

# ACTAS

de las Décimas Jornadas Nacionales de Literatura Francesa

**ASOCIACION ARGENTINA  
DE PROFESORES  
DE LITERATURA FRANCESA**

**100 ANIVERSARIO**

**Vaquerías (Sierras de Córdoba)  
28-29 de mayo de 1997**

**AAPLF  
1998**

119-11-52

**ACTAS  
DE LAS DÉCIMAS  
JORNADAS NACIONALES  
DE LITERATURA FRANCESA**







100. 3012617

**ACTAS  
DE LAS DÉCIMAS  
JORNADAS NACIONALES  
DE LITERATURA FRANCESA**

**Vaqueñas (Sierras de Córdoba)  
28 al 31 de mayo de 1997**

**Asociación Argentina de  
Profesores de Literatura Francesa**

**AAPLF  
1998**





Edición a cargo de Pierina Lidia Moreau

**Comunicarte Editorial**

Dirección: Karina Fraccarolli  
Ituzaingó 167 - Séptimo Piso Of. 3  
5000 Córdoba

Tirada de esta edición: 100 ejemplares





Las Xas. Jornadas Nacionales de Literatura Francesa -que coincidieron con los diez años de existencia de la AAPLF- se llevaron a cabo gracias a:

- = La colaboración de las autoridades de la Escuela Superior de Lenguas (coorganizadora).
  
- = Los auspicios de:
  - Rectorado de la Universidad Nacional de Córdoba
  - Servicio Cultural de la Embajada de Francia
  - Facultad de Filosofía y Humanidades de la U.N.C.
  - Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.Cuyo
  - Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.Tucumán
  - Facultad de Humanidades y Artes de la U.N.Rosario
  - Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A.
  - Facultad de Humanidades de la U.N.Salta
  - Facultad de Humanidades de la U.N.N.E.
  - Facultad de Humanidades de la U.N.Catamarca
  - INES en Lenguas Vivas "Juan Ramón Fernández"- Bs.As.
  - INES "Dr. Joaquín V. González" - Buenos Aires
  - INES "Josefina Contte" - Corrientes
  - INES "Lola Mora" - Tucumán
  - DICIFRAN
  - SAPFESU
  - FAPF
  - AALC
  
- = Las adhesiones y donaciones de:
  - Alianza Francesa de Córdoba
  - Oficina del Libro Francés
  - SAPFESU
  - DICIFRAN
  - Blackpool

## **Rector de la Universidad Nacional de Córdoba**

*Dr. Eduardo H. Staricco*

## **Autoridades de la Escuela Superior de Lenguas**

*Director: Prof. Ignacio Marcial Candiotti*

*Vicedirectora: Lic. Felisa D. de Gamond*

*Secretaria Académica: Ana María Maccioni de Curtó*

*Directora del CILC: Dra. Pierina Lidia Moreau*

## **Comisión Directiva de la AAPLF**

*Presidenta: Dra. Pierina Lidia Moreau*

*Secretaria: Dra. Olga S. de Kaplan*

*Tesorera: Lic. Marta C. de Marchini*

*Vocales: Prof. Martha Méndez*

*Prof. Olga Orellano*

*Prof. Ma. Mabel F. de Acuña*

*Prof. Carlos Valentini*

*Revisor de Cuentas: Dr. Paul Guilmot*

## **Comisión Organizadora de las Décimas Jornadas**

*Dra. Pierina Lidia Moreau*

*Lic. Mónica Martínez de Arrieta*

*Lic. Marta C. de Marchini*

*Lic. Silvia M. de Torres*

*Lic. Silvia Anad*

*Prof. Amelia Bogliotti*

*Prof. Susana Nigro de Rapella*

*Prof. Ana Alba Moreyra*

## **Agradecimiento**

A todos los que hicieron posible la realización material de las Décimas Jornadas Nacionales de Literatura Francesa, en especial a: Secretarías de Planeamiento, Técnico-Administrativa y de Extensión de la ESL; al personal de Secretaría y Celaduría y de Maestranza de la ESL; a la Administración, personal de Secretaría, Comedor, Servicio y Maestranza del Complejo Vaquerías; al Directorio de DASPU (Dirección de Acción Social del Personal Universitario); al personal de la sección "Turismo" de DASPU; a C y O Fotocopias; a Comunicarte Editorial.



## PRESENTATION

Voici réunies les communications présentées aux Xes Journées Nationales de Littérature Française organisées par l'Association Argentinna de Professeurs de Littérature Française (AAPLF) du 28 au 30 mai 1997, à Vaquerías (Sierras de Córdoba).

Elles sont groupées, comme à l'ordinaire dans nos publications, suivant les grands thèmes choisis pour l'occasion: d'abord *La Mémoire*, puis *L'Ascension et la chute* et enfin les études de *Littérature Comparée*.

Les communications portant sur la mémoire situent le sujet par rapport surtout à des auteurs et des oeuvres du XXe siècle; une seule exception; l'autobiographie de Stendhal; une vue unique aussi sur la Francophonie (un roman maghrébin) en plus d'une étude sur le rôle de la lecture dans la formation des imaginaires.

Le sujet "Ascension et chute", par contre, comprend des travaux allant du théâtre classique et le roman du XVIIIe siècle au théâtre et au roman contemporains, sans ignorer les poètes.

Quant aux travaux de Littérature comparée, ils vont de la valeur de la parole féminine au moyen âge et au XVIIe siècle au thème du voyage dans deux romans contemporains, avec une échappée sur Verlaine et le modernisme hispano-américain.

L'Association Argentinna de Professeurs de Littérature Française remercie tout particulièrement le Professeur Pierre Brunel non seulement d'avoir accepté de prendre part à ses Xes Journées, mais surtout de l'avoir fait avec autant de générosité que d'enthousiasme.

Córdoba, mai 1998.



## **EL SIGNIFICADO DE UN ANIVERSARIO**

### **Apertura de las Décimas Jornadas Nacionales de Literatura Francesa Vaquerías, 28 de mayo de 1997**

Nuestra AAPLF cumple diez años. Y este hecho representa para nosotros un doble motivo de orgullo:

- el primero, precisamente, haber llegado a este aniversario cumpliendo por lo menos en parte los objetivos que se fijaron en 1987.
- el segundo, haberlo llevado a cabo con el esfuerzo exclusivo de sus socios, sin apoyo oficial de ningún origen.

Los objetivos que se cumplieron fueron fundamentalmente promover el estudio, la investigación y la difusión de las literaturas francesa y francófona en la República Argentina; promover asimismo el perfeccionamiento de los profesores especializados en esas orientaciones; organizar encuentros, cursos, jornadas, mesas redondas, seminarios y congresos de la especialidad y procurar la publicación de los trabajos realizados por sus miembros.

En cuanto al segundo punto, debemos dejar en claro que la AAPLF ha sobrevivido con el aporte de sus socios -profesores y por consiguiente insuficientemente retribuidos- sin subsidio ni aporte regular de ninguna institución oficial, nacional o extranjera, y con tan sólo la ayuda puntual de la Universidad que nos acogió para cada Jornada anual.

Por eso agradecemos hoy públicamente a las Facultades e Institutos que nos apoyaron, cuya lista figura mercedamente en los programas, y muy particu-

lamente a la Escuela Superior de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba y a sus autoridades anteriores que nos acogieron al nacer brindándonos una sede y en 1990 para las Terceras Jornadas, y a las actuales que nos prestaron una colaboración tan entusiasta como generosa desde el momento en que pensamos que el 10º aniversario debía celebrarse en Córdoba.

Hagamos un poco de historia: en 1986 surgió la idea de una asociación durante el curso que el profesor Henri Bouillier dictara en la ESL y al que asistíamos profesores de literatura francesa de varias universidades. La fundación oficial tuvo lugar al año siguiente, con la primera asamblea y la primera comisión directiva, y el curso dictado por la Dra. Mónica Zapata, primera actividad oficial de la flamante Asociación. En mayo de 1988 realizamos las Primeras Jornadas, patrocinadas por la Facultad de Humanidades de la UNCa. A partir de entonces mantuvimos fielmente la consigna de organizarlas en Mendoza, Córdoba, Rosario, El Rodeo, Buenos Aires, Tucumán, Salta y Corrientes.

Recuerdo que, cuando inauguré las Sextas Jornadas en Buenos Aires, dije que al cumplir siete años se llegaba a la edad de la razón. Quisiera tener la autoridad necesaria para afirmar que nuestros diez años son la mayoría de edad. El futuro lo dirá en parte, pero el presente nos da una seguridad: diez Jornadas realizadas, ocho volúmenes de Actas publicados y uno en prensa, los auspicios de instituciones que siguen apoyándonos, constituyen algo sólido que no puede ser ignorado ni abandonado. Por eso expreso el anhelo de toda la Asociación: que haya muchos aniversarios más que celebrar.

En diez años, hemos asistido a cambios fundamentales: políticos, económicos, culturales y educativos. La presencia del francés en la enseñanza ha sufrido menguas considerables y ha repercutido en la cantidad de alumnos de las carreras correspondientes. La literatura francesa ha disminuido su importancia en los planes de estudio de algunas facultades, volviéndose optativa o unida a otras, abusivamente denominadas "literaturas meridionales", o directamente "literaturas europeas". No podemos luchar contra disposiciones oficiales, pero sí podemos hacer que el interés por las literaturas francesa y francófona se mantenga vivo.

Lo importante es no resignarse, no contemporizar, no renunciar. Para ello debemos seguir profundizando, investigando, difundiendo.

Obedientes a las tres palabras que son clave en nuestro oficio: *Lectura*, *Literatura*, *Cultura*, hemos logrado en esta oportunidad constituir un programa importante con un total de cuarenta comunicaciones sobre los dos temas elegidos, como es de práctica, el año anterior: memoria y ascensión y caída, y el acostumbrado de literatura comparada franco-latinoamericana, a cargo de profesores e investigadores de casi todas las universidades del país, institutos de enseñan-

za superior y Alianzas francesas. También nos acompañan y participan -lo cual nos llena de alegría- estudiantes de Santa Fe, Córdoba y San Juan.

Estas comunicaciones comprenden tanto la literatura clásica: Molière, Laclos, Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola, cuanto la moderna y actual: junto a algunos autores que son huéspedes habituales de las Jornadas, como Patrick Modiano y Marguerite Yourcenar, un eclipse, seguramente momentáneo, de Michel Tournier y la aparición o reaparición de René Char, Claudel, Nathalie Sarraute, Le Clézio, Romain Gary, José Cabanis y nuestro Héctor Bianciotti.

Otro detalle satisfactorio es el siguiente: están representados, no sólo la novela, como ya es de rigor, sino también la poesía y el teatro.

Todo lo cual augura debates animados y ricos intercambios de opinión.

Además, por primera vez y gracias a su espíritu de colaboración y al apoyo de la Embajada de Francia, tenemos el gusto y el honor de contar con la presencia del Profesor Pierre Brunel, quien, además de su conferencia inaugural sobre la novela francesa hoy, nos ofrecerá la oportunidad de adentrarnos en esa literatura a través de dos autores poco tratados, o nada, entre nosotros: Jean Echenoz y Georges Perec. Gracias, Pierre Brunel.

Ese es el programa que nos brindan estas Jornadas. Permitanme expresar por último mi reconocimiento a la labor de mis colaboradores en la comisión organizadora, a quienes quiero nombrar aquí: Mónica Martínez de Arrieta, Marta Celi de Marchini, Silvia Miranda de Torres, Amelia Bogliotti, Susana Nigro y Ana Alba, que, junto conmigo y los miembros de la comisión directiva de la AAPLF, estarán a disposición de todos ustedes para facilitarles la estancia en Vaquerías durante las jornadas.

Y ahora, por décima vez consecutiva, tengo el honor de declarar inauguradas las Décimas Jornadas Nacionales de Literatura Francesa.

*Pierina Lidia Moreau*  
*Presidenta Fundadora de la AAPLF*





# **La Memoria**

**La Mémoire**

---



## **“UN HOMME SE PENCHE SUR SON PASSÉ”(1): HENRY BEYLE DEVIENT HENRY BRULARD**

*Pierina Lidia Moreau  
Universidad Nacional de Córdoba*

Le lien entre mémoire et autobiographie est assez évident: quand un écrivain se penche sur ses plus lointains souvenirs pour se connaître et se faire connaître, il fait usage de sa mémoire. Donc, sans cet exercice et cette faculté, la *Vie de Henry Brulard* n'existerait pas.

Même interrompu, même inachevé, ce long texte qui retrace, sous un pseudonyme transparent, la vie de Henry Beyle (Stendhal), de 1783 (date de sa naissance) jusqu'à 1800 (date de sa découverte de l'Italie), répond à la définition d'autobiographie formulée par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*.

Le but de cette communication est d'élucider quelques points fondamentaux de ce retour sur lui-même: pourquoi Stendhal homme mûr se décide à écrire ses "Mémoires", ce qu'en dit lui-même; ce qu'en disent les critiques, les caractères particuliers offerts par cette *Vie de Henry Brulard*, parmi lesquels la présence de l'homme et de l'écrivain derrière les souvenirs, les intrusions d'auteur et les appels au possible lecteur à venir.

Cette étude voudrait souligner l'importance, pour la connaissance de Stendhal, d'un texte autobiographique où le "personnage narrateur-auteur" met "l'accent sur sa vie individuelle" pour construire "l'histoire de sa personnalité".

Le terme "autobiographie" n'a pas toujours eu un sens arrêté ni une définition précise. Ce genre de récit a souvent été confondu ou assimilé à d'autres sortes de textes qui ont, certes, des rapports avec lui mais qui, au fond, sont bien différents. On parle dans ce sens de "littérature personnelle", d' "écrit intime", de confessions, de mémoires, d'autoportrait, de roman autobiographique, de journal intime. Un terme plus récent, né des interviews au magnétophone, est celui de "récit de vie".

Nous ne pouvons pas systématiser ici les différences ni les caractères propres à ces genres <sup>(2)</sup>. Mais nous tenons à bien établir les relations entre mémoire et autobiographie, pour justifier notre sujet.

Si nous adoptons la définition de Philippe Lejeune -devenue classique- qui dit que "L'autobiographie est le récit rétrospectif, en prose, qu` une personne réelle fait de sa propre existence depuis sa naissance, lorsqu` elle met l`accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l`histoire de sa personnalité" <sup>(3)</sup>, nous constatons que les termes "rétrospectif", "depuis sa naissance", "histoire de sa personnalité", indiquent clairement le recours à la mémoire.

Appliquons la définition à l'ouvrage qui nous occupe: a) récit rétrospectif: Stendhal nous dit à plusieurs reprises qu'il est sur le point d'atteindre la cinquantaine, donc qu'il écrit en 1834; b) c'est bien lui qui va raconter sa vie, et cela peut s'affirmer aussi sans aucun doute: Henry Beyle-Henry Brulard, Stendhal, sont une même personne qui se propose de remonter à sa naissance pour reconstituer son existence, insistant sur sa vie à lui, bien que faisant souvent référence à des événements et personnes qu'il a connus ou qui lui ont été racontés, sans pour cela perdre de vue son but fondamental qui est de raconter l'histoire de sa personnalité. Par exemple, après avoir raconté que son père avait été emprisonné en tant qu'adversaire de la République, fait qu'on attribuait à un certain Amar, son rival, le narrateur se souvient:

Deux ou trois mois après cette vexation, de laquelle on parlait sans cesse le soir en famille, il m'échappa une naïveté qui confirma mon caractère atroce. On exprimait en termes polis toute l'horreur qu'inspirait le nom d'Amar.

"Mais, dis-je à mon père, Amar t'a placé sur la liste comme notoirement *suspect* de ne pas aimer la république, il me semble qu'il est *certain* que tu ne l'aimes pas". <sup>(4)</sup>

On n'a pas manqué de soulever des objections contre l'appartenance de la

VHbd. <sup>(5)</sup> au genre autobiographique. Le même Philippe Lejeune les a repérées dans l'ouvrage cité <sup>(6)</sup>. D'abord, dit-on, le nom du personnage qui figure dans le titre ne correspond pas à Stendhal, qui en est l'auteur déclaré, ni à Henry Beyle, qui est son nom et prénom véritables, ce qui semble nier l'identité auteur-narrateur-personnage propre à l'autobiographie. Objection facilement déjouée car, à l'intérieur du texte, Stendhal se nomme plusieurs fois, et les renseignements qu'il donne concernant sa famille, son enfance, ses études, etc., correspondent à Henry Beyle, qui est Stendhal et qui, par conséquent, est Henry Brulard. Il y a en plus l'identité des initiales: HB=HB. La seconde objection porte sur l'état d'inachèvement où est resté le livre: est-ce vraiment sa vie que voulait raconter Stendhal, ou celle d'un personnage fictif qui, prenant pied sur les données biographiques de la partie rédigée, s'en séparerait par la suite pour vivre une vie indépendante? Cette objection, évidemment, est condamnée à rester sur le plan de l'hypothèse. Mais l'intervention de Stendhal tout au long du texte conduit à affirmer l'identité fondamentale entre auteur, narrateur et personnage. En plus, à plusieurs reprises, l'auteur signe avec son lecteur ce que, depuis Philippe Lejeune, on appelle un "pacte autobiographique", c'est-à-dire l'affirmation de cette triple identité. Les exemples abondent. Citons seulement le paragraphe où il se décrit, enfant:

Il paraît que j'avais une tête énorme, sans cheveux, et que je ressemblais au Père Brulard, un moine adroit, bon vivant et à grande influence dans son couvent. mon oncle ou grand-oncle, mort avant moi. <sup>(7)</sup>

Cette courte citation nous dévoile le secret du pseudonyme car ce Père Brulard, frère de son grand-père Pierre Beyle, cordelier du couvent Saint-François à Grenoble, était le parrain du père d'Henry Beyle.

Plus loin, Stendhal est encore plus explicite:

Où se trouvera le lecteur qui, après quatre ou cinq volumes de *je* et de *moi*, ne désirera qu'on me jette non plus un verre d'eau sale, mais une bouteille d'encre? Cependant, ô mon lecteur, tout le mal n'est que dans ces sept lettres: B, R, U, L, A, R, D, qui forment mon nom et qui intéressent mon amour propre. Supposez que j'eusse écrit Bernard, ce livre ne serait (...) qu'un roman écrit à la première personne. <sup>(8)</sup>

Ailleurs, l'auteur-narrateur-personnage fait allusion aux oeuvres de Stendhal comme les siennes propres: "J'étais devenu parfaitement heureux, en 1830, quand j'écrivis *Le Rouge et le Noir*"<sup>(9)</sup>

Ayant établi que le pacte autobiographique existe dans le cas de la VHBd, passons aux particularités du livre. Commençons par déterminer les intentions qui ont poussé Stendhal à écrire ses *Mémoires*.

L'écrivain nous raconte que souvent, sur le Mont Janicule à Rome, à Ravenne et partout en Italie, lui, Henry Beyle-Stendhal s'est demandé:

Qu'ai-je donc été?

Avais-je donc un caractère triste?

Ai-je été un homme d'esprit?

Ai-je eu du talent pour quelque chose?

Et voulant répondre à ces questions et à d'autres le concernant, il s'est dit, à la veille d'avoir cinquante ans: "Je vais avoir cinquante ans, il serait bien temps de me connaître."<sup>(10)</sup>

Et plus tard:

Je devrais écrire ma vie, je saurais peut-être enfin, quand cela sera fini, dans deux ou trois ans, ce que j'ai été, gai ou triste, homme d'esprit ou sot, homme de courage ou peureux, et enfin au total heureux ou malheureux.<sup>(11)</sup>

Et il insiste:

Au fond, je ne sais pas qui je suis: bon, méchant, spirituel, sot.<sup>(12)</sup>

C'est pour essayer d'élucider cette énigme qu'il se décide donc à écrire ses "mémoires". Et il reconnaît que:

Je fais de grandes découvertes sur moi-même en écrivant ces Mémoires. (...) Peut-être le plaisir des découvertes et des jugements ou appréciations qui les suivent me déterminera-t-il à continuer (...)

(13)

Voilà un premier aspect des intentions de Stendhal. Poursuivons notre enquête.

Malgré un petit côté hédoniste: "Quel être n'aime pas qu'on se souvienne de lui?, la véritable importance de cette écriture réside dans les découvertes qu'il pourra faire sur lui-même. Ces découvertes, nous dit-il, sont comme des morceaux de fresques sur un mur qui, oubliés depuis longtemps, apparaissent tout à coup, et à côté de ces morceaux bien conservés sont (...) de grands espaces où l'on ne voit que la brique du mur: il faudra reconstruire l'ensemble, et c'est cela qu'il attend de sa réflexion: grâce à elle, il arrivera à découvrir la physionomie et le pourquoi de ces événements reconstitués.

Mais il attend aussi de réveiller le souvenir des hommes et des femmes qu'il a connus et qu'il a aimés:

Qui se souvient de Lambert aujourd'hui, autre que le coeur de son ami? J'irai plus loin, qui se souvient d'Alexandrine (Petit) morte en janvier 1815, il y a vingt ans? Qui se souvient de Métilde, morte en 1825? Ne sont-elles pas à moi, moi qui les aime mieux que tout le reste du monde? <sup>(14)</sup>

Cela nous rappelle, presque involontairement, l'ancienne croyance dans l'immortalité accordée par le poète.

Stendhal-Henry Brulard égrène ses souvenirs le long de presque quatre cents pages dans l'édition de la Pléiade que nous utilisons. Dans le manuscrit volumineux qui comprend trois volumes, l'auteur a essayé plusieurs fois le titre de son ouvrage, suivi de quelques commentaires ironiques, du genre: "Vie de Henry Brulard, écrite par lui-même. Roman imité du *Vicaire de Wakefield*. <sup>(15)</sup> Le héros, Henry Brulard, écrit sa vie à cinquante-deux ans, après la mort de sa femme, la célèbre Charlotte Corday". Ces facéties, dirigées à dérouter la censure autrichienne, ont servi à quelques détracteurs de Stendhal pour l'accuser de manque de plan dans son ouvrage et de décousu dans ses souvenirs, manifesté dans les nombreux retours en arrière et les reprises. Il est vrai qu'il n'y a pas de plan rigoureux, mais quelque part Stendhal a écrit qu'il lui faudrait "établir les époques, couvrir la toile, puis, en relisant, ajouter les souvenirs". <sup>(16)</sup>

Si bien il ne s'est pas astreint rigoureusement à ces indications, son autobiographie s'empile pas à pas et feuille après feuille, de détails qui vont de 1783 (sa naissance) ou plutôt de 1786 (date de son plus ancien souvenir) jusqu'en 1800. <sup>(17)</sup>

Ce sont des années remplies d'histoire en France et en Europe, qui voient



se succéder les foudres de la Révolution (peu sensibles à Grenoble, d'ailleurs), la Terreur de 1793, la mort de Louis XVI, les tâtonnements du Directoire, le coup d'Etat du 18 Brumaire 1799 par lequel le jeune Bonaparte, devenu Premier Consul, se hausse au premier plan politique, et le passage des Alpes par ce même Bonaparte victorieux. Illuminé par le grand soleil de la brillante campagne d'Italie, le livre s'arrête, inachevé.

Les souvenirs évoqués n'ont pas tous la même précision: la mémoire qui les a conservés les rend capricieusement. Il se souvient, par exemple, de l'extraordinaire effet produit sur son esprit par la lecture de *Don Quichotte*<sup>(19)</sup>, il s'explique certains comportements bizarres de sa jeunesse. <sup>(20)</sup> Mais il y a certaines sensations, amours, haines, qui sont rendus fidèlement, malgré le temps passé. Ainsi sa haine de Grenoble:

Grenoble est pour moi comme le souvenir d'une abominable indigestion, il n'y a pas de danger mais un effroyable dégoût. Tout ce qui est bas et plat sans compensation, tout de ce qui est ennemi du moindre mouvement généreux, tout ce qui se réjouit du malheur de qui aime la patrie ou est généreux, voilà Grenoble pour moi. <sup>(20)</sup>

et ses souvenirs de la Révolution; trop jeune pour garder le souvenir clair des journées révolutionnaires, Henry se rappelle pourtant la Terreur qui emprisonna son père, et la mort du Roi; à propos de celle-ci il raconte que son père était allé à la poste chercher des nouvelles du procès de Paris et en rentrant, "C'en est fait, dit-il avec un gros soupir, ils l'ont assassiné". En entendant ces paroles, Stendhal se rappelle que "Je fus saisi d'un des plus vifs mouvements de joie que j'ai éprouvés en ma vie". L'homme mûr qui recrée ce souvenir ajoute: "Le lecteur pensera peut-être que je suis cruel mais tel j'étais à dix ans, tel je suis à cinquante-deux". <sup>(21)</sup>

Cette insistance à reconnaître l'étroite identité de l'enfant avec l'adulte constitue un autre argument en faveur de l'existence du pacte autobiographique, affirmée à plusieurs reprises dans le livre, et même une fois dans un "franglais" avant la lettre: "*I am encore in 1835 the man of 1794*", pose le problème du temps, inévitable quand on s'occupe de littérature autobiographique. Et la remarque que nous sommes amené à faire à ce sujet ne manque pas d'intérêt car dans la *VHBD* l'écoulement du temps se fait suivant trois mesures différentes: d'abord celle des dix-sept ans reconstitués, puis celle des cinquante ans avoués par l'auteur et qui déclenche le besoin de se tourner vers son passé et, enfin, les quatre années qui

se passent entre la décision prise à San Pietro in Montorio (1832) et le moment où, trop heureux de rentrer à Paris, il cesse d'écrire la *VHBd* en 1836. <sup>(22)</sup>

Ce jeu des temps explique, par exemple, certaines répétitions, certaines modifications dans le point de vue quand l'écrivain revisite certains moments de sa vie. <sup>(23)</sup>

La présence de l'homme Stendhal derrière l'enfant et l'adolescent Henry Beyle, sur laquelle nous ne pouvons pas nous étendre, est doublée par celle de l'écrivain, constamment préoccupé par les problèmes de l'écriture, surtout ceux qui viennent du fait d'écrire une autobiographie, ou, comme il dit, ses "Mémoires".

De ces problèmes, nous retenons trois qui nous semblent essentiels: narrer et non commenter, omniprésence du moi et mensonge ou vérité.

Convaincu qu'il "faut dire sur son sujet ce qu'on peut en savoir", ce mémorialiste qu'est Stendhal se trouve dans le besoin de couper souvent la narration des faits par les réflexions que ces faits lui inspirent. Il se justifie par avance devant son lecteur potentiel en disant qu'il ne prétend pas "peindre les choses en elles-mêmes mais seulement leur effet sur moi" car "ne sachant comment peindre, je fais l'analyse ce que je sentis alors". D'avoir embrassé ce point de vue, il ne se cache pas qu'il court le risque de devenir inintelligible: "Il faut narrer et j'écris des *considérations* sur des événements bien petits". Mais la petitesse de ces événements ne diminue en rien leur importance ou gravitation, c'est pourquoi ils "ont besoin d'être contés très distinctement".

Le deuxième souci de l'écrivain consiste dans "l'effroyable difficulté des *Je* et des *Moi*" qui "assomment trop les lecteurs", qui feront "prendre l'auteur en grippe" et qui, circonstance plus grave encore pour quelqu'un qui désire être lu en 1885, 1900 et 1935, découragera le lecteur de l'avenir.

Il insiste fréquemment sur ce problème:

...mais qui diable aura le courage de couler à fond, de lire cet amas excessif de *je* et de *moi*? cela me paraît *puant* à moi-même. <sup>(24)</sup>

L'écrivain reconnaît qu'il s'agit là d'un problème insurmontable:

C'est le défaut de ce genre d'écrit où, d'ailleurs, je ne je ne puis relever la fadeur par aucune sauce de charlatanisme.

Le problème du "Je" lui sert à faire la critique de Chateaubriand, "ce roi des égotistes":

Je vois clairement que beaucoup d'écrivains qui jouissent d'une grande renommée sont détestables. Ce qui serait un blasphème à dire aujourd'hui de M. de Chateaubriand (.....) sera un *truism* en 1880 (...). Mais sentir les défauts d'un autre est-ce avoir du talent? <sup>(25)</sup>

La réflexion de Stendhal se poursuit en disant qu'il serait possible de se servir de la troisième personne: *il fut, il dit*. Cet emploi, cependant, ne lui permettrait pas de "rendre compte des mouvements intérieurs de (son) âme", c'est-à-dire de mener à bien son intention fondamentale.

Mais cette peur des effets de l'abus des *Je* et des *Moi* n'a pas de raison d'être. Les lecteurs, dont je me permets d'exercer ici la représentation, entraînés par le rythme soutenu de sa prose et emportés par la spontanéité du style, ne les remarquent pas. Il n'y a rien d'étonnant à cela car, habitué depuis toujours par son grand-père Gagnon à employer le mot propre et la tournure la plus simple, Henry Beyle-Brulard trouve tout naturellement le ton juste pour chaque chose. D'ailleurs, Stendhal le reconnaît à plusieurs reprises,

J'ai connu des familles où l'on parlait aussi bien, mais pas une où l'on parlât, mieux que dans la mienne".

Mais tout n'est pas de bien écrire. Encore faut-il être vrai:

...être vrai, et simplement vrai, il n'y a que cela qui tienne. Mais combien ne faut-il pas de précautions pour ne pas mentir! <sup>(26)</sup>

Stendhal tâche de prendre toutes ces précautions car-dit-il:

Il faudra peut-être relire et corriger ce passage, contre mon dessein, de peur de mentir avec artifice comme Jean-Jaques Rousseau. <sup>(27)</sup>

Chateaubriand et Rousseau, ces deux mémorialistes, sont la bête noire de l'auteur de la VHBd.

La difficulté réside dans une circonstance propre de la mémoire: après si longtemps, il est difficile de distinguer le vécu du lu ou de l'entendu, et d'en saisir correctement le sens, car les événements et les impressions qu'il raconte sont restés loin derrière lui.

Mais c'est justement de les écrire à la distance qui les éclaire:

Je ne vois la vérité nettement sur la plupart de ces choses qu'en les écrivant en 1835, tant elles ont été enveloppées jusqu'ici de l'auréole de la jeunesse, provenant de l'extrême vivacité des sensations. (...) Je m'aperçois que ce que je prenais pour de hautes montagnes en 1800, n'étaient la plupart que des *taupinières*, mais c'est une découverte que je n'ai faite que bien tard. <sup>(28)</sup>

Cette transformation est le produit des jeux de la mémoire et s'accompagne aussi d'oublis. Ainsi, il avoue qu'il se souvient d'avoir perdu son pucelage à Milan, mais "ce qu'il y a de drôle, c'est que je ne me souviens pas distinctement avec qui" et la voix de l'adulte de 50 ans trouve l'explication: "La violence de la timidité et de la sensation a tué absolument le *souvenir*". Le même phénomène s'est produit à l'occasion de la bataille du Bard:

Je fus tellement frappé de la quantité de chevaux morts (...) et des débris d'armée (...) qu'il ne m'est point resté de souvenir distinct (...).  
Mon souvenir n'est qu'un roman fabriqué à cette occasion.

Cette affirmation, qui semble contredire son aspiration à la vérité, est en somme une preuve de plus de la recherche d'authenticité de cet homme qui se penche sur son passé pour se connaître enfin.

Un autre aspect de sa faculté de se rappeler les hommes et les choses ou de les oublier est déclaré par Stendhal en disant:

Est-il besoin d'avertir que j'esquisse le caractère de ses personnages tel que je les ai vu depuis? Le trait définitif, qui me semble le vrai, m'a fait oublier tous les traits antérieurs.

Cette déclaration n'est pas une simple précaution pour éviter l'accusation de mensonge; c'est la vérité même et la constatation du travail de la mémoire qui choisit parmi ses contenus. <sup>(29)</sup>

Se servant de sa mémoire et de l'analyse de ce qu'elle lui rapporte, Stendhal arrive à susciter-je cite Milner-Pichois<sup>(30)</sup>-derrière l'image qu'il donne de lui-même

l'être pluridimensionnel qu'il est en réalité. Et pour ce faire il ne méprise pas l'emploi des procédés utilisés aussi dans son univers romanesque: les intrusions d'auteur unies à des injonctions au lecteur potentiel.

Les exemples foisonnent. Parfois, il déclare ne pas se connaître:

Mais au fond, cher lecteur, je ne sais pas ce que je suis: bon, méchant, spirituel, sot.

Cependant, ce "fou" qui se consacre à la chasse au bonheur reconnaît sans peine qu'il se guide par le plaisir:

Ce que je sais parfaitement ce sont les choses qui me font peine ou plaisir, que je désire ou que je hais.

Ailleurs, apparemment -ou faussement- alarmé du désordre de son exposé, il s'excuse devant son lecteur de ce mélange de souvenirs et de réflexions:

Mais, grand Dieu! qui est-ce qui lira ceci? Quel galimatias! Pourrai-je enfin revenir à mon récit? Le lecteur sait-il maintenant s'il est en 1800, au premier début d'un fou dans le monde, ou aux réflexions sages d'un homme de cinquante-trois ans! <sup>(11)</sup>

Il tient à marquer cette disparité d'âge et de maturité car, bien qu'il soit toujours le même, comme nous l'avons déjà affirmé, il a acquis avec l'âge une certaine sagesse pour se juger et juger les autres, qu'il ne peut pas ignorer:

J'avertis une fois pour toutes le brave homme, unique peut-être, qui aura le courage de me lire que toutes les belles réflexions de ce genre sont de 1836. J'en eusse été bien étonné en 1800, peut-être malgré ma solidité sur Helvetius et Shakspeare ne les eussé-je pas comprises. <sup>(12)</sup>

Plus tard, racontant son amour pour Angela Pietragua, il s'adresse encore à son lecteur (toujours individuel):

Daignez me pardonner, ô lecteur hénévôle! Mais plutôt, si vous avez plus de trente ans ou si, avant trente ans, vous êtes du parti prosaïque, fermez le livre.<sup>(33)</sup>

Et le livre se ferme sur des souvenirs d'amour qui le soûlent de bonheur, trente-cinq ans après: il s'interroge: "Le lecteur a-t-il jamais été amoureux fou?. Convaincu que personne ne pourra comprendre ce "bonheur fou", ce bonheur "d'avoir pu faire à (sa) tête", il l'interpelle fougueusement: "O lecteur froid, excusez ma mémoire, ou plutôt sautez cinquante pages".<sup>(34)</sup>

Ces cinquante pages qui n'auraient peut-être pas suffi à raconter son bonheur italien, Stendhal ne les a pas écrites. Mais celles que nous pouvons lire suffisent à montrer l'homme Stendhal sous ce nom d'emprunt de Henry Brulard, toujours présent, toujours différent et toujours le même, fou d'amour ou de musique, faisant des découvertes sur lui-même en écrivant, reconnaissant ses erreurs ou confirmant ses impressions et sensations d'enfance et d'adolescence, qui ont nourri-et cela le lecteur de la *VHBd* le découvre avec émotion et avec admiration-la conception de ses jeunes héros, surtout de Fabrice Del Dongo.

La *VHBd* s'avère donc irremplaçable pour une meilleure connaissance de l'écrivain qui l'a écrite au coin du feu "sans (se) faire illusion, avec plaisir, comme une lettre à un ami".

De cet ami de 1880 -ou de 1997- il ignore "les idées, la tournure d'esprit, le genre d'éducation, les préjugés, la religion". Mais cela même l'encourage à "être vrai, et simplement vrai".<sup>(35)</sup>

Et ce lecteur-moi, nous- se sentant profondément attiré par la sincérité, la spontanéité, la fraîcheur, de cette prose, finit par se sentir concerné, donnant ainsi raison à la réflexion d'un autre mémorialiste illustre, François Mauriac, exclamant dans ses *Mémoires intérieures*: "Les souvenirs des autres, quelle résurrection de nous-mêmes!"<sup>(36)</sup>

## Notes

(1) La première partie du titre reproduit celui du roman de Maurice Constantin-Meyer: *Un homme se penche sur son passé*, prix Goncourt 1928.

(2) Si nous prenons, par exemple, le journal intime, il doit être rédigé au jour le jour et non pas rétrospectivement; le cas existe -dans la fiction- du journal rédigé à retardement, dans *L'emploi du temps*, de Michel Butor, mais dans ce cas il n'y a pas d'intention autobiographique car le narrateur-personnage se met à écrire son journal poussé par le besoin de remplir son temps et de résoudre une énigme. Le cas des Mémoires, quoique moins extrême, est aussi différent, car qui rédige des Mémoires a l'intention de dépeindre son époque, son

milieu, etc. , dans lesquels lui-même occupe une place importante suivant sa propre opinion. Le mot "autobiographie" ne s'employant pas encore à l'époque de Stendhal, il déclare assez souvent son intention d'écrire ses "Mémoires".

(3) Cfr. Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*. p.14

(4) VHBd., p. 132

(5) A partir de maintenant, nous emploierons le sigle VHBd pour désigner la *Vie de Henry Brulard*.

(6) Cfr. Ph. Lejeune, *op.cit.*, note de la page 32

(7) VHBd., p. 77-8.

(8) *Ibid.*, p.284

(9) *Ibid.*, p. 45.

(10) *Ibid.*, p.38.

(11) *Ibid.*, p.38.

(12) *Ibid.*, p.281

(13) *Ibid.*, p.309

(14) *Ibid.*, p.166

(15) Roman de Oliver Goldsmith (1766)

(16) VHBd, Annexes, p.432

(17) 1786: son plus ancien souvenir: avoir mordu à la joue ou au front sa cousine, Mme. Pinson de Galland (p.55)

(18) "Qu'on juge de l'effet de Don Quichotte au milieu d'une si horrible tristesse! La découverte de ce livre, lu sous le second tilleul de l'allée du côté du parterre dont le terrain s'enfonçait d'un pied, et là je m'asseyais, est peut-être la plus grande époque de ma vie". (p.114)

(19) "Ma tante Elisabeth avait l'âme espagnole. son caractère était la quintessence de l'honneur. Elle me communiqua pleinement cette façon de sentir et de là une suite ridicule de sottises par délicatesse et grandeur d'âme". (p.143)

(20) *Ibid.*, p.115

(21) *Ibid.*, p.128

(22) Gérard Rannaud signale que la période d'écriture de la VHBd, va du 23 novembre 1835 au 17 mars 1836, en réalité un trimestre, à cause des fréquentes interruptions.

(23) A ce propos, M. Rannaud, déjà cité, indique que dans le cas de la VHBd, il ne s'agit pas d'une idée abstraite ou spiritualiste de la mémoire (...) mais d'une représentation sensualiste et physiologique du moi, apprise surtout chez les Idéologues.

(24) VHBd., p.248

(25) *Ibidem.*, p.41

(26) p.34

(27) p.53

(28) p.406

(29) M. De Biasi affirme à ce propos que "De toute évidence l'exactitude qu'il vise ne concerne pas les dates mais le processus de leur reconstitution: les méandres du flux mémoriel, les caprices de la résurgence anamnésique. L'écriture superpose les traces du passé et leur métamorphose au cours du temps, leur émergence dans la conscience présente et leur interprétation qui reconstitue leur sens dans l'après-coup".

(30) Milner, Max et Claude Pichois: "Stendhal" dans *Littérature Française*, vol. 7, Paris, Arthaud, p.315.

(31) VHBd., p.419

(32) p. 419

(33) p. 427

(34) p. 428

(35) Le sujet est loin d'être épuisé: la VHBd suscite beaucoup d'autres problèmes sur l'exercice de la mémoire et sur la vie, les idées et les sentiments de Stendhal, par exemple ce trop fameux *oedipisme* où se trouvent mêlés l'amour de la mère, la haine du père et l'attraction nuancée de répulsion pour sa tante S raphie.

(36) F. Mauriac, *Mémoires intérieurs*. Paris, Flammarion, 1949, p.72.

## Appendice

### Quelques précisions concernant la *Vie de Henry Brulard*

Les *Ecrits intimes* ont été publiés il y a relativement peu de temps.

Le premier éditeur des oeuvres complètes de Stendhal, son cousin Romain Colomb, en avait eu connaissance et les avait même complétées et corrigées. Mais il les avait trouvées trop fragmentaires, inachevées et personnelles pour devoir être publiées. Il les avait remis, suivant les vœux de Stendhal,   Louis Crozet, son grand ami depuis l' cole Centrale. La femme de celui-ci, plus tard, les légua à la Bibliothèque de Grenoble.

Environ 1880 Casimir Styenski, professeur dans cette ville, les trouva et fut très surpris de cette lecture. Il en fit une première édition entre 1882 et 1892. C'est à lui donc que nous devons de connaître ces pages devenues irremplaçables pour la connaissance de Henry Beyle-Stendhal-Henri Brulard. Mais son édition était tronquée et fort incorrecte. C'est seulement en 1949 que Henri Martineau en donna l'édition complète que nous pouvons lire aujourd'hui dans le volume *Ecrits Intimes* de l'édition de la Pléiade.

Une nouvelle édition de la *Vie de Henry Brulard* est en train de se faire: c'est Gérald Rannaud qui s'en charge, d'après le manuscrit original, et le premier volume d'une édition monumentale reproduisant non seulement le texte mais aussi les dessins de la main de Stendhal, est paru en 1996 chez Klincksieck.

## Bibliographie

La bibliographie sur Stendhal et sur la VHBd.  tant très abondante, nous nous limitons à quelques titres que nous jugeons utiles au sujet traité.



STENDHAL (Henry Beyle): *Vie de Henri Brulard. In Oeuvres intimes*. Ed. de Henri Martineau. Paris, NRF-Gallimard, 1956. Coll. Bibliothèque de la Pléiade, p.37 à 434.

BLIN, Georges: *Stendhal et les problèmes du roman*. Paris, José Corti, 1973.

CARACCIO, Armand: *Stendhal*. Paris, Hatier, 1951. Coll. Connaissance des Lettres.

MARILL ALBÉRÈS, Francine: *Stendhal*. Paris, Editions Universitaires, 1970. Coll. Classiques du XXe Siècle.

MOUTOTE, Daniel: *Egotisme français moderne*. Paris, SEDES-CDU, 1980.

POULET, Georges: *Mesure de l'instant. (Etudes sur le temps humain IV)* Paris, Plon, 1968.

PRÉVOST, Jean: *La Création chez Stendhal*. Paris, Mercure de France, 1959.

ROY, Claude: *Stendhal par lui-même*. Paris, Seuil. 1958. Coll. Ecrivains de toujours.

MOREAU, Pierina Lidia: "Presencia de Italia en los escritos íntimos de Stendhal". in *Actas de las VII Jornadas Nacionales de Literatura Italiana*. Córdoba, CITAL-UNC, 1992.

RANNAUD, Gérald: "Stendhal. Vie de Henry Brulard, édition originale" Entretien avec P.-M. DE BIASI, in *Magazine littéraire*, n° 346, sept. 1996.

LEJEUNE, Philippe: *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1996 (Nouvelle édition augmentée).

## MEMORIA Y LITERATURA EN *LES MOTS*, DE JEAN PAUL SARTRE

Estela Blarduni  
Facultad de Humanidades U.N.L.P.  
Facultad de Filosofía y Letras U.B.A.

Desde la madurez, ya escritor consagrado y exitoso, Jean Paul Sartre escribe *Les Mots*, relato en el que, volviéndose sobre su pasado, centra en la infancia -entre los cinco y los doce años-, la génesis de su vida intelectual.

¿De qué modo actúa la memoria en esta autobiografía? ¿Es un registro mecánico de recuerdos? ¿Representa el texto al sujeto que fue Sartre en su infancia, o desde la perspectiva del adulto se añade la instancia cultural de un "yo", que considera la escritura una experiencia decisiva que lo define ontológicamente? ¿Hasta qué punto la evocación desde el presente es a la vez autoinvención practicada en el vivir y formalizada en la escritura? ¿Cuál es el alcance de las palabras aludidas desde el título, para captar la totalidad del ser, a la par de forjar un artificio literario? ¿Son ellas el producto mimético de un referente, o meramente engendran la ilusión de referencialidad? ¿Tiene el Sujeto dominio sobre el texto, o es producido y determinado por éste, en una suerte de relación especular en el que el yo que ha vivido y el que recuerda se reflejan mutuamente?

Precisamente la imagen del espejo unida a la de la literatura y la experiencia de lo real, aparece desde las primeras páginas del relato: "*les livres ont été mes oiseaux et mes nids, mes bêtes domestiques mon étable et ma campagne;*"

*la bibliothèque c'est le monde pris dans un miroir*<sup>(1)</sup>. Si en la niñez el libro es espejo del mundo, forma de conocimiento y de apropiación de la realidad, la analogía cierra la confesión de *Les Mots*, donde se exalta la palabra escrita como forma de auto-conocimiento que devuelve al hombre una imagen crítica de sí mismo: "*Je fais, je ferais des livres; la culture ne sauve rien ni personne elle ne justifie pas. Mais c'est un produit de l'homme: il s'y projette, s'y reconnaît; seul, ce miroir critique lui offre son image*" (LM, 205).

A la luz de una conversión política al comunismo que el relato no cuenta, y en la convicción de la necesidad de una literatura de militancia y compromiso, Sartre interpreta su vocación cuasi-religiosa por la literatura en términos de neurosis, y hace de *Les Mots* un trabajo de ruptura que coincide con una pseudo-curación, donde las equivocaciones, conflictos y fantasmas de la infancia son la base de los desvíos de la obra del adulto. El autor se reconoce como un producto cultural proveniente de un medio pequeño-burgués, provinciano y liberal. Su confesión denuncia la cultura como fuente de mistificación literaria; se mira a sí mismo y a todo escritor a través de los rasgos del escritor total y absoluto, como luego lo hará en su biografía de Flaubert, *L'idiote de la famille*<sup>(2)</sup>.

Dividido en dos partes: *Lire*, *Écrire*, el texto constituye un conjunto binario equilibrado, ordenado en un movimiento a la vez continuo y antitético que totaliza la vida literaria. En el discurso se emplean todas las seducciones de la palabra para demostrar que al entregarle a ésta su vida, uno la pierde. En un reportaje realizado por Simone de Beauvoir<sup>(3)</sup>, Sartre había constestado al respecto que siempre había tenido la idea de escribir sobre su vida cuando ya la tuviera hecha, y por otra parte, su propósito de que *Les Mots* tuviese una forma muy literaria, es decir fuese una obra con un estilo que fascinara al lector, de modo que la autobiografía fuese una forma de decir adiós a cierta literatura, al realizarla, explicarla y despedirse de ella.

*Lire* comprende siete partes que abarcan la sintética presentación irónica de la doble genealogía, en la cual se parodian destinos y vocaciones. Se sienta el predominio de la influencia Schewitzer como consecuencia de la muerte prematura del padre y el retomo de la madre con el hijo al seno familiar. La formación del "producto cultural" que será el escritor y sus relaciones con las imposturas que la cultura implica, las primeras experiencias morales y filosóficas, el descubrimiento de la lectura, los libros "prohibidos" y los "Oficiales", las etapas escolares, el refugio en lo imaginario, el sueño heroico, la pasión por el cine, la relación con la madre, la soledad del niño que los otros aislan de su juegos.

Aunque no se precisa la cronología, la aventura de escribir comienza cerca de los diez años. Las secuencias de *Écrire*, dividida por blancos en tres sec-

ciones, abarca los comienzos de la escritura, los intercambios epistolares con el abuelo, la experiencia del plagio en las primeras novelas y el posterior avance de la fantasía individual, los contrastes entre el mundo imaginario y la realidad, la aceptación de un eventual destino de escritor menor, los mitos burgueses sobre el escritor, los descubrimientos de la literatura popular, el Liceo, sus compañeros; y la final aceptación orgullosa de quien se llama un "artesano", y reconoce que todos los rasgos de la infancia, usados, borrados, humillados, silenciados, permanecen en el hombre de cincuenta años.

Pero como lo ha demostrado Philippe Lejeune <sup>(4)</sup>, en la construcción del libro subyace un estricto orden dialéctico, del cual depende el orden cronológico. Todos los acontecimientos entre 1909 y 1916 son tratados como si pertenecieran a una vasta sincronía, y el orden de entrada en el relato depende únicamente de su función dialéctica, aunque paradójicamente se insista de manera escrupulosa y cínica sobre las fechas. Fundamentalmente el logro de *Les Mots* es conciliar la técnica tradicional de los recuerdos de infancia con esta construcción dialéctica rigurosa. De este modo la obra conserva una estructura dramática que mantiene al lector en tensión desde el principio al fin con el ritmo de una pieza teatral que, dentro de un tiempo limitado articula los significados en un sistema único.

La primera parte de la obra concluye con una alusión al abuelo materno, Charles Schweitzer, quien facilitó el pasaje de la lectura a la escritura: "*Je fus sauvé par mon grand-père: il me jeta sans le vouloir dans une imposture nouvelle qui changea ma vie*" (LM, 112). Pero como la literatura es considerada un juego por partida doble en el que Salvación e impostura se hallan ligados, la reaparición del tema al final del libro relaciona a la *Salut* con mayúscula, como principal accesorio de la comedia literaria y de la memoria del escritor absoluto que es uno, y todos los hombres a la vez: "*Si Je range l'impossible Salut au magasin des accessoires, que reste-t-il? Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui*" (LM, 206).

Esta postura aproxima las líneas finales de *Les Mots* con el preámbulo de las *Confessions* de Rousseau: "...*Qu'un seul te dise s'il l'ose: Je fus meilleur que cet homme-là*". Casi dos siglos antes, Jean Jacques Rousseau, como Sartre filósofo, ensayista y novelista marcado por la tradición cultural y la moral protestante; inspirado por la misma vehemencia en repensar la vida social y transformarla, sintió la necesidad de contar su historia, señalando sus defectos y sus carencias, denunciando las vanidades de la actividad intelectual, para concluir en una postura de humildad que diluye la excepción en el intento de comunidad entre los hombres.

El orden descrito por Lejeune divide la obra en cinco partes que relaciona con la fundamentación de la llamada neurosis, estructurada alrededor de las di-



ferentes comedias en un orden que va desde lo exterior a la internalización. De esta manera, cada descripción, cada gesto o conducta, son parte de un proyecto totalizador.

## **Imposturas e Identidad**

Si para el escritor la literatura comprende salud y enfermedad, ser y parecer, verdad e impostura, en el interior de dicho vaivén la memoria selecciona recuerdos que constituyen el ser: "*ce vieux bâtiment ruineux, mon imposture, c'est aussi mon: caractère, on se défait d'une névrose, on ne se guérit pas de soi*" (LM, 205).

El tema clave del existencialismo sartreano de la intencionalidad que implica conciencia inmediata de mí y del mundo con la conciencia del otro que me modifica y construye mi doble identidad de sujeto y objeto, se manifiesta como tópico en *Les Mots*. El pequeño Poulou se encuentra una y otra vez ante espejos que le muestran falsas transparencias, de allí las impresiones constantes y ambivalentes de engaños e imposturas, y el sentimiento de estar "demás" ("*de trop*"), como experiencia concreta del vacío existencial en relación con el mundo y con los otros, que se vive en la angustia y el anonadamiento.

Desde el comienzo el tema de la comedia se instala en el texto, en la evocación de la genealogía familiar y el retrato sarcástico de los abuelos Schweitzer: su abuela Louise Guillemain rodeada de virtuosos comediantes "*avait pris en haine la comédie et la vertu*" (LM, 13).

El narrador relaciona la capacidad histriónica del abuelo con los lazos afectivos que los unían y la duda de su autenticidad: "*Dans une passion si publique, J'ai peine à distinguer la sincérité de l'artifice*" (LM, 22). La memoria dramatiza imágenes congeladas en el tiempo, instantes detenidos en la eternidad, donde el abuelo se transforma en su propia estatua al posar para fotografiarse: "*il y avait gagné le goût des poses et des tableaux vivants; tout lui était prétexte à suspendre ses gestes, à se figer dans une belle attitude, à se pétrifier*" (LM, 22-23). Poulou atrapado en el juego de poses del abuelo, participa de ellas ante un fotógrafo invisible: "*Nous jouions une ample comédie aux cent sketches divers*" (LM, 24).

La muerte prematura del padre apenas nace el niño, hará que éste carezca, según el veredicto de "un eminente psicoanalista" de Super yo, pero que también posea "Un Edipo incompleto" que lo liberará de agresividad, de modo que de pequeño se adaptará a las exigencias de los demás y se sentirá actor representando la comedia de la virtud, para no cesar de crearse con el único imperativo de

agradar a todos. Para describir esa infancia hecha de escenas y roles, Sartre despliega un juego de oposiciones teatrales, una escritura escénica de diálogos y réplicas.

Si en muchos casos la autobiografía es epitexto de la creación ficcional de un autor, a la inversa, como en este caso, la obra sin pretensiones de referencialidad es epitexto del texto íntimo: en él Sartre remarca que los personajes de sus piezas teatrales y de sus novelas toman decisiones súbitamente y son presas de crisis bruscas: "*il suffit d'un instant, par exemple, pour que l'Oreste des Mouches accomplisse sa conversion*" (LM, 192); luego aclara que los hace a su imagen: "*non point tels que je suis, sans doute, mais tels que J'ai voulu être*" (LM, 193) y reflexiona sobre la naturaleza de sus fidelidades y cambios: "*Je devins traître et je le suis resté... En gros, je tiens mes engagements comme en autre; constant dans mes affections et dans ma conduite je suis in fidèle à mes émotions*" (LM, 193). A través de las argumentaciones se advierte que Sartre emplea la palabra *traître* como infidelidad a un yo unívoco, y por el contrario, la verdadera fidelidad está referida a un yo cambiante y a la obra que escribe; como lo sostiene la filosofía sartreana, al presente tendido hacia el porvenir. El escritor de *Les Mots*, evoca al de *L'Être et le Néant*: "*Je suis ce que je fais*". Empleando una metáfora sartreana que se aplica a la libertad humana, el escritor está condenado a ser traidor, y esta condena, esta maldición, que no concierne ni a los sentimientos ni a las acciones, designa el único imperativo categórico de su oficio, que se opone al concepto de una existencia cristalizada. Está ligado a la valorización del instante, como una suerte de carrera hacia las traiciones futuras. Precisamente, la imagen de la *course*, la carrera, sugerida por el movimiento rápido de la frase, constituye una imagen matricial en *Les Mots*; desde la visión del adulto, la vida "*n'est qu'une suite de cérémonies et nous consomons notre temps à nous accabler d'hommages*" (LM, 29).

Por ello también, la construcción de un mosaico mitológico que provee de identificaciones, raíces y arquetipos a la contingencia infantil: en un arbitrario Olimpo conviven personajes antiguos como Filoctetes y Eneas; legendarios, como Griselides; modernos como Don Quijote, Cyrano, Chantecler o Pardaillan; y contemporáneos y populares, como Buffalo Bill o Nick Carter.

### **De "L'enfance d'un chef" a *Les Mots***

Resulta ineludible relacionar los pasajes de *Les Mots* que ligan la simulación con fantasmas originarios, complejos, angustias y teorías freudianas parodiadas desde el psicoanálisis existencial sartreano, con la *nouvelle* "*L'enfance d'un chef*"<sup>(5)</sup>.

En ambos relatos de infancia convergen situaciones que obligan a su comparación, en la superposición de los episodios análogos y de las lagunas respectivas. La descripción de una infancia burguesa en la Francia de principios de siglo aproxima los dos textos, también un episodio particularmente llamativo: el protagonista es disfrazado de ángel en el transcurso de una fiesta de adultos. Circunstancia inaugural en "*L'enfance d'un chef*"<sup>(6)</sup>, Lucien, el protagonista, aparece con un vestido de gasa azul y alas. Luego el motivo se reduce a su significación simbólica: el mundo es una comedia sin actores. De allí en más, todas las vestimentas descritas (el traje de Pierrot, el verde y malva de Berliac, el uniforme de los Camelot), parecerán disfraces. Esta escena primera del disfraz completa el enigma del título ¿cómo un ángel con sexo indefinido se transformará en jefe con virilidad completa? La escena liminar genera dos constantes: como forma de conducta el héroe participará de la comedia universal intentando la seducción, en segundo término, se instala en él el fantasma de la castración ("*il avait peur que les gens ne décident tout d'un coup qu'il n'était plus un petit garçon*"). Ambas situaciones constituyen una parodia de la novela analítica que comienza por fantasmas originarios.

El mismo episodio aparece en *Les Mots* bajo la forma de una anécdota reducida, casi insignificante en el texto, y desprovista de connotaciones sexuales: en la fiesta de fundación del Instituto de Enseñanza de Alemán del abuelo, Poulou es vestido con "*robe de mousseline bleue, avec des étoiles dans les cheveux, des ailes...*" (LM, 34). El tema de la castración aparecerá en un episodio que figura con mero sentido cronológico, y que alude al momento en que el abuelo, en oposición a los deseos maternos, le hace cortar los bucles a la edad de siete años, transformándolo en un hombre "*glorieux et tondu*" (LM, 87), descubriendo su fealdad, atributo típicamente masculino en el imaginario sartreano. En esta oportunidad, el complejo es vivido de forma inconsciente en el niño, y presentado por el narrador a través de la subjetividad de los adultos. El título de "*L'enfance...*" reaparece en *Les Mots* bajo forma negativa: "*Je ne suis pas en chef, ni j'aspire à le devenir*" (LM, 20). Si Lucien, es consciente de tener deberes y roles tácitos; Poulou es todo lo contrario: "*Je n'étais pas consistant ni permanent; je n'étais pas le continuateur futur de l'oeuvre paternelle, je n'étais pas nécessaire à la production de l'acier; en un mot, je n'avais pas d'âme*" (LM, 74). La diferencia entre ambos héroes surge de la circunstancia familiar: la muerte del padre es punto de partida en *Le Mots* y punto de llegada en *L'enfance*. La herencia paterna priva a Lucien de la escritura (renuncia a escribir un Tratado sobre la Nada) y de la aprensión a la muerte. Los dos elementos, escritura y muerte, aparecen en cambio asociados en *Les Mots*: el texto contiene muchas alusiones a muertes reales

como la del padre, el tío, o el compañero de estudios Bercot; muertes imaginarias en libros o sueños; muertes de escritores mártires y libros asociados a imágenes de muerte. La escritura es presentada como un suicidio “a la Gribouille”, forma de muerte que previene la angustia ante la misma. Todas las tensiones puestas en juego en la historia del niño sin padre, hijo de la biblioteca, están ligadas en forma evidente al imaginario de la muerte: la muerte que a los cinco años descubre espíandolo desde el balcón (LM, 79) o deslizándose en la canción de “El Rey de los Alisos” que cantaba su madre, o en el cuento de Mérimée “*La Vénus de L’Ille*” (LM, 80), o la muerte como extremo de locura (LM, 81), o el apetito de gloria a través de escritura que implicaba “*un refus de vivre*” y paralelamente un renacer en el objeto-libro (LM, 159).

Si desde la teoría de la autobiografía se plantea el status ontológico del “yo” en relación con el lenguaje: la escritura como posibilidad o privación, memoria o futuro, identidad o retrato de un ciego, en *Les Mots* Sartre relaciona la adquisición de la identidad con la escritura: “*Si je disais: moi, cela signifiait: moi qui écris*”. Esta certeza se relaciona con la accidental y conmovedora aparición de la conciencia del “yo”, que según el autor en su biografía sobre Baudelaire<sup>(7)</sup>, cada uno experimenta en su infancia. Pero, cuando en *Les Mots* se inserta dos veces (a los siete años y en la adultez presente) la fábula del tren donde Poulou es sorprendido por el guardia sin pasaje (LM, 92 y 205), alude a las posibilidades relativas del lenguaje en el orden del ser: si el niño sin billete, sin identidad, se acoge al modelo heroico del escritor para adquirirla; al final, el escritor adulto se encuentra en una situación parecidamente incómoda, ya que el ejercicio de la palabra no le ha valido como testimonio válido de la univocidad del yo, no lo ha dotado de identidad, no le ha dado el pasaje que justifique su viaje en el tren.

Finalmente la neurosis caracterial, que se fija entre el verano del catorce y el otoño del dieciséis: tiene su base en la realidad ambivalente de las palabras, si antes representaba su vida mediante imágenes dialécticas: “*c’était ma mort provoquant ma naissance, c’était ma naissance me jetant vers ma mort*”, ahora él mismo devendrá esa reciprocidad: “*Je me tendis à craquer entre ces deux extrêmes, naissant et mourant à chaque battement de coeur*” (LM, 187).

La posición sartreana que concibe la relación entre el “yo” y el lenguaje como una realidad dialéctica, coincide con las teorías más recientes de la autobiografía<sup>(8)</sup>: no sólo el descubrimiento del “yo”, sino también el de la muerte, que según Paul de Man<sup>(9)</sup> preside “la casa de la autobiografía”, dependen del lenguaje. De este modo las palabras sartreanas son teatro de autoexpresión, de autodescubrimiento, y simultáneamente el escritor es desplazado por el discurso que lo crea, en un balanceo permanente entre nacimiento y muerte.



## Notas

(1) Sartre, Jean Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1992, p. 42. En adelante las citas correspondientes a *Les Mots*, indicarán entre paréntesis LM y el número de página de la mencionada edición.

(2) Sartre, Jean Paul, *L'Idiot de la Famille*, Paris, Gallimard, 1972.

(3) de Beauvoir, Simone, *La Cérémonie des Adieux*, Paris, Gallimard, 1981.

(4) Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

(5) Sartre, Jean Paul, "L'enfance d'un chef" en: *Le Mur*, Paris, Gallimard, 1978.

(6) Sartre, Jean Paul, *Ob. cit.*, p. 155.

(7) Sartre, Jean Paul, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1952.

(8) Ver: Eakin, Paul John, "Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje" en: *Suplementos Anthropos*, N° 29, Madrid, Diciembre 1991.

(9) de Man, Paul, "La autobiografía como desfiguración", en *Suplemento Anthropos*, N° 29, Madrid, Diciembre 1991.

## Bibliografía Crítica

ALBÉRÉS, René M., *Jean Paul Sartre*, Paris, Ed. Universitaires, 1967.

BURGUELIN, Claude, *Les Mots de Jean Paul Sartre*, Paris, Gallimard, 1994.

CONTAT, Michael et Rybalka, Michael, *Les Ecrits de Sartre*, Gallimard, 1970.

DE BEAUVOIR, Simone, "Entretiens avec Sartre" dans: *La Cérémonie des Adieux*, Paris, Gallimard, 1981.

IDT, Geneviève, "Le Mur" de Jean Paul Sartre, *techniques et contexte d'une provocation*, Paris, Larousse, 1972.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.

LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*, Seuil, 1986.

*Sartre et la mise en signe*, Texte établie par Michel Issacharoff et Jean Claude Vilquin, Paris, Klincksieck, 1982.

THODY, Philip, *Jean Paul Sartre*, New York, St Martin's Press, 1992.

## **LA RUTA DE FLANDES: ¿MEMORIA O ARTIFICIO?**

*Prof. Jorge Alberto Piris  
Instituto de Análisis Semiótico del Discurso  
Universidad Nacional de La Pampa*

Un lector acostumbrado a la novela tradicional debería sorprenderse por la forma aparentemente caótica en que Claude Simon nos presenta su novela. La historia principal de *La route des Flandres* nos muestra al protagonista, Georges, durante las acciones bélicas que aniquilan a su regimiento en mayo de 1940, la retirada, el traslado al campo de concentración y su cautiverio. Pero se entreteteje todo esto con historias del capitán de Reixach y de su esposa Corinne, del jockey y actual asistente del capitán, Iglésia, del ilustre ancestro suicida Reixach, y con la que seis años más tarde relacionará a Georges y Corinne. Y se entremezclan sus relaciones amorosas con diálogos de Georges con Blum o Wack, muertos desde hace años.

Pero no se sorprendería quien ya hubiere abrevado en las aguas del "nouveau roman". En el discurso en que invita a Claude Simon a recibir el premio Nobel, el académico sueco Lars Gyllensten resume perfectamente las características del movimiento, en los aspectos esenciales que serán motivo de nuestro análisis: los nuevos escritores rompieron con las reglas de la novela convencional según las cuales un relato debe presentar una trama realista y desarrollarse en un orden cronológico perceptible y coherente. Sus obras se presentan como

montajes o "collages" que utilizan la lengua como material. Su campo de acción es el dominio de la memoria y de las asociaciones aparentemente libres. Fragmentos recogidos en épocas diversas son yuxtapuestos en razón de correspondencias entre sus contenidos o su carga emocional, pero no sobre la base de su sucesión cronológica en un flujo normal de los tiempos. La influencia de las artes plásticas se hizo sentir fuertemente. Una imagen presenta simultáneamente todos sus elementos. El flujo de las percepciones sucesivas está creado por el desplazamiento de la emoción creadora del espectador de uno a otro elemento que, en realidad, se presentan simultáneamente como un todo ininterrumpido <sup>(1)</sup>.

Cabe preguntarnos por qué un escritor recurre a tales procedimientos. Claude Simon comenta en una entrevista que hace unos años, en un coloquio sobre Proust, escuchó con estupor a un eminente ensayista decir que Proust, por una suerte de perversidad maligna, habría "fragmentado" lo "real" para desconcertar a su lector. Y sostiene que es precisamente a la inversa: "Proust a réussi à ordonner et "cristalliser" en un seul bloc cohérent tous ces petits fragments de "réalité" que nous sommes seulement capables d'appréhender et de retenir" <sup>(2)</sup>. Y también con estupor escuchó a Vargas Llosa, en un congreso en New York, declarar que la función del escritor es la de crear la anarquía. Nuestro autor sostiene exactamente lo contrario: escribir consiste en aportar un orden, dar las prioridades, establecer una jerarquía <sup>(3)</sup>.

En una conferencia inédita, titulada "Roman et mémoire", Claude Simon planteaba cómo recibimos del mundo un gran número de información codificada. Entre tantas cosas que el hombre piensa, siente y recuerda a la vez, ¿cómo seleccionar y separar lo auténtico, distinguir lo importante, lo principal de lo secundario, de lo accesorio, lo verdadero de lo falso, lo real de lo convencional? <sup>(4)</sup>.

Sus novelas llevan en sí mismas estas dudas sobre la posibilidad de aprehender la realidad que nos rodea. Los personajes, como ha señalado Jean Duffy, advierten la imposibilidad de comprender intelectualmente el presente y tratan de recordar y reconstruir su pasado, y el de aquellos que han conocido. Esto se traduce en una estructura narrativa que pregona su relatividad proponiendo diferentes versiones de los hechos y desenlaces intercambiables <sup>(5)</sup>.

La guerra o la revolución, al introducir en el paisaje la violencia y la destrucción, rompen la apariencia del mundo y su uniformidad <sup>(6)</sup>. ¿Cómo conocer la realidad? Se descartará la visión unilateral, parcial, focalizada, subjetiva, que no puede explicarla, y se buscará la sumatoria de puntos de vista y de experiencias. Al final de la novela, Georges se repetirá una y otra vez "mais comment savoir, comment savoir?" <sup>(7)</sup>, "mais comment savoir, que savoir?" <sup>(8)</sup>.

Tratará de reconstruir la muerte del capitán de Reixach para dilucidar si

fue una acción de guerra o un suicidio premeditado, y la del antepasado Reixach para establecer si fue suicidio u homicidio. Para la primera reconstrucción se tienen en cuenta los datos que aporta Iglésia sobre la infidelidad de Corinne. Para la segunda, los datos del retrato y los de un grabado, del tipo de los titulados "l'Amant Surpris ou la Fille Séduite" <sup>(9)</sup>. ¿Se busca una explicación para justificar un destino, para establecer los rasgos comunes de una dinastía, o para lograr un anclaje ante una realidad evanescente?

También en *Le Rouge et le Noir* la figura de Boniface de la Mole señorea sobre la conducta de Mathilde, y parece predecir un destino trágico, que ella acepta heroicamente y que le indica como actuar para ser digna de tal linaje. Pero la historia es única e indudable. Aquí, en cambio, las hipótesis surgen por interpretaciones de datos aportados por imágenes, por criterios diversos para evaluar actitudes humanas. Y no quedará nada definitivo que asegure lo ocurrido en uno u otro caso, ni que permita al protagonista solucionar los interrogantes planteados. Y así se cuestionará, en la última página: "Mais l'ai-je vraiment vu ou cru le voir ou tout simplement imaginé après coup ou encore rêvé" <sup>(10)</sup>.

A veces los recuerdos se nos presentan de una manera verosímil, con asociaciones que sirven para saltar de un recuerdo a otro, emulando los mecanismos de la memoria, como el evidente "virginal - vierge" <sup>(11)</sup> o las múltiples y sucesivas vinculaciones entre su relación sexual con Corinne y su situación en el campo de concentración, referidas generalmente a la comida y a la bebida <sup>(12)</sup>.

Otras veces la memoria aparece ficticia, inverosímil. ¿Cómo puede Georges recordar la descripción que Blum le hace de su calle? Son casi tres páginas con detalles de colores, formas, leyendas de carteles <sup>(13)</sup>. Podemos aceptar la precisión en quien lo ha visto durante veinte años desde su ventana, pero no en quien lo ha escuchado y lo recuerda seis años más tarde. ¿Cómo guardar con tanta fidelidad una percepción ajena?

No nos encontramos ante la memoria que se dispara ante un estímulo: es un mecanismo general, que abarca toda la novela. Más que el relato de una historia parece el relato de una memoria, como admite el autor, pero enriquecida y deformada por la lengua <sup>(14)</sup>.

Hablando del ojo simoniano, Lucien Dällenbach lo calificó como "un œil qui se souvient". Claude Simon reconoce que tal formula le conviene perfectamente, y agrega que "le souvenir est réactivé et enrichi par le travail d'écriture" <sup>(15)</sup> (...) "plus on écrit, plus on a de souvenirs" <sup>(16)</sup>. Y este ojo que recuerda y crea, va redescubriendo, ordenando y estructurando el espacio.

Claude Simon ha reconocido reiteradamente el carácter autobiográfico de sus obras, especialmente a partir de *L'Herbe* <sup>(17)</sup>. Vivió los terribles ocho días -del

10 al 17 de mayo de 1940- en los que el ejército francés sufrió una de sus más terribles derrotas, y cinco meses de campo de concentración hasta que pudo escapar <sup>(19)</sup>.

Refiriéndose a *Le Discours de Stockholm*, en el que Claude Simon evoca estas circunstancias, Alastair Duncan dice que el mismo invita a una relectura de sus novelas en un nuevo contexto, el del espacio autobiográfico, ya que la obra de Simon se presenta como la lenta realización de un proyecto de autobiografía <sup>(19)</sup>. Este crítico ha destacado la estrecha relación entre la familia paterna de Simon y la familia Thomas que nos presenta en *L'Herbe* y *La Route des Flandres* <sup>(20)</sup>. Y ha señalado también cómo retoma los sucesos de *La Route des Flandres* en *Histoire*, *La Bataille de Pharsale*, *Leçon de choses* y *Les Géorgiques*, hasta llegar, en esta última, a proponer su propia familia como base de toda invención <sup>(21)</sup>.

Estos aspectos autobiográficos fueron reconocidos por el autor en forma tardía. Tal vez pesó la condena que se hizo de toda alusión referencial en el célebre coloquio de Cerisy de 1971. Allí se presentó una carta dirigida a Claude Simon por un ex coronel de dragones de apellido Cuny, quien refería que al leer la novela había reconocido circunstancias que él había vivido. El control conceptual y psicológico que ejerció Jean Ricardou sobre el debate en ese primer coloquio y en la semana que se consagró a Simon en 1974 fue determinante. Desaprobó y censuró toda discusión sobre cualquier referencia (autobiográfica, histórica, geográfica, etc.). Se llegó a decir que el viejo militar no había leído bien, y que la novela, por su carácter "autorreferencial" ni siquiera había intentado reflejar la realidad de la guerra. Simon se vio obligado a reconocer los parámetros teóricos que se habían establecido en esa primera jornada. Pero en 1981, en New York, denunció la falta de fundamento de tal pretensión teórica <sup>(22)</sup>.

A pedido de Anthony Cheal Pugh, Claude Simon escribió la "petit historique", en 1984, donde cuenta la actuación del 31º regimiento de dragones, entre los días 10 y 17 de mayo de 1940. Este último día, el coronel Ray junto con el comandante Cuny del 8º Regimiento, fueron abatidos por un paracaidista alemán. El coronel Ray fue quien inspiró al capitán de Reixach y el Comandante Cuny al subteniente que lo acompaña. Simon creyó verlo morir, pero en realidad fue quien le escribió la carta años después.

Cheal Pugh afirma que las novelas de Simon trabajan y transforman la materia de la memoria, individual y colectiva. El autor parte de hechos reales; basta un mapa o algún libro de historia para seguir los textos simonianos de *La Corde raide* a *Les Géorgiques*, en la que llama "la route des références" <sup>(23)</sup>. Pero aclara que, si bien esas obras parten constantemente de recuerdos de escenas vividas, por ser obras de arte no cesan de producir significaciones nuevas <sup>(24)</sup>.

Admitidos el origen autobiográfico del material de sus novelas y la capacidad creadora que elabora el mismo y lo transforma una y otra vez, falta dilucidar por qué se llega a una estructura tan peculiar en *La Route des Flandres*. Podríamos aplicar a esta novela lo que el pintor Jean Dubuffet escribió a Claude Simon luego de la lectura de *Triptyque*: la obra permite una lectura ininterrumpida. Se puede abrir siempre, en cualquier página, y encontrar en ella la substancia del libro entero. No se puede leer -si leer significa comenzar en la primera página y terminar en la última-. Se puede hacer uso del libro toda una vida. Es un libro a utilizar como un tapiz de Persia <sup>(25)</sup>. Más allá de lo hiperbólico del halago reconocemos un hecho cierto que hemos experimentado durante la lectura. Nos queda la sensación de que podríamos haberla comenzado por cualquier página. Al no existir una respuesta final a los interrogantes planteados, sólo nos queda apreciar las distintas posibilidades enumeradas para la interpretación de los hechos. Hasta llegamos a considerar, en una primera lectura, que los materiales utilizados pudieran ser colocados en un orden diverso.

El propio autor comparó la estructura con la de un pozo artesiano, haciendo referencia a los temas que aparecen y reaparecen en torno al elemento central, como los estratos subyacentes que afloran a la superficie de un lado o del otro del pozo <sup>(26)</sup>.

¿Pero cómo llegó a esa estructura final? ¿Pudo haber sido otra? Sólo el autor podría darnos la respuesta. Y lo hizo.

Sabía que, en una obra en la que el orden cronológico importa poco o nada, el mayor problema es el de la periodicidad: ¿dónde colocar o hacer reaparecer tal tema o tal personaje o tal episodio o tales lugares, que en la memoria se combinan inextricablemente? Escribió la novela, según la expresión de Flaubert "par tableaux détachés", acumulando sin orden los materiales. Luego, para ensamblarlos, tuvo la siguiente idea: la de asignar un color diferente para cada personaje o tema. Resumió en una línea los argumentos de esos "tableaux détachés" y colocó sobre la izquierda, en el margen, los colores correspondientes. Ubicando sobre la mesa de trabajo estas bandas de papel más o menos largas, podía, gracias a los colores, tener una visión general del ensamble de los materiales, permitiendo que tal personaje o tal tema reapareciese a intervalos apropiados. Así, poco a poco, por tanteos, cambiando de lugar las tiras de papel, llegó a establecer la estructura del conjunto. Y menciona, como ejemplo de esa tarea, cómo puede advertirse, solamente por los colores, que el episodio en el que se aniquila al escuadrón se sitúa en la mitad del relato de la carrera perdida por Reixach y en el centro mismo de la novela <sup>(27)</sup>.

Habiendo quedado establecido el carácter autobiográfico de los materia-

les utilizados para la historia de *La Route de Flandres*, solo resta concluir que la peculiar estructura de sus elementos no responde al dictado caprichoso de la memoria sino a un cuidadoso plan de montaje por parte de su autor. Ese recordar confuso del protagonista es un artificio para fuminar la línea divisoria del mundo de la novela y la realidad circundante. Descubrimos finalmente que no es un caos, como nos parecía al comienzo: el autor ha conseguido ordenar los elementos. Ante la imposibilidad de comprender la realidad se ha construido otra, cuyo ordenamiento no es lógico ni racional, sino puramente estético. Y dada la armonía lograda, creemos que Claude Simon ha logrado la mejor solución entre las infinitas posibilidades que se le presentaban.

## Notas

- (1) CALLE, Mireille: *Claude Simon. Chemins de la Mémoire*. Textes, entretiens, manuscrits, réunis par Mireille Calle. Québec, Le Griffon d'argile - Presses Universitaires de Grenoble, 1993, p. 49.
- (2) Ibidem, p. 12.
- (3) Ibidem, p. 24.
- (4) SIMON, Claude: "Roman et Mémoire" (En: *Revue des Sciences Humaines*, Tome LXXXIV, N° 220, Octobre-Décembre 1990, Université de Lille III, 1991, *Claude Simon*. Textes recueillis par Guy Neumann, pp. 191-192).
- (5) DUFFY, Jean: *Les premiers romans de Simon: tradition, variation et évolution*. (En: *Revue des Sciences Humaines*, op. cit., p. 14).
- (6) ALEXANDRE, Didier: *Claude Simon*. Paris, Marval, 1991, p. 10.
- (7) SIMON, Claude: *La Route des Flandres*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1987 (Collection "double", 8), p. 285.
- (8) Idem, p. 289.
- (9) Idem, p. 81.
- (10) Idem, p. 296.
- (11) Idem, p. 13.
- (12) Idem, pp. 246-247.
- (13) Idem, pp. 268-270.
- (14) CALLE, M., op. cit., p. 20.
- (15) Idem, p. 5.
- (16) Idem, p. 23.
- (17) "A partir de *L'Herbe*, dit-il, tous mes romans sont pratiquement autobiographiques". DUNCAN, Alastair: "Le projet autobiographique" (En: *Revue des Sciences Humaines*, N° 220, p. 49).
- (18) CALLE, M., op. cit., p. 8.
- (19) DUNCAN, Alastair: "Le projet autobiographique" (En: *Revue des Sciences Humaines*, N° 220, p. 50).

(20) idem, pp. 56-58.

(21) idem, pp. 59-60.

(22) CHEAL PUGH, Anthony: "Simon et la route de la référence" (En: Revue des Sciences Humaines, N° 220, pp. 23-25).

(23) Ibidem, p. 37.

(24) Ibidem, p. 37.

(25) ALEXANDRE, D., op. cit. p. 55.

(26) Cfr. ALEXANDRE, D., op. cit., pp. 54-55. También DÄLLENBACH, Lucien: "Le tissu de mémoire" (En: SIMON, Claude: *La Route des Flandres*, op. cit., p. 304: refiere que a esta imagen recurre Claude Simon en "La fiction mot à mot", *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, U.G.E., coll. 10/18, 1972, t. II, p. 93).

(27) SIMON, Claude: "Note sur le plan de montage de *La Route des Flandres*". (En: CALLE, M., op. cit., pp. 185-186).

## **Bibliografía**

ALEXANDRE, Didier: *Claude Simon*. Paris, Marval, 1991.

CALLE, Mireille: *Claude Simon. Chemins de la Mémoire*. Textes, entretiens, manuscrits, réunis par Mireille Calle. Québec, Le Griffon d'argile - Presses Universitaires de Grenoble, 1993.

NEUMANN, Guy: Revue des Sciences Humaines, Tome LXXXXIV, N° 220, Octobre-December 1990, Université de Lille III, 1991. *Claude Simon*. Textes recueillis par Guy Neumann.

SIMON, Claude: *La Route des Flandres*. Suivi de Le tissu de mémoire par Lucien Dällenbach. Paris, Les Éditions de Minuit, 1987 (Collection "double", 8).





# MEMORIAS DE MATERNIDAD PERDIDA

*Adriana Crolla*  
*Universidad Nacional del Litoral*

## **Toda memoria es una historia y por tanto, un discurso**

En la escritura (auto)biográfica, la memoria es un acto esencial, una hermenéutica generada en el momento presente de la escritura sobre un pasado presuntamente "ya construido". Por tanto, exige sutiles y cambiantes relaciones entre la vida que se relata y el ejercicio de la memoria que aprehende y reprehende esa vida. Si la vida es un progreso, un devenir sin retorno, el único camino para sustraernos de la maldición de Heráclito es aferrarnos al salvavidas de la memoria para poder así recuperar el tiempo perdido en los insondables laberintos del olvido.

El bios se concibe como un proceso y la memoria se constituye entonces en el hilo de Ariadna que permite recorrer ese laberinto, una forma que se va gestando con el entramado de las acciones, gestos y actos cotidianos y pasible de ser narrada. Porque la memoria es además, un artificio verbal con que podemos (re)construir el periplo de ese proceso, develar la configuración escondida que progresiva e inconscientemente se fue creando durante el transcurrir.

Hilo de Ariadna, sí, pero abortado desde su misma puesta en acción, pues todo texto (auto)biográfico es en esencia una *mise en abyme* sin fin, donde ambos "yo" (el que narra y el que fue), lo que V. Woolf llamó: "*las dos personas de la escritura de la vida*" y finalmente lector y escritor se encuentran atrapados en una

cadena de repeticiones y vacíos que se ahondan y expanden cada vez más, en sucesiones potencialmente devoradoras.

En la memoria, como en todas las expresiones de lo (auto)biográfico, en la búsqueda de un carácter explícitamente historiográfico, se subraya paradójicamente, el carácter netamente ficcional de este género por cuanto el texto hace explícita la emergencia de un yo vacío o discursivo. Un yo cuya historia *in fieri* se va construyendo al tiempo que se despliega el juego nemónico-reflexivo de des(re)cubrimiento del "ser".

### **"Nacer de mujer"**

Un tema recurrente en la representación de lo femenino en las distintas variantes del género, tanto en los textos tradicionalmente escritos por hombres como por los cada vez más recurrentes producidos por mujeres, es el de la MATERNIDAD

La maternidad es un conjunto de fenómenos de una gran complejidad que entraña no sólo lo fisiológico como reproducción de la especie, sino también la serie de representaciones que, como productos de operaciones simbólicas de todo universo cultural, han asignado particulares significaciones a la dimensión matema de la feminidad, siendo por tanto, portadora y productoras de sentido.

Julia Kristeva, en *"El tiempo de las mujeres"* analiza el cuerpo materno y lo percibe como un espacio al mismo tiempo "dual y ajeno" que niega el sujeto estable, individual, autónomo de la visión patrilineal. Un espacio heterogéneo y prelingüístico que cuestiona el tiempo lineal de la historia, las identidades y el lenguaje. La maternidad, afirma, no sólo se concibe como sede de la conservación social sino que también instaura una concepción del tiempo signado por la *repetición* y la *eternidad*.

Es esta certificación de eternidad y al mismo tiempo de tumba corporal, la que provoca el miedo del sujeto masculino al cuerpo femenino en tanto subvierte su pretensión de autogeneración y autonomía. La profunda ligazón que lo une a la madre por haber nacido *en, por y a pesar* de ella, le recuerda al hombre su dependencia al útero, al tiempo que lo enfrenta a la angustia de su propia temporalidad. Simone de Beauvoir en *"El segundo sexo"* así lo corrobora.:

El miedo del hombre a ese cuerpo femenino, es el temor a sus propios límites corporales, a la inmanencia, a convertirse en mujer, es decir, el miedo a la madre-otro. El miedo del hombre se refiere a una alteridad que es tanto más atemorizadora, precisamente cuanto que no se sitúa

fuera sino dentro de las fronteras de su propia identidad. Esta es la razón por la que esa alteridad femenina debe ser proyectada fuera del yo y la mujer ser constituida como Otro, como la diferencia externalizada y tranquilizadora del hombre consigo mismo<sup>(4)</sup>

En el hijo varón, la individuación comporta una *doble escisión del cuerpo materno*: como individuo y como sexo, por ello la constitución de su yo acarrea la necesaria destrucción de lo materno en relación a lo opuesto-femenino, el cuerpo materno debe ser reducido a objeto.

Por ello, cuando el sujeto escritor, responde al llamado de la madre, en particular a la representación de la *madre-amante ya muerta*, se refleja en la escritura una angustia ontológica todavía vigente a pesar de la desaparición física de quien la corporalizaba: la angustia de la negación de la fuente primaria de amor.

En "*Colloquio con la mamma morta*", Luigi Pirandello relata un encuentro en la vieja casona de la infancia con el fantasma de la madre que viene a consolarlo en su soledad. La madre nutricia es recuperada, en el espacio que la contenía, sentada en el mismo sillón con la misma esbeltez y con todo el esplendor de lo vital. No le provoca miedo su aparición pues él mismo la ha invocado. Como la Beatriz de Dante, no es *una- otro* sino una proyección de su propia interioridad. Es la Madre Simbólica, la pérdida del origen de la propia historicidad, lo que le problematiza. Por ello llora y la madre, creyendo que llora su muerte, trata de consolarlo asegurándole que se encuentra bien donde está. A lo que el hijo le responde:

No lloro por ti, mamá. Lloro por mí. Pues ya no hay una madre que me piense.

Roland Barthes, dentro del corpus literario que aquí nos ocupa, la literatura en lengua francesa, no pudo soslayar esa necesidad atávica de recuperar por los meandros de la memoria, la esencia irremediablemente perdida de la madre ya muerta, conjurar la culpa en la ilusión del restablecimiento de un diálogo interrumpido. Pero "*La cámara lúcida*", un ensayo sobre la fotografía y la muerte, es fundamentalmente un intento de confesión poética de la propia subjetividad gestada a partir de la figura de su MADRE. La Foto del Invernadero, que la retrata a los cinco años, foto descripta pero silenciada como imagen a sus lectores, será el disparador para intentar recuperar el "noema", la esencia de la maternidad perdida. La madre es un otro leíble pero irrecuperable en cuanto a sujeto, un referente

desaparecido e inasible que en la *impresión* dejada (en sentido literal tanto como emocional) ha cristalizado la impronta de su presencia vital fugaz y de lo que "eternamente ha sido". La Foto, dice el escritor, le certifica el *estar obstinadamente y para siempre ahí de la madre* y, paradójicamente, el *pathos de un eterno monólogo*.

..a mi madre yo nunca la eduqué, nunca la convertí en nada; en cierto sentido, nunca le "hablé", nunca "discurrí ante ella, para ella; pensábamos, sin confesárnoslo que la ligera insignificancia del lenguaje, la suspensión de las imágenes debía ser el espacio propio del amor, su música...."<sup>(2)</sup>(1990,128)

La desaparición física de la madre hace tomar conciencia de la propia finitud: *"Muerta ella, yo ya no tenía razón alguna para seguir la marcha de lo viviente superior (la especie). Mi particularidad ya no podría nunca más universalizarse (a no ser utópicamente por medio de la escritura..)*(1990, 129)

Y en realidad es la Foto, no la madre, la guía verdadera para la búsqueda de la verdad. *"Todas las fotografías del mundo formaban un laberinto. Yo sabía que en el centro de ese laberinto sólo encontraría esa única foto, verigificándose la frase de Nietzsche: "Un hombre laberíntico jamás busca la verdad, sino únicamente su Ariadna". La Foto del Invernadero era mi Ariadna, no tanto porque me permitiría descubrir algo secreto (monstruo o tesoro) sino porque me diría de qué estaba hecho ese hilo que me atraía hacia la Fotografía"* (1990, 130)

*"Sabía perfectamente que por esa fatalidad que constituye uno de los rasgos más atroces del duelo, por mucho que consultase las imágenes, no podría nunca más recordar sus rasgos (traerlos a mi mente). No, lo que yo quería era, según el deseo de Valery "escribir una pequeña obra sobre ella, para mí solo" (quizás algún día la escriba, con el fin de que, impresa, su memoria dure por lo menos el tiempo de mi propia notoriedad)"*(1990,115)

El discurso barthesiano transita los caminos de la nostalgia del amor materno, un homenaje a la Madre pero no un ejercicio catártico sobre lo materno. El relato sobre la madre jamás se escribe, la figura matema permanece celosamente guardada en los cerrados laberintos de la intimidad filial.

Es que, en relación de divergencias, los discursos (auto)biográficos y memorias, escritos por hombres se han asociado a la vertiente formal de los mismos en donde se promueve una concepción del ser humano que valora la unidad indi-

vidual y la distancia entre lo femenino y lo masculino, negando la interdependencia cultural y comunitaria que caracteriza lo femenino. En estos textos, la madre, es siempre silenciosa y silenciada, objetivada en el cuerpo rígido de la muerte, privado de la peligrosidad que acarrea en el varón la culpa de haber negado el origen. El pudor masculino tiende siempre a silenciar a la madre. Tanto Kristeva como Beauvoir afirman que "La Madre como sujeto es una ilusión". Y lo es justamente porque está privada de lenguaje.

La hija, por el contrario, la hace pública, la reconstruye lingüísticamente. El dolor de la pérdida física, es conjurado por el lento ejercicio de la memoria. La mujer escritora decidida a buscar un camino distinto, alternativo, de destino lingüístico, en vez de usar la frase androcéntrica, buscará experimentar con otra, con la PROPIA MADRE. Retornando a un pasado anterior al binarismo masculino, encuentra la voz en la alianza con la madre.

En este momento, la posición del sujeto desde la que habla la mujer puede estar, como la voz de la madre, fuera del tiempo, ser plural, fluida, bisexual, des-centrada, no-logocéntrica. Después de volver a sus orígenes en la madre y en la silenciosa y silenciada "cultura" que comparte con las otras mujeres, la autobiógrafa descubre una relación diferente con el narrar como mujer (1996, 163)

En las memorias maternas escritas por mujeres la ausencia de indiferenciación sexual, comporta otra problemática. La hija no necesita destruir "la otra" como plasmación de lo distinto, ni silenciarla como objeto, para individuarse. El peligro radica precisamente en lo idéntico, en la tendencia a la fusión/anulación, en la repetición narcisística de lo materno que tiende a perpetuarse en el cuerpo de la hija. Para ello, la hija debe entablar un tipo de lucha con lo igual, lo femenino que radica en lo materno para poder verse como "otra" en relación a la otra. Percibir a la otra y a sí misma como entes autónomos y separados pero participantes en la relación. No anulación de la "otra" sino fusión/ intersubjetiva. Para ello hará de la madre un sujeto verbal.

Tratará de trazar sus orígenes en una palabra que transite *a través* de la madre y no *en contra* o *más allá* de ella. Va en busca de la fuente de la reproducción matriarcal para descubrir alguna nueva verdad acerca de su sexualidad. Al tratar de descubrir un lenguaje apropiado a su propia historia, la escritora buscará controlar el lenguaje y con este fin "repensar" a su madre, hacer del cuerpo de la MADRE un espacio nuevo abierto a la reinterpretación.

## **“Pensar en la madre en cada mujer y en la mujer en cada madre”**

En los textos propuestos para el presente trabajo, encontramos distintos acercamientos al cuerpo materno re-vivido, dolorosamente re-construido como sujeto mujer.

Pero encontramos algunas recurrencias: un momento de conflictiva *anagnórisis* ante el reconocimiento de la madre como ser sexual que lleva a la reflexión sobre la dicotomía madre/mujer, padre y el “studium” fotográfico como disparador para la indagación u ocultamiento de los misterios de la personalidad matema. La fotografía será entendida como el espejo donde quedó registrado la presencia/ausencia de la madre-otra.

1. El primer texto, *“Sido” de Colette*<sup>(3)</sup>, deja registro de su época de emergencia en el estilo “literario” de su autora. Escrito con una prosa poética, rica, expresiva, y netamente descriptiva, está más cerca de las confidencias tradicionales, aquellas que reflejan todavía una visión bucólica de la infancia y de orden en las relaciones familiares. El recuerdo filial se centra en la figura de la madre: Sidonie Colette. Mítica Ceres, prodigio de mujer, la hija le reconoce las máximas virtudes que la cultura patriarcal atribuyó a lo femenino en su rol materno: rectitud, bondad, candor, don de observación, equilibrio. Todos los amores familiares convergen en Sido mientras ella impone su ancestral sabiduría desplegando amor por la vida provinciana, el eterno jardín florido y la armonía familiar.

Visto así, el texto de Colette no parece ofrecer ninguna particularidad innovadora con respecto a la constitución de un género memorístico desde una mirada femenina. Sin embargo, sutil, subrepticamente, la palabra mujer está empezado a constituirse.

Mis biógrafos, a los que suministro muy pocos datos, la describen tan pronto bajo los rasgos de una rústica granjera como la llaman “bohemia caprichosa”...Ahora que la conozco mejor, interpreto aquellos relámpagos de su rostro. Paréceme que la necesidad de huir de todo y de todos, el salto hacia arriba, para ella sola, los originaba. Si me equivoco, dejadme equivocarme(1957,36)

De niña y todavía de grande, la hija imita su forma de hablar, se identifica en la feminidad materna pero no por ello deja de reconocer sus sutiles rebeliones

Y es que ella era ágil, inquieta, pero no ama de casa aplicada; limpia, dispuesta, minuciosa, aun estando lejos de esos caracteres maniáticos y solitarios que cuentan las toallas, los terrones de azúcar y las botellas llenas...riendo con el vecino, se le escapaban gritos nerviosos, impacientes, llamadas a la libertad. "Cuando limpio mucho rato y con todo cuidado mis tazas de china-decía ella- me siento envejecer...(14)

El cuerpo materno aparece en la escritura de Colette, todavía sublimado en la belleza candorosa típica de las imágenes femeninas de comienzo de siglo. Pero los tabúes y represiones en relación con lo sexual, emergen en dos recuerdos que han influido seguramente en el interés que manifestó la escritora en toda su obra.sobre la sexualidad y la relación de los géneros

El primero tiene que ver con la toma de conciencia de la hija ya adulta, de la profunda incongruencia existente entre la corriente erótica que se desprendía de la relación amorosa de sus padres, y la contención en la manifestación pública de los sentimientos:

No les sorprendí nunca besándose con abandono. Por qué sentían tanto pudor? Sigo era seguramente la que lo sentía...

Sólo una vez ve una escena amorosa que la descoloca por la falta de relación entre vejez del padre (reflejada en su cabeza totalmente canosa) y la fogosidad juvenil con que besa la mano de la esposa.

En Colette no encontraremos menciones destallísticas del cuerpo sexuado de la madre, pero sí se preocupará por narrar en velada crítica, sus prejuicios, su profundo rechazo a aceptar la natural relación entre los sexos:

Unos muchachos que llevan cuatro días de casados deben esconderse y no lucirse por las calles.... Te ríes? No tienes el menor tacto. Estoy todavía colorada de haber visto a esa recién casada de cuatro días. Por lo menos ella estaba cohibida, con cara de haber perdido su enagua o de haberse sentado en un banco recién pintado. Pero él...el hombre...Qué horror! Unos pulgares de asesino y un par de ojillos agazapados en el fondo de sus orbitas...Bravo! aplaudía mi padre. (12)



La ausencia de la foto registro, es suplantada por la palabra. Tan presentey tan lejana como la imagen del recuerdo, pero operante del proceso de fusión/individuación.

Hubiera yo ilustrado gozosa estas páginas con un retrato fotográfico. Pero hubiera necesitado una "Sido" de pie, en el jardín...Allí la dejé cuando tuve que abandonar al mismo tiempo la felicidad y mi más tierna edad (46)

## 2. "Una muerte muy dulce" de Simone de Beauvoir <sup>(4)</sup>

La identidad femenina no es un producido heredado sino un constructo que emerge de una serie de sedimentaciones históricas, sociales, culturales y genéticas que la mujer comparte con las demás en tanto somos frutos de un entretelado de siglos de adiestramiento de lo femenino. En ese proceso de identificación-individuación con lo materno, el amor entre hermanas resulta ser una transposición básica del amor arcaico por la madre.

El texto de Beauvoir se inicia con una dedicatoria que puede ser interpretada ambigüamente: *A mi hermana*. Quién es esa colaboradora, ese otro fememino? Su hermana Poupée, con quien compartió la dolorosa experiencia de la muerte de la madre?; o ese sujeto fraterno es su propia madre, en quien ve camalizada la propia angustia por la decrepitud y la muerte? Con quien elabora una sutil trama de reconocimientos y rechazos al descubrirla, ya vieja, como una igual?

Yo caminaba a través de un mundo color de plomo y me di cuenta que el accidente de mi madre me afectaba mucho más de lo que había previsto. No sabía muy bien por qué. La había arrancado de su marco, de su papel, de las imágenes fijas en las que yo la aprisionaba. La reconocía en la enferma, pero no reconocía la piedad ni la suerte de confusión que suscitaba en mí (1969, 23)

En esos últimos meses de vida de la madre, se ha producido una subversión escandalosa. Ésta se ha convertido en hija y las hijas deben volverse madres de su propia madre. La obligada convivencia provoca en la hija escritora la necesidad del autoanálisis frente la violencia de la muerte. Pero, lentamente, la introspección obliga a un replanteo contrapuntístico de sus propias experiencias

filiales en confrontación con las maternas, ya que ahora sí puede proyectarlas como ajenas al lazo materno-filial. Re-construir no sólo la madre, sino la mujer-otra.

Un día me dijo: "Los padres no comprenden a los hijos, pero es recíproco...hablamos de esos malos entendidos pero de un modo general. Y nunca volvímos a tocar el asunto...De este modo nos paralizábamos mutuamente. Esto era todo lo que había querido decir al envolverme en su mirada: "Tú me das miedo"(71)

Empieza a valorarle el miedo a envejecer, la valentía de organizarse una nueva forma de vida a la muerte de su esposo, el desafío de realizar todo aquello que un matrimonio patriarcal le había impedido desarrollar:

Había doblado la página con sorprendente coraje después de la muerte de mi padre...no se había hundido en el pasado. Aprovechó su libertad devuelta para construirse una existencia conforme a sus gustos.

Al quedar sola la madre retoma sus estudios, se lanza a un desafío laboral, una vida activa y caritativa, el placer de los viajes, las amistades femeninas que empieza a cultivar una vez desaparecida la omnipresencia del marido.

Pensar en contra de sí es a menudo fecundo; pero lo de mi madre es otra cosa: vivió en contra de sí. Rica en apetitos, empleó toda su energía para reprimirlos, soprotando con cólera sus renunciaciones. En su infancia, comprimieron su cuerpo, su corazón y su espíritu bajo un amás de principios y prohibiciones. Le enseñaron a ajustar por sí misma los lazos. En ella subsistió una mujer de sangre y fuego, pero contrahecha, mutilada y desconocida para sí misma(45)

Pero lo que más le impacta, es el descubrir que la MADRE no es un sujeto asexual. *"Ya no tengo ningún pudor" dijo con tono de sorpresa. "Tienes razón" le dije...Ver el sexo de mi madre me había producido un shock. Ningún cuerpo existía menos para mí, ni existía más. De niña lo había querido; adolescente, me había inspirado una inquieta repulsión; es clásico y me parecía normal que hubie-*

*ra conservado ese doble carácter repugnante y sagrado: un tabú. El despreocupado consentimiento de mi madre lo agravaba; renunciaba a las prohibiciones, a las consignas que la habían oprimido durante toda la vida: yo la aprobaba" (22)*

La foto le sirve como recorrido de lectura para elaborar un diálogo en paridad de fuerzas . Finalmente puede deponer las armas y firmar la paz:

Nuestra antigua relación sobrevivía pues en mí bajo su doble aspecto: una dependencia querida y detestada. Esta resucitó con todas sus fuerzas cuando ocurrió el accidente de mamá...La "mamacita querida" de mis diez años ya no se diferencia de la mujer hostil que oprimió mi adolescencia: las he llorado a ambas al llorar a mi madre vieja...Miro nuestras dos fotografías que datan de la misma época. Yo tengo dieciocho y ella se acerca a los cuarenta...Las dos me dan lástima, yo por ser tan joven y no comprender, ella por tener el provenir cerrado y no haberlo comprendido nunca. Pero no sabría aconsejar a ninguna de las dos... (104)

...a pesar de las apariencias, aún cuando yo le agarraba la mano a mamá , yo no estaba con ella: le mentía. Porque siempre fue mistificada, esa suprema mistificación me resultaba odiosa...Sin embargo, en cada célula de mi cuerpo, yo me unía a su rechazo y a su rebelión: es también por eso que su derrota me derribó (106)

3. En la escritura de Marguerite Duras, la madre es una presencia constante. Si bien no ha escrito la "memoria" de la madre explícitamente, su proceso está indisolublemente ligado a la figura materna. Dos novelas que de alguna manera abren y cierran un periplo escriturario en Duras, la tienen como protagonista: "*Un barrage contre le Pacifique*"<sup>(5)</sup>, su primera obra de éxito con la que casi gana el Premio Goncourt, y la que la consagra "universalmente"; "*El amante*"<sup>(6)</sup>

Entre ambas, treinta y cuatro años de experimentación, de búsquedas y de lento subjetivarse en la constatación del lenguaje. Un camino recorrido desde la novela memorística no explícitamente autobiográfica a la novela de la absoluta asunción de la voz:

He escrito mucho acerca de los miembros de mi familia, pero mientras lo hacía aún vivían, la madre y los hermanos, y escribí sobre ellos, sobre esas cosas sin ir hasta ellas" (14)

En la primera se nos retrata a la madre con toda su energía y sus deseos de superar la miseria, su meticulosa insania para superar la postergación a la que la somete la administración corrupta de quienes manejan las concesiones catastrales en la Indochina francesa. Su indomable intento de oponerse a las inapelables fuerzas de la naturaleza en esos utópicos diques, el fracaso y la resignación colérica del final ficcionalizado en los ataques de epilepsia que le provocarán la muerte.

Si bien la historia se narra en 3ra persona, el punto de focalización es la mirada de la hija que observa, juzga y se duele en y por la madre.

Al final, en el instante de la muerte, una estrategia discursiva: el salto de la 3ra a la 1ra persona, nos revela el paso de la madre a mujer en la mirada de la hija, y en la fusión, el acuerdo final

Tant qu'elle respirait encore et à mesure que se prolongeait son coma elle eut un visage de plus en plus étrange, un visage écartelé, partagé, entre l'expression d'une lassitude extraordinaire, inhumaine et celle d'une jouissance non moins extraordinaire, non moins inhumaine. Pourtant, peut avant qu'elle eût cessé de respirer, les expressions de jouissance et de lassitude disparurent, son visage cessa de refléter sa propre solitude et eut l'air de s'adresser au monde. Une ironie à peine perceptible y parut. *Je les ai eus. Tous. Depuis l'argent du cadastre de Kam jusqu'à celle là qui me regarde et qui était ma fille*<sup>(7)</sup>. Peut être c'était ça. Peut être aussi la dérision de tout ce à quoi elle avait cru, du sérieux qu'elle avait mis à entreprendre toutes ses folies ( 1950, 359)

En la segunda obra considerada, las fotografías son los disparadores, pero la imagen es recuperada en el doble registro de la palabra:

Mi madre está en el centro de la imagen. Conozco perfectamente su incomodidad, su sonrisa ausente, sus ganas de que la foto acabe. Por su cara cansada, por cierto desorden en su vestimenta, por la somnolencia de su mirada, sé que hace calor, que está agotada, que se aburre...Mi madre pasaba cada día por esa tremenda desgana de vivir...He tenido la suerte de tener una madre desesperada..lo que ignoro, igual que debía ignorarlo ella, es la naturaleza de las evidencias que la asaltaban y que hacían desaparecer ese desánimo (22)

En la reconstrucción de la historia, las dos feminidades se encuentran en la mirada solidaria de la hija. La imagen ausente, la del transbordador y de la pri-

mera experiencia del placer sexual de la hija, es puesta en diálogo con la foto de la madre niña, de la mujer que desconoció el placer :

La imagen ya en el transbordador habría participado de esta imagen, adelantándose.

La imagen de la mujer de las medias zurcidas ha cruzado por la habitación. Al final, aparece como niña. Los hijos lo sabían ya. La hija todavía no. Nunca hablarán juntos de la madre, de ese conocimiento que poseen y que les separa de ella, de ese conocimiento decisivo, último, el de la infancia de la madre. La madre que no conoció el placer (52)

Ahora, al final del proceso bio-escriturario, la madre, como ella, no necesita ser "narrada", solo "escrita": *"La historia de mi vida no existe. Ni camino ni línea. Hay vastos pasajes donde se insinúa que alguien hubo, no es cierto, no hubo nadie..."*(14)

Duras reconoce haber circulado laberínticamente a través de la escritura por los períodos claros de su juventud, y aquí , superado el pudor de la palabra, los oscuros y silenciados: (*"Escribir para ellos (la madre, los hermanos ) aún era un acto moral. Escribir ahora...ya no es nada"* (15)

También para los recuerdos es demasiado tarde....Ya no guardo en mi mente el perfume de su piel ni en mis ojos el color de sus ojos, Ya no me acuerdo de la voz, salvo a veces la dulzura con la fatiga de la noche. Ya no oigo la risa ni los gritos. Se acabó, ya no lo recuerdo. Por eso ahora escribo tan fácilmente sobre ella, tan largo, tan tendido, se ha convertido en escritura corriente (40)

4. *"Una mujer"* de Annie Ernaux <sup>(6)</sup> es explícitamente un libro de análisis memorístico que se empezó a escribir recién cuando se pudo articular la palabra que intenta conjurar el dolor de la muerte:

Mañana hará tres semanas de la inhumación. Anteayer mismo superé el horror de escribir en la aparte superior de una hoja blanca, como un comienzo de libro, no de carta a alguien: "Mi madre ha muerto" . También he podido mirar unas fotos de ella (1989,16)

Las fotos no le sirven. En la foto de bodas, puede ver la natural felicidad y orgullo de cualquier recién casada, pero no su íntima verdad.

Esta no es mi madre...sólo veo una muchacha lisa, con un traje de película de los años veinte que parece prestado...De la felicidad y del orgullo de aquella joven recién casada, estoy casi segura. De sus deseos, no sé nada (30)

La hija quiere (re)velar la verdad de esa feminidad. Por ello debe (re)vertir la imagen tradicional que ve una madre en cada mujer, para poder conocer la mujer que subyace bajos los pliegues de la maternidad. La única herramienta posible será la escritura.

Voy a continuar escribiendo sobre mi madre. Es la única mujer que ha contado realmente para mí—Es una empresa difícil. Para mí, mi madre no tiene historia. Siempre estuvo aquí. Mi primer impulso, al hablar de ella ,es fijarla en unas imágenes sin noción de tiempo...Sólo así encuentro a la mujer de mi imaginación...(pero) quisiera aprehender también a la mujer que existió fuera de mí, a la mujer real...Lo más exacto que espero escribir se sitúa sin duda en la juntura de lo familiar y lo social, del mito y de la historia. Mi proyecto es de naturaleza literaria puesto que se trata de buscar una verdad sobre mi madre que sólo puede ser alcanzada por unas palabras.( Es decir, que ni las fotos, ni mis recuerdos, ni los testimonios de familia pueden darme esa verdad) Pero deseo permanecer en cierta manera, por debajo de la literatura. (18)

Y para traer a la mujer, debe remontarse en el tiempo, a la genealogía femenina que culmina con ella misma, "su archivera". Indagar entonces en la historia personal de la abuela, comparar las distintas generaciones de mujeres que conforman su historia personal. Partir de la fuerte personalidad de la abuela, los condicionamientos sociales, para justificar las carencias infantiles y deseos frustrados de la madre:

...en aquella época y en una pequeña ciudad...se ejercía una vigilancia constante y natural sobre la conducta de las mujeres, no había otro

remedio que sentirse oprimida entre el deseo de aprovechar la juventud y la obsesión de ser señalada con el dedo (26)

Llegar al relato de las circunstancias de su propio nacimiento y certificar una nueva violación: "*Ahora parece que escribo sobre mi madre para traerla, a mi vez, al mundo*" (35) o la demencia senil de la madre que la aterroriza por lo que comporta de subversivo: "*No quería que ella volviese a ser una niña pequeña, no tenía derecho*" (78)

La vejez y la enfermedad, arrojan a la hija a la constatación de la otredad sexual en que la madre se ha convertido:

Una tarde abril ella dormía..en combinación con las piernas levantadas, mostrando su sexo...Yo me eché a llorar porque era mi madre, la misma mujer que la de mi infancia. Su pecho estaba cubierte de pequeñas venas azules.(80)

Con el discurso de la memoria, fragmentario, laberintico, dolorosa y lentamente desplegado, se llega al milagro de la fusión:

Durante los diez meses que he estado escribiendo, soñaba con ella todas las noches. Una vez, estaba acostada en medio de un río, entre dos aguas. De mi vientre, de mi sexo..partían en filamentos unas plantas que flotaban, blancas. Aquel no era solamente mi sexo, era también el de mi madre. (88)

Y la constatación de definitiva pertenencia genérica en una escritura mujer:

Mi madre murió ocho días antes que Simone de Beauvoir. A ella le gustaba dar más que recibir. Acaso escribir no es una forma de dar?...Esto no es una biografía, ni tampoco una novela. Quizás es algo que está entre la literatura, la sociología y la historia. Necesitaba que mi madre, nacida en un medio dominado, del que quiso salir, se convirtiese en historia, para sentirme menos sola y artificial en un mundo dominante de palabras y de las ideas por el que, según su deseo, yo he pasado.(90)

Ya no volveré a oír su voz. Fue ella con sus palabras, sus manos, sus gestos, su manera de reír y caminar, la que une a la mujer que soy con la niña que fui. He perdido el último vínculo con el mundo del que he salido (91).

La memoria no vence, no conjura el pasado, *instaura el presente*. El presente "mujer".

Como prueba irrefutable de esto: sólo en el texto de Colette se registra el nombre de la madre: Sido. Porque apropiarse del nombre es un gesto de rebeldía de Colette ante la "ley" masculina (sólo el marido-padre tenía derecho a llamarla así) y el mayor homenaje a la mujer que fue su madre. Nombrándola la liberadora del silencio, la instaura en la palabra plural de la lectura.

Las madres de los otros tres textos no tienen nombre. Se fueron perdiendo como "madres" para llegar a ser sólo , nada más, pero tampoco nada menos, que "una mujer".

## Notas

- (1) Tubert, Silvia: "*Figuras de la madre*" Edic. Cátedra. Madrid. 1996 (pag. 162)
- (2) Barthes, Roland: "*La cámara lúcida*". Paidós, Barcelona, 1990
- (3) Colette, "*Sido*". Plaza, Barcelona, 1957
- (4) Beauvoir, Simone de: "*Una muerte muy dulce*". Sudamericana, Bs As, 1969
- (5) Duras, Marguerite: "Un barrage contre le Pacifique". Gallimard. France. 1950
- (6) Duras, Marguerite: "El amante" Tusquets. Barcelona, 1984
- (7) El subrayado es mío
- (8) Ernoux, Annie: "*Una mujer*". Seix Barral, Colombia, 1989

Se consignan algunos datos s biobibliográficos de la última autora, en tanto las otras tres son vastamente conocidas en el ámbito de las letras francesas:

Annie Ernoux nació en 1940 en Normandía. Pasó su infancia y adolescencia en la pequeña ciudad de Yvetot. Es profesora agregada de Letras y trabaja en el Centro Nacional de Educación a Distancia. Vive sola con sus hijos en una ciudad de la periferia de París. Es autora de "*Les armoires vides*" (1974), "*Ce qu'ils disent ou rien*" (1977), "*La femme gelée*" (1981) y "*La place*" (2984) que obtuvo el premio Renaudot y el que nos ocupa "*Une femme*" (1988) que obtuviera gran éxito de crítica y público.





## RESCATAR RECUERDOS DEL OLVIDO

*Liliana Chavez, María Beatriz Cóceres,  
Ana Pardo, María Pinasco, Noelia Vazquez  
Estudiantes U.N.del Litoral*

El título de esta exposición, que configura una suerte de oxímoron, -“Rescatar recuerdos del olvido”- responde a la importancia que en los textos escogidos: “*El amante*” y “*Escribir*” de Marguerite Duras, y “*La revolución es un sueño eterno*” de Andrés Rivera, tiene la evocación de situaciones pasadas, rescatadas y seleccionadas a través de la memoria como episodios puntuales de una prolongada sucesión de acontecimientos. Es un recuerdo, un “algo” ausente que tiene implicancias en el momento de la escritura. El análisis de las obras nos permite establecer dos movimientos inversos que enlazan el recuerdo con la escritura. Es así como se escribe para recordar o se recuerda para escribir. Ambos autores explicitan en el texto cuál es la alternativa, por la cual optan Marguerite Duras en “*El amante*” dice:

...La historia de mi vida no existe. Eso no existe. Nunca hay centro. Ni camino, ni línea. Hay vastos pasajes donde se insinúa que alguien hubo, no es cierto, no hubo nadie. Ya he escrito, más o menos, la historia de mi juventud...<sup>(1)</sup>

La escritora opta así, a través de sus palabras por la primera posibilidad, es decir escribir para recordar. Lo mismo ocurre en "Escribir":

...Esa precisión de la hora en que había muerto hacía que la mosca hubiera tenido funerales secretos. Veinte años después de su muerte, ahí está la prueba, aún hablamos de ella (...) Se escribe sin saberlo. Se escribe para mirar morir una mosca (...) También se puede no escribir, olvidar. Sólo mirarla...<sup>(2)</sup>

Mientras que Andrés Rivera en "*La revolución es un sueño eterno*", recuerda para escribir:

...Castelli mira las hojas en blanco, apiladas en su pupitre de escolar, y cree escuchar que le preguntan a Viamonte, Luzuriaga, Montes de Oca, Basavilbaso, Valera, como si nunca antes, les hubieran preguntado si él, Castelli, entabló comunicación o trato carnal con mujeres (...) Castelli mira las hojas en blanco y escribe en una tras otra de las hojas apiladas sobre su pupitre de escolar, con una letra apretada y aún firme...<sup>(3)</sup>

Estas dos alternativas de abordar los recuerdos mediante la escritura conducen a la explicitación del presente de la enunciación, que como veremos más adelante, es una invitación al lector para que participe de un juego.

En definitiva, lo que queremos proponer a manera de hipótesis es que el aspecto lúdico de la enunciación posibilita la instauración del recuerdo en el texto.

Para justificar la hipótesis planteada, buscamos las marcas discursivas que nos permitieron establecer la manera en que el recuerdo se articula en los textos. Tanto el recuerdo histórico como el autobiográfico son ficcionalizados, mediatizados por la palabra.

En "*La revolución es un sueño eterno*", el recuerdo surge a partir de la instauración de la figura de Castelli, personaje histórico que sirve de excusa para hablar de la revolución del 25 de mayo de 1810, para nosotros, argentinos, la revolución por antonomasia. Es decir, el enunciador Rivera introduce a un sujeto de la enunciación denominado Castelli, que a la vez se constituye como sujeto de enunciado cuya historia conocemos a través de sus recuerdos.

En sus textos, Marguerite Duras parte de sus vivencias para lograr una escritura del recuerdo. En "*Escribir*", Marguerite Duras enunciadora, se proyecta en un sujeto de la enunciación coincidente a la vez con el sujeto de enunciado. Si bien en "*El amante*" continúa siendo enunciadora y sujeto de la enunciación, el sujeto de enunciado es Marguerite Duras niña.

Los recuerdos se instauran en el texto por medio de disparadores. En "*La revolución es un sueño eterno*" es la enfermedad de Juan José Castelli la que lo lleva a reflexionar sobre su participación en hechos que marcaron nuestra historia, paradójicamente el mítico orador de la revolución es víctima de un cáncer en la lengua. En "*Escribir*" es la soledad de la escritura, Marguerite Duras, reflexiona acerca del espacio en el cual se ubica el escritor, los pasos a seguir para llevar a cabo el ritual de la escritura y las circunstancias que rodearon a determinadas obras. En "*El amante*" es el comentario ocasional de un hombre que la lleva a evocar su adolescencia, momento del inquietante descubrimiento de saberse distinta. Teniendo en cuenta estos disparadores, el enunciador pone en juego diferentes estrategias que le permitirán crear un texto literario a partir de los recuerdos. Para llevar a cabo esta tarea, ambos autores se valen de un mecanismo discursivo denominado desdoblamiento - que nos atreveríamos a calificar como un sujeto escindido -, matriz que posibilita la aparición de otros mecanismos discursivos que contribuyen a la instauración del recuerdo como ser la alternancia de primera y tercera persona, el "flash back", el "doble registro" y los distintos niveles de recuerdo.

La alternancia de primera y tercera persona se aprecia en el texto por las marcas desinenciales del verbo. En "*La revolución es un sueño eterno*" puede leerse:

... No planté un árbol, no escribí un libro, escribe Castelli. Sólo hablé.  
¿Dónde están mis palabras? No escribí un libro, no planté un árbol:  
sólo hablé y maté.  
Castelli se pregunta dónde están sus palabras, qué quedó de ellas...<sup>(4)</sup>

En "*El amante*":

...Entra en el coche negro. La portezuela vuelve a cerrarse... Nunca más haré el viaje en el autocar destinado a los indígenas. En lo sucesivo tendré a mi disposición una limusina...<sup>(5)</sup>

En "Escribir":

..Para abordar esa soledad hay que referirse a la noche. Imaginar a Duras, por la noche en su cama, durmiendo sola en una casa de cuatrocientos metros cuadrados. Cuando iba hasta el final de la casa, allá abajo, hacia la "casita", el espacio me daba miedo como si fuera una trampa...<sup>(6)</sup>

El "flash back", que provoca una irrupción del recuerdo en la trama del texto, obliga al lector a organizar una percepción del recuerdo a partir del presente de la enunciación. Esto puede advertirse en el siguiente ejemplo extraído de "*La revolución es un sueño eterno*":

...si nuestra religión santa fue atacada en sus principales misterios por el libertinaje de ciertos individuos del ejército.

Deshizo Castelli, con la displicente y ominosa arrogancia de un orillero el mazo de barajas españolas que el virrey Cisneros abría como un abanico sobre la mesa de juego...<sup>(7)</sup>

En lo que respecta al doble registro, éste se proyecta desde el personaje, puesto que la percepción temporal varía en cada sujeto de enunciado. Es así que Marguerite Duras enunciativa, se distancia de aquella Marguerite Duras niña y mujer a la vez con apenas quince años. En "Escribir" puede leerse:

A Michelle Porte le dio un ataque de risa cuando dije a qué hora había muerto la mosca. Y ahora pienso si no sería yo quien contara es muerte de un modo risible. En aquel momento carecía de medios para expresarlo...<sup>(8)</sup>

Al hablar de diferentes niveles de recuerdo, nos estamos refiriendo a una forma de leer el texto comparable al sistema de cajas chinas, es decir recuerdos enmarcados en otros recuerdos, cuya estructura sería: Castelli recuerda que entonces recordó.

El recuerdo es lo que permite en ambos textos la configuración de la identidad. Marguerite Duras reconstruye una identidad individual: en "*El amante*" hace referencia a su vida, esa vida que sólo había sido insinuada en su producción anterior y que ahora podemos considerar explicitada en el paratexto constituido

por la fotografía de su rostro adolescente. De esta manera, Marguerite Duras asume por primera vez un discurso autobiográfico.

En "*Escribir*", los recuerdos funcionan a manera de reflexión acerca de su identidad como escritora y su elección de la soledad como ámbito propicio para la escritura. Se trate de una soledad necesaria e inherente al acto mismo de enunciación, pero que también es temida.

Andrés Rivera trata de reconstruir la identidad nacional a partir de aquellos hechos silenciados por la historia oficial. Juan José Castelli, el orador de la revolución se convierte en el prototipo de revolucionario. A partir de su figura podemos conocer un segmento de nuestra historia, de la cual sólo tenemos representaciones que forman parte de nuestro imaginario colectivo. Andrés Rivera parte entonces de esas representaciones para conectarnos a la historia y mostrarnos la trama interna que precedió y sucedió a la Revolución de Mayo.

En las obras seleccionadas pudimos identificar marcas metaliterarias que relacionan el escribir con los recuerdos. Es posible distinguir dos ejercicios metaliterarios, uno explícito y otro implícito. El explícito es, cuando en ocasiones, la escritura se repliega sobre sí misma, empleando el verbo "escribir" en primera persona del presente de indicativo, adquiriendo de esta manera, fuerza ilocutiva. El implícito es cuando el concepto de literatura está actuado. Esto puede verse a lo largo de los textos porque el recuerdo insta un desorden que puede ordenarse mediante el seguimiento de las estrategias discursivas dispuestas por el autor, guiños que le hace al lector.

Ambos autores están proponiendo al lector un juego de construcción y de deconstrucción permanente de la trama textual para poder captar su secuencialidad. Esos guiños permiten armar el texto a modo de un rompecabezas. Distinguimos algunos de ellos: en "*El amante*" lo que permite secuenciar el relato es un eje temporal basado en las distintas edades de Marguerite Duras. En "*Escribir*", el presente de la enunciación y la mención de sus obras. En "*La revolución es un sueño eterno*" encontramos la reiteración de sintagmas que marcan un antes y un después, como ser la capa que huele o no a "bosta y sangre" y el tipo de caligrafía que señala la progresión de la enfermedad, "la letra apretada y firme" contrapuesta a la "angulosa y frágil".

En síntesis, el aspecto lúdico de la enunciación posibilita la instauración del recuerdo en el texto de diferentes maneras. En primer lugar los procedimientos técnico-formales (cuya matriz es el desdoblamiento) actúan a modo de categorías vacías que cada autor llena con la impronta de su estilo. En segundo lugar, los textos analizados configuran una identidad, ya sea nacional o individual. Por último, ambos autores proponen al lector una operación metaliteraria que exigen su complicidad al tener que construir y deconstruir la historia.

## Notas

- (1) DURAS, M.: *El amante*, Barcelona, Tusquets, 1993. Trad. Ana Moix. p. 14.
- (2) DURAS, M.: *Escribir*, Barcelona, Tusquets, 1994. Trad. Ana Moix, p.44-48.
- (3) RIVERA, A.: *La revolución es un sueño eterno*, Buenos Aires, Alfaguara, 1993, p. 34.
- (4) *Ibidem*, p. 45.
- (5) DURAS, M.: *El amante*. Op.Cit., p.46.
- (6) DURAS, M.: *Escribir*. Op. Cit.p. 28.
- (7) RIVERA, A.: Op. Cit. p, 28.
- (8) DURAS, M: *Escribir*, Op. Cit. p. 46.

## Bibliografía

BENVENISTE, E.: "El aparato formal de la enunciación" en *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1994. Tomo II.

## **MODERATO CANTABILE: UNA MEMORIA QUE SE INVENTA**

**Adriana Romano Muñoz**  
**Universidad Católica Argentina**

*Moderato Cantabile* de Marguerite Duras es una novela que desconcierta al lector desde su inicio y que plantea muchísimos interrogantes; cada nueva relectura conduce indefinidamente a una serie de otros porqués.

En *Moderato Cantabile* predominan los diálogos sobre la narración y en donde tenemos la sensación de que no hay intriga; los gestos y los silencios ocupan muchas veces el lugar de las palabras pero siempre nos hablan. Lo esencial de la narración estriba en sus sugerentes diálogos y también en sus frecuentes omisiones.

En esta novela su autora va dando pistas para que el lector descifre el texto a medida que avanza en su lectura y lo construya. Mientras los protagonistas se encargan de dilucidar o, mejor dicho, de recrear a su manera un crimen pasional al que asisten como testigos involuntarios, nosotros tenemos la tarea de investigar la vida de estos personajes que ocupan el centro de la escena.

Las dos historias de amor que se tejen están unidas por el deseo y el misterio: el crimen pasional sin un móvil conocido, unirá a Anne y a Chauvin en un sombrío bar del puerto al caer la tarde. Allí comenzarán a vivir otra historia, sin muerte física pero con una cierta fascinación por este amor que termina trágicamente.





De esta manera buscarán encontrarse, conversar y beber juntos para investigar el crimen con una serie de hipótesis e interrogantes y transformarse en esos dos amantes desdichados y así escapar de sus frustraciones cotidianas.

El presente trabajo consistirá en el análisis de una memoria inventada -común a ambos-, nacida a partir del asesinato al que ellos asisten y a partir de una voluntad y de un deseo compartidos.

Entre perfumes de magnolias, el susurro del mar y de una "moderada y cantante" sonatina de Diabelli, la memoria se inventará y dará paso a la imaginación. Ellos tendrán un pasado compartido porque el presente les es negado, recordemos sus diferencias sociales, y el futuro aún no les pertenece.

Si la memoria es la facultad psíquica mediante la cual se retiene y recuerda lo pasado, es evidente que dos personas que no se conocen, no pueden recurrir a la memoria ni evocar un pasado que nunca existió. Sin embargo, un hecho tan trágico como es un crimen pasional, ejerce tal fascinación sobre un hombre y una mujer -Chauvin y Anne- haciendo que ellos elaboren, a través de un extraño encantamiento como en un juego de espejos, un pasado compartido y transformarse hoy en los protagonistas de una historia de amor elaborada con palabras y gestos pero sin llegar a la consumación de ese amor ni a la muerte. Existen, además, coincidencias con la pareja del crimen: ella es una mujer casada como Anne, creemos que insatisfecha como ella y él, un obrero metalúrgico como lo ha sido Chauvin.

Se reencontrarán siempre en el mismo escenario del crimen -el bar-, a la misma hora, repitiendo los mismos gestos y utilizando casi las mismas palabras, como en un ritual, movidos por una fuerza extraña y así revivirán la misma leyenda de amor y de muerte.

Pero ¿cómo se construye una memoria sin recuerdos? Ayudados por el vino, cómplice de la evasión, crearán una ficción que poco o casi nada, tiene que ver con ellos. Y aquí volvemos a los interrogantes del comienzo: ¿Por qué o para qué? ¿Qué los lleva a identificarse tanto con esos amantes: sus vidas frustradas o una atracción mutua que nace de los sucesivos encuentros?

En muchas de las obras de Marguerite Duras está presente el tema de la incomunicación humana, unido al tema de la soledad pero también como la otra cara de una moneda, aparece el tema del encuentro de dos seres que por azar se unen para luchar contra esa soledad, o por lo menos, si esto no es posible, para sentirse menos solos.

Anne Desbaresdes acompaña todos los viernes a su pequeño hijo a la clase de piano, pretexto que elige para evadirse de la monotonía de su existencia.

Un viernes cualquiera -no hay referencia temporal en la obra- el ritmo de la melodía y de la lección se interrumpe por un grito que llega desde la calle invadiendo toda la sala. Así comienza la novela; pocas líneas después nos enteramos de que el grito provino de un café y es de una mujer que fue asesinada por su amante. Este grito rompe con la vida tranquila de la ciudad: la calle se anima y la vida ya no será la misma, sobre todo para Anne, quien vivía una existencia gris, casada desde hace diez años con un rico industrial, tiene un hijo que adora y con el cual hay una permanente complicidad. Diferente es la situación de Chauvin, ex-empleado del marido de

Anne y hoy desocupado, tiene como único pasatiempo ir a un bar a leer el periódico y esperar el toque de sirena anunciando la finalización de la jornada laboral. Estas dos personas desconocidas entre sí y tan diferentes se sentirán atraídas por el misterio del amor que termina en la muerte y tratarán de reconstruir los detalles de este crimen. Comenzarán así los encuentros -serán cinco- que según ellos, no podrán evitar, y donde Anne pide a Chauvin que relate lo que pasó, él estaba allí pero la historia que cuenta no será real, será la historia que Anne desea escuchar de acuerdo con sus necesidades o con sus carencias afectivas.

Los hechos que realmente pasaron no los conocemos, poco importa; Chauvin en varios pasajes insiste en que no sabe nada pero ella lo obliga a hablar para no interrumpir el hechizo creado, tal vez porque el tiempo pasa y debe regresar a su hogar. El miedo y la ansiedad crecen en cada nuevo encuentro, motivados por lo impropio y casi clandestino de éstos.

Mientras participamos de los diálogos vamos conociendo a la protagonista de la novela: Mme.Desbaresdes, porque Chauvin sabe quién es, dónde vive y hasta conoce qué hace para luchar contra sus frecuentes insomnios: mirar desde su ventana a los hombres que van a trabajar a las Fundiciones. Chauvin la ve por primera vez, hace casi un año, en la mansión Desbaresdes y guarda un recuerdo muy preciso, sabemos que la espía y sin embargo nunca pudo abordarla debido a las diferencias sociales tan marcadas. Un día por situaciones totalmente fortuitas vuelven a encontrarse en el lugar de un crimen a partir de un grito que conmociona la ciudad y que trastoma tanto a Anne.

Este grito juega un rol revelador porque provoca en ella un despertar, la hará internarse en su interior, bucear en su pasado. Desde lo profundo de su ser recordará un grito, su propio grito al dar a luz; como un volver a nacer la hará transgredir la norma, se rebelará frente a los autoritarismos y ya no será la misma. Romperá con su pasado, con su memoria y buscará inventarse otra vida, poniéndose en la piel de la muerta, ayudada por el vino y por Chauvin que la desea y que hará las veces de un psicoanalista, porque en cada nuevo contacto -en

el café- las posiciones psicológicas se transformarán. Agreguemos, además, que Anne como sufre de insomnios ni siquiera puede soñar, debe inventar otra existencia para huir del vacío en el que vive y elige a la mujer asesinada, porque quizás se siente atraída por el universo de erotismo y de pasión que envuelve a ésta adúltera que logró escapar de las normas burguesas impuestas a la mujer casada, en los años cincuenta.

En esta novela, a la que podemos llamar "novela de una espera", el amor es el objeto fundamental de esa espera y en él está presente la posibilidad de otra vida, de una nueva vida, es decir, de una experiencia nueva que transforme. Pero el amor que aparece en la obra se presenta como un imposible y siempre unido a la muerte: no libera porque es lo prohibido.

En el plano de las hipótesis porque ésta es una obra que nos invita a pensar, señalemos que ellos al proyectarse en los otros -los amantes trágicos-, pudieron haber sufrido el mismo desenlace fatal pero interrumpen la relación antes, no llegan a las últimas consecuencias; tal vez por el miedo que invade a Anne o por el propio temor de Chauvin. La magnolia, símbolo de la vida efímera y del amor-pasión unido a la muerte, representa justamente lo breve de esta relación.

Encontramos también una suerte de determinismo que acompaña a los personajes: no se puede evitar o cambiar el destino que ya está escrito, parece decimos Duras. Anne busca su destino o más precisamente, que se lo cuenten. En su casa habitaron otras mujeres y murieron otras, tan misteriosas quizás como ella, y se insiste en la posibilidad de que se repitan las mismas historias. Chauvin le cuenta detalles de su vida muy precisos y puntuales pero ella lo desvía y lo hace volver siempre sobre el crimen pasional; ambos están convencidos de que el asesinato se produce a pedido de la mujer y éste es quizás el deseo íntimo de una Anne ansiosa de vivir una pasión similar y de morir por ella.

Pero nuestra protagonista no sólo inventa una historia de amor al lado de Chauvin construyendo una memoria que los una en un ayer para morir en un hoy, sino que también inventa al niño, su propio hijo, su criatura, su doble:

Lève la tête, dit Anne Desbaresdes. Regarde-moi. L'enfant obéit, accoutumé à ses manières.

-Quelquefois je crois que je t'ai inventé, que ce n'est pas vrai, tu vois...

p.25

Existen en la obra varios paralelismos y uno es justamente la relación madre-hijo. Anne lo lleva de la mano cada viernes a la lección y el niño, también de la mano la regresa al hogar, al finalizar el día, ebria de beber y de soñar. Así

como ella conversa con un desconocido en un bar, el niño juega con un compañero en el puerto: en ese ambiente, los dos se sienten libres, los dos transgreden la norma establecida.

Finalmente luego de cinco encuentros, llegamos al capítulo final, al epílogo, al adiós donde renuncian a ser amantes. En sus palabras hay cansancio y desazón. Los separa el destino y Anne termina aceptando la norma; no irá más al café ni acompañará más a su hijo a la lección de piano.

La ruptura de esta relación espiritual también será dolorosa y traumática, todo recobrará su ritmo habitual, como en una sonatina, moderato y cantabile, igual que en la vida. Anne rompe con Chauvin una relación de almas y no de cuerpos, y corta también el cordón umbilical con su hijo, delegando a otra persona para que lo acompañe a la clase.

En un aspecto positivo, señalemos que todo valió la pena porque se produce la muerte de Anne, simbólica y anhelada y muere, justamente, en manos de Chauvin, para dar lugar a una nueva Anne:

Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin.

-C'est fait, dit Anne Desbaresdes p.84

Pero por otro lado, sabemos que todo seguirá igual; la sociedad con sus leyes y normas triunfa y ellos renuncian a verse, es decir, a ser libres.

La novela termina y no conocemos los motivos del crimen pasional que dio origen a la serie de conversaciones entre nuestros protagonistas. Los interrogantes que habíamos planteado y otros que podemos plantear quedarán sin respuestas.

La memoria que ellos inventaron para escapar del vacío de sus existencias los unió hasta un punto en que dijeron: ¡basta!, la mujer adúltera para los ojos de la sociedad, no lo fue tal ni el supuesto asesino que invitaba a beber y a confesarse, se transformó en un criminal.

Triunfó el equilibrio, la medida y el orden sobre la pasión y la rebelión:

-Quand même, dit Anne Desbaresdes, en arrivant boulevard de la Mer, tu pourrais t'en souvenir une fois pour toutes Moderato ça veut dire modéré, et Cantabile, ça veut dire chantant, c'est facile. p.16

## Nota

Las citas de la novela corresponden a *Moderato Cantabile*. Paris, Ed.de Minuit, 2, 1991.

## **Bibliografia**

DURAS, Marguerite. *Moderato Cantabile*. Paris, Ed. de Minuit, 1991.

DURAS, M. et Porte, Michelle. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris, Ed. de Minuit, 1977.

NADEAU, Maurice. *Le roman français depuis la guerre*. Paris, Gallimard, 1970.

BLANCPAIN, M-BRUNSVICK, Y-GINESTIER, P. *Les français à travers leurs romans*. Paris, Clé, 1982.

## **TRANSFIGURATION DE L'AMOUR OU SIMPLE PROLONGATION DANS LE TEMPS D'UN SOUPIR D'ANNE PHILIPPE**

*Paul Guilmot  
Alliance Française de Mar del Plata  
Université Nationale de Mar del Plata*

Quel mystère recèle notre mémoire? Comment enregistre-t-elle notre passé pour qu'il se constitue au long des jours en notre présent? Ce passé lui-même, comment l'interprète-t-elle après l'écoulement du temps? Comment, sous l'action du vécu postérieur, le reconstruit-elle? Comment le prolonge-t-elle dans l'actualité? Comment l'embellit-elle, le justifie-t-elle en lui ouvrant un nouvel horizon? Comment le transfigure-t-elle? Quel mécanisme déclenche-t-elle quand nous gagnons l'émotion au rappel d'un événement heureux ou malheureux? Qu'atteignons-nous dans notre souvenir? La réalité même de la circonstance passée, sa transposition simple dans le présent ou bien conférons-nous à l'instant disparu une nouvelle existence, comme s'il s'agissait d'une re-création?.

Que fait la mémoire sinon refluer vers le présent une expérience antérieure qu'elle peut prolonger indéfiniment aujourd'hui ou demain, comme si ce qui n'est plus mais laisse des traces indélébiles revivait maintenant, à la manière de l'océan dont les vagues, dans leur flux et leur reflux, s'obstinent à assaillir ou à caresser le sable du rivage. Cette prolongation dans le temps s'avère souvent n'être qu'un leurre, car, tant dans le bonheur que dans le malheur passé, elle se limite à en

raviver la perte ou la douleur. L'oubli serait-il alors une solution? Mais comment oublier les choses du passé qui se sont gravées en nous? Derrière l'oubli, souvent impossible, se cache l'illusion sournoise d'échapper à l'assimilation et à l'approfondissement de ce que nous sommes en réalité, cet écheveau inextricable de passé, présent et avenir. C'est bien ce qui affleure, tantôt en filigrane, tantôt en plein jour, dans *Le temps d'un soupir* d'Anne Philipe, ce récit d'inspiration autobiographique dans lequel l'auteur raconte, quelques années après sa mort, l'amour inoubliable qu'elle a vécu avec l'acteur extraordinaire de théâtre et de cinéma, Gérard Philipe dont la brillante carrière fut brusquement interrompue à trente sept ans par un cancer incurable à l'estomac. Elle nous le rappelle dans une langue si pure que chaque mot, chaque phrase, chaque anecdote, si banale qu'elle soit parfois, touche en profondeur à l'essence de l'expérience individuelle et, par ricochet, à la nature même de la condition humaine dans laquelle s'entrelacent, sans se confondre, l'amour, l'art et la mort.

Rien de plus merveilleux, en effet, que la découverte d'un amour qui, dans le souvenir du moins, a frôlé la perfection (54). Et quelle perfection dans le dynamisme même de son lent apprentissage: du "on" impersonnel le passage s'est opéré par étapes et comme sur la pointe des pieds au "nous" (133), non la somme quasi mathématique d'un moi et d'un toi mais une nouvelle naissance, un nouvel espace qui l'emporte sur une simple addition. Cette communion, les pas de l'un synchronisés sur les pas de l'autre (9), ce cheminement côte à côte, la main dans la main (33) s'irradie et s'affirme dans un regard illuminé par le feu de la passion où les yeux de l'un se perdent et finissent par se centrer en un foyer unique qui resplendit dans les yeux de l'autre (8, 74). Et c'est pourquoi, dans cette compréhension mutuelle, dans cette coïncidence originale, ceux qui s'aiment vraiment n'existent qu'ensemble: "tu es là, dit Anne, nous existons" (28). Plus profondément encore, nulle absence ne peut abolir l'intimité qui s'est établie: à des milliers de kilomètres de distance, l'écho du dialogue amoureux retentit à travers l'espace et compose mystérieusement une musique transparente et cristalline dont les notes personnelles à chacun des deux amants se rejoignent dans l'immensité et résonnent comme une fugue à deux voix (147). En ce sens la séparation même se transforme en rendez-vous dans une étoile (49).

Même quand la vie quotidienne absorbe tout le temps disponible et que la communication paraît rompue et comme en veilleuse, les deux époux se retrouvent après la course, se nourrissent l'un de l'autre (81) de tout ce qu'ils ont accumulé chacun de son côté.

Anne n'en finit pas d'égrener longuement et sans doute avec une insistance qui frise l'obsession, la litanie de son amour plus fort que toute routine. La vie de

liberté en vacances (105), la communion avec la nature, le jeu des enfants, l'instinct qui parvient, en dehors de toute logique, à deviner les gestes et la conduite de l'autre (53), le bonheur qui surgit à chaque instant et qui se respire comme l'air (59), les phrases commencées par l'un et prolongées intuitivement par l'autre témoignent d'une entente tellement parfaite qu'il est à peine croyable que deux être physiquement dissemblables puissent atteindre une ressemblance et une harmonie aussi frappantes (105). Même au coeur de cette rencontre unique, le mystère de l'autre demeure (53). On croit parfois que toute distance est abolie, que s'est produit le miracle, mais ce n'est qu'un moment privilégié, car il s'agit de reconquérir chaque jour la certitude à jamais révélée et cependant mobile et fluide (54). Ainsi arrive-t-on à un tel sommet d'amour et de bonheur que l'on souhaite mourir pour que cette perfection ne souffre pas les rides du temps. "On ne désire plus retomber, dit Anne, dans le cycle des combats. On a été Dieu, on ne veut plus redevenir homme" (54). Mais si intense que soit la vibration amoureuse, elle conserve un caractère fragile, car le bonheur lui-même n'éclipse pas la pensée du malheur. Dans l'évocation d'une nuit de neige, passée au jardin du Luxembourg, le coeur des deux amoureux palpite à un rythme unique: un même silence les enveloppe, plus éloquent que toute parole. Au comble du bonheur, soudain le malheur des autres affleure à la pensée et secoue la conscience comme si la perfection atteinte après tant d'années d'apprentissage s'avérait incapable de dérouter le cycle de la naissance et de la mort (32-35).

Rien de plus éprouvant donc que l'entrée du malheur dans une vie (67). Rien de plus humain que le rappel d'un amour brusquement interrompu par la mort et revécu dans la nostalgie, comme une cicatrice incurable et l'amputation d'une présence essentielle. "Oh! mon amour" (75) s'écrie à un moment Anne et dans cette exclamation passe toute la lumière d'un passé de bonheur fulgurant, comme une étoile filante dans un ciel d'été (93) et le cri désespéré d'une souffrance et d'un malheur insupportables.

Rien de plus troublant, en effet, de plus paradoxal que cette dérive vers des souvenirs lumineux (7) assombrés par une réalité pareille à un cauchemar. A cause de la mort toute proche, chaque mouvement, chaque geste de l'être aimé se charge d'une nouvelle dimension (75). Dans les derniers jours qui précèdent la mort, la conjugaison au futur se cristallise en tragédie: il va mourir (64), et ce futur s'imprime partout, se lit dans chaque recoin, sur la lampe, partout, comme un destin inévitable (66). Bientôt, à partir du décès, l'imparfait se substitue au futur. Rien de plus cruel que cette nouvelle conjugaison qui sera celle de l'être aimé. Il était, il ne sera plus jamais (99).

Rien de plus tragique en effet que l'appréhension d'un avenir de solitude après l'expérience d'une mystérieuse plénitude. Comment aborder un autre sujet



qui ne fasse allusion à celui qu'on a aimé? Comment dénouer deux vies, liées entre elles non comme le lierre à l'arbre, mais dont la dissolution causée par l'absence empêche de retrouver un lieu où l'on se sente à sa place? (101).

Quel rôle a joué sa mémoire quand, dans un style d'une pureté toute classique, Anne reconstitue son passé d'amour et de mort à la lumière de son présent? Réussit-elle à situer son expérience dans une telle perspective que la mort même indissolublement unie à l'amour lui permet de les revivre, non pas comme un passé sur lequel on s'appesantit en le pleurant, mais au contraire, comme un présent qui ne serait rien de moins qu'une nouvelle présence plus réelle que l'apparente absence?

Quels sont donc les motifs qui poussent quelqu'un à raconter une expérience d'autant plus douloureuse qu'elle était précédée d'un bonheur presque parfait? Raconter, ne serait-ce de prime abord qu'essayer de prolonger dans le temps ce qui a disparu sans espoir de retour? Serait-ce se laisser dominer par la mélancolie et la tristesse, sans force pour affronter le présent? Serait-ce enfin, à partir de l'émotion revécue dans le récit, susciter une catharsis, une purification et atteindre par là même un nouvel éclairage sur la situation-limite? Mais à quoi peut servir une telle prolongation ou une telle purification si, en réalité, elle ne fait qu'actualiser la souffrance au rappel du passé heureux, au lieu de la guérir? La mémoire joue ici un rôle ambigu. La mort de l'être aimé, la solitude du survivant accentuée et peut-être même exagère inconsciemment le bonheur et l'harmonie antérieures. Ce bonheur, cette harmonie ont-ils existé, se demande Anne. Pour toute réponse, la pensée s'éloigne de la réalité et se désincarne. On ne possède plus qu'un rêve et des cendres. On tombe dans le piège de la schématisation et de l'idéalisation, on succombe à la trahison d'autant plus séduisante qu'a disparu la présence qui rétablirait la vérité. Une fausse sérénité construite sur une image mensongère remplace la vraie sagesse, synonyme de lucidité et d'intelligence (103). Comment retrouver cette sagesse après la mort? Rien n'y préparait. Vingt jours ont suffi (100) pour détruire sans rémission un bonheur bâti sur un dialogue constant, tissé sur les gestes de l'amour et sur un accord silencieux plus solide que toute parole. Impossible alors de ne pas ressentir douloureusement l'absence alors qu'on souhaiterait n'en plus souffrir. Contradiction permanente qui débouche sur le désir d'abandonner le combat et d'appeler la mort. La mémoire lacérante semble parfois se plaire à assister à l'écroulement de toute une vie, suite au verdict fatal qui ne laisse aucun espoir. Le dernier regard, d'égal à égal, les deux époux se l'étaient donné à l'entrée de la salle d'opération (19). Après c'est le mensonge (42): on voudrait dire la vérité, mais la phrase préparée de longue date ne se prononce jamais, alors qu'il eut été bon de le dire, de pleurer, et de parler ensemble d'un bonheur qui s'évanouit.

Anne prolonge sa douleur et la remémore nostalgiquement, ce qui l'empêche bien souvent de vivre le moment présent et de se tourner vers l'avenir. Renouveler l'image de l'être aimé, à force de le deviner illusoirement dans les circonstances quotidiennes (51), comme s'il vivait encore d'une existence temporelle, imaginer ne fût-ce qu'un instant que la lumière qui brille à la fenêtre est l'indice irréfutable de sa présence (102), toutes ces visions, ces rêveries éphémères, ces ruses n'arrivent qu'à rendre plus cinglante la gifle de la solitude, une fois dissipée la fantaisie. Parfois, il est vrai, le réalisme prend le dessus: l'être aimé est absent à tout jamais et une voix intérieure lui répète à elle, la survivante: vis ou meurs, mais décide-toi (144). Partagée entre la vie et la mort, détectant l'ambiguïté de son identité privée de la présence de l'autre, Anne se laisse éblouir par d'imaginaires éclairs, fragments de l'être aimé qui la foudroient sans lui enlever la vie (146).

En somme, Anne, toute pleine encore après des années de sa noble passion, effeuille mélancoliquement au long de ces pages les souvenirs qui la rattachent et la ramènent sans désespérer à son époux, comme le nageur seul en haute mer, loin du rivage et succombant à la fatigue, se laisse emporter par les vagues et la vision de la plage qui pourrait l'accueillir et le sauver.

Et c'est pourquoi, cette aventure toute personnelle et irréductible à nulle autre est d'abord un chant d'amour où se condensent et se conjuguent les accents les plus purs d'une harmonie inoubliable, c'est ensuite une plainte qui s'épanche en lancinantes interrogations, un cri du coeur qui jaillit d'une souffrance sans réponse. C'est aussi une longue méditation tellement humaine dans laquelle les jours heureux s'impriment en filigrane sur l'implacable destin qui frappe aveuglément et détruit la perfection comme un pur cristal qui se brise. C'est enfin une interminable analyse au cours de laquelle un être se débat avec lui-même pour tenter de se libérer définitivement du gouffre de tristesse et de vide qui menace de l'engloutir: comment continuer à vivre avec la pensée de l'être aimé à jamais disparu sans se laisser absorber par l'absence au point que présent et avenir finissent par n'avoir plus aucun sens? Comment arriver à cette sagesse qui consiste à croire que bonheur et malheur font partie de la vie et qu'il faut se préparer à recevoir l'un comme l'autre? (67).

C'est ainsi qu'Anne n'en finit pas d'osciller entre cette perfection passée à laquelle elle s'accroche obstinément et l'imperfection présente qu'elle se refuse à assimiler. Manifestement elle éprouve une difficulté énorme à s'ouvrir progressivement à une vie nouvelle et à un avenir imprévu, mais peuplé peut-être d'une présence autre que celle de l'être aimé physiquement présent, même si, par moments fugaces, elle s' imagine y accéder, mais pour retomber aussitôt dans

sa tristesse routinière. La preuve en est que la tombe de Gérard lui devient familière: elle sait d'emblée, au moment de quitter le cimetière le jour de l'enterrement, qu'elle y reviendrait souvent, comme à un rendez-vous dont elle ne peut se passer. Et l'envie lui prend, quelque peu morbide, de s'étendre près de l'être aimé, avec qui elle engage un dialogue irréel, feignant d'écouter avec l'absent tous les bruits qui se rassemblent autour de lui (154).

La mort d'un des partenaires du couple produit sans nul doute chez celui qui survit un vide qu'il s'efforce de combler bien souvent par un éventail de souvenirs qui jalonnèrent la route en commun. Ce balisage se termine avec la mort. Peut-on le prolonger artificiellement avec des lambeaux de bonheur passé? (131) dans cette rétrospective, humaine et compréhensible, le temps qui passe ne fait qu'aiguiser la souffrance. On demeure ancré dans une ligne temporelle, une dimension qui n'est autre que celle du temps qui passe inexorablement. Par instants cependant, les temps heureux revécus par l'imagination effacent le vide du présent, comme l'assoiffé dans les sables du désert savoure encore une fois l'eau qu'il a bue à la source sous les palmiers de l'oasis. La route, il faut la poursuivre autrement, car une existence greffée sur la fiction empêche l'accès à une vérité plus haute.

L'amour vrai, en effet, exprime un vœu d'éternité dans le sens où l'amant retrouve l'être aimé dans un dialogue que nous pourrions appeler extratemporel, car il s'inscrit et se développe non dans le temps marqué par les aiguilles de l'horloge, mais dans ce temps tellement bien défini par Proust, comme éternité, temps à l'état pur. La transfiguration donne un avant-goût de cette éternité. Quand se produit le miracle de l'amour, le chemin bifurque vers la région de l'éternel, on franchit l'obstacle de la dimension corporelle ou plutôt on élève le corps au niveau de l'esprit et par là une autre communion s'instaure avec l'être aimé.

Il ne semble pas qu'Anne ait atteint ce sommet. S'il en fallait une preuve définitive, qu'on relise l'exergue et la dernière phrase du récit. La tristesse, dit-elle citant Spinoza, est le passage de l'homme d'une plus grande à une moindre perfection. Pourquoi penser que ce qu'on vit dans l'amour après la mort de l'être aimé jouit d'une valeur inférieure à celle de la présence? Les derniers mots de l'autobiographie confirment ce diagnostic négatif. Je veux me sauver, non me libérer de toi, dit Anne, comme si son salut ne pouvait se réaliser que dans une dépendance de l'être aimé, alors que peut-être il faudrait s'en libérer pour le rejoindre dans une nouvelle rencontre qui ne serait autre que la transfiguration.

Si Anne a donc échoué à franchir l'obstacle de l'opacité, elle a au contraire réussi d'une manière extraordinaire à transporter son lecteur dans un univers poétique supérieur à la contingence de l'anecdote particulière. La poésie en effet

coule à chaque page du récit comme l'eau d'un ruisseau transparent. L'amour lié à la mort s'exprime avec une telle intensité et en termes si simples que notre cœur se met à vibrer, parce que nous touchons à quelque chose d'universel, en participant à travers une histoire bien concrète, à l'essence de ce qu'est l'homme dans son aventure terrestre: ce mélange d'amour, de vie et de mort qui se subliment dans l'art.

En donnant à son livre le titre: *Le temps d'un soupir*, l'auteur souligne significativement et avec justesse le caractère transitoire de l'existence individuelle perdue en quelque sorte dans la mystérieuse trajectoire de l'humanité: nous ne sommes qu'un chaînon, dit-elle. Ainsi, l'amplitude de sa vision, exprimée dans une langue et un style transparent adapté à cette épopée universelle, dépasse les limites de la souffrance particulière, fait éclater les frontières d'une tragédie personnelle et pénètre finalement dans un espace où toute amour, toute douleur et toute mort révèle en profondeur le visage éternel de l'homme sculpté à la fois par le bonheur et le malheur, tel que l'exprime admirablement Marcel Pagnol en conclusion de ses *Souvenirs d'enfance*: "Telle est la vie des hommes. Quelques joies, très vite effacées par d'inoubliables chagrins. Il n'est pas nécessaire de le dire aux enfants".

### **Note**

Les chiffres entre parenthèses indiquent la ou les pages du livre analysées dans notre texte.

### **Bibliographie**

PHILIPPE, Anne: *Le temps d'un soupir*, Le Livre de poche, 1969.

SQUIRRU, Rafael: *Prolongación y transfiguración*, Diario *La Nación*, 1992.

(C'est à cet article que nous avons emprunté le titre de notre communication)



# MARGUERITE YOURCENAR: CAMINOS EN EL LABERINTO DE LA MEMORIA

*Malvina Salerno*  
*Universidad de Buenos Aires*

La palabra memoria intimida: se nos presenta "vaste comme la nuit et comme la clarté", y en ella, en esa vastedad encontramos y construimos vestigios, huellas, que se convierten en nuestros "forêts de symboles."

La vida se da como conciencia de un sentido inmanente de duración. Las dimensiones del tiempo vivido no encuentran su correlato en variables matemáticas, son dimensiones en valor; por otra parte, "mi tiempo vivido es a través del testimonio de mi memoria, que me confía el sentido de mi historia: evoca, construye amplios desiertos, pausas, anuda sucesos. <sup>(1)</sup> Tiempo humano, que se despliega entre un comienzo y un fin, entre el nacimiento y la muerte.

Para la ciencia, la memoria es una de las manifestaciones de la vida y, a la vez, la condiciona, porque al registrar, comparar, relacionar y elegir, puede controlar el gasto energético, el desorden, para progresar, perdurar, perpetuarse. Elige "ce qui sera le plus profitable et le mieux adapté aux objectifs de vie et de survie."<sup>(2)</sup>

La noción de memoria está hundida en lo más profundo de los mecanismos celulares. La memoria genética: la más antigua, condiciona la vida, es la que gobierna lo innato por el código genético, "par le truchement de l' ADN celular."<sup>(3)</sup> La memoria genética gobierna la totalidad de la biología y asegura dos funciones:

la duplicación de la estructura viviente y hace posible la perpetuación de la especie humana y su permanencia.

La memoria neurocerebral condiciona la naturaleza del hombre, le confiere la especificidad y la originalidad de sus comportamientos como también caracteriza ciertos aspectos de su decadencia. Pero constituye una interrogación permanente para las teorías y campos del conocimiento que interpretan su funcionamiento y sus mecanismos: neurofisiologistas, neurólogos, psicofisiologistas, neuroquímicos y psicólogos, entre otros.

Sin embargo, el enfoque científico nos tranquiliza parcialmente porque en lo esencial la memoria es un misterio que forma parte de la vida.

### **“El cerebro, habitación iluminada, espacio central...”**

En la evocación histórica con que se abre el libro de Marguerite Yourcenar, *Le temps, ce grand sculpteur*, la autora nos transmite las palabras más sorprendentes “que hasta nosotros han llegado relativas al paso de una a otra fe, de los dioses a un único Dios,” que apuntó Beda el Venerable, mientras escribía su historia de las Instituciones cristianas de Inglaterra. Las pronunció el jefe de un grupo sajón mestizo de celta, quien debía opinar sobre la introducción de un dios llamado Jesús en el norte de la isla Británica; en su breve discurso se compara a la efímera vida humana con el vuelo de un pájaro, “que se introduce por la ventana en una espaciosa estancia en cuyo centro arde un buen fuego; el pájaro cruza la sala, regresa al invierno y se pierde de vista. Lo mismo sucede en la efímera vida humana: ignoramos lo que la precede y lo que vendrá luego...” (4) En el momento en que un cristianismo casi nuevo todavía, importado de Oriente por mediación de Italia, lucha en las regiones del norte contra un paganismo inmemorial, la conclusión de las palabras del jefe es: “ya que nada sabemos, por qué no acudir a los que quizás sepan?”

La imagen del pájaro venido de un lugar desconocido y que parte hacia otro lugar también ignorado resume para Yourcenar el tránsito inexplicable del hombre sobre la tierra; pero en la estancia acosada por la tormenta invernal e iluminada sólo durante algún tiempo, ve también otro símbolo igualmente angustiante: “el del cerebro, habitación iluminada, fuego central, temporalmente situado para cada uno de nosotros en medio de las cosas y sin el cual, ni el pájaro ni la tempestad hubieran sido imaginados ni percibidos.”<sup>(5)</sup>

## Memoria e imaginación

En el capítulo VIII del mismo libro titulado, *Juegos de espejos y juegos fatuos*, equipara sueños, recuerdos e imaginación. El primer epígrafe de este capítulo es, precisamente: "Crees estar soñando y te acuerdas..." de Gaston Bachelard. El nombre Zénon cree haberlo leído cuando tenía veinte años en un bosquejo de árbol genealógico de su familia; publicada la genealogía, el nombre Zénon no figura en ella. "Leídas o soñadas", concluye, esas informaciones desempeñarán un papel en su trabajo creativo. Otras veces sucede lo opuesto y lo que en ocasiones cree una estatua modelada por su mente se llena "de una sustancia viva": llevando a cabo unas investigaciones de orden histórico y literario para construir con verosimilitud un personaje imaginario, tropieza, por casualidad, con un personaje que ha existido. Por lo tanto, "Los oscuros impulsos que nos han ido llevando hacia un nombre o a un personaje", nos proyectan a un bosque sin senderos.

## Crítica de las fuentes

La humildad preside el acto de recordar porque está convencida de que "tout ce qui se dit ou s'écrit sur les événements du passé est en partie faux, toujours incomplet et toujours réarrangé." <sup>(6)</sup>

Los recuerdos son relativos, los suyos o los de los otros, porque la memoria "en dit toujours trop ou trop peu." <sup>(7)</sup>

La memoria está muy lejos de ser una colección de documentos, ordenadamente dispuestos, "au fond d'on en sait quel nous-mêmes; elle vit et change." A veces acerca algunos trozos de madera para reavivar la llama. Y era necesario decirlo, justamente en un libro hecho de recuerdos.

## El libro de los recuerdos: Pórticos

A la pregunta habitual y repetida sobre cuál es la parte autobiográfica en su obra, Yourcenar responde un poco irritada: "Nulle, et très grande; partout diffuse e nulle part directe." <sup>(8)</sup>

Según Michèle Sarde, que tuvo acceso a los archivos de Harvard, hay pocos documentos sobre su juventud y una gran cantidad de papeles sobre los años de madurez y de la vejez: documentos de identidad, testamentos, recordatorios, cartas, etc. Acaso, para confundir a los futuros intérpretes y apartarlos de lo esencial? Por otra parte, los documentos fueron seleccionados, mu-



chos destruidos, para ocultar celosamente lo esencial porque, "En matière de vie personnelle, il faut ou tout dire fermement et sans equivoque possible ou, au contraire, en rien dire du tout." Y más adelante: "Le public qui cherche des confidences personnelles dans le livre d'un écrivain est un public qui ne sait pas lire."<sup>(9)</sup>

Sin embargo, pese a su rechazo al narcisismo del ambiente y al culto de la personalidad, obsesión francesa, según la autora, su viaje a las fuentes alcanza las mil páginas.

Desde los veinte años ambiciona escribir sobre cuatro siglos de historia de las familias del norte de Francia y de Bélgica, sus ancestros. Los tres tomos son la culminación de su proyecto de juventud, que abarcan una labor de casi quince años, incompleta:

*Souvenirs pieux. 1974.*

*Archives du Nord. 1977.*

*Quoi? L'Eternité. 1988.*

El título general, *Labyrinthe du monde*, lo ha tomado del gran escritor checo del siglo XVII, Comenius, nombre latino de Jan Amos Komensky, humanista, libro traducido por el padre hacia 1904 o 1905, de una versión en inglés. El motivo del título es transparente: es uno de los más viejos símbolos de nuestro subconsciente, dice la escritora, y ha sido esculpido, pintado, grabado sobre muros y vasos, en todos lados desde Creta a Finlandia. Simboliza el entrecruzamiento de sucesos y de seres al que se nos arroja, en el fondo del cual hay, "sinistre ou d'aspect faussement bénin, un Minotaure."<sup>(10)</sup>

La niña que nace un cierto lunes 8 de enero de 1903, en Bruselas, le produce vértigo a la narradora al obligarla a pensar en el inextricable enredo de incidentes y de circunstancias "qui plus ou moins nous déterminent tous."<sup>(11)</sup> La recién nacida ha quedado presa, por ese acto, en las coordenadas de la era cristiana y de la Europa del siglo XX; la obliga también, (pues no puede dudar que esa niña sea ella) a buscar con avidez todo tipo de informaciones, aunque no ignora que todo lo que es reinterpretado por la memoria de muchos individuos resultado falso, anodino como lo que registra el pasaporte, tonto como las anécdotas transmitidas por las familias, roído como el líquen que devora la piedra. Pero estos retazos de recuerdos, obtenidos de segunda mano y a veces confrontados con piezas auténticas cuya jerga ad-

ministrativa quema todo resto humano, esos fragmentos de hechos que creemos conocer, son el único puente transitable y el único salvavidas que la sostiene a ambas "sur la mer du temps." (12)

### Señales en el pórtico

El título del primer volumen describe las fuentes de la autora: "souvenirs pieux" proviene del nombre dado a las hojas guardadas en un libro de plegarias, donde se elogia piadosamente al que acaba de morir. Todo el libro, que explora detalladamente la línea maternal, es un "souvenir pieux", un prolongado "in memoriam."

La lección la sintetiza la escritora: de este viaje por la línea maternal lo que queda en la superficie, "c'est l'infinie pitié pour le peu que nos sommes et, contradictoirement, le respect et la curiosité de ces fragiles et complexes structures, posées comme sur pilotis à la surface de l'abîme." (13)

*Archives du Nord*: archivos señala las fuentes del libro y también el libro en que se han convertido. La línea paterna, originada en Flandes, le permitirá primero una evocación geológica y geográfica, sitúa tierras, dunas, bosques aún vírgenes de toda humanidad, que serán un día la Flandes francesa, cuna de sus antepasados.

*Quoi? L'Eternité*, es un verso de *Illuminations* del poeta Arthur Rimbaud:

Elle est retrouvée  
Quoi? L'Eternité.  
C'est la mer allée  
Avec le soleil.

Este tercer volumen está dividido en once capítulos, con títulos que resumen partes de una vida en fórmulas generales, a veces lapidarias, compuestas de cuatro palabras como máximo. El centro de interés lo ocupan Michel y Jeanne. Y en el capítulo séptimo, hace una tímida entrada en escena una niña de siete años, la autora, entre animales preferidos, objetos, lecturas.

Para la escritora, el dibujo de una vida humana es tan complejo como el de una galaxia: sucesos, reencuentros, están unidos por líneas tan débiles que el ojo no alcanza a percibirlos.

Ivon Bernier, de Québec, a quien confió en su testamento la tarea de clasificar sus archivos americanos, escribe la nota final de este volumen que quedó inconcluso. Coincidentemente, *Quoi? L'Eternité* no presenta epígrafes ni nota del autor que señalen sus fuentes como los dos primeros. "Ces blancs sont les mar-

ques de la mort: l'auteur n'a pu y mettre la dernière main." (14)

Si un título es siempre una promesa, un epígrafe puede encerrar una interrogación filosófica, aclarar el título, comentar el texto subrayando su significado.

En la entrada de *Souvenirs pieux*, un poema pregunta por nuestro rostro antes de que nuestros padres se hubiesen encontrado: "Quel était votre visage avant que votre père et votre mère se fussent rencontrés? " Es un "koan", un principio de gobierno para despertar la conciencia de un discípulo zen. (15)

Se trata de una pregunta sobre un tiempo mítico, del origen antes del origen, un momento impensable, antes que nuestro rostro comience a dibujarse en la pantalla del tiempo. Si es cierto que sus personajes son presentados en la perspectiva de "la mort approachante", pero también le interesa la perspectiva del nacimiento inminente, frágil frontera desconocida. Para Ivan Leclerc (16) hay quizás un saber del pre-nacimiento que se pierde al nacer y se reencuentra al morir. La autobiografía se aventura en esta búsqueda de ese saber prenatal, que está en nosotros y es, sin embargo, inaccesible como nuestro subconsciente-Minotauro, y lo recrea con restos de cartas, reliquias, archivos, relatos orales, vestigios.

### **En el centro del laberinto: Fuegos**

Rigor, sabiduría y mística son palabras utilizadas para definir su obra. Su estilo está edificado "sous le regard solaire d'Apollon, le dieu sculpteur, et sous le regard de Dionysos, le dieu de l'ivresse des chœurs bacchiques grecs, aspects contradictoires et créateurs de l'esprit humain." (17)

Sin embargo, la imagen elegida por la escritora para definir la vida es el fuego. En la presentación crítica al poeta Constantin Cafafy dijo: "Nous sommes si habitués à voir dans la sagesse un résidu des passions éteintes qu'il est difficile de reconnaître en elle la forme la plus dure et la plus condensée de l'ardeur, la parcelle d'or née du feu et non de la cendre." (18)

Cada uno, dice Marguerite Yourcenar, atraviesa en el curso de su vida una serie de pruebas iniciáticas, sin darse cuenta, como lo fue la aventura del Monte Etna para su abuelo, el joven Michel Charles, que a punto de morir de frío en la excursión a la montaña, es colocado por sus salvadores en una fosa rectangular del tamaño de su cuerpo, al que cubren de cenizas calientes y una delgada manta. Ignoran que esa fosa reproduce exactamente la forma de un "ustrinum", (lugar donde se quema un cuerpo), ese foso rectangular que sigue el modelo humano, en el cual los romanos depositaban el cadáver de sus muertos para quemarlos. (20)

La autora de *Opus Nigrum* define la vida como "un brasier". Tiene de él el calor, los sobresaltos, la mezcla de luz deslumbrante y de humo negro, y también como el fuego, la vida se nutre de la destrucción: es devoradora.

El tríptico titulado "Le labyrinthe du monde" se comunica generosamente con otras obras de la escritora por la presencia a veces fugitiva o indirecta de personajes como Adriano, Zénon, Alexis, entre otros. A ello se agrega el lazo firme con las huellas de sus antepasados, algunos de los cuales fueron escritores o esbozaron tímidamente ese proyecto: Fernand, Michel, Octave Firmez, su hermano Remo... Ella les da un lugar en sus escritos, recoge sus huellas y las transforma en una obra nueva que los supere, integrándolos.

La vida "traze": "Tout événement, heureux ou malheureux, laisse une trace indélébile, une cicatrice." (21)

En "el laberinto del mundo" se trata de mantener unidos todos los hilos de los que a veces somos el nudo, el entrecruzamiento de lo uno y de lo múltiple, la vanidad de nuestra condición y lo irremplazable de la misma, porque estamos unidos al todo. Es suficiente recordar la descripción de la cruz de marfil adornada por una cabeza de angelote que nos llevan a la Bélgica del Congo, del marfil al elefante, "cette grande masse de vie intelligente", del elefante a la dinastía del Pleistoceno. Un objeto trivial nos une al todo.

Colocada bajo la advocación de los símbolos del laberinto y del fuego, esta meditación que es *Le labyrinthe du monde*, nos proyecta al universo humano y al espacio cósmico que lo engloba.

## Notas

- (1) Gusdorf, G. *Mythe et métaphysique*, Gallimard, 1958.
- (2) Magnin, P. *La mémoire, fonction vitale*, P.U.F. 1985.
- (3) Id. p. 7.
- (4) Yourcenar, M. *Le temps, ce grand sculpteur*. Gallimard, 1983. 12.
- (5) Id. 18.
- (6) Yourcenar, M. *Le labyrinthe du Monde, III: Quoi? L'Eternité*. Gallimard, 1988. 16-17.
- (7) Id. 157..
- (8) Sarde, M. *Vous, Marguerite Yourcenar*. Robert Laffont, 1995. 282.
- (9) *Les yeux ouverts*, Le Centurion, 1990. 154-155.
- (10) Id. 218. y 222.
- (11) Yourcenar, M. *Souvenirs pieux*, Gallimard, Folio, 1974. 11.
- (12) Id. 12.
- (13) Id. 157.
- (14) Jaccopard, H. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*. Droz, 1993. 257.

- (15) Julien, A.Y. *Marguerite Yourcenar: vers une poésie de l'existence*. S.I.E.Y. 1990, 307.  
(16) Leclerc, Y. *Le labyrinthe du moi*. en: *SUD*, Revue littéraire, 1990. 212.  
(17) Boussuges, M. *M. Yourcenar, Sagesse et mystique*. Cahiers de l'Alpe, Grenoble, 1987. 101.  
(18) *Sources II*, Fonds Yourcenar à Harvard, MS. Storage 25.  
(19) Yourcenar, M. Archives du Nord, Gallimard, 1977. 147.  
(20) Yourcenar, M. *Les yeux ouverts*. Le Centurion, 1980.

## **Bibliografía**

- BOUSSUGES, Madeleine, *M. Yourcenar. Sagesse et mystique*. Grenoble, Cahiers de l'Alpe, 1987.  
DIDIER, B. *L'écriture femme*. Paris, P.U.F. 1981.  
EAKIN, P.J. *Studies in autobiography*. Oxford, U.P. 1988.  
FOUCAULT, M. *Historia de la sexualidad*. Siglo XXI, 1978.  
GENETTE, G. *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.  
GUSDORF, G. *La découverte de soi*. Paris, P.U.F. 1948.  
JACCOMARD, H. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*. Genève, Droz, 1993.  
LEJEUNE, Ph. *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.  
MAY, G. *L'autobiographie*, Paris, P.U.F. 1979.  
ROUSSET, J. *Narcisse romancier*, Paris, José Corti, 1986.  
STAROBINSKI, J. *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.

## **EL HOMBRE Y SUS MEMORIAS SOBRE *MÉMOIRES D'HADRIEN* DE MARGUERITE YOURCENAR**

*Ana María Llurba*  
USAL - UBA

Narrar una historia es un acto tan antiguo, acaso, como la toma de conciencia por parte del hombre de su ser en el tiempo. "El relato comienza con la historia misma de la humanidad", (Barthes, 1977, 75) como expresión de la necesidad humana de dar cuenta de las vivencias presentes en función del pasado y de vislumbrar posibilidades de futuro.

Narrar una historia, personal o colectiva, permite al hombre comprender y ser comprendido más allá de todo tipo de fronteras puesto que los sentimientos básicos expresados trascienden la individualidad y constituyen una realidad de naturaleza común a todas las culturas.

Hablar de los sucesos del pasado implica, asimismo, hablar del tiempo atesorado en la "memoria pura", esa facultad humana que preserva, para su utilización posterior, las huellas de percepciones y vivencias, de actos y conocimientos que, selectivamente, integra y retiene para posibilitar el recuerdo, la reflexión y el cuestionamiento; que constituye el "ser" esencial del hombre para Bergson.

Memorar es traducir en experiencia consciente los hechos externos modificados por la vida interior. Narrar esos recuerdos es dar existencia al mundo de la evocación histórica rescatándolo del olvido, y es en ese pasaje que va de la

evocación al relato en el que se fija el hecho histórico en memoria ficcionalizadora. (Cfr. Ricoeur, 1989, 281)

## **El amor al pasado**

La historia tiene, a los ojos de Yourcenar, algo de mitología, de culto a los ancestros, de tradición sagrada, y un potencial de valores humanos que el mundo contemporáneo ha desvalorizado.

"Cuando se ama la vida, se ama el pasado porque es el presente tal como ha sobrevivido en la memoria humana" le declara a Matthieu Galey (1982, 33), y en el cuaderno de notas a *Mémoires d'Hadrien* apunta "Tout être qui à vécu l'aventure humaine est moi."<sup>(1)</sup>

Su amor por el ayer se despierta asociado a los museos, metáforas concretas de la memoria, que conservan los recuerdos del "gran sueño de la historia", del pasado de la humanidad.

De las múltiples imágenes que pueblan la memoria de la civilización, es la de Adriano, ese hombre excepcional en cuya figura carismática se conjugan el refinamiento helénico con la ligereza y el sentido trágico de la vida, el equilibrio y la embriaguez, la libertad y el sometimiento, y, por sobre todo, el sentimiento de lo sagrado, la que se fija con mayor fuerza en su memoria.

Yourcenar hurga en los recuerdos de la historia y la cultura las huellas de Adriano y las graba en su propia memoria para reconstruir, a partir de su propia interioridad -atendiendo a lo esencial de sí misma, a esas afinidades que son el punto de contacto con aquel hombre- su existencia. Alcanza, así, en su esfuerzo por reavivar los documentos con su propia intensidad vital, la simbiosis con el personaje histórico, que le permite mimetizar su voz con la voz enunciativa, fingiéndola.

## **Cuestiones de género**

El título, *Mémoires d'Hadrien*, en cuanto paratexto, determina la especie narrativa y al emisor del discurso, pero confrontado con el contenido pone en cuestión la propiedad del término memorias y abre el planteo a la definición genérica.

Generalmente la crítica dubita al clasificar la obra ya como novela autobiográfica ya como novela histórica (Raimond, 1989, 81, 36), rara vez como memoria. La misma Yourcenar, en la nota que sigue al texto narrativo, con un dis-

curso impersonal, sin firma, sin precisar especificaciones clasificatorias, alude al "genre de celle qu'on vient de lire" destacando, sí, que la narración "touche par certains côtes au roman et par d'autres à la poésie" (349)

La labilidad de los límites que separan las distintas muestras de los escritos memorialistas - memorias, biografía, autobiografía, confesiones -, determina que se consideren frecuentemente las memorias como autobiografías, como señala Karl Weintraub<sup>(2)</sup>.

Las memorias, especie vecina a la autobiografía, remiten a un discurso de raigambre latina, asumido por un hombre público, que busca dejar constancia de los hechos más relevantes en que ha participado y, generalmente, justificarlos al transmitirlos como experiencia consciente, sin ahondar en su interioridad.

La autobiografía, en cambio, seguimos a Lejeune (1975, 13) en su definición, es un "relato retrospectivo, en prosa, que una persona real hace sobre su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad."

La novela histórica - pacto entre verdad y mentira<sup>(3)</sup> -, por su parte, puede definirse como una narración ficcional en la que el autor se arroga el derecho de hacer vivir junto a personajes referenciales a seres imaginarios, con el respaldo de la historia cuya verdad muestra e intenta explicar.

Los héroes de estas narraciones son representantes de los grupos humanos a los que pertenecen y encarnan la mentalidad y las creencias de su época y su sociedad. (Cfr. Raimond, 1989, 36)

Es evidente que *Mémoires d'Hadrien* transgrede el espacio genérico de las memorias al incluir el relato de hechos privados, de sentimientos, de dudas y remordimientos, para invadir el campo vecino de lo autobiográfico.

Difícilmente se la puede clasificar, en sentido estricto, como autobiográfica por cuanto la voz enunciativa del discurso, que es a su vez el sujeto del enunciado, no coincide con la persona del autor. No obstante podemos considerar esa discordancia deliberada - "un ouvrage d'où je tenais justement à m'effacer"(343), apunta Yourcenar en el cuaderno de notas - entre autor y narrador como estrategia para hacer de las memorias un relato autobiográfico, atendiendo al pacto novelesco. (Cfr. Lejeune, 1975; Rousset, 1972)

Resulta factible catalogar *Mémoires d'Hadrien* como novela histórica puesto que su protagonista tiene como referente el discurso histórico, encarna la mentalidad de su tiempo y de su raza, y tiene como procedimiento de representación la ficción narrativa. Con un afán de mayor precisión, podríamos denominarla novela arqueológica puesto que Yourcenar busca, desde el punto de vista estético, incorporar a la escritura el contexto referencial.



La obra de Yourcenar es un claro ejemplo de la movilidad de los géneros, o sus especies, de la "contaminación" a la que hace referencia la teoría literaria contemporánea.

La elección del término memorias para el título de esta novela - que amalgama la realidad y la ficción, la evocación de los hechos públicos -memorias- y los recuerdos íntimos -autobiografía-, el contexto imperial y el privado-, se justifica en virtud del empeño puesto por la escritora en dar una imagen mimética del personaje y su entorno; Adriano, hombre de acción y representante de la Roma imperial, solo podía expresarse a través de sus memorias.

### **Ficcionalización y reescritura**

*Memorias de Adriano* es un ejercicio de traducción del discurso histórico a texto literario, de cambio de códigos magistralmente realizado, para prestar a la historia la dimensión humana que no transmite el historiador, pues: "verdaderamente lo que cuenta es lo que no figura en las biografías oficiales".

Narración nutrida de relatos anteriores, compuesta a partir de textos culturales previos, hipotextos que Yourcenar precisa, en forma exhaustiva, destacando la "fidélité aux faits", más allá de las concesiones hechas a su fantasía creadora.

Muestra de la potestad del novelista para poner en escena lo ausente, para expresar lo no perceptible en la historiografía, para encarnar un destino.

El discurso del narrador autodiegético mediatiza la voz autorial, que es eco de otras voces, en un monólogo interior que toma la forma de una carta, para contar su pasado con una visión en perspectiva, desdoblándose en personaje y conciencia narradora, en virtud del distanciamiento temporal de los sucesos evocados: "j'emploie ce que j'ai d'intelligence à voir de loin et de plus haute ma vie, qui deviens alors la vie d'un autre."(32)

El fluir de la conciencia se plasma en un relato coherente, a medio camino entre la espontaneidad de un todo que emerge de la memoria y la lógica aplicada a la organización del discurso.

Yourcenar, lúcidamente, recrea la voz de Adriano, portador de la palabra del mundo antiguo, palabra organizada, casi impersonal, dirigida a un interlocutor, tal como se escucha en los ensayos de Séneca. (Cfr. Galey, 1982, 131) que encuentra la ocasión de rendir cuenta de todo aquello que, a sus ojos, tiene de singular, profundo y capital su experiencia humana en la misiva a Marco Aurelio.

## La memoria como generadora textual

*Mémoires d'Hadrien* no solo es la novela de la soledad y de la espera de la muerte de un hombre, sino también la del tiempo, la agonía y el destino de un imperio.

La muerte, esa suprema y misteriosa verdad de la vida, corolario ineludible que define toda existencia, que avanza rápida e inexorable, encubierta con el ropaje monstruoso de la enfermedad, no llega a minar la fortaleza psíquica y espiritual del anciano emperador como lo ha hecho con su cuerpo, compañero fiel. Para Adriano, es hora de contar para evitar el olvido.

Su perfil de hombre físicamente en decadencia se dibuja metonímicamente en los renunciamientos sucesivos a todo tipo de actividad física placentera: la caza, la equitación, el amor, ... pero los recuerdos de "antiguas experiencias", los resabios que éstas han dejado, le permiten resarcirse de los goces perdidos:

[...] toutes mes expériences passées avec la vitesse me permettent de partager le plaisir du cavalier et celui de la bête. [...] de chaque art pratiqué en son temps, je tire une connaissance qui me dédommage en partie des plaisirs perdus. (15)

Ese hombre que ha vivido y disfrutado las cosas simples de la vida: la naturaleza, el amor, el conocimiento... con un sentido sagrado, que empieza a conocer la muerte, llevado por la fuerza de la necesidad de alcanzar la verdad se entrega a la reflexión.

Confiado en su memoria<sup>(4)</sup> sale al reencuentro del pasado por el camino del recuerdo:

Peu à peu, cette lettre commencée pour t'informar des progrès de mon mal est devenue le délassement d'un homme qui n'a plus l'énergie nécessaire pour s'appliquer longuement aux affaires d'État, la méditation écrite d'un malade qui donne audience à ses souvenirs. Je me propose maintenant davantage: j'ai formé le projet de te raconter ma vie. [...] j'ai composé l'an dernier un compte rendu officiel de mes actes, [...] J'y ai menti le moins possible. L'intérêt public et la décence m'ont forcé néanmoins à réarranger certains faits. La vérité que j'entends exposer ici n'est pas particulièrement scandaleuse [...] (29)

La memoria de Adriano se abre a sus honduras, y permite al narrador desandar y reconstruir el camino, sumergirse en los misterios del océano del tiempo en busca de sí mismo, de lo que ha sido y permanece como determinante de su ser actual: "je suis ce que j'étais, je meurs sans changer".(311)

El ayer vuelve reflejado en el espejo de la memoria en la que se suceden innúmeras imágenes de seres y de voces, de espacios y de acciones, de amores y odios, de felicidades y dolores:

Je m'efforce de parcourir ma vie pour y trouver un plan [...] mais ce plan tout factice n'est qu'un trompe-l'œil du souvenir.[...] Mais il y a entre moi et ces actes dont je suis fait un hiatus indéfinissable. Et la preuve, c'est que j'éprouve sans cesse le besoin de les peser, de les expliquer, d'en rendre compte à moi-même.(33-34)

El anciano, al transitar el camino del recuerdo, se enfrenta con la esencia misma del pasado que es la sustancia misma del presente: "Cette force qui fut moi semble encore capable d'instrumenter plusieurs autres vies, de soulever des mondes."(311)

La historia verdadera, que pertenece a la memoria, surge del encadenamiento de los recuerdos con los que el presente se deja fascinar por el pasado.

Los recuerdos afloran a la luz de la conciencia permitiéndole recuperar el espesor de ese pasado, hacer presente sin presencia el ayer como algo distinto del presente, pero coexistente con él, convertir la existencia en destino, en historia de vida: "c'est avec eux que je me façonne tant bien que mal une idée de ma destinée d'homme."(32)

## Conclusión

En *Memorias de Adriano*, la memoria del narrador transforma los hechos en tiempo, condensando el ayer y el hoy en un presente continuo, y pone en narración su historia individual, íntima y secreta, en el marco de la historia del Imperio, re-construyéndola como si fuese ajena.

La conciencia-memoria revive y mide, en relación con su finitud, los actos de su propia vida convertidos en experiencia percibida y enunciada desde su subjetividad.

Ese tiempo recobrado, animado por un mundo interior, se proyecta organi-

zando en el discurso los acontecimientos vividos para darles un nuevo significado vital, haciéndolos reales por el hecho de recordarlos.

La memoria le permite a ese hombre excepcional aclarar el significado de su propia existencia, lo ilumina frente a la muerte al rememorar cada una de esas "pequeñas muertes" que constituyen el vivir. Adriano vive, finalmente, su muerte como el corolario del sentido fundamental de su vida, y se dispone a entrar en ella "les yeux ouverts..." (316)

## Notas

- (1) M. Yourcenar *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974. Todas las citas corresponden a la presente edición
- (2) Karl Weintraub. "Autobiografía y conciencia histórica" en *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona, Anthropos, 29, 1991
- (3) Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Bs. As., Biblos, 1995
- (4) "La memoria constituye la historia del hombre y a su vez es la historia esencial de la persona", señala N. Windaus en "Memoria". Cfr. H. Fischer et alii: *Conceptos fundamentales de psicopatología*, Bs. As., CEA, 1996.

## Bibliografía

- AA.VV. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental* Barcelona, Anthropos, 29, 1991.
- GALEY, Matthieu. *Con los ojos abiertos*, Bs. As., Emecé, 1982.
- RAIMOND, Michel. *Le roman*, Paris, A. Colin, 1972.
- RICOEUR, Paul. "La función narrativa y la experiencia del tiempo humano" en *La narratología hoy*, La Habana, Arte y literatura, 1989.
- ROUSSET, Jean. *Narcise romancier*, Paris, Corti, 1972.
- YOURCENAR, Marguerite. *Mémoires d'Hadriene*, Paris, Gallimard, 1974.
- FISCHER, H. et alii: *Conceptos fundamentales de psicopatología*, Bs. As., CEA, 1996.



## **LES CHEMINS DE LA MEMOIRE DANS LES CARTES DU TEMPS DE JOSE CABANIS**

*Silvia Aida Anad*  
*Universidad Nacional de Córdoba*

Dans *Les Cartes du Temps*, José Cabanis nous présente un protagoniste à la recherche de son passé. Dans cette reconstruction, la mémoire devient à la fois source d'inspiration et de reconnaissance lui permettant de recréer les "cartes" jouées au cours de sa vie. De ce point de vue, on peut dire que *Les Cartes du Temps* est un livre d'impressions. Celles-ci ont été d'abord vécues par le personnage, ensuite oubliées, enfin retrouvées à travers l'écriture. Le roman prend alors un ton confidentiel qui le rapproche des oeuvres du second cycle: *Le Bonheur du Jour* (1960), *Les Yeux de la Nuit* (1964), *La Bataille de Toulouse* (1966).

Or, ce subjectivisme dont s'est imprégnée l'oeuvre pourrait nous inviter à y voir une sorte de journal intime, romancé. Certes, la vie du protagoniste recoupe dans nombreux aspects celle du romancier. José a reçu une solide formation au Collège des Jésuites. De même que son créateur, il a suivi des études de droit à l'Université de Toulouse. La maison de Nollet n'a rien d'imaginaire. C'est là que le romancier a vécu, avec sa famille, aux environs de 1955. L'expérience de la guerre est tirée du réel. En Juin 1943, Cabanis a été requis par le Service de Travail Obligatoire et envoyé comme manoeuvre dans une usine d'armements, à Kenzingen, dans le Bade. Cependant, ce recours à l'autobiographie n'épuise pas la source imaginaire et poétique des *Cartes du Temps*.

En effet, le roman puise sa matière dans les souvenirs que le narrateur transforme par l'évocation. Mais ce retour aux sources est aussi une quête d'identité. José recrée l'image heureuse de ce petit garçon qu'il était à Bagnères, il revoit son père et sa mère. Les souvenirs de cette période lui font revivre le paysage familier de l'adolescence, l'image de Nathalie, la femme qu'il a aimée. Il se découvre autre qu'il est. José constate que le temps dans son passage a tout bouleversé. Prisonnier d'un passé qu'il veut oublier, il fait des *Cartes du Temps* un temps retrouvé, celui qui éclaire son univers intérieur et lui permet d'envisager autrement l'avenir.

Ce travail se propose d'aborder la mémoire dans *Les Cartes du Temps*. En premier lieu, nous analyserons la mémoire affective comme élément de reconstruction et d'éclaircissement du passé pour détacher en second lieu, les aspects psychologiques de cette recherche, c'est à dire, déchiffrement des secrets et leurs conséquences sur la vie et la personnalité du narrateur. Nous tâcherons de considérer finalement, la mémoire comme source d'inspiration créatrice et délivrance du passé.

Isolé dans la maison de Nollet, le narrateur des *Cartes du Temps* revient sur son passé pour appliquer au mieux ce que Saint-Simon appelle l'intervalle entre la vie et la mort. Dans cette recherche, la mémoire subjective se présente comme l'instrument de sélection lui permettant de reconstruire les faits qui l'ont profondément marqué. José évoque d'abord, l'étape la plus proche de ce présent de désarroi. Il ressuscite l'image de sa mère, devenue une vieille femme souffrante, peu avant sa mort. Certains passages font pressentir que cet événement tragique renferme un secret caché et qu'il tient à le dévoiler:

Les adieux d'une mère et d'un fils, quand ils se sont aimés comme nous, voilà qui donnerait une page pathétique. Ni ma mère ni moi n'avons compris que nous ne nous verrions plus, et que dans ce lit où je la laissais elle ne serait plus, une heure plus tard, qu'un objet qu'on manie.<sup>(1)</sup>

L'impossibilité de discerner les moments décisifs de sa vie éveille chez le protagoniste le besoin impérieux de s'expliquer. Le récit des souvenirs devient le récit d'une conscience soucieuse de rapporter avec minutie les événements essentiels de ce passé:

Je ne veux rien écrire qui ne soit juste, je mesure mes phrases, je pèse mes mots, parce que je serai lu par des inconnus que je ne veux pas tromper: il faut tout leur dire et fidèlement. (p.12)

La mémoire volontaire s'enracine dans l'inconscient pour tirer de l'ombre un passé refoulé. José recrée l'âge le plus tendre de sa vie. La quête du vécu se transforme en quête du bonheur. Ce mot magique, José le redécouvre auprès de sa mère, lorsque celle-ci représentait pour ce petit garçon d'autrefois, la force et la douceur, dans cette ambiance paisible que lui inspirait la vie familiale à Bagnères et la croyance en Dieu. José ressuscite l'image des êtres aimés et disparus, celle de son père, de tante Agnès, de l'oncle Octave. Cependant le paysage de l'enfance lui dévoile une réalité plus profonde, en étroit rapport avec le milieu puritain et la formation religieuse qu'il avait reçue au Collège des Jésuites. L'évocation se tourne en réflexion critique. José ne tarde pas à souligner l'influence de cette formation sur son psychisme:

Je vivais dans un monde où le mal et le mensonge n'avaient pas leur place. Le péché, sans doute, existait, mais comme un état effroyable où je ne pensais pas tomber jamais. (p.34)

La clé du bonheur, c'était le Salut, dans ce chemin qu'il s'était proposé de suivre pour aller à la rencontre de Dieu. José remémore deux épisodes pour illustrer cet état d'âme: -Celui de la première communion qui avait exalté sa foi religieuse allant jusqu'au mysticisme;

C'est là qu'aux environs de ma douzième année, j'ai pressenti le plus directement la présence de Dieu. Quand je revenais de la communion et que je m'aguenuillais à ma place, le visage enfoui dans mon coude replié, j'écoutais cette voix silencieuse qui exigeait et à qui je donnais tout. (p.32)

-et la découverte, quelques années plus tard, de la vérité sur le Père Noël. L'enfant fut placé d'emblée dans la réalité d'un monde qu'il associait au mensonge et à la méfiance. Ces deux événements à des niveaux différents, marquent les dissociations et les ambivalences d'une période qui a façonnée son esprit et ses sentiments. Enfin, cette étape se présente aussi comme une initiation à la vie



intellectuelle. José est entré en littérature comme il l'avait fait en religion, de la main de Mme.Courtheose, et de ce professeur jésuite, surnommé "Cheval" qui lui a découvert les classiques. Son goût passionné pour la lecture s'est éveillé très tôt. C'était l'époque d'*Arsène Lupin*, de ces après-midi , à Nollet, dans le canapé de *Guerre et Paix*:

Dans le salon c'est moi que je retrouve, étendu sur le canapé où j'ai lu tant de livres pendant les après-midi de vacances. Ce canapé restera pour moi celui de *Guerre et Paix*: (...)Chaque début d'après-midi, je m'étendais dans la fraîcheur du salon, sur ce canapé où l'humidité de l'hiver avait laissé une certaine odeur de moisissure et de champignon qui me semblait exquise et m'inquiétait quelque peu, et j'avais ce livre épais à la main.(p.23)

Le mysticisme est suivi du goût de l'aventure. José recrée l'image de l'adolescent curieux et intrépide qu'il était devenu en sautant le mur de Torcy. Cette ouverture est un véritable épanouissement. Pourtant, l'auteur laisse entrevoir que la signification de cette expérience se trouve ailleurs, dans la façon particulière dont l'enfant concevait le monde et la réalité:

Ce parc si proche, si bien clos, m'avait longtemps paru mystérieux et interdit (...). Un jour enfin, je sautais le mur: j'avais treize ans. (p.39)

José entre brusquement dans l'inattendu. Cerné par de grands bois, l'ancien château lui suggère les réminiscences d'une époque lointaine et disparue. José est ébloui. Il cherche à déceler les secrets, à percer les énigmes d'un monde qu'il devine féérique. De ce point de vue, on peut dire que l'enfant regarde le monde non pas tel qu'il est mais tel qu'il se le représente à l'esprit. Les êtres, le milieu et les choses s'imprègnent de connotations subjectives très fortes pour exprimer leur essence. Cette conception esthétique du monde le porte à sublimer le quotidien. La présence du beau jardinier suscite chez lui l'image d'un héros légendaire dont il tire la notion de "romanesque":

C'était un homme de belle taille, très jeune, qui respirait la vigueur, avec des cheveux crépelés noirs, de beaux traits réguliers, et comme une ombre de tristesse sur le visage. (...) Il avait une façon majestueuse

de fouler le sol de ses sabots, son port de tête était fier, et le col de sa chemise largement ouvert ainsi que ses manches relevées laissaient voir une toison brune d'une ampleur telle qu'elle me paraissait peu humaine. (p.41)

Mais Torcy reste lié à la découverte de la femme et au sentiment de l'amour. Dans ce récit des souvenirs, Nathalie est une figure désincarnée, une silhouette à peine entrevue et que l'enfant identifie à l'image lointaine et inaccessible de la châteleine en sa tour. Nathalie n'est plus la femme désirée mais l'aspiration de l'âme à l'absolu. L'amour se change en exaltation presque religieuse:

J'aurais sacrifié à Nathalie mon avenir, mes parents, ma vie. (p.45)

Ce sentiment, José l'explique en s'appuyant sur la littérature. Sa Carte de Nollet devient comme celle de Clélie(2), la Carte-de-Tendre. José nous y trace les différentes étapes qu'a suivies sa passion depuis la naissance dans Amitié par Inclination, son enrichissement à travers Tendresse, pour toucher finalement à la perfection par Estime. Fidèle à la tradition courtoise, il célèbre les joies d'un amour épuré qui refuse le mariage et les rapports sexuels:

(...) voici le cadre d'où rarement nous sommes sortis et où je pourrais situer presque toutes les joies et les peines que m'a données Nathalie. C'est ma *Carte du Tendre*, et tout ce que j'y lis me touche. *Tendre-sur-Inclination*, *Tendre-sur-Estime*, bourgs paisibles où l'amour devait être bien peu dangeureux, et *Nouvelle-Amitié*, village où Dieu sait si je aborderai jamais, (...) (p.47)

Ce retour aux sources à travers les chemins de la mémoire volontaire aboutit au déchiffrement d'un monde ambigu et discordant faisant glisser le protagoniste du réel à l'imaginaire, de l'apparence à l'essence sans qu'il en prenne conscience. L'évocation des étapes plus proches de ce présent de solitude lui permettront-elles de retrouver l'unité de cet univers et de jouer lui-même les cartes de sa destinée?

L'étape de la jeunesse débute par l'amour partagé et la vie du couple. Nathalie a cessé d'être une image idéalisée pour devenir la femme charnelle qui lui découvre les secrets de la vie. Pour la première fois, José essaie de décrire les

traits de Nathalie mais il se manifeste impuissant à reproduire le réel tel qu'il est. C'est à travers la peinture et plus exactement, le tableau de Lorenzo di Credi, *Nolite Tangere*, qu'il nous dépeint le portrait de Nathalie:

Le porte de sa tête, le regard indifférent que Nathalie laissait aller autour d'elle, sa démarche mesurée, devaient inspirer du respect à ceux qui ne la connaissaient pas. Je crois qu'on ne peut oublier son rire, certains jours, un rire qui disait d'autant mieux ce qu'elle attendait qu'elle ne quittait pas votre regard, jusqu'à ce qu'on lui fermât la bouche.(p.57)

Or, la possession de la femme aimée entraîne la démystification de l'amour. José éprouve une sorte de désenchantement qu'il exprime en citant la lettre de Baudelaire à la Présidente:

Il y a quelques jours, tu étais une divinité, ce qui est commode. Te voilà femme, maintenant.

Et le narrateur ajoute:

Il en était déçu.

De même José dira:

J'ai connu avec Nathalie cette métamorphose, qui fut si soudaine, heureuse, et rapide. Mme. de Marsant, lointaine comme *une châtelaine en sa tour*, devint entre mes bras un beau corps, et un visage gai avec un regard où je ne savais si je devais voir la tendresse ou le mensonge.  
(p.51-51)

Le silence et la froideur remplissent la vie du couple. L'amour n'est plus source de bonheur et de jouissance. De son côté, Nathalie ressent cette froideur comme un secret douloureux qui l'éloigne de l'être aimé. Sa lettre lui demandant de l'oublier marque la mort du couple et le début de la solitude dans la vie de José. En revenant sur cet épisode, le narrateur remémore les souffrances que cette rupture lui avait infligées:

On ne devrait jamais se quitter. Ce silence qui succède à tant de jours vécus ensemble, ne plus rien savoir l'un de l'autre, passer de l'extrême intimité et des caresses les plus abandonnées à cette absence, je vois dans cette séparation acceptée plus qu'une préfiguration, qu'une image de la mort: c'est la mort elle-même, qui commence. (p.58)

A partir de cet échec, tout semble se précipiter dans sa vie. L'avènement de la Guerre, la mort de Robert, son frère aîné, sur le front enfin, son départ pour l'Allemagne, suscitent chez le protagoniste le besoin de raffermir les liens filiaux. La mémoire devient matière de reconstruction et d'élucidation. Le narrateur recrée une ambiance disparue pour discerner cette tradition royaliste qui avait marquée la pensée et les sentiments de plusieurs générations de Bourbons, y compris celle de son père. Cette révision le porte à envisager d'un oeil neuf les rapports avec celui-ci:

Quand j'eus dix-huit ou vingt ans, je ne lui cachais pas que tous ces désœuvrés étaient bons pour la guillotine, (...). (p.71) Il me jetait un regard triste, détournait les yeux, et nous ne nous comprenions pas. Ce fut l'origine de bien des malentendus que je n'aurais su dissiper que plus tard, lorsque mon père n'a plus été là. (p.72).

Cette séparation est un temps retrouvé. Les lettres lui témoignent de l'amour profond que ce vieillard a toujours éprouvé pour lui. En lisant ce passage, on s'aperçoit que José a manqué les moments essentiels. On dirait qu'il a mal distribué les cartes du bonheur quand il vivait à Nollet, entouré des êtres aimés:

Mon père me racontait qu'il me voyait souvent en rêve, enfin de retour. Le bonheur le réveillait et pendant quelques secondes il devait apprendre une nouvelle fois que j'étais parti. (p.81)(...) il se demandait soudain comment cet épreuve d'être séparé de son fils avait pu lui être infligée, et s'étonnait de vivre. (p.83)

Le retour à Nollet ouvre une nouvelle étape. José revient changé. Le récit nous montre l'image d'un homme mûr et décidé à conquérir de façon lucide, le bonheur perdu:

Nous avons fait l'expérience de la séparation: je me jurai de ne plus les quitter. Il me parut en effet, quelque temps, que j'étais revenu avec eux et pour toujours, et que tout allait recommencer: (...) (p.86-87)

Mais le temps dans son passage et l'expérience de la guerre ont entraîné de profonds changements, à commencer par ses parents qu'il trouve vieillis et souffrants. José lui-même se voit autre qu'il était avant son départ. Contrairement à ce qu'il avait prévu, ce retour est une préparation non pas au bonheur mais à la séparation définitive. En effet, la mort inattendue de son père brise à jamais cette possibilité de s'expliquer et d'établir un "intervalle" pour serrer les attaches de l'amour filial:

Je n'étais revenu que pour quitter mes parents, cette fois sans retour. J'ai vu mon père agoniser pendant des semaines. (...) Il me tendait la main, et serrait la mienne. Je voyais son regard me suivre, et il s'arrêtait de gémir quand je paraissait devant la porte, pour me sourire. (p.87)

A partir de là, José change brusquement d'attitude. On le voit s'engager dans le chemin de l'égoïsme et de l'indifférence. La présence de sa mère le dérange. Il ne veut plus de cette vieille femme qui lui rappelle toute la laideur de la décrépitude. Mais le secret le plus douloureux, celui qu'il ne peut oublier, c'est sans doute, le comportement froid et impassible qu'il avait gardé devant les souffrances de sa mère

Cette conversation avec ma mère, les mots inutiles que je lui ai dits, je ne finis plus d'en éprouver l'horreur. Il me semble que je tire encore à moi cette porte qui ferme mal, et dont le loquet fait un bruit de métal fêlé, derrière laquelle je laisse sans l'avoir même embrassée ma mère, qui s'agite quelque peu, cherche encore un médicament, éprouve un malaise qui grandit, appelle. s'étonne. Je n'aurais pas dû dormir pendant ce temps-là. (p.11)

Maintenant qu'aucune route ne le conduit au bonheur, José se replie dans la solitude de la maison paternelle pour éclairer les énigmes de son drame et de sa personnalité. Or, cette élucidation à travers les détours de la mémoire lui permet d'assumer définitivement l'épaisseur du vécu et de se délivrer par l'écriture du doux

et lourd fardeau du souvenir. En ce sens *Les Cartes du Temps* témoignent de la volonté d'un protagoniste décidé à se débarrasser du passé et à envisager autrement l'avenir:

Je pense à l'arrivée de Nathalie à Paris; et à son retour ici, l'été prochain. Je crois que je n'irai plus à Torcy. Mieux vaut que Nathalie reprenne le visage de ma jeunesse, que je la revoie telle que je la rencontrai, pataugeant dans le boue, quand elle me dit en riant: "Vous, je vous connais!" (p.157)

D'après cette analyse, on peut dire que *Les Cartes du temps* est le roman de la mémoire. En effet, au long de ces pages, elle apparaît comme le seul fil conducteur donnant signification à l'oeuvre et à la vie du protagoniste. En tant qu'élément de reconstruction la mémoire permet au narrateur d'établir un nouveau rapport avec son passé. C'est en suivant les chemins de la mémoire affective, que José s'installe au coeur de son univers intérieur, remémore les étapes vécues et se reconnaît dans les successifs moi que lui renvoie la mémoire écran. Mais ce retour aux origines, c'est aussi un temps retrouvé que le narrateur interprète à la lumière de la réflexion critique. De ce point de vue, la mémoire devient source de vérité et déchiffrement des secrets.

Ces secrets, José les découvre dans sa formation puritaine. Le narrateur laisse entrevoir que dès l'enfance, les jeux sont faits. Cette impossibilité qu'il éprouvait à s'adapter au quotidien a décidé en quelque sorte de sa personnalité et de son comportement. Petit enfant, il cherchait à résoudre ce conflit en transformant la réalité d'après sa vision idéalisée du monde et de la vie.

Arrivée à la jeunesse, José ne sait pas discerner l'essentiel. Il a manqué la possibilité d'être heureux auprès de la femme aimée. On serait tenté de dire qu'il a aimé non pas la vie, mais les souffrances qui se dégagent de l'application de sa théorie épurée et de sa conception idéalisée de la femme. A partir de cet échec, José devient un personnage soumis au cours d'événements extérieurs. Le séjour forcé en Allemagne, la disparition de son frère aîné, enfin la redécouverte de l'amour filial, tout cela ne lui a pas donné le temps de mettre un intervalle dans sa vie pour revenir sur son passé et éclairer les traits de sa personnalité.

De retour à Nollet il a la certitude de pouvoir recommencer sa vie et d'être heureux. Mais le temps dans son passage a tout bouleversé. La disparition de son père anéantit l'espoir de raffermir les attaches de l'amour filial. Contrairement à ces projets, José est placé devant une réalité qui le dégoûte et qu'il refuse d'assumer. Cette attitude d'indifférence qu'il prend envers sa mère fait ressortir

l'aveuglement d'un protagoniste incapable de vivre dans le réel. En écrivant *Les Cartes du Temps*, José ressout les dichotomies de sa personnalité et se libère de tout ce qui appartient définitivement au domaine de l'accompli.

Pour conclure, soulignons que si dans la réalité, c'est le temps qui a distribué les cartes du protagoniste lui réservant un destin malheureux qu'il veut oublier, grâce aux dictées de sa mémoire et à l'écriture de ses réflexions, Cabanis a redistribué ces mêmes cartes, tâchant d'interpréter son destin.

## Notes

(1) Cabanis, José: *Les Cartes du Temps*, Paris, Gallimard, 1962, Collection le Livre de Poche, pag. (10-11). A partir de la citation suivante, nous signalerons seulement le numéro de la page correspondante.

(2) Mme. de Scudéry, *Clélie* - 10 volumes, écrits entre 1654 et 1661. La Carte de Tendre appartient au tome 1er. de *Clélie*.

## Bibliographie

BEAUMARCHAIS, J-P de et al.: *Dictionnaire des Littératures de Langue Française*, Paris, Bordas, 1987, Tome A-D, 766 pages.

BOURNEUF, Rolland Oeullet, R: *L'Univers du Roman*, Paris, Editions Presses Universitaires de France, 1972, 232 pages.

CABANIS, José : *Les Cartes du Temps*, Paris, Gallimard, 1970, Collection Folio, 159 pages

GERBORD, Paul et Al.: *Introduction à la vie littéraire du Xxème. Siècle*, Paris, Bordas, 1986, 154 pages.

LECERCLE, Jean-Louis: *L'AMOUR de l'Idéal au Réel*, Paris, Bordas, 1972, Collection Recueil Thématique, 254 pages.

VERCIER, Bruno et al. : *La Littérature en France depuis 1968*, Paris, Bordas, 320 pages.

## RECUERDOS DEL PARAISO: LA RUPTURA DEL RELATO EN *ENFANCE DE NATHALIE SARRAUTE*

Graciela Mayet  
Universidad Nacional del Comahue

El universo de Nathalie Sarraute es un microcosmos que encierra al grupo familiar y al literario. Su escritura está hecha de impulsos bruscos, no controlados, lo que ella misma denomina tropismos, los cuales muestran cómo un ser pasa rápidamente de la ternura al odio, del abatimiento a la alegría.

Su aporte esencial, según palabras de J.P.Sartre, consiste en su visión protoplasmática del universo interior. Sarraute se ha esforzado en traducir los "movimientos indefinibles que se deslizan en los límites de nuestra conciencia". En *La era del recelo* (1950)<sup>(1)</sup> reconoce el genio de Balzac y la legitimidad de sus procedimientos novelescos y reprocha a muchos novelistas de hoy el permanecer fieles al carácter marcado y a la intriga que da al personaje una apariencia de cohesión y de vida pero también la rigidez de la momia. Intenta mostrar que, arrinconada entre la Historia, que cuenta "grandes hechos" vividos, mucho más cautivantes que las pobres ficciones de los novelistas y el cine, donde el lector perezoso puede satisfacer su gusto por los personajes vivos y las acciones bien encadenadas, el novelista contemporáneo debe seguir los caminos trazados por Joyce, Proust y Freud y volver su atención "hacia el murmullo del monólogo interior que nada afuera permite descubrir, la abundancia infinita de la vida psicológica y las regiones todavía apenas descifradas del inconsciente".





A Sarraute le apasiona la realidad profunda de los seres, realidad que se opone a las apariencias. Realiza un estudio minucioso de los gestos, de las actitudes y de la manera de actuar de los personajes de los cuales extrae la verdad. Para ella, las palabras y los gestos esconden la verdad de los seres.

En *Enfance* lo primero que salta a la vista es la presencia del otro que pregunta para hacer avanzar el relato del cual ese otro es testigo como el lector, un testigo ante el cual la narradora bucea en los recuerdos con la transparencia de una búsqueda a tientas, en medio de las brumas de la memoria escurridiza. Lo que caracteriza a Sarraute es la despreocupación por decir la verdad sobre sí misma de la cual se preocupan la mayoría de los escritores de autobiografías. En éstos hay un desplegar de los repliegues del mundo interior, una extensión en la duración biográfica de una verdad global, una proyección de multiplicidad de instantes vividos sucesivamente para mostrar cómo ha llegado a ser lo que es. Por eso en ella no hay narración minuciosa; no le preocupa afirmarse a través de la sucesión del relato que tendría como efecto construir una imagen pretendidamente verídica. Ella misma se encarga de aclararnos que esto no es posible y por eso expresa que el psicoanálisis demostró la ineficacia de la introspección clásica y cómo la intimidad, la vida interior es sólo un espejismo del que intenta transmitir sólo las imágenes y sensaciones que afloran a la memoria, despojándolas de todo vínculo forzosamente anecdótico.<sup>(2)</sup> Este esfuerzo por mostrar lo único a lo que es posible acceder en la red de los recuerdos que se superponen en la memoria, apunta a valorizar el elemento poético que cobra una real envergadura en el texto.

Sarraute continúa la vía abierta por Rousseau cuando cedía la iniciativa al lenguaje: "Siempre tendré el *estilo* que se me ocurra" y así se deja invadir por el recuerdo y las palabras. Ya no se trata de una relación instrumental del lenguaje. En Rousseau sujeto y lenguaje son uno mismo; en Sarraute sujeto e imágenes, movimientos anteriores a las palabras, lo que ella llama tropismos, son una misma cosa. La palabra ya no es un instrumento distinto del yo que la utiliza; es el yo mismo. Dice Sarraute: ¿"De qué puede estar hecho este universo invisible? De elementos desconocidos, esparcidos, confusos, amorfos, de virtualidades y sensaciones fugaces e indefinibles, aplastadas bajo la ganga de lo visible que ya es conocido, de lo ya expresado, de lo convencional..."<sup>(3)</sup>

*Enfance* es un texto cuya trama novelesca no se inscribe en un continuum narrativo sino que se compone de secuencias aparentemente yuxtapuestas, a menudo completamente autónomas, a veces ligadas ocultamente unas a otras ya sea porque se retoman los mismos elementos o porque se produce la repetición

de los mismos esquemas<sup>(4)</sup>. Desde el inicio declara la voz del narrador en relación con los intentos de evocar desde el presente sus "recuerdos de infancia":

...todavía es todo vacilación, ninguna palabra escrita, ninguna palabra lo ha tocado todavía; me parece que eso palpita débilmente... fuera de las palabras... como siempre... saltitos de algo todavía vivo... quisiera, antes de que desaparezean... déjame...(pág.9).

El texto se inicia con la voz del interlocutor, el tú al que se dirige permanentemente el narrador y nos sitúa ante "recuerdos de infancia" expresión que no es del total agrado del personaje narrador pero que -según afirma el interlocutor- es la única adecuada.

Es un relato que comienza con los balbuceos del inicio de la escritura impulsada por la voz del otro: "es de ti que me viene el impulso" (pág.9). El primer recuerdo que aflora está asociado a una expresión en alemán que señala una prohibición para el personaje narrador. El recuerdo es impreciso, sólo afloran algunas imágenes: una mujer sentada en el salón de un hotel en vacaciones, no recuerda en qué ciudad. No distingue el rostro pero sí la canasta de labor y las tijeras con las que rompe el tapiz de un sillón en un gesto de rebeldía atrapada por la seducción de las palabras en alemán en las que el sonido sibilante es otra forma de romper, de rasgar. Imagen visual y sonido de las palabras se han amalgamado en el recuerdo. Es el recuerdo que manifiesta la rebeldía de la niña de cinco o seis años ante un mundo cómodo del que deseaba huir:

Je vous en avertis, je vais franchir le pas, sauter hors de ce monde décent, habité, tiède et doux, je vais m'en arracher, tomber choir dans l'inhabité, dans le vide... (pág.12)

No hay ningún orden cronológico en los recuerdos que emergen por asociación en un fluir dificultoso y caótico. Así, por ejemplo, la sensación desagradable del olor a vinagre que emanaba del cabello de la criada tapado por un pañuelo cuando la llevaba a la plaza trae, a su vez, el recuerdo de la merienda de pan y chocolate. La voz del interlocutor insiste en que complete los recuerdos y el narrador le pide: "n'essaie pas de me tendre un piège" (23). En realidad, este narrador no quiere rescatar del olvido los huecos de la memoria pues le preocupa mucho más la fidelidad de las imágenes evocadas, por eso dice al interlocutor:

...en tout cas rien en m'en est resté y ce n'est tout de même pas toi qui vas me pousser à chercher à combler ce trou par un replâtage (pág. 24).

Hay recuerdos placenteros, especialmente los ligados al mundo de la palabra como los cuentos que aparecen vinculados, en una evocación proustiana, con los sonidos alegres de las campanas, el canto de los pájaros y los gritos de los animales, sonidos con los cuales se mimetizaba la voz de la madre:

...les paroles adressés ailleurs coulent (...)Je peux m'abandonner, je me laisse imprégner par cette lumière dorée, ces roucoulements, ces pépiements, ces tintements des clochettes sur la tête des ânon, des chèvres, ces sonneries des cerceaux... (pág. 20).

Luego de la prohibición, están fuertemente presentes las sensaciones auditivas entre las primeras evocaciones de la infancia, mundo de sonidos que el interlocutor reúne con el de los colores en una sinestesia que arrastrará nuevas sensaciones:

...je les entends...et aussi des bruits de crécelle, le crépitement des fleurs de celluloid rouges, roses, mauves, tournant au vent...(pág. 21).

En este pasaje del texto, como en muchos otros, podemos encontrar el predominio del tono lírico por sobre las anécdotas relatadas. El lirismo está organizado, como se dijo antes, con los sonidos, los colores, con el paisaje, los lugares de paseo, particularmente con el jardín de Luxembourg con sus árboles florecidos y el césped profundamente verde pincelado de coquetas que intensifican la sensación de vida en un estado puro, sin amenaza alguna para todos los seres de modo tal que todo lo que vive participa de una unidad plena:

...parce que je suis dans cela, dans le petit mur rose, les fleurs des espaliers, des arbres, la pelouse, l'air qui vibre...Je suis en eux sans rien de plus, rien qui en soit à eux, rien à moi (pág. 67).

Dice Jean Starobinski<sup>(5)</sup> que "en las formas más extremas de la escritura monologada (...) el acontecimiento no es otro que el mismo desarrollo del monólogo, independientemente de los hechos narrados que pasan a ser indiferentes".

Además del tono lírico como propio de una escritura que se desplaza del espacio autobiográfico, hay que destacar que en *Enfance* no hay un monólogo de la voz narradora pues las intervenciones del interlocutor cobran importancia en tanto agrega, en muchos casos, una información que el personaje narrador no recuerda o no quiere decir. Al respecto, puede mencionarse el pasaje de los recuerdos de los veranos que la niña pasaba en Rusia, donde dice el interlocutor:

Mais, après tout, pour une fois que tu as cette chance de posséder, toi aussi, de ces souvenirs, laisse-toi aller un peu, tant pis, c'est si tentant... (pág. 32).

La dolorosa experiencia de la separación de la madre también es esbozada por medio de pinceladas impresionistas, con recursos metonímicos entre los que se destacan el andén gris de la estación, los "atroces silbatos", la madre inclinada en la ventanilla del tren, la niña que corre a lo largo del andén llorando y el tío que intenta detenerla. Algo similar puede verse al referirse al primer encuentro con su madrastra de la que recuerda las mejillas rosadas, el traje de hombre y el mechón que escapaba de su sombrero.

El mundo de las imágenes y sensaciones tiende a disminuir y se abre paso la palabra cuya fuerza empieza a comprender. Una de las primeras en instalarse en la memoria es la palabra desgracia que tiene el poder de acorralarla y encerrarla. La palabra desgracia es pronunciada por la mucama cuando el narrador es desalojado de su habitación. Jamás había sabido antes lo que era la desgracia y la descubre porque otro la define, la ilumina con la expresión "quel malheur!" A partir de entonces esta palabra irá acompañada por rostros bañados de lágrimas, velos negros y gemidos:

"Je en me souviens pas que cela me soit arrivé avant. Mais combien de fois depuis en me suis-je pas évadée terrifié hors des mots qui s'abattent sur vous et vous enferment" (pág. 122).

La palabra desgracia está asociada a la falta de la madre y se la relaciona con la actitud de otros pues su dimensión es abarcativa de una situación familiar incomprensible para el narrador y que sólo puede reconstruir metonímicamente a través de una cierta forma de fruncir las cejas, de plegar los labios, gestos de algo que no quiere ver, que no sabe ni siquiera cómo nombrar y que también desea no evocar.

Algunos recuerdos emergen por el contraste entre situaciones felices, placenteras como los juegos en el jardín de Luxembourg, "jardín luminoso", única

imagen brillante en medio de la oscuridad de la memoria de la que emerge, de pronto, el horror provocado por una operación de garganta de la que se destacan en sucesión metonímica el recuerdo cariñoso de la visita de la abuela, cartas, cajas pintadas, los pasos de la abuela por la escalera, el golpe en la puerta, los hombres de blanco que la toman, la máscara que la asfixia, la garganta ardiendo y las lágrimas que caen.

Algunos recuerdos son presentados a través de una focalización de cámara fotográfica desde la visión panorámica hasta el detalle pequeño. En la visita a casa de uno de los tíos en Rusia, recuerda el viaje en coche tirado por un caballo. Es uno de los más bellos recuerdos de infancia por lo cual el interlocutor apremia al protagonista narrador para que se deje llevar por ellos. Luego aparece la gran casa familiar llena de escondrijos y escaleras, el comedor y la familia sentada a la mesa. La visión cinematográfica ha ido acercándose al interior de la casa. A partir de esta evocación, los recuerdos se hacen cada vez más nítidos, más precisos y se completan anecdóticamente. En la medida que esto ocurre, el relato se torna más fluido y adquiere contornos más delineados, sin embargo, las palabras no dejan de tener una resonancia especial como cuando se las pronuncia en alemán o en ruso. Cuando Vera, la madrastra, le dice "Te han abandonado", la carga significativa es más grande en ruso porque connota que alguien se saca un fardo de encima para dejárselo a otro. Algunas palabras son barreras que se ponen entre las personas, parecen quedar encerradas en sí mismas, sin poder franquearlas, como "eso no se hace" (pág.187). Luego vendrán las palabras hermosas, como vestidas de bellos ropajes, las que recogerá de los textos de lectura y de dictado, las palabras de los primeros escritos a las que seguirán las palabras de los grandes escritores que acudirán a su imaginación llenándola de seguridad y satisfacción. Se inicia el camino de la escritura, sembrado de tanteos y temores, con las palabras que surgen a tientas, que a veces escapan y se escurren pero que la envuelven, la circundan en el cerco del texto. La magia de la vivencia de la escritura de la primera novela se esfuma ante la recomendación que alguien le da de aprender la ortografía.

Las memorias de infancia se detienen cuando el protagonista narrador inicia el liceo:

...il me semble que là s'arrête pour moi l'enfance (pág.276).

Ya no es posible traer a la memoria otros momentos intactos y suficientemente fuertes como para que surjan entre las densas nieblas de los recuerdos de infancia.

## Conclusión

Los recuerdos de infancia de Nathalie Sarraute responden a la preocupación de la autora por una escritura que rompa con la narración, el estilo autobiográfico y cualquier estereotipo posible, para centrarse en la recuperación de la memoria a través del entramado del texto. Por lo tanto, ningún orden cronológico, ningún esquema sino simple fluir de asociaciones, imágenes, palabras, libre curso a la memoria con sus caos y desorganización. Pretender poner en relato a la memoria es intentar organizar el mundo interior faltando a la autenticidad. ¿Sobre qué se sostiene una escritura que reconstruye sensaciones y recuerdos antes que desaparezcan empujados por otros más recientes? Se sostiene por el tono poético que liga el texto a través de la voz del interlocutor que abre caminos al narrador para que bucee en su pasado. El tono lírico es la modalidad concreta con que el narrador aborda la memoria y esa modalidad remite al momento de la escritura, al "yo" actual porque sólo se puede evocar el pasado a partir del presente. Las vivencias de la infancia existen para una conciencia que, recogiendo las imágenes en el presente, no puede dejar de imponerles su estilo. "El estilo -dice Starobinski- es la pista de la relación entre el escritor y su propio pasado".<sup>(6)</sup>

## Notas

- (1) Sarraute, Nathalie, *La era del recelo*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1967, pág. 14.
- (2) Sarraute, Nathalie op.cit.
- (3) Sarraute, Nathalie, *Tel Quel* nº 9
- (4) Levi-Valensi, Jacqueline, "Nathalie Sarraute: signes de l'emergence, signes de la transition", Presses universitaires de France, 1986.
- (5) Starobinski, Jean, *La relación crítica*, Taurus, Madrid, 1974, pág. 70
- (6) Starobinski, Jean, ut supra, pág. 67.

## Bibliografía

- Collection littéraire Lagarde Michard, Bordas, Paris, 1973.
- SARRAUTE, Nathalie, *La era del recelo*, Edic. Guadarrama, Madrid, 1967.
- SARRAUTE, Nathalie, *Tel Quel* nº 9
- JANVIER, Ludovic, "Nathalie Sarraute o la intimidad cruel" en *Una palabra exigente. El nuevo roman*, Breve biblioteca de respuesta, Barral Editores, 1972.
- LEVI-VALENSI, Jacqueline, "Nathalie Sarraute: signes de l'emergence, signes de la transition", Presses Universitaires de France, 1986.
- STAROBINSKI, Jean, *La relación crítica*, Ed. Taurus, 1974, Madrid.
- BAJTIN, Mijail, "Autor y personaje en la actividad estética" en *Estética de la creación*

*verba*, Siglo XXI Editores, México, 1985.

LEJEUNE, Phillippe, "Le pacte autobiographique", *Poétique*.

ARANCIBIA, Blanca, "Esa mirada infiel sobre el paraíso", Actas de la VII Jornadas Nacionales de Literatura Francesa, AAPLE, Tucumán, Fac.de Filosofía y Letras, 1995

Las citas de páginas de *Enfance* corresponden a la Collection Folio de Editions Gallimard, Paris, 1983.

## L'EXERCICE DE LA MÉMOIRE DANS *VOYAGE DE NOCES* DE PATRICK MODIANO

Martha E. Vergara de Díaz  
Universidad Nacional de Catamarca

Cela fait vingt neuf ans, depuis *La Place de l'étoile* (1968) que Patrick Modiano, auteur prodigue en romans, peuple ses livres de personnages qui ne finissent pas de recomposer leur identité, hantés par les années noires de l'Occupation, ou celles, moins tragiques, de 1960.

Des personnes en quête de leur identité, des souvenirs de la guerre, des événements sans chronologie, des traces d'espionnage, plus étrangeté des moeurs, incertitude entre le réel et l'imaginaire, voilà ce qu' on peut dire: c'est du Modiano.

Dans cet exposé nous tâcherons de relever les aspects qui, dans *Voyage de nocés*, paraissent ouvrir les perspectives les plus intéressantes relatives à l'exercice de la mémoire.

Disons d'abord que le roman qui nous occupe, *Voyage de nocés*, publié en 1990, est un récit écrit à la première personne du singulier, et divisé en neuf chapitres non numérotés, divisés à leur tour en parties séparées par des astérisques.

Il est difficile de reconstituer l'histoire sous forme linéaire, tant les souvenirs du personnage -narrateur se superposent, et tant l'auteur se sert -très habilement- de cette confusion. Car à côté de l'histoire de Jean, le narrateur, il y a celle d'Annette, sa demme, et celle d'Ingrid, qu'il a connue dans sa jeunesse.



Avec Annette il y a le petit groupe qui ne manque jamais dans les romans de Modiano et à côté d' Ingrid il y a Rigaud, son mari.

Nous retrouvons aussi la variété des lieux, surtout des hôtels et des logements précaires qui se trouvent soit à Paris, soit à la Côte d' Azur ou même à Milan.

Les souvenirs entremêlés du narrateur une fois mis en ordre, recréent une histoire d'échecs et d'abandon, qui contient de rares moments de bonheur et beaucoup de malheur.

Il y a un jeu très habile entre "mémoire" au singulier, et "Mémoires" au pluriel. En effet, la mémoire, que le dictionnaire définit comme "la faculté de conserver et de rappeler des états de conscience passés et ce qui s' y trouve associé" et comme le pouvoir de l' esprit de "garder le souvenir du passé" réveille chez le narrateur des bribes de passé qui prennent peu à peu une certaine consistance grâce aux "mémoires", c' est -à-dire aux notes qu' il a écrites une fois, relatives à l' histoire d' Ingrid qui se mêle plus ou moins à la sienne.

...Il faut que je reste encore quelques jours ici.

- Pourquoi?

- Le temps de finir mes Mémoires.

- Vous écrivez vos Mémoires? (...)

Pas vraiment de Mémoires, (...) Mais presque. <sup>(1)</sup>

C' est le rôle du lecteur de mettre en ordre ces bribes de vie dispersées le long des années et le long des endroits.

Si nous avons la patience de le faire, nous arrivons à reconstruire plusieurs histoires: celle de Jean, le narrateur, dans sa jeunesse et dans son âge mûr; celle d' Annette, la femme qui partage sa vie d'adulte; et surtout celle d' Ingrid, la femme que Jean a connue par hasard un jour de sa jeunesse et à laquelle il s' est intéressée longtemps après l' avoir perdue de vue.

Ayant appris par hasard qu' elle s' est suicidée dans un hôtel à Milan, ce fait servira de déclencheur à une nouvelle série de souvenirs.

Ces souvenirs se superposent un peu comme les gares de train dans la mémoire d' un voyageur distrait. Mais ce qui prime, même sur sa propre existence, c' est le séjour à Juan-les-Pins et l' histoire de son amitié avec Ingrid et Rigaud, à partir de laquelle il a tâché de poursuivre la destinée de la femme.

La mémoire humaine est ainsi faite qu' il lui suffit d' un petit détail pour rappeler à la vie toute une tranche de temps. Nous le savons depuis Proust. Nous citons Modiano.

...je n' éprouve aucune difficulté à me transporter, de ce paisible après-midi de juillet où je suis en ce moment, jusqu' à l' hiver lointain où Ingrid a rencontré Rigaud pour la première fois. Il n' existe plus de frontière entre les saisons, entre le passé et le présent. (2)

Mais tout ce que le narrateur sait sur Ingrid et son passé est-il vraiment authentique? Le chapitre VIII où il raconte la vie de la jeune femme pendant l'Occupation, ressemble tellement à d'autres récits d'autres romans, que nous ne pouvons pas ne pas penser à l'obsession de Modiano pour cette époque qu'il n' a pas vécue, mais qu' il semble connaître mieux que personne. La situation de famille d'Ingrid, la fausse identité adoptée par son père, sa fugue quand on arrête celui-ci, autant de souvenirs d'une vie que le narrateur ne peut pas avoir connue, vu son âge, mais qu'il revit par l'intervention (cachée) de l'auteur.

Quand le protagoniste se penche sur son propre passé, il met aussi en branle sa mémoire, mais il lui est difficile de le reconstituer:

De cette chambre que nous avons peut-être occupée il y a vingt ans, je ne parviendrais pas à la joindre, la communication serait brouillée par toutes ces années accumulées les unes sur les autres. Il valait mieux que je demande un jeton au comptoir du premier café et que je compose le numéro dans la cabine. J'y ai renoncé. Là aussi, ma voix serait si lointaine qu'elle ne l'entendrait pas." (3)

C'est que l'oubli à accompli sa tâche et l'homme adulte n'arrive plus à reconstruire le jeune homme, parce que le temps est passé inexorablement:

Et les années ce sont succédées, les voyages, les projections des films documentaires à Pleyel et ailleurs, sans qu'Ingrid ni Rigaud ne m'occupent particulièrement l'esprit. Le soir où j'avais essayé une dernière fois de téléphoner à Rigaud était un soir d'été comme aujourd'hui: la même chaleur et une sensation d'étrangeté et de solitude, mais si diluée en comparaison de celle que j'éprouve maintenant... Ce n'était rien de plus que l'impression de temps morts que ressent un voyageur entre deux avions. (4)

Le présent a aussi son importance dans le livre. Cet éternel fugueur, qu'enfant voulait "se laisser enfermer la nuit dans le zoo" qu' à présent veut devenir

"un clochard" a fui cette fois une vie dont il 's était lassé.

Et toute une partie du roman est consacrée au désœuvrement de sa nouvelle existence, désœuvrement qui lui permet de, ou qui le pousse à se souvenir. C'est que, comme dans tous les écrits autobiographiques, il y a l'homme adulte qui reconstruit le jeune homme. Cette reconstruction est-elle véridique? est-elle mensongère? Cela n'a pas d'importance puisqu'il s' agit d'une oeuvre de fiction.

Mais en rapport avec le problème de la vérité ou du mensonge, se pose la question des droits qu'a l'auteur d'une biographie. Le narrateur a décidé de supprimer des épisodes entiers de la vie d'Ingrid, des documents qu'il avait cru nécessaires avant et qu'à présent il trouve ridicules. Il se pose la question:

Un biographe a-t-il le droit de supprimer certains détails, sous prétexte qu'il les trouve superflus?<sup>(5)</sup>

C'est à dire: une biographie doit-elle ressembler à un inventaire? La réponse qu'il se donne nous semble définitive car elle explique bien cette insistance sur l'usage sélectif de la mémoire:

À moins que la ligne d'une vie, une fois parvenue a son terme, ne s'epure d'elle-même de tous ses éléments inutiles et décoratifs: Alors, il ne reste plus que l'essentiel: les blancs, les silences et les points d'orgue.<sup>(6)</sup>

Revenant au thème de la reconstruction (d'une vie, d'un passé), il faut en souligner un aspect original et puissamment évocateur: la liaison établie dans tout le roman entre les saisons et les souvenirs. C'est comme si le climat, la température, le vent, le soleil, avaient marqué à feu certains souvenirs, certaines réminiscences, dans l'âme du personnage.

L'été, particulièrement, prête son décor à une série d'événements fondamentaux.

Il se présente dès les premières lignes:

Les jours d'été reviendront encore mais la chaleur ne sera plus jamais aussi lourde ni les rues aussi vides qu'à Milan, ce mardi-là. C'était le lendemain du 15 août. <sup>(7)</sup>

Il a le pouvoir de déclencher des souvenirs:

Depuis longtemps déjà (...) l'été est une saison qui provoque chez moi une sensation de vide et d'absence et me ramène au passé. (8)

Depuis sa première rencontre avec Ingrid:

Mais l'été où j'ai rencontré Ingrid et Rigaud était vraiment d'une autre sorte. Il y avait encore de la légèreté dans l'air. (9)

Jusqu'au moment où il a appris accidentellement sa mort. Mais cet été-là lui avait paru d'abord "identique aux autres". C'est seulement après qu'il s'est rendu compte de la différence, car il n'y a "pas de frontière précise".

L'été lui a offert aussi des périodes de paix, comme ces 14 juillet qu'il passait avec Annette et ses amis sur la terrasse de la cité Véron, au point qu'il était arrivé à penser "que les étés se ressemblent". Mais l'homme mûr a fini par comprendre, que les étés changent comme toutes les autres choses.

À partir de quel moment de ma vie les étés m'ont-ils soudain paru différents de ceux que j'avais connus jusque là? Ce serait difficile à déterminer. (10)

Comme tant d'autres romans de Modiano, *Voyage de noces* montre des aspects innombrables de l'exercice de la mémoire. Nous ne pouvons pas les analyser tous ici, mais nous espérons avoir donné au moins un aperçu de cette extraordinaire faculté de recréer le passé en se servant de l'incohérence de la mémoire, qui rappelle les "intermettences du cœur" chères à Marcel Proust.

Ainsi, le narrateur n'hésite pas à reconnaître qu'il oublie. Et cette faculté d'oublier, de repousser dans l'ombre les souvenirs, retarde, par exemple la rencontre du lecteur avec Ingrid. C'est un procédé fréquent chez Modiano, qui semble aimer "cette surimpression étrange du passé sur le présent". (11)

Pour finir, nous voudrions laisser comme un motif de méditation les dernières lignes du roman:

Peu important les circonstances et le décor. Ce sentiment de vide et de

remords vous submerge, un jour. Puis, comme une marée il se retire et disparaît. Mais il finit par revenir en force. (...) <sup>(12)</sup>

Ce que nous interprétons de la manière suivante: la mémoire, qui échappe à notre volonté, qui nous joue de tours, qui nous pousse à regretter le temps perdu, n'est pas toujours volontaire et fidèle, mais très souvent capricieuse et hasardeuse.

Mais même si ses vagues vont et viennent sans nous demander la permission, même se elle déguise ou transforme le passé, elle est préférable à l'oubli, cette "seconde mort", d'après Théophile Gautier, qui nous prive des sensations et des expériences vécues.

## Notes

- (1) Modiano, Patrick, *Voyage de nocces*, Paris, Gallimard, 1990, p. 151.
- (2) Op. cit. p. 19.
- (3) Op. cit. p. 98
- (4) Op. cit. p. 24
- (5) Op. cit. p. 53
- (6) Op. cit. p. 54
- (7) Op. cit. p. 11
- (8) Op. cit. p. 26
- (9) Op. cit. p. 26
- (10) Op. cit. p. 26
- (11) Op. cit. p. 27
- (12) Op. cit. p. 158

## Bibliographie

- MODIANO, Patrick, *Voyage de nocces*, Paris, Gallimard, 1990.  
MODIANO, Patrick, *Livret de Famille*, Paris, Gallimard, 1977.  
MODIANO, Patrick, *Vestiaire de l'enfance*, Paris, Gallimard, 1989.  
MODIANO, Patrick, *Un cirque passe*, Paris, Gallimard, 1992.  
LEJEUNE, Philippe, *La mémoire et l'oblique*, Paris, P.O.L., 1991.  
LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Ed. du Seuil, 1996.  
MILLY, Jean, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 1992.  
NETTELBECK, Colin W., HUESTON, Penelope A., *Patrick Modiano, pièces d'identité*, Paris, Lettres Modernes, 1986.  
Revue *Espit* N° 193, juillet 1993, Paris.  
VERCIER, B., LECARME, I., *La littérature en France depuis 1968*, Paris, Bordas, 1982.

## **MODIANO ET SES ETRANGES CHEMINS DU SOUVENIR**

*Margarita Bravo de Zarco  
Beatriz Guevara de Suero  
Universidad Nacional de Cuyo*

Ce modeste travail que nous allons vous présenter aujourd'hui, invoque comme motivation responsable une sympathie et une réflexion. Il s'agit de notre affinité avec le genre autobiographique et la ferme conviction que c'est dans le souvenir que se trouve le fondement de toute identité humaine.

Nous sommes conscientes de la difficulté de notre approche, car l'autobiographie, très en honneur de nos jours, a envahi toutes les manifestations de l'art et les moyens de communication s'intéressent au fait autobiographique. Naturellement c'est la littérature qui en résulte la plus bénéficiée ou la plus châtiée. Nous assistons à une profusion de curieux livres -ou des brochures- structurés sur une série d'entretiens, ou d'interviews, édités pour le védetariat de n'importe quelle personnalité et qui assouvissent dans le public la soif du "vécu". L'on publie même des histoires de fiction offertes à une clientèle spécifique, sous couverture autobiographique. Il résulte bien difficile de soustraire de bons livres à la médiocrité de ce processus de fabrication, visant plutôt à'un intérêt économique qu'à des valeurs littéraires. Qu'est-ce qui a attiré notre attention dans cette avalanche de publications qui répond à une mode impérative de l'actualité? C'est que le récit autobiographique se présente sous les aspects les plus divers, sans qu'aucune règle n'entrave sa forme ni la sélection de son contenu; pourtant, malgré

l'hétérogénéité de sa présentation, il possède une unité, parce que les mémoires, les journaux intimes, les reportages, les confessions, les témoignages ont un seul trait commun: celui de révéler la vie d'un homme appuyée sur le souvenir.

Parmi les écrivains Français contemporains qui exercent avec succès ce genre du "moi", se trouve *Patrick Modiano*. Chez lui, l'originalité de la présentation du souvenir devient un défi pour le lecteur, sur qui il délègue souvent la responsabilité d'interpréter son message et pour ce faire, il nous a fallu démonter les mécanismes de la psychologie de l'écrivain.

*Patrick Modiano* est né en France en 1945, vers la fin de la Seconde Guerre mondiale. Cette date et le fait d'appartenir à une famille juive, permettent de trouver un fil conducteur qui nous oriente dans sa quête de souvenirs. Presque toutes ses oeuvres s'inscrivent dans le cadre autobiographique et elles dénoncent la récurrence obsessionnelle de deux thèmes: le climat des années de l'Occupation en France et la recherche de ses racines familiales.

Pour éviter les références à un corpus trop vaste, nous avons tiré nos exemples de "*Livret de Famille*", parce qu'il nous semble que dans ce roman si énigmatique, Modiano se montre à visage découvert, il y met plus de confidences et il devient très original dans ses jeux remémoratifs, ce qui exige que le lecteur devienne un chasseur d'indices, pour découvrir les intentions d'un auteur désireux de s'en tenir au souvenir que tout un chacun vit et éprouve au cours de sa vie. Les mots de *René Char* que *Modiano* a mis en épigraphe de son livre, nous éclairent sur son intention: "Vivre c'est s'obstiner à achever un souvenir".

Pour que ce texte soit interprétable, il faut comprendre l'autobiographie comme la reconstruction d'une vie, et mettre à découvert la valeur des souvenirs retenus par son auteur.

Dans "*Livret de Famille*" nous assistons à un récit fondé sur la quatrième dimension: le temps conçu comme un torrent qui entraîne tout à la transformation et à l'oubli, mais que malgré sa force tempétueuse laisse au fond de son lit, seuls les souvenirs qui liés à la mémoire peuvent être ressuscités.

Pris au dépourvu, nous pourrions peut-être tomber dans le piège d'une lecture facile, attirés par l'amenité de l'écriture, l'humour toujours présent et la simplicité des intrigues. Nous suivons avec intérêt les courts chapitres qui se succèdent sans aucun autre rapport que l'identité de son auteur. Nous dirions que ce roman est bâti avec des fragments, des éclats de réalité, où les réminiscences se projettent par des flash backs, par des éclairs qui illuminent brièvement la scène et s'éteignent ensuite; sa mémoire des rues, par exemple, nous fait promener à travers les lieux les plus variés en nous donnant l'illusion des images d'un kaléidoscope. Le narrateur nous indique lui-même quels sont les

événements qui déclenchent sa mémoire: un acte de naissance, un épisode de la vie de sa mère, la persécution de ses parents pendant l'Occupation en France, une voix qu'il croit reconnaître, la maison de sa grand-mère... Bientôt nous sommes conscients qu'une inquiétude perce en nous, sous l'apparente facilité de cette narration; nous pouvons peu à peu distinguer l'envers de la trame; c'est que des doutes, des questions sans réponse, soutiennent ce canevas. Ces interrogations émergent à la conscience dans une atmosphère de trouble, de plaisir ou de peur, sans que le souvenir vienne au secours de l'écrivain.

Que faisaient mon père et ma mère en février 1944 à Megève?<sup>(1)</sup>

Pourquoi sommes-nous restés près d'un an à Biarritz mon frère et moi?<sup>(2)</sup>

Mais qui était Harry Dressel? Quelqu'un m'avait-il parlé un jour d'Harry Dressel?<sup>(3)</sup>

Pourquoi ici, plus que dans n'importe quel endroit ai-je senti l'odeur vénéreuse de l'Occupation, ce terreau d'où je suis issu?<sup>(4)</sup>

Bien des fois, nous sommes tentés de voir *Modiano* seul, en train de feuilleter ses souvenirs comme un album de photos, soucieux de découvrir derrière chaque instantané, par des assauts de mémoire, le moment séduisant, l'élan affectueux qui a emporté le photographe à recueillir pour l'avenir, des anecdotes ou des épisodes de collection familiale. *Modiano* autobiographe ne veut pas recréer son passé, il tente seulement de le ramener à sa conscience pour ne pas s'en déraciner, au milieu d'un présent routinier qui risque de l'asphyxier. Mais grâce à son don littéraire il achèvera par dégager l'insolite de l'ordinaire, pour que la radiographie de ses ancêtres soit dévoilée, rescapée des fins fonds de sa mémoire.

Une autre difficulté s'ajoute à nos observations des procédés mnémoniques de l'auteur. Nous verrons laquelle. Selon Georges Gusdorf,

El sujeto que se toma a sí mismo como objeto invierte el movimiento natural de la atención, al hacer esto parece estar violando ciertas prohibiciones secretas de la naturaleza humana<sup>(5)</sup>

*Modiano*, inconsciemment peut-être, pour affronter ce problème emploie des artifices de composition narrative, tissant son autobiographie sur la mémoire *des autres*. C'est *du dehors* que lui viendra la connaissance. Ces "*autres*" sont



ses parents, ses familiers ou ses amis: *Koromindé*, l'ami qui l'accompagne comme témoin de l'acte de naissance de sa fille Zénaïde; *M.Reynolde* protagoniste d'une anecdote amusante; *l'oncle Alex* avec sa charmante simplicité. Tous, lui apportent des témoignages sur sa famille, son enfance, sa jeunesse et alors la routine retrace un itinéraire dans sa mémoire, involontaire d'abord, volontaire après, mais qui mène paradoxalement dans la connaissance de l'inconscient. C'est surtout l'image paternelle qui est évoquée; *Modiano* ressent une sorte de tyrannie émotionnelle exercée par son père et il se dispose à pénétrer les raisons de cette faible relation, qui s'efface dans une ellipse chargée de mystère.

L'écrivain est un conteur plutôt qu'un romancier; la description -couleurs, odeurs, musique- est à nos yeux ce qu'il ya de plus important dans ces pages et ses souvenirs descriptifs basés sur la mémoire *d'autrui*, conduisent à découvrir dans des interlignes, les pistes confidentielles capables de dessiner la personnalité notamment de ses parents. Sa vie intime, liée à eux, affleure à la surface du roman et ce qui a première vue pourrait être conçu comme un souvenir familial devient essentiellement l'exploration d'une conscience, la sienne.

Nous osons dire que "*Livret de Famille*" est une sorte de *journal intime extérieur*, car les peintures *du dehors*, deviennent une nouvelle forme d'écriture intime chez *Modiano*. Il tente de dépeindre l'extériorité mais tout en exprimant son intériorité et c'est généralement de la pénombre que la mémoire de l'auteur chasse et rapporte des proies vivantes. Par exemple, lorsqu'il visite l'appartement de son enfance, à présent vide et à louer, il écrit:

Il était près de 8hs. du soir (...) La chambre baignait dans cette lumière de soleil couchant qui faisait, sur le mur du fond, de petits rectangles dorés, les mêmes qu'il ya vingt ans...<sup>(6)</sup>

Pendant qu'il examine soigneusement son ancien foyer, des images visuelles et affectives recomposent en détail son passé, qui échappant à l'oubli au moyen de la sensibilité, va se lier à la mémoire involontaire et surgir avec toute sa puissance accumulée.

Je me suis souvenu qu'entre les deux fenêtres, à proximité des étagères de livres, il y avait un secrétaire dont j'explorais les tiroirs lorsque j'habitais cette chambre. Parmi les vieux briquets, les colliers de pacotille et les clés qui n'ouvrent plus aucune porte- mais quelles portes ouvraient-elles?- j'avais découvert de petits agendas des années

1942, 1943, et 1944, qui appartinrent à ma mère et que j'ai perdus depuis <sup>(7)</sup>

Nous devinons, qu'au fond, sa volonté littéraire d'écrivain devient catharsis et sa mémoire devient son histoire, par un désir d'autoaffirmation d'homme adulte, qui l'emporte à comprendre ce passé tourmenté par le sceau de "juif". Son récit autobiographique se confond avec une prolifération de portraits des *autres*, l'aidant involontairement à évoquer ce monde perdu, irrécupérable car lui-même a laissé d'être ce qu'il était autrefois, dans ce passé déjà vécu.

Vide, cette pièce me semblait plus petite. Ou bien était-ce mon regard d'adulte qui la ramenait à ses véritables dimensions?<sup>(8)</sup>

Alors s'en souvenir, travestir, oublier...voilà les mécanismes de son autobiographie littéraire défaits et refaits à travers un exercice *cathartique* d'enquête personnelle. Il s'agit donc d'un jeu psychologique où la mémoire sert de pivot pour entraîner à travers les années, des instantanés affectifs apparemment fragmentaires, emboîtés les uns dans les autres.

Notre lecture se heurte encore à un nouvel obstacle; c'est que *Modiano* doué semble-t-il d'une hypermnésie, inclut dans son roman des perceptions d'une mémoire pré-natale. Il se complait à situer un lien étroit d'ordre intime, dans un contexte historique: la Seconde Guerre mondiale de laquelle il profite pour s'abandonner à une nostalgie foetale. De ce fait nous pouvons déduire son refus d'engagement politique et ses interrogations sans réponse, dont la mémoire ne peut pas combler le vide. Pour illustrer ce que nous venons de dire, nous citerons un paragraphe qui fait référence au moment où il est au balcon de l'appartement Quai de Conti...il suppose que sa mère y a été accoudée aussi en 1945.

Je devais naître en juillet. Mon père aussi se trouvait quelque part dans la foule qui célébrait le premier soir de la paix.<sup>(9)</sup>

C'est impossible de penser ici à une fidélité totale de la mémoire. Le souvenir, dans ce processus de cristallisation, s'offre avec des difficultés de composition narrative que l'écrivain sait supérer, cependant, le lecteur sensible à ces réminiscences, sait que la fiction, l'hallucination et le pouvoir allusif sont des ingrédients habituels dans toute autobiographie.

En feuilletant déjà les dernières pages de "*Livret de Famille*" nous constatons que lorsque le roman touche à sa fin, le cercle conscient de la mémoire de l'auteur se retrécit de plus en plus, se rapprochant de l'inmédiate: sa famille actuelle, sa femme et sa fillette d'un an; ce cercle dit le confinement, mais aussi la fin d'un rêve et la concentration dans la réalité. L'interrogation obstinée sur son passé brumeux trouve l'apaisement dans l'amour pour son petit bébé *Zénaïde*, heureux parce qu'il n'a pas encore de mémoire.

*J'avais pris ma fille dans mes bras et elle dormait, la tête renversée  
sur mon épaule.*

*Rien ne troublait son sommeil.*

Elle n'avait pas encore de mémoire<sup>(10)</sup>

Tout en s'affranchissant de l'influence non négligeable des maîtres de la sensibilité littéraire: Chateaubriand, Beaudelaire, Proust, Bergson... *Modiano* paralyse le présent et vide sa crise spirituelle dans ce livre énigmatique dont l'objectif est celui de rattrapper *le vécu*. Comme bien d'autres autobiographes, pour ne pas tomber dans le pessimisme de l'inmortelle Marguerite Yourcenar qui, lors de son discours d'accès à l'Académie Française, a prononcé ces mots: "Nous sommes toujours des millénaires d'oubli".

Pour conclure, nous pensons avec les théoriciens critiques de l'autobiographie, que sa définition est impossible et qu'aucune règle formelle ne trace ses limites. Nos observations sur "*Livret de Famille*" ne prétendent pas établir une généralisation à partir de ce seul exemple; sans doute notre auditoire en connaît-il bien d'autres qui pourront appuyer nos remarques. Nous n'avons voulu que montrer un roman très original par la façon non conventionnelle de présenter la rétrospection d'une vie, celle de *son auteur*, par le fait de déléguer sur autrui les responsabilités de la recherche de son identité, par les acrobaties géniales de sa mémoire, par les décalages temporels et spatiaux, par les distorsions illusives de son procédé évocatoire, s'éloignant de tout parcours littéraire traditionnel. Mais, en même temps, à travers toute son oeuvre, dénonce son projet de nous dire: "Voilà ma vie".

C'est que le genre autobiographique est protéique et le lecteur averti en saura trouver les traces sous les masques intellectuels les plus divers, permettant de se glisser dans le passé.

## Citations

- (1) Modiano, Patrick. *Livret de Famille*. Paris, Gallimard, 1977. p.13.
- (2) Ibid p. 114.
- (3) Ibid p. 170.
- (4) Ibid p. 202
- (5) Gusdorf, George. "Condiciones y límites de la autobiografía". In *Suplementos Anthropos*, Barcelona, 1991.
- (6) Modiano, Patrick. Op. Cit. p. 198.
- (7) Ibid p. 200.
- (8) Ibid p. 197.
- (9) Ibid p. 210.
- (10) Ibid p. 215.

## Bibliographie

- BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris, Seuil, 1954.
- BOURNEUF, Roland-Ouellet, Réal. *L'Univers du Roman*. Paris, P.U.F. 1981.
- Caballé, Anna. *Narcisos de tinta*. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana.(siglos XIX y XX). Madrid, Megazul, 1995
- "Desde entonces"( in *Suplementos Anthropos*.Barcelona, 1991)
- DE MAN, Paul. "La autobiografía como destiguración" ( in *Suplementos Anthropos*.Barcelona, 1991)
- GENETTE, Gerard. *Figures I*. Paris, Seuil, 1966.
- *Figures II*.Paris, Seuil, 1969.
- GLOWNSKI, Michel. "Sur le roman à la première personne"(in *Poétique 72*) 1967.
- GUSDORF, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía" (in *Suplementos Anthropos*,Barcelona 1991)
- LEJEUNE, Philippe. "El pacto autobiográfico"(in *Suplementos Anthropos*,Barcelona.1991)
- LOUREIRO, Angel. "Problemas teóricos de la autobiografía"(in *Suplementos Anthropos*,Barcelona,1991)
- MODIANO, Patrick. *La Place de l'Etoile*. Paris, Gallimard, 1965.
- Livret de Famille*.Paris, Gallimard, 1977.
- Rue des Boutiques Obscures*.Paris, Gallimard, 1978.



# MÉMOIRE ET OUBLI DANS *QUARTIER PERDU* DE PATRICK MODIANO

*Susana B. Nigro de Rapela*  
*Universidad Nacional de Córdoba*

## **Introduction**

“*Vivre c’est s’obstiner à achever un souvenir*”, ces paroles de René Char, servent, à elles seules, à pénétrer dans une double thématique qui hante l’univers romanesque de Patrick Modiano: **mémoire** et **oubli**. D’une part, effort pour reconstruire un passé lointain et sauver des histoires fragmentées, condamnées à disparaître par l’usure du temps. Et d’autre part, besoin impérieux d’oublier, face à l’impossibilité de réunir, de façon complète, toutes les pièces d’un grand puzzle que la vie a éparpillées. Voilà donc, les deux forces antagonistes qui se donnent rendez-vous, tout particulièrement, dans les derniers livres de Modiano.

*Quartier Perdu* (1984) est situé à cheval entre *De Si Braves Garçons* et *Dimanches d’Août*. La **trilogie de l’Occupation** (*La Place de l’Etoile-La Ronde de Nuit-Les Boulevards de Ceinture*) étant terminée, l’auteur commence alors une nouvelle étape beaucoup plus intime, tournant son regard vers sa jeunesse, vécue au début des agitées années soixante. Le Paris de cette époque est, précisément, le cadre choisi dans *Quartier Perdu* pour évoquer l’existence d’un groupe d’amis bizarres, à présent disparus, mais que le narrateur s’obstine à ressusciter à travers

l'exercice de la mémoire et de l'écriture, dans un voyage quasi perpétuel d'aller-retour du présent au passé.

Un dimanche de juillet, Ambrose Guise, auteur de romans policiers, arrive à Paris pour rencontrer son éditeur japonais. Parlant d'abord l'anglais, il redécouvre peu à peu les charmes de sa langue d'origine, le français. Et doucement s'éveillent en lui des images, des sons et des odeurs d'un monde qui jusqu'alors était évanoui, mais qu'il va tenter de ranimer, à partir de la lecture d'un dossier laissé par Rocroy, un ancien ami suicidé. C'est le temps de ses vingt ans quand il s'appelait Jean Dekker...

Nous nous proposons, dans le présent travail, d'analyser la place accordée à la **mémoire** et à l'**oubli** dans le roman qui nous occupe. Pour cela, nous allons relèver les passages les plus pertinents du livre concernant ces deux axes thématiques qui articulent le récit. Ensuite, nous essaierons de voir comment s'y opère l'émergence des souvenirs. Plus tard, nous établirons une distinction entre **mémoire individuelle**, faisant allusion aux souvenirs du personnage-narrateur, et **mémoire collective**, toutes les réminiscences concernant le "petit groupe", toujours présent dans les romans de Modiano. Finalement, nous verrons si cette tension continuelle entre **mémoire** et **oubli** trouve une résolution à la fin de l'histoire.

Désormais, nous utiliserons dans les citations le sigle QP pour faire référence au titre du livre: *Quartier Perdu*.

## Mémoire et oubli

Ayant vécu plus de vingt ans à Londres, le narrateur arrive à Paris en parlant l'anglais. Mais, peu à peu, il se surprend à désirer de communiquer dans sa langue maternelle; enfin, et presque spontanément, il commence à parler en français: "*Ne vous inquiétez pas, mon vieux, j'aime les pizzas, lui ai-je dit brusquement, en français, et j'avais retrouvé, intact, après tant d'années, l'accent de mon village natal: Boulogne-Billancourt.*" (QP, 16)

Ambrose Guise se redécouvre ainsi sous la peau d'un autre, de ce "je" d'autrefois appelé Jean Dekker, au point d'éprouver même la sensation que cet écrivain anglais qu'il avait été jusqu'au jour de son arrivée en France, est en train de s'effacer: "*La vie est une succession de cycles... Et de temps en temps, on revient à la case "départ". Depuis que je suis à Paris, j'ai l'impression qu'Ambrose Guise n'existe plus.*" (QP, 21) Mais ce n'est qu'une vision fugace, un mirage évanescent. En effet, à une affirmation succède une hésitation, à un état initial d'euphorie suit une angoisse poignante, un désespoir sans égal. Balancements

constants qui tourmentent le héros et maintiennent le lecteur en alerte.

Au long de l'histoire qui le tient comme protagoniste, le narrateur fait tout de son mieux pour revisiter des visages, des lieux, des témoins d'une époque lointaine que le temps a pulvérisée. Mais, ce processus de recherche intérieure ne lui épargne pas la souffrance. Plus d'une fois, il faiblit devant l'adversité du temps, la disparition des personnes pouvant l'aider, et la fragilité de ses propres souvenirs. C'est à ce moment là que les forces antagonistes de la mémoire et de l'oubli se rendent sur le champ de bataille. Lutte intérieure qui a lieu chez un homme à double personnalité: Guise-Dekker. Combat permanent qui le ronge, l'étourdit. En fin de compte, il semble condamné à mener une existence errante, toujours hanté par ces deux fantômes de sa conscience, l'oubli et la mémoire.

### L'émergence des souvenirs

Une rencontre hasardeuse avec un témoin du passé, la magie d'un lieu retrouvé ou la réviviscence d'une odeur ou d'une sensation de jadis, peuvent parfois provoquer un souvenir de façon involontaire. Mais un souvenir peut aussi être l'oeuvre des efforts de la mémoire, de la volonté. De toute manière, la mémoire a des stratégies: elle fait ses choix et organise le matériel qui se trouve à l'état virtuel ou inexprimé, traçant avec ses obsessions, ses résistances, ses trous, un véritable labyrinthe. C'est par cette raison que les images qu'elle ramène à l'esprit se présentent d'abord confuses, morcelées, mais plus tard, elles se précisent pour reconstituer un bref instant, un jour ou des années entières d'une vie.

Et pourquoi revenir à la mémoire, mémoriser un passé éloigné, perdu? Pour mieux se connaître et trouver le sens de sa vie, pour jeter de la lumière sur les zones d'ombre, justifier un comportement ou analyser ses contradictions?... Parfois, la recherche perpétuelle de quelque chose de perdu devient tout simplement un état d'esprit, ou même, une pathologie. Tel pourrait être, à notre avis, le motif principal de cette obsédante quête modianesque.

Analysons quelques pistes qui conduisent le narrateur à l'éclosion des souvenirs, tout en commençant par la carte rouge que le concierge lui donne le jour de son arrivée à Paris. Le nom d'un certain **Hayward** y est écrit; ce nom produit un déclic dans sa mémoire. Alors, et comme s'il s'agissait d'un rêve, l'image du petit groupe de gens fréquenté dans sa jeunesse lui vient à l'esprit: "*Ce nom inscrit en caractères noirs: Hayward m'évoquait quelque chose. Mais oui. Hayward...*" (QP, 29-30). Il conserve la carte mais il ne se met pas en contact avec Hayward. A ce moment là, il n'est pas encore décidé à explorer son passé.

Plus tard, le narrateur tombe sur une lettre qu'il avait oubliée dans les



premières pages du cahier où il gardait ses souvenirs de Paris. Un ancien ami, Daniel de Rocroy la lui avait envoyée, après dix ans de silence, avec l'intention cachée de réveiller une époque qu'Ambrose Guise croyait enterrée:

... je comprends que vous ne vouliez plus rien avoir à faire avec celui que j'ai connu à Paris et qui était pourtant un si brave garçon... Comptez sur ma discrétion, Jean Dekker n'existe plus, et je n'ai pas l'honneur de connaître Ambrose Guise.(...) Il vous est indifférent sans doute -et même pénible-, que je vous donne des nouvelles de Paris et des personnes que vous avez fréquentées ici (...) Ne vous inquiétez pas: tous ces gens qui ont été les témoins de vos débuts dans la vie vont peu à peu disparaître. Vous les avez connus quand c'était déjà la crépuscule pour eux. (QP, 30)

La relecture de cette lettre bouleverse Jean Dekker. Il se rappelle le jour où, dans un journal français, il avait appris la mort de Rocroy; cette nouvelle l'avait laissé à l'époque indifférent. Pourtant, à Paris, cette mort l'émeut beaucoup. Définitivement, l'absence de Rocroy amène Jean à remuer les cendres de son passé.

...maintenant, avec cinq ans de retard, elle me causait une douleur et un regret comme de quelque chose qui n'avait pas trouvé de réponse. Il aurait été le seul sans doute, à éclaircir certaines zones d'ombre. Pourquoi ne lui avais-je pas posé à temps toutes les questions que je n'avais cessé de me poser à moi-même? (QP, 33)

C'est pourquoi il décide de rencontrer Ghita, la femme de Rocroy, pour partir à la recherche du "quartier perdu" de sa jeunesse. En effet, cet événement va déclencher l'histoire principale du roman.

L'appartement de Rocroy, demeuré intact malgré l'écoulement du temps, est le lieu idéal pour le départ. Le dossier où celui-ci avait réuni tous les renseignements concernant leur "petite communauté" devient le seul mais précieux matériau avec lequel Jean va essayer de rebâtir son passé. Ainsi, un à un, les représentants de ce groupe de bohèmes, commencent à resurgir dans sa mémoire, entraînant avec eux des noms des rues et des cafés, où d'habitude, ils fixaient rendez-vous. Arpenter quelques rues de Paris, revoir les lieux d'autrefois,

résulte donc indispensable pour récupérer les instants vécus au printemps de sa vie.

Nous passions devant la *Calavados* où Carmen m'emmenait souvent, vers quatre heures du matin. (...) C'est à la *Calavados*, qu'une nuit, Carmen m'a présenté Rubirosa. C'est là que j'ai rencontré pour la première fois les Haywârd (...) C'est là qu'ils venaient de plus en plus nombreux à notre table (...) Mario P., Sierra Dalle, Ludo Fouquet, Favart, Andrée Karvé et tant d'autres ... (QP, 75)

Un autre phénomène capable de produire un souvenir est le rappel d'une heure précise du jour, ou d'un parfum senti il y a longtemps mais dont le pouvoir d'évocation demeure inaltérable, ou encore la musique d'une chanson d'autrefois, qui entendue dans le présent, éveille en lui -quoique de façon éphémère- un moment vécu auparavant: "... *la musique d'une radio s'échappe, si forte dans le silence et la chaleur, que je l'entends encore cent mètres plus loin. Je reconnais l'air de l'une de ces chanson italiennes que Georges Maillot aimait tant...*" (QP, 125)

### **Mémoire individuelle, mémoire collective**

Pour mieux étudier le thème de la mémoire dans *Quartier Perdu*, nous avons établi une distinction entre mémoire individuelle, c'est-à-dire, l'activité introspective du narrateur-personnage, ses efforts pour ramener à sa mémoire une tranche de sa vie antérieure; et mémoire collective, soit l'ensemble de souvenirs concernant les différents membres du "petit groupe", qui offrent un témoignage précieux de l'époque que Jean Dekker veut rattrapper.

La rencontre occasionnelle avec Tintin Carpentieri, personnage fort étrange, ranime en lui la figure de Georges Maillot, ancienne vedette de cinéma qui avait beaucoup compté dans sa jeunesse: "*Je me souviens du rire éclatant de Maillot, de ses yeux bleus, de son physique de "gladiateur", comme il aimait à dire pour se moquer de lui-même...*" (QP, 150)

Carmen Blin était le centre de cette petite communauté de bohèmes parisiens, héritière de la place avant occupée par son mari, le célèbre Lucien Blin. Par son intermédiaire, Jean fait la connaissance des autres membres de ce groupe d'aristocrates à demi-ruinés. La rencontre avec cette femme avait été décisive dans sa vie passée. Elle l'avait introduit dans un monde interlope, de luxe, de

nonchalance et d'oisiveté. Jean évoque la première fois qu'il l'a vue dans un hôtel en Haute-Savoie: "*Elle portait une veste de fourrure beige. Elle n'était ni grande ni petite.(...) Elle ne semblait pas avoir plus de trente-cinq ans (...)* Carmen Blin, 42 bis, Cours Albert-Ier, Trocadéro 15-28." (QP, 91-92-97)

Plus tard, il essaie de revivre jour après jour, et avec le plus d'exactitude possible, le temps qu'ils ont passé ensemble. Et grâce à cette activité introspective, d'autres personnages - "témoins de ses débuts dans la vie" lui reviennent à l'esprit, comme par exemple, un certain Bernard Farmer:

Ce Bernard Farmer à qui elle m'avait dit que je ressemblais, le premier soir, j'ai toujours éprouvé de la sympathie pour lui, sans le connaître. Grâce à cet homme, j'avais attiré l'attention de Carmen (...) Farmer (...) Il fumait de l'opium (...) Il avait une dizaine d'années de plus que Carmen ... (QP, 122-124)

Mais, s'il y a un personnage privilégié dans cette histoire, c'est bien Daniel de Rocroy, le destinataire du roman que Jean Dekker est en train d'écrire, espèce d'hommage posthume à celui qui avait joué un rôle fondamental dans sa vie:

Mon cher Rocroy, ce livre est comme une lettre que je vous adresserais. Une lettre bien tardive. Vous n'aurez jamais l'occasion d'en prendre connaissance, seul Ghita... Les autres ont disparu (...) J'aurai trente-neuf ans à la fin du mois de juillet et j'espère terminer mon livre à ce moment-là. Je devrai vous le dédier, Rocroy. Et le dédier à Carmen, à Maillot, qui ont été les témoins de mes débuts dans la vie ... (QP, 128-129)

Un événement grave qui secoue l'harmonie du groupe -le crime de Loudo Fouquet- précipite le départ furtif de Jean Dekker vers l'Angleterre. Une jeune fille, compagne éventuelle de Fouquet, l'avait en quelque sorte impliqué dans ce meurtre. C'est peut-être par cette raison que Rocroy avait conservé les extraits des dépositions réalisées par les différents membres de la "petite communauté". Dossier qui constitue donc la demeure essentielle de la **mémoire collective** du groupe. En effet, sa lecture aide le narrateur à retrouver les fils conducteurs de son histoire, le temps de ses vingt ans. Ainsi, les fantômes de Georges Maillot, Carmen Blin et de tant d'autres se réveillent pour nous faire part de leur vie, de

leurs relations et de leurs activités mondaines. Parmi ces témoignages, il y a celui de Tintin Carpentieri:

J'ai rencontré avec M. Maillot quelques-uns de ses amis, mais je ne me suis trouvé que rarement en présence de Mme Carmen Blin. Je savais que M. Maillot la connaissait depuis longtemps. (...) La seule relation de M. Maillot qui habitait l'hôtel Triumph (...) était M. Albert Valentin, cinéaste. Le nom de Jean Dekker n'évoque rien pour moi... (QP, 64)

Déconcerté et angoissé par la lecture des dépositions, Jean décide enfin de faire une promenade nocturne dans la voiture de remise de Philippe Hayward. Celui-ci lui apprend la mort de Carmen:

-Nous avons dû nous rencontrer ici, il y a très longtemps... Chez une Mme Blin, n'est-ce pas? (...) Elle est morte il y a cinq ans. (...) Elle n'habitait plus Paris depuis longtemps. Il paraît qu'elle s'était retirée sur la côte d'Azur. (QP, 161)

Finalement, l'impossibilité de ramener complètement à sa mémoire ce monde insolite des années soixante, ce Paris excentrique et enfoui dans le temps, conduit Jean Dekker à renoncer à sa quête. Cette époque de sa vie restera à jamais semblable l'image offerte par un kaléidoscope: *"des fragments mobiles qui en se réfléchissant sur un jeu de miroirs angulaires y produisent d'innombrables combinaisons d'images aux multiples couleurs."* (Petit Robert) Une succession d'images, de visages, d'histoires fragmentées, trop rapides et trop changeantes.

Cette dernière réflexion nous amène à penser que cette tension permanente entre mémoire et oubli, trouve, d'une certaine manière, une issue à la fin de l'histoire.

Non sans nostalgie et tristesse, pour ne pas avoir pu "retrouver son temps perdu", Guise-Dekker se rend à l'évidence qu'il lui est impossible de récupérer des arcanes de sa mémoire cette époque qui avait marqué un tournant dans sa vie. Momentanément ou pour toujours? C'est une interrogation qui, d'après nous, reste sans réponse.

## Conclusion

Pourquoi le passé est constamment invoqué dans les romans de Patrick Modiano? -se demande le lecteur. Parce que le passé, d'après les propres paroles de l'écrivain, offre beaucoup plus de possibilités romanesques que le présent et l'avenir. Cette explication laisse entrevoir une obsession toute personnelle et profondément liée à une recherche perpétuelle d'un passé aimé, mais égaré.

De même, il nous semble que presque tous ses personnages ont le sentiment d'être déplacés dans leur époque. Un présent qui se manifeste désolant, sans illusions, leur provoque un terrible sentiment de malaise. Ils ne semblent vivre que par ce qu'ils ont vécu autrefois. Et souvent, l'image qu'ils ont de leur passé est, comme dit Antoine Gaudemar<sup>(1)</sup>, "*une image lointaine, tremblante, et vertigineuse*". Ils désirent retrouver la lumière naturelle d'une époque précise -dans le cas de notre roman, les années soixante- et de mesurer le fil impitoyable du temps. Mais, aux dires de Philippe Lejeune<sup>(2)</sup>, si le culte de la mémoire est excessif, se souvenir peut résulter dangereux car les réminiscences sont parfois trompeuses: elles nous amènent vers un monde d'illusion. D'où le refus ressenti pour le présent, en s'évadant dans le passé...

Vertige et vide, insécurité et peur de remonter le temps, ce sont des émotions qui bouleversent, déchirent Ambrose Guise-Jean Dekker. Ne possédant pas d'identité sûre, il éprouve une pressante nécessité de s'accrocher à quelque chose, à une vie qu'il a réellement vécue (ou peut-être rêvée?) pendant vingt ans d'exil en Angleterre. C'est pourquoi, il part à la recherche des premières années d'une jeunesse vécue à Paris, entouré d'un étrange cercle de gens noctambules. Ainsi, à la mémoire volontaire se superpose une mémoire involontaire, des noms, des odeurs, des visages enfin, ramènent à son esprit l'atmosphère d'un monde disparu, mais qui resurgit de façon passagère à travers son évocation.

La mémoire individuelle du personnage-narrateur s'agence avec la mémoire collective activée par quelques représentants de la "petite communauté". De cette manière, le lecteur a une double perspective de l'époque mémorisée. Passé et présent se croisent incessamment par un phénomène de surimpression dont le protagoniste de l'histoire semble avoir conscience:

Et si le passé et le présent se mêlaient? Pourquoi n'y aurait-il pas, à travers les péripéties en apparence les plus diverses d'une vie, une unité secrète, un parfum dominant? (QP, 87)

Mémoire et oubli sont dans *Quartier Perdu* une unité bipolaire autour de laquelle s'organise l'histoire racontée. Double axe thématique qui vers la fin du roman semble se briser pour devenir seulement **oubli**. Cependant, le protagoniste du roman, comme d'ailleurs son auteur, lutte contre le pouvoir écrasant de l'oubli à travers l'exercice de l'écriture. En effet, il se propose d'écrire l'histoire de ses "débutants dans la vie" tout en évoquant ce "quartier perdu" de gens aimés, pour empêcher qu'ils disparaissent vainement sans laisser des traces.

## Notes

(1) Critique de *Libération*, document extrait de la page réalisée à Internet à l'occasion de l'émission "Un siècle d'écrivains" consacrée à P. Modiano.

(2) Lejeune, Philippe, *L'autobiographie, de la littérature aux médias*.

## Bibliographie

### Source:

MODIANO, PATRICK, *Quartier Perdu*, Paris, Gallimard, Folio, 1984.

### Etudes critiques sur l'auteur et son oeuvre:

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

Articles critiques retrouvés dans une page réalisée à Internet à l'occasion de l'émission "Un siècle d'écrivains" consacrée à Patrick Modiano, le mercredi 7 février 1996 sur France 3. Cassettes-vidéo de cette émission.

### Autres:

BENAC, Henri, *Guide des idées littéraires*, Paris, Hachette Education, 1988.

LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.

LESOT, ADELIN, *L'autobiographie de Montaigne à Nathalie Sarraute. Thèmes et questions d'ensemble*, Paris, Hatier, 1988.



## **N'OUBLIONS PAS! - LES UNIVERS IMAGINAIRES DE ROMAIN GARY (ÉMILE AJAR) ET JEAN-MARIE GUSTAVE LE CLÉZIO**

*Mónica Martínez de Arrieta  
Marta Celi de Marchini  
Universidad Nacional de Córdoba*

La mémoire est ce grand réservoir d'images, sensations et idées qui permettent à l'être humain de récupérer, volontairement ou involontairement, ce qui semblait à jamais disparu. Ce matériel, prêt à être objet d'évocations et ressouvenance, est constitué de traces heureuses et positives qui coexistent avec les empreintes négatives de certaines expériences vécues. Ce côté obscur des souvenirs malheureux est souvent remémoré comme une dette que les responsables devraient payer aux victimes des calamités subies.

Il se crée alors une infernale antinomie entre l'idée de dette et celle d'amnésie car l'oubli des noirs souvenirs effacerait immédiatement et la dette et la nécessité de pardon.

On ne peut pardonner que ce qui mérite d'être puni. Le pardon peut ainsi rétablir la réciprocité brisée. Mais, si victimes et coupables sont clairement identifiables au niveau individuel, ils ne le sont pas dans la plupart des situations historiques réelles. Dans les conflits collectifs qui atteignent le tragique, comment identifier victimes et bourreaux? Qui se reconnaît responsable des crimes qui



seront désormais dans la mémoire des victimes des dettes à régler? Qu'est-ce qui pourrait rétablir la communication interrompue? L'oubli? Le souvenir lucide? Le *pardon...*, est-il possible?

Dans l'univers imaginaire de Romain Gary, les créances de l'Histoire dans les mémoires restent toujours impayées. Dans "*La plus vieille histoire du monde*", la dette tragique de l'Histoire ne peut être payée ni par l'amnésie ni par le pardon. Dans "*Un humaniste*", l'indulgence ou la confiance aveugle et optimiste dans l'homme ne servent qu'à sa condamnation dans l'Histoire qui ne peut ni ne doit oublier. *Les cerfs-volants*, roman de 1980 -qui serait l'objet d'une autre étude-développe un rapport avec le passé auquel le livre donne le nom de «*mémoire historique*», pathologie dont souffre Ludo et toute sa famille et qui se caractérise par l'incapacité d'oublier.

Mais, y a-t-il une issue possible au-delà du réel? La réalité, sera-t-elle à jamais le spectacle de l'effacement des souvenirs sacrés rappelés seulement après les martyres? La symbolique le clézienne semble avoir trouvé une réponse possible dans le monde des mythes -individuels et collectifs. Dans le diptyque *Onitsha / Étoile errante*, Le Clézio voudrait «*faire mémoire*» afin de refuser toute perspective sacrificielle. Sans illusion, le souvenir représente un rêve de retour aux Origines ou de marche vers l'Ultime, là où les différences circonstancielles se diluent et elles redécouvrent une commune humanité. Évidemment, ce refuge n'est pas de ce monde. Il se trouve de l'«*autre côté*», dans la face éclip­sée du temps, de l'espace et des mots, revers susceptible d'être regagné seulement par un travail de remémoration.

Dans le contexte littéraire de Romain Gary, nous retrouvons Saint-Exupéry, Albert Camus et André Malraux, qu'il admirait particulièrement parce qu'il incarnait -avec le Général De Gaulle- les valeurs humanistes de la justice, la liberté et la tension vers l'absolu dans les périodes troubles. Ils partageaient les mêmes préoccupations pour l'état présent et le développement de l'Occident avec le problème capital de la solidarité entre les hommes. Les catastrophes collectives du siècle lui montrèrent les terribles difficultés que l'humain trouvait pour atteindre ce but rêvé.

Si l'auteur, prisonnier du présent, se libère en rêvant d'avenir et dans l'écriture, ses personnages, à son image, montrent une même déchirure entre rêve et réalité, intention et acte, sentiment et intellect. Toujours traqué par l'extérieur, par la réalité écrasante, Romain Gary se situe sur le plan de l'Histoire et ses massacres. C'est cet univers, propice à la rencontre des mémoires, qu'il met en scène dans "*La plus vieille histoire du monde*" et "*Un humaniste*", deux nouvelles

du recueil *Les oiseaux vont mourir au Pérou*, publié en 1962.

Schonenbaum n'aurait pas su déceler, jusqu'au moment de sa rencontre inattendue, ce que sa mémoire avait jusque là privilégié, ce qu'elle avait décidé, pour survivre, de faire semblant d'oublier.

Quelles réminiscences étaient plus vivantes dans son souvenir? Les traces de son enfance polonaise ou les profondes cicatrices gravées à feu dans son corps et dans son âme pendant les deux années passées au camp de concentration de Tonenberg, en Allemagne? C'est là où il avait rêvé de s'installer à La Paz, capitale de la Bolivie, «à cinq mille mètres au-dessus du niveau de la mer car on ne peut pas fuir plus haut sans laisser de respirer»<sup>(1)</sup>.

Une amnésie nécessaire lui avait permis de refouler bien au fond de sa mémoire les tortures subies, ce qui lui permettait maintenant d'exhiber avec fierté son enseigne: «SCHONENBAUM, TAILLEUR DE PARIS», au milieu de lamas, Indiens, villes mortes et plateaux arides.

Sa mémoire aura beaucoup de mal à se remettre en marche le jour où il retrouve, caché derrière un habit indien et conduisant des lamas, son ancien compagnon de camp; «quelque chose de connu, de déjà vu, quelque chose d'effrayant aussi et de cauchemardesque bougea soudain dans le cœur de Schonenbaum et éveilla en lui un émoi extrême alors même que sa mémoire lui refusait encore assistance»<sup>(2)</sup>. La défense que sa perte de mémoire temporaire lui avait fournie jusqu'alors se brise et il arrive à mettre un nom et de noirs souvenirs sur ce visage à «bouche édentée», à «ces grands yeux [...] qui s'ouvraient sur le monde comme une perpétuelle blessure», à «tout cet air de reproche permanent - mi question, mi accusation»<sup>(3)</sup>. Gluckman! Une autre mémoire face au même événement tragique; deux petites histoires identifiables dans l'anonymat de la grande Histoire où victimes et coupables sont le plus souvent oubliés ou non identifiés. Et les dettes ne sont jamais acquittées.

Gluckman, conscience éveillée et désabusée jusqu'au délire, n'est arrivé ni à l'oubli ni au pardon. Quinze ans après l'expérience ineffaçable des camps d'extermination, ces deux histoires personnelles différentes incarnent deux mémoires possibles face à l'horreur anonyme des conflits collectifs. Comment faire croire à la nouvelle réalité à cet autre cœur qui a gardé intacte l'empreinte inoubliable des supplices subis? Comment lui faire accepter que l'État d'Israël existe avec «une armée, une justice, un gouvernement»? Qu'il n'y a plus de chambres à gaz, ni de S.S.? Que ce n'est pas un «truc des Allemands»?

La mémoire éveillée allume alors la mémoire éteinte, défonce l'amnésie et elles finissent par s'unir dans la même commémoration. L'évocation du vécu négatif fait réapparaître la panique, l'alternative de revivre à nouveau l'enfer et,

tout à coup, ce que l'on croyait à jamais enfoncé ressurgit nettement dans la mémoire des victimes. «*Une compréhension affreuse le saisit brusquement à la gorge. Son front se couvrit de sueur. Il eut peur, une peur abominable, qui peupla soudain toute la terre de périls hideux*»<sup>(4)</sup>. Le petit monde créé par Schononbaum, fondé sur un oubli impossible, s'ébranle définitivement le jour où il dévoile le mystère des sorties nocturnes de son ancien compagnon de malheur. L'irréalité de la scène qu'il observe à travers le soupirail d'une cave le glace: la victime nourrissait le vicimaire Schultze, tortionnaire du camp de Tonenberg, incarnant le triomphe de l'impunité cachée en Amérique du Sud. Comment et **pourquoi** l'absolution des crimes s'était-elle opérée justement dans une cave, cachée à l'autre bout du monde?

La mémoire qui a gardé les marques des haines des hommes ne peut ni oublier ni pardonner. Elle reste la conscience vigilante de tous les martyres. L'éternelle actualité du péril tyrannique résonne dans les derniers mots de la victime-mémoire: «*et du fond des âges s'éleva une voix millénaire [...]: il m'a promis d'être plus gentil la prochaine fois!*»<sup>(5)</sup>.

Romain Gary s'est proposé d'éveiller les consciences à travers un nouveau message humaniste qui a son point de départ dans l'action politique et militaire (il a terminé la guerre comme Commandant officier de la Légion d'Honneur, compagnon de la Libération et croix de guerre), se poursuit dans la réflexion sur le rôle de la culture pour aboutir à ce qu'il considère l'unique issue -difficile mais durable, pierre angulaire de son édifice imaginaire-, qui seule permettrait de conduire à ce qu'il appelle «*la fin de l'impossible*»: **l'homme réalisé dans l'amour et la fraternité**. Ce nouveau départ humaniste est aussi loin de l'amnésie défensive et du souvenir maladif que la foi aveugle en l'homme incarnée par Karl Loewy dans la deuxième nouvelle proposée.

Malgré les avertissements de ses frères de race, au moment où Adolf Hitler arrive au pouvoir, sa foi en la nature humaine l'empêche de croire aux aberrations commises par ses semblables. S'il décide de se cacher dans la cave, fidèlement servi par un couple de braves Munichois qui s'occupaient de lui depuis quinze ans, ce n'est qu'en attendant la fin de ces troubles, sans aucun doute, passagers.

La mémoire de l'Humanité criait en sa faveur: Platon, Montaigne, Érasme, Descartes, «*ces illustres pionniers, parlaient en faveur des hommes*»<sup>(6)</sup>. Cependant, les tueries permanentes des hommes démontraient, certes, que l'optimisme intellectualisé de l'ancien discours humaniste ressemble bien, dans son contraste avec le réel contemporain, à un oubli forcé qui ne peut pas conduire à une véritable communion humaine.

La guerre finie, Herr Karl, ce Juif humaniste et gai, encore caché dans sa

cave, affaibli et agonisant, ignore qu'au-dessus de sa tête, dans le monde réel, ses anciens camarades et fidèles serviteurs sont installés chez lui, ont pris possession de sa fabrique de jouets et n'oublient pas de dire aux visiteurs qui viennent le chercher qu'il a fui à l'étranger sans laisser de traces. La mémoire livresque de sa bibliothèque: Goethe, Schiller, Érasme, Montaigne, lui font encore croire que «*la justice, la raison et la générosité naturelle reprendront bientôt le dessus*» ; il «*conserve tout son optimisme et sa foi humaine est entière*»<sup>(7)</sup>.

Ancrée dans un passé qui ne peut gagner la bataille inégale contre les toujours nouvelles guerres des hommes, cette mémoire de l'Humanité ne le conduira qu'à son immolation dans sa propre cave où il montre encore «*les livres sur les murs et [...] rappelle que l'humain finit toujours par triompher*»<sup>(8)</sup>. Les années sont passées. En 1950, Herr Karl, déjà mourant dans son micro-camp de concentration personnel qu'est devenue pour lui la cave, convaincu par ses serviteurs que la guerre n'a pas encore fini, réitère sa confiance dans l'homme relisant «*les chefs-d'œuvre de sa bibliothèque, puisant au contact de ces démentis que le permanent infligeait au temporaire la force qu'il fallait pour conserver la foi*»<sup>(9)</sup>.

L'univers imaginaire de Romain Gary est une plaidoirie humaniste en faveur de la personne outragée. La véritable communication avec autrui, issue possible mais encore non ouverte au niveau de l'Histoire, sera réelle et non livresque, à partir de la mémoire lucide, au-delà du souvenir maladif, de l'amnésie-bouclier, de l'humanisme éloigné des contingences et, bien sûr, de l'oubli.

Paul Ricœur affirme dans *Temps et récit*: «*Les victimes d'Auschwitz sont, par excellence, les délégués auprès de notre mémoire de toutes les victimes de l'histoire*»<sup>(10)</sup>. Le Clézio **se souvient** dans le but de réparer ce malentendu qui veut que l'Histoire, affaire des hommes, soit le domaine du démoniaque où tout se répète par amnésie facile ou par rappel partisan. Ainsi la mémoire reste-t-elle dans les tourments des victimes ou dans les discours fictionnels. Coïncidant avec Gary, l'univers imaginaire de Le Clézio, montre aussi un devenir historique où l'amnistie est illusoire. Mais, à la différence du premier, ce dernier fait subir à ses héros les atrocités de l'Histoire pour que ces mêmes atrocités leur renvoient des évidences fondamentales liées d'un côté, à une délivrance atteinte seulement après les martyres et, d'un autre, à une réparation de l'éternel humain, essence manifeste dans tous les particularismes. Parce qu'il a compris qu'il n'y a pas qu'une histoire, il réuniversalise le Mal pour pouvoir ainsi réuniversaliser un «*nouveau départ humaniste*» à l'intérieur de chaque individu et en dehors de tout système ou de tout crédo. Lieu spirituel qu'il faut conquérir après s'être assumé individu historique en quête d'une communauté mythique parce que rêvée et souvenue.

Tant Fintan Allen et Okawho -l'Européen et l'Africain d'*Onitsha*- qu'Esther Grève et Nejma -la Juive et la Palestinienne d'*Étoile errante*- , personnages littéraires qui protagonisent des fables retraçant l'histoire large de certaines catastrophes du XXe siècle, peuvent nous rappeler d'une part, toutes les proies de l'Histoire et, de l'autre, des parcours douloureux menant vers un degré de conscience -faite d'expériences, de souvenirs et d'oubli- à chaque fois supérieure.

À la fois victimes et coupables, à leur insu, de l'Histoire -Seconde Guerre Mondiale, guerre arabo-israélienne, camps de concentration, esclavage, colonisation, décolonisation, guerres tribales-, Juifs, Palestiniens, Noirs et Blancs re-présentent des errants derrière des repères vis-à-vis des autres. La victimisation subie par l'Histoire devient peu à peu intériorisation -poussée par des inquisitions et des haulocaustes- d'une mémoire immémoriale expiatoire.

Systématique et aléatoire, officielle et privée, la souvenance -comme l'oubli- est toujours sélective et subjective. Comment réduire le sectarisme des souvenirs collectifs des dettes? Certainement, cette tâche, complexe et difficile dans cette fin de siècle sillonnée par une revalorisation de la mémoire, devrait viser la mondialisation des crimes particuliers dans le but de montrer la cruauté de l'homme pour l'homme.

La mémoire le clézienne, ayant pour objet premier la fidélité au vécu, se veut avant tout personnelle. Pour ce faire, elle doit d'abord reconnaître les empreintes historiques pour se réfugier ensuite dans les traces mythiques. Mais, de quels mythes se réclame-t-elle vigilante et médiatrice? Afin de relier l'individuel et l'universel, *«le mythe apparaîtra comme un théâtre symbolique des luttes intérieures et extérieures que livre l'homme sur la voie de son évolution, à la conquête de sa personnalité»* <sup>(11)</sup>. Mythes collectifs et mythologies personnalisées, la remembrance de Le Clézio recouvre -au terme de mouvements rétroactifs et à la suite de dépossessions, d'omissions, de refoulements et de rappels- la plénitude de l'indifférenciation immémoriale. Plénitude qui semble nourrir les songes d'aboutir sur un point de rencontre, sur un état d'équilibre que la mémoire d'humanité paraît avoir conservée dans les récits des édens perdus.

Enfants, Esther Grève dans *Étoile errante* et Fintan Allen dans *Onitsha* sont expulsés par le nazisme de Saint-Martin, le village au sud de la France. La première, bien que non croyante, récupère sa judaïcité quand elle quitte l'Europe, une fois la guerre finie, et qu'elle fantasme avec la Jérusalem des récits de son père, Juif communiste mort durant les conflits des années 39-45. La ville fictionnelle a l'aura du rachat : *«lumière»*, *«mirage»*, *«paix»*, *«gens qui prient et rêvent»*. Lorsqu'elle arrive à la ville réelle, elle refait l'enfer qu'elle croyait avoir abandonné. Les Hébreux -sa collectivité- chassent les Palestiniens qui doivent s'en aller vers

des pays voisins ou supporter les cruautés des camps de réfugiés, comme celui de Nour Chams où Nejma se dirige quand les deux filles se rencontrent, s'identifient dans la même ignominie, n'échangent qu'un regard et leurs noms mais ne cesseront plus de penser l'une à l'autre.

Pour ce qui est de Fintan, il quitte la France en 1948 avec sa mère pour se rendre à Onitsha, en Afrique. Refusée d'abord, adorée finalement, cette ville devient à la fois, la scène des opprobres du colonialisme et celle de son aventure la plus heureuse. Sans le savoir, il s'y reconnaît faisant partie des représentants de l'Empire Britannique qui animalisent les natifs tant aimés. Décolonisé le pays, vingt ans après son départ d'Onitsha, les guerres tribales ruinent la ville de ses souvenirs plus beaux.

En ce qui concerne Nejma, la Palestinienne d'*Étoile errante*, elle doit fuir Akka, sa patrie quand les Hébreux l'arrachent de sa terre pour la claustrer dans un camp de réfugiés. Là, elle écoute les histoires d'une vieille dame -Aamma Houriya- qui, dans le paysage navrant des atrocités concentrationnaires, parle d'un paradis passé, perdu et à reconquérir : «*Autrefois [...] la terre était pareille à un grand jardin. [...] Et cet endroit était si beau qu'on l'appelait Firdous, le paradis*»<sup>(12)</sup>. «*[...] Et maintenant, enfants, je vais vous raconter comment tout fut perdu*»<sup>(13)</sup>. Ces paroles charment Nejma tout en lui révélant des vérités essentielles : «*J'oubliais qui j'étais, où j'étais*»<sup>(14)</sup>. «*J'avais compris que c'était notre histoire qu'elle racontait*»<sup>(15)</sup>. Esther et Nejma rentrent dans leurs histoires les plus actuelles et les plus anciennes parce que les guerres les font Juive l'une et Arabe l'autre. Et cette prise de conscience de leurs origines et des univers inconciliables auxquels elles appartiennent les éloigne pour toujours. Dans l'Histoire elles ne peuvent pas encore se retrouver. Et alors, voilà le rêve mythique d'une rencontre souhaitée qui fait qu'elles pensent l'une à l'autre et qu'elles imaginent un dialogue sur des cahiers -qui n'arrivent jamais- se ressouvenant d'une filiation humaine initiale ruinée par le temps chronologique et la réalité de la guerre.

Esther termine son trajet au sud de la France où elle enterre finalement son passé de souffrance. Ce n'est que là, plus de vingt ans après son premier départ, qu'elle se ressaisit. Jérusalem, la ville du salut, des rêves et des souvenirs sacrés n'est qu'une réalité psychique, foyer atteint après un cheminement intérieur doublé des méandres de l'exil et de l'errance. C'est alors qu'elle peut sélectionner et ses oublis et ses réminiscences : «*C'est terrible les voix qui s'éloignent*»<sup>(16)</sup> après en avoir conclu : «*[...] cela semble une légende [...] Jérusalem [...] Où est cette ville? Existe-t-elle vraiment?*»<sup>(17)</sup>. Elle a dû rétrograder pour revivre. «*Tout tourne autour de moi, comme si j'étais le seul être vivant, la dernière femme échappée aux guerres*»<sup>(18)</sup>. Pourtant, elle n'a pas pu répondre à son interrogation lancinante :

«*Pourquoi faut-il qu'il y est la guerre?*» Dans l'Histoire, il n'y a ni réponse ni amnistie. Ainsi dans le monde des mythes trouve-t-elle un soulagement : elle doit encore chercher Nejma, sa «*sœur*» palestinienne.

L'aventure de Nejma reste inachevée. Nous perdons ses pas face à la mer quand elle fuit le camp et que le danger la menace partout. «*La route n'avait pas de fin*»<sup>(19)</sup>. Et elle continue d'«*écrire*» son calvaire. Pour Esther et pour remplir ces «*cahiers*» de sa «*mémoire*». L'Histoire n'ayant guère donné la parole aux filles palestiniennes -par hasard Nejma sait lire et écrire- la fiction leur prête page et histoire où légèrer leur témoignage.

Okawho, le Noir d'*Onitsha* demeure au stade de l'oralité. Ce sont d'un côté, des voix narratrices qui se souviennent d'inscrire la roman d'Okawho et, de l'autre, un tatouage sur son visage qui rappelle son identité et son histoire mythique. La marche exemplaire des descendants du soleil -dont Okawho- chassés de l'Égypte en quête de leur terre promise retrace toutes les errances et les dérives humaines dans le désert de l'Histoire. L'oubli répète les obstacles d'une route tracée dans le sillage des promesses légendaires de retour aux paradis, perdus par la haine des hommes et restés dans les échos des récits ancestraux. Mais, le cheminement vers les Origines et vers l'Ultime étant lié à un besoin -et à un droit- identitaire, ce va-et-vient de l'Histoire au Mythe est une affaire de mémoire. C'est pourquoi les colonisateurs, en visant Aro Chuku et l'oracle, c'était les sources d'une commune humanité qu'ils voulaient tarir et détruire. Alors ils ont systématisé leur saisie sur la mémoire et ont voulu la dominer dans son centre le plus secret: l'oracle. Ils savaient que pour ces anciennes sociétés sans écriture le passé est le moyen privilégié de légitimation, la mémoire a une place d'honneur. La marginalisation des souvenirs assure la suppression de toute culture. «*[...] décembre 1901 [...]*». Les «*[...] forces britanniques [...] ont l'ordre [...] de réduire la poche de résistance d'Aro Chuku [...] au néant. [...] Rien ne doit rester de ce lieu maudit*»<sup>(20)</sup>, 1991. *Onitsha* recompose un mythe ancien. Okawho, marqué du signe «*itsi*» (lune, soleil et queue et ailes du faucon), saisit -lors de son excursion aux restes d'Aro Chuku- la prophétie de son voyage sacré vers un monde sauvé tatoué sur son visage. S'il avait assumé le mandat des colonisateurs: lacunes de mémoire, silence et servitude, maintenant qu'il **sait** il ne sert plus les Britanniques et il dramatise sa prédiction ancestrale. Les voies douloureuses vers le salut s'ouvrent lorsqu'Okawho tombe sur son histoire et déserte l'histoire imposée par les Blancs. Déplacement au fond de soi, souvenir des racines, même si celles-ci se nourrissent d'expulsion, de marche exemplaire et de l'impossible terme du voyage. La réalisation historique du mythe trompe une marginalisation délibérée de la mémoire et recouvre des réserves mnésiques qui - elles non plus - n'épargnent

pas l'éternelle haine de l'homme pour l'homme. Les Noirs aussi se heurtent à la non communication et aux combats pour le privilège de la parole: les guerres tribales sont là pour nous rappeler -encore une fois!- «*les délégués de toutes les victimes de l'histoire*».

Le Clézio, conteur lucide de «*la parabole de la condition humaine*», n'oublie jamais que «dans l'Histoire il n'y a pas d'amnistie», mais, rêveur incurable, il se ressouvient aussi que dans le monde des mythes la reviviscence fantastique des Origines se soudant à l'Ultime, compte sur la mémoire sélective et subjective faisant le choix de l'évocation du dialogue universalisant dans le Tout inaugural et terminal. Par analogie ou par opposition, les annales profanes et les épopées sacrées du diptyque *Onitsha/Étoile errante* rappellent le sectarisme partisan des chroniques documentaires, la valeur mémorielle des récits cosmogoniques et le pouvoir rédempteur des mythologies personnalisées et collectives. N'OUBLIONS PAS la dérive immémoriale de l'homme sur terre et l'ancrage possible dans le rêve d'une commune humanité réfugiée de l'«*l'autre côté*» du temps, de l'espace et des mots.

La communion de l'humain avec l'humain, des mémoires personnelles avec la mémoire de tous, doit se faire dans l'**AMOUR**, point de départ garyen de l'évolution de l'homme vers un stade plus «*humain*» où il sera capable de communiquer et de se solidariser avec son prochain. Pour le moment, Gary n'est, comme les Grands Humanistes du passé, qu'un pionnier pour lui-même.

Contre le trou de mémoire, la symbolique le clézienne prend parti pour le devoir et le droit de savoir -et de se souvenir- au détriment du choix facile de l'amnésie ou de l'anamnèse punitive. Pour ce faire, il introduit d'abord ses héros dans les scènes des conflits pour les distancier après de la zone des répétitions des batailles humaines et faire ainsi resurgir de loin et dans le seul domaine de l'esprit, les sédiments des expériences communes à tous les hommes. L'oubli cynique devient alors un interdit dans son entreprise de remémoration d'une communion dans les mêmes racines et d'une communication renée dans un lieu mythique où on arrive après un parcours sinistre inévitablement taché de temps. Le monde imaginaire le clézien déplace la question de victimes et coupables au-delà de la problématique historique -où il sait qu'il n'y a pas d'issue- pour la centrer sur des arguments humainement irréfutables et, par conséquent, sur une dénonciation incisive de tout système et de tout crédo. *Onitsha* et *Étoile errante* rappellent une expiation annoncée: universaliser les droits de l'Homme, réduire le sectarisme de la souvenance collective.

«**FAIRE MÉMOIRE**» dans l'univers de Le Clézio mène donc à cet aveu de



l'auteur à propos de la confiance dans l'Homme:

«Nous sommes contraints de choisir, à propos de cette *foi en l'Homme*, entre ce que nous dicte notre cœur et ce que nous dicte notre raison, notre cœur disant plutôt «oui», et notre raison plutôt «non». [...] L'écrivain, du fait même qu'il continue de s'adresser à ses contemporains, ne peut qu'être animé d'une certaine foi en l'Homme» <sup>(21)</sup>.

Cette foi timide, n'est-elle pas la conséquence de privilégier la mémoire mythique sur la mémoire historique dans le but de ne jamais manquer au mandat «*N'OUBLIONS PAS!*» les plus vieilles histoires du monde pour pouvoir rêver d'un «*nouveau départ humaniste*»?

## Notes

(1) GARY, Romain : «*La plus vieille histoire du monde*» in *Les oiseaux vont mourir au Pérou*, Paris, Gallimard, 1962, p. 239.

(2) GARY, Romain : *Ibid.*, p. 241.

(3) GARY, Romain : *Ibid.*, pp. 241-142.

(4) GARY, Romain : *Ibid.*, p. 243.

(5) GARY, Romain : *Ibid.*, 251.

(6) GARY, Romain : «*Un humaniste*» in *Les oiseaux vont mourir au Pérou*. Paris, Gallimard, 1962, p. 67.

(7) GARY, Romain : *Ibid.*, p. 71.

(8) GARY, Romain : *Ibid.*, p. 72.

(9) GARY, Romain : *Ibid.*, p. 70.

(10) Revue *Esprit* n° 193, Juillet 1993, Paris, p. 12.

(11) CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain : *Dictionnaire des symboles*. Paris, Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, 1996, p. XII.

(12) LE CLÉZIO, J.M.G. : *Étoile errante*. Paris, Gallimard, 1992, p. 242.

(13) LE CLÉZIO, J.M.G. : *Ibid.*, pp. 242-243.

(14) LE CLÉZIO, J.M.G. : *Ibid.*, p. 241.

(15) LE CLÉZIO, J.M.G. : *Ibid.*, p. 244.

(16) LE CLÉZIO, J.M.G. : *Ibid.*, p. 349.

(17) LE CLÉZIO, J.M.G. : *Ibid.*, p. 342.

(18) LE CLÉZIO, J.M.G. : *Ibid.*, p. 344.

(19) LE CLÉZIO, J.M.G. : *Ibid.*, p. 292.

(20) LE CLÉZIO, J.M.G. : *Onitsha*. Paris, Gallimard, 1991, pp. 202-203.

(21) Revue *Europe*. Janvier-février 1993, p. 173.

## Bibliographie

GARY, Romain : *Les oiseaux vont mourir au Pérou*. Paris, Gallimard, 1962.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave : *Onitsha*. Paris, Gallimard, 1991.

*Étoile errante*. Paris, Gallimard, 1992.

BONA, Dominique : *Romain Gary*. Paris, Mercure de France, 1987.

CATONNÉ, Jean-Marie : *Romain Gary / Émile Ajar*. Paris, Les Dossiers Belfond, 1990.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain : *Dictionnaire des symboles*. Paris, Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, 1996.

DI SCANNO, Teresa : *La vision du monde de Le Clézio*. Napoli, Liguori Editori, 1983.

DOUCET, Bruno : *Désert - Le Clézio*. Paris, Hatier, Coll. Profil d'une Œuvre, 1994.

GARY, Romain : *La promesse de l'aube*. Paris, Gallimard, 1960. Édition définitive 1980.

*Éducation européenne*. Paris, Gallimard, 1956.

*Les racines du ciel*. Paris, Gallimard, 1956.

*La nuit sera calme*. Paris, Gallimard, 1974.

*Chien blanc*. Paris, Gallimard, 1970.

*Le grand vestiaire*. Paris, Gallimard, 1948.

*Les cerfs-volants*. Paris, Gallimard, 1980.

LE CLÉZIO, J.M.G. : *L'extase matérielle*. Paris, Gallimard, 1967.

*Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*. Paris, Gallimard, 1988.

*Ailleurs - Entretiens sur France-Culture avec Jean-Louis Ézine*.

Paris, Arléa, 1997.

*L'inconnu sur la terre*. Paris, Gallimard, 1978.

*Le livre des fuites*. Paris, Gallimard, 1969.

*Voyages de l'autre côté*. Paris, Gallimard, 1975.

*Désert*. Paris, Gallimard, 1980.

*Le chercheur d'or*. Paris, Gallimard, 1985.

MICHEL, Jacqueline : *Une mise en récit du silence - Le Clézio - Bosco - Gracq*. Paris, Librairie José Corti, 1986.

MOLINIÉ, Georges, VIALA, Alain : *Approches de la réception - Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*. Paris, Presses Universitaires de France, 1994

PAVLOWITCH, Paul : *L'homme que l'on croyait*. Paris, Fayard, 1981.

Revue *Sud* n° 85/86. Marseille, 1989.

Revue *Esprit* n° 193. Paris, juillet 1993.

Revue *Europe*. Janvier-février 1993.



## ONITSHA DE J.M.G. LE CLÉZIO UN CARREFOUR DE MÉMOIRES

Marta Celi de Marchini  
Universidad Nacional de Córdoba

*«Entre l'injonction au souvenir [...] qu'il nous faut tenir contre la tentation permanente de l'oubli et l'incapacité de s'élever de la mémoire ressassée à la mémoire-élan, nous sommes condamnés sans doute à errer»<sup>(1)</sup>.*

À une époque où d'une part l'impératif de mémoire attise des luttes acharnées derrière les fantasmes identitaires et d'autre part, l'infirmité de l'oubli provoque l'indifférence, condition nécessaire aux répétitions des crimes humains, il y a des âmes -et des plumes- révoltées et généreuses qui, contraintes à une exploration erratique de la réalité, s'adonnent à un travail d'anamnèse à la fois hasardeux, critique et réparateur. Tel J.M.G. Le Clézio, qui se lance à l'aventure scripturale irrité et désabusé par un monde nuisible et ambigu ou bien amnésique ou bien trop plein de mémoire préférentielle. Apatride blasé par la barbarie de la civilisation occidentale qui asservit l'homme, détruit la nature et désavoue les autres et leurs cultures, quêteur sans trêve d'un «ailleurs lisible et pacifié», voyageur infatigable, cet homme de lettres se déclare un «faiseur de paraboles» et un raconteur des «légendes des hommes». Son style trop agressif des débuts commence à se rasséréner lorsqu'il prend contact avec des mondes dits «primitifs» -le Mexique précolombien en particulier- et qu'il fait un rêve: celui qui voudrait revenir en arrière et retracer ces univers cruels certes, mais intacts et harmonieux. Ces espaces édéniques de l'«autre côté» du désenchantement et de ce côté de

l'émerveillement comblent ses sensations et son imagination et colorent ses ouvrages de rappel, de réquisitoire et de rêverie. Il y trouve des cosmos oubliés et inaltérés qu'il peut dès lors opposer, même provisoirement, aux enfers créés par la geste prédatrice de l'Occidental épris de raison et de progrès. L'histoire des peuples omis n'étant pas encore écrite et les études historiques ne s'occupant guère de la magie des mythes ni de la vérité d'un passé immémorial sacré, le discours fictionnel peut toujours se faire écho de ce mutisme à résonances ineffables et inscrire une mémoire errant entre la nostalgie des Origines et le désir d'un retour à un état d'équilibre, archives chimériques que la «documentation des faits réels» continue de rejeter.

*Onitsha*, roman publié en 1991, s'enrôle d'une part dans cette tentative de recouvrement des traces mnésiques d'une Afrique légendaire, et de l'autre, dans une dénonciation de l'oubli d'une Afrique entrée dans le temps: colonisation et guerres tribales. Cet appel le clézien attend donc une écoute ouverte à la souvenance expiatoire d'un récit hors du temps et au souvenir honteux d'une chronique, tout en y insérant les empreintes des destinées des protagonistes. L'histoire racontée dans cet ouvrage peut être lue en tant que fiction mémorielle rappelant d'abord une dette de l'Histoire envers les Noirs africains victimes de la colonisation et des combats civils, et ensuite comme un dédommagement d'une histoire sacrée réduite au silence. Pour ce faire, la facture du roman recueille aussi les traces de l'écriture. Imperceptiblement, et sans que cela devienne un laboratoire où faire comparaître des jeux sophistiqués du genre «roman», Le Clézio enregistre dans cette «parabole» les vestiges de différentes formes d'inscription : oralité transcrite, tatouage, conte, mythe, épopée, roman, histoire large, prophétie, autobiographie... Les ruses des stratégies discursives n'empêchent pas la compréhension relativement aisée de la fable. Par contre, elles renvoient aux ficelles subtiles et retorses des avatars relatés, ficelles tirées par le souvenir ou les lacunes de mémoire des mondes liminaires. Le devenir historique ayant dégradé ces êtres premiers et leurs cultures, l'effort de mémoire peut toujours les récupérer sous forme de «roman». Structure fictionnelle qui tâche cette fois-ci de faire revivre les chemins droits et les détours d'un mythe ancien, de certains événements datés et situés et de quelques aventures personnelles encadrées dans ce contexte. Détours de l'intrigue et des évocations se correspondant avec les sinuosités d'une composition romanesque qui retrouve à son tour l'immémorial, le traditionnel et le nouveau des «histoires bien bâties» tout en montrant une originalité étonnante. Par étapes, accumulation chaotique d'expériences d'abord, ellipses après et remémorations sous le signe de l'organisation enfin, rendent compte d'un édifice de souvenirs remarquablement étayé. Intuition, construction,

silence, refoulement et reconstruction des annales trament un tissu d'aventures singulières se greffant sur des aventures collectives sillonnées, les unes et les autres, par des représentations de la vie d'un peuple *in illo tempore*. Quatre mémoires -personnelle, historique, mythique et scripturale- s'enchevêtrent sur les pages d'*Onitsha*-roman et s'entrecroisent dans les sites d'Onitsha-ville et alentours. Notre analyse se centre sur cette localité, véritable protagoniste, et sur le personnage de Fintan Allen et son voyage initiatique. Pénible circuit commencé au sud de la France durant la Seconde Guerre mondiale, poursuivi en Afrique pendant les dernières années du monde colonial, continué en Angleterre après une interruption et de la narration et de la mémoire -reprises toutes deux au moment où la guerre civile éclate «*là-bas, au Biafra*»- et terminé au sud de la France lorsque l'Afrique des réminiscences regagne son protagonisme et redevient l'Onitsha rêvée, à savoir un nouveau monde magique, celui «*d'avant la destruction*», concentrant quatre évocations: celle de Fintan-personnage, celle des ruines de l'Histoire, celles d'une mythologie libératrice et celle de la fixation par l'écriture.

À douze ans, en 1948, Fintan arrive à la ville africaine, un petit port fluvial du Nigéria au bord du Niger, le fleuve qui détient le secret des descendants des princes égyptiens marqués du signe *itsi* -lune, soleil et queue et ailes du faucon- lorsqu'ils ont dû abandonner le Nil et commencer leur exode vers leur terre promise -la nouvelle Meroë- guidés par la reine noire - Arsinoë. Exil historique des victimes du nazisme, exode mythique des Égyptiens... la mémoire de l'errance de l'homme sur terre semble confirmer cette malédiction ancestrale qui veut que les paradis ne soient que perdus et souvenus. Mais dans la symbolique le clézien le départ est nécessaire à l'impulsion vers l'«*ailleurs*». Dans le temps, l'espace ou la remembrance, il représente le premier pas de son «*long voyage religieux qui ne se terminera sans doute jamais*»<sup>(2)</sup>. Qu'est-ce que Le Clézio désire «relier» à travers cette marche ininterrompue? Romancier-conteur doublé d'un poète surprenant, il ressent la sollicitation du Principe, des sources. C'est pourquoi les circuits de ses personnages dessinent des trajets de rentrée. Déplacement, écriture, rêve ou mémoire avancent et circulent dans un va-et-vient du début aux débuts. Les héros partent pour retourner. Vers les racines et vers le Tout. Mais cet appel du Commencement ne serait pas obéi s'il n'y avait pas souvenance du Principe. Inconsciemment au point initial, consciemment au point final, le souvenir des origines déclenche les voyages le cléziens; mobilise les personnages et guide leur passage. Dans notre cas, Onitsha et ses alentours deviennent le centre -retracé par l'erre de Fintan- où tous les nomades et leurs mémoires confluent. Lieux privilégiés le cléziens car ils concentrent les horreurs de l'Histoire, le fabuleux

du mythe, les scènes des aventures personnelles menant vers la conscience de soi et enfin, le salut par l'écriture. «*La littérature est quelque chose comme [...] la dernière chance de fuite* » avoue Le Clézio. Bref, *Onitsha* roman et *Onitsha* ville, ressuscitent par le biais d'un récit sinueux et par les pistes des itinéraires, des comportements et des routes intérieures des personnages, les réserves mnésiques d'une Afrique profane et d'une Afrique sacrée, ainsi que celles des hôtes de ces deux domaines. Et ces dépôts rappelés ne visent que la fidélité, unique objectif de toute mémoire. *Onitsha* et Fintan gardent et gèrent ce stock que les voix narratrices recouvrent dans *Onitsha*.

Une remarque s'impose concernant la structure du roman. Celle-ci présente une alternance de mise en page qui souligne deux récits indépendants. Un récit, paginé de façon traditionnelle, rend compte prioritairement des événements situés et datés qui reproduisent l'histoire racontée. L'autre, marqué d'une marge beaucoup plus grande et présenté sous forme de colonne, donne la primauté au rêve de Geoffroy Allen -le père de Fintan- y compris son excursion à Aro Chuku et l'oracle. Geoffroy veut trouver l'emplacement de la nouvelle Meroë. Cette composition consigne aussi la magie et le silence de l'«histoire poétisée» qu'est un mythe -récit fabuleux que la chronologie repousse et qui ne reste vivant que dans les mémoires- tout en permettant au lecteur d'y insérer ses propres fantasmes. Pendant son séjour en Afrique, Geoffroy, ce rêveur génial caché derrière la médiocrité de l'ambiance coloniale et de l'apathie envers sa famille, ne dévoile pas le mystère et il clôt son délire plus d'un an après l'arrivée de Fintan et Maou -la mère du garçon- quand les Allen retournent en Europe. Oubli volontaire aussi sélectif que la mémoire, ce refoulement le hante toujours. C'est pourquoi, au sud de la France et vingt ans après lorsqu'il meurt, *Onitsha*, le fleuve, les îles et Oya -la jeune noire muette- resurgissent et il croit déchiffrer l'énigme. Alors ce décriptage entre dans la mise en page traditionnelle. Sa chimère affranchie grâce à la remémoration peut faire maintenant partie de l'histoire des événements. À la relève des visions de son père, et comme la guerre du Biafra éclate, Fintan adulte, narrateur à la première personne, écrit à sa s...ur Marima -conçue en Afrique et née en Europe- son propre rêve africain: celui qui souhaite redresser l'*Onitsha* harmonieuse qu'il a connue et que la guerre a détruite. Voix salvatrice et cri condamatoire refont et son regret et son refus. Son expérience et ses souvenirs, renfermés jusqu'alors, font irruption dans son cœur et sont délivrés et fixés par l'écriture. Parce qu'il s'agit d'une part des réminiscences d'un monde disparu devenu fabuleux, et d'autre part de la confession d'un désir, cette transmission de la mémoire d'*Onitsha* et de celle de Fintan est consignée dans le récit en colonne. Si les rêves peuvent être conçus comme une mythologie personnalisée, ils ne

sauraient pas s'incorporer aux simples souvenirs des événements. Fintan se donne la tâche de devenir la vigie de la mémoire de sa sœur afin que celle-ci puisse renouer avec ses racines et récupérer ses savoirs occultes, car dans la culture du peuple noir d'Onitsha on naît là où l'on est conçu. Les morts pour Fintan et les origines pour Marima, y a-t-il des mémoires plus sacrées ?

Comment le mémorial affreux de la ville africaine peut-il encadrer la nostalgie d'un univers merveilleux quand il remonte aux impressions de Fintan adulte ? C'est justement parce qu'il a tout gardé qu'il peut se représenter ce passé comme passé, désertier les souvenirs de la honte et s'installer dans l'évocation de l'affection, de l'«histoire poétisée» et de l'errance mythique qui peut tromper le cheminement historique. Voilà les combats le cléziens entre légende et histoire, rappel et oubli ou poésie et prose, les premiers triomphant toujours sur les seconds mais seulement après -et à condition de- avoir traversé péniblement ceux-ci.

Les pistes du nomadisme et de l'apprentissage de Fintan, conservées dans son esprit et ses relations, témoignent des marques de quelques mythes familiaux. Encore une fois, affaire de mémoire. Petit, grand-mère Aurélia lui racontait des histoires : «*il était une fois un pays où on arrivait après un long voyage, un pays où on arrivait quand on avait tout oublié, quand on ne savait même plus qui on était*»<sup>(3)</sup>. C'était leur manière de s'évader de l'horreur de la Seconde Guerre mondiale. Fintan part ainsi avec pour saga salvatrice «*il était **une fois un pays***» atteint «*après un long voyage*». Ce pays sans nom surgit dans la pensée de l'enfant. Ce pays de conte est d'abord, et malgré son refus initial, l'intuition d'une Afrique aux noms magiques. Puis, arrivé au Nigéria, et initié par Bony -l'enfant noir- à une Afrique de rêve et d'affection mais toujours énigmatique, Onitsha devient l'endroit de l'aventure et de l'apprentissage. Ce vécu est son souvenir le plus sublime et le plus douloureux lorsqu'il quitte ce «**pays**» soudain réel et présent. Si quand il s'éloigne de la France il ressent «*l'arrachement, le trou laissé dans la mémoire*»<sup>(4)</sup>, il se rend compte pourtant qu'«*il pouvait se souvenir*»<sup>(5)</sup> et il imite sa mère qui «*écrit*» : il invente une histoire sur son cahier avec pour protagoniste Esther, une fille du village au sud de la France. Par contre, alors qu'il s'en va d'Onitsha, la dépossession et surtout les grandes peines, ne lui permettent même pas de se rappeler et de revivre au moyen de l'écriture son paradis perdu. Volontairement, il le met à l'écart pour apaiser sa souffrance et son manque de communication avec les camarades du collège de Bath. «*Il faut oublier*»<sup>(6)</sup>. «*Il fallait réfréner les rêves, les faire rentrer à l'intérieur du corps*»<sup>(7)</sup>. Cependant, la mémoire, jalousement gardée, des temps heureux et des natifs tant aimés est reconnue et prend vie quand il la fixe par écrit et la lègue à sa sœur Marima pour qu'elle se l'approprie et qu'elle puisse ainsi accéder à ses racines. Silence pour survivre ne voulait pas



dire oublié. Sa souvenance reconstruit **son** Onitsha dans **son** lieu de naissance, le Midi. Personnelle, historique, mythique et scripturale, ses quatre mémoires recouvrent ses origines et il se souvient de les communiquer. Comme Fintan quitte l'Angleterre, dernier départ de son odyssée, pour regagner la France du sud, Onitsha récupère définitivement son nom magique et le statut de «pays» qui, dès lors **existait** «une fois». Et il y retourne. Maintenant c'est la mémoire qui l'emporte à cette demeure souvenue, intérieure et inaliénable. Le mandat de grand-mère Aurélia, l'un des mythes familiaux, est devenu histoire et remémoration à structure fictionnelle. «IL ÉTAIT UNE FOIS» peut toujours conjurer le temps profane, l'élimination des peuples et des civilisations et l'extinction des histoires personnelles. Ce cruel déni d'humanité advient par crime, par silence ou par oublié. Et Fintan «ne peut pas oublier»<sup>(8)</sup> même si «la guerre efface les souvenirs [...] Peut être qu'il ne restera rien d'Onitsha. Ce sera comme si tout cela n'avait existé que dans les rêves, semblable au radeau qui emportait le peuple d'Arsinoë vers la nouvelle Meroë, sur le fleuve éternel»<sup>(9)</sup>. Mais il est aussi nécessaire de laisser des traces de ces recouvrements où histoire et légende s'entremêlent. Et alors un deuxième mythe familial détermine la conduite de Fintan. Cette fois-ci c'est sa mère qui le lui a transmis. Avant de récupérer ses racines et redevenir «une paysanne italienne. Une femme de Santa Anna»<sup>(10)</sup> près de l'Italie et à côté de Geoffroy, Maou écrivait parce qu'«Écrire c'était rêver»<sup>(11)</sup>. Et Fintan essaie à douze ans, sur le bateau qui les conduit vers l'Afrique, de s'évader de ses refus -son père et ce «là-bas»-, de s'enfuir au moyen de l'écriture vers deux univers : les images de la France qu'il veut retenir et l'attrance d'une Afrique qui commence à le charmer «dans le genre d'un conte qui se prépare»<sup>(12)</sup>. Il invente une histoire. Il commence par le titre : «UN LONG VOYAGE»<sup>(13)</sup>. Technique de la mise en abyme puisque le premier chapitre du roman est titré «Un long voyage». Récit dans le récit où Fintan consigne ses réminiscences de Saint-Martin et son intuition d'Onitsha. Encore une fois, la mémoire du vécu d'un côté, l'impression des récits de grand-mère Aurélia de l'autre et, enfin, les échos des désirs de Maou qui quête une «patrie» en Afrique et «écrit» ses visions, ce rappel multiple acquiert une structure fictionnelle et devient une «histoire racontée» où anticipation et retour en arrière évoquent et la nostalgie et le désir. Esther, la protagoniste, arrive à une Afrique sauvage, celle des contes. Puis, à Onitsha, Fintan annexe à son récit Oya, la jeune noire, qui devient dans l'imagination de l'adolescent la reine noire que Geoffroy recherche et qu'il ne peut pas trouver. Dans l'histoire de Fintan, Onitsha se transforme en la nouvelle Meroë et le Niger est le fleuve qui fait couler la prophétie et errer les descendants des Égyptiens. Merveille de l'art de conter. Présage du dénouement que Geoffroy, avant de mourir, donnera lui-même à son obsession

de trouver Arsinoë, la déesse, et l'emplacement de la terre promise aux chassés de l'Égypte. Troisième mandat familial. Sans le savoir, le père transmet à son fils la mémoire et le mystère d'une Afrique insaisissable. Réconcilié avec Geoffroy, Fintan, en silence, lui transmet à son tour son propre songe devenu souvenir pour cet Anglais-là, rêveur incorrigible, lorsque dans son lit de mort il rouvre son délire et le narrateur l'enregistre : «*C'est cela la vérité, seul le poids de son corps l'empêchait de la voir [...] La nouvelle Meroë s'étend sur les deux rives du fleuve, devant l'île, à Onitsha et à Asaba [...] C'est ici qu'Oya est revenue, pour mettre au monde son enfant*»<sup>(14)</sup>. Écrire c'est bien rêver, et l'Afrique mythique, celle qui est gardée dans la mémoire, ne se laisse que rêver. Elle se manifeste là où il y a des Aros (les enfants du Soleil, le peuple de Chuku, les «initiés» marqués du signe *itsi*) qui désertent l'histoire des Blancs, se rappellent de leur passé immémorial, reprennent l'exode et recherchent leur demeure dans un monde sauvé. Là aussi où il y a des songeurs et des scribes qui retracent cette légende et la font revivre. Les blessures de l'oubli et du mutisme peuvent ainsi guérir. Oya, la Noire muette, conduit Okawho, le Noir au visage tatoué -traits qui retiennent les cicatrices du mythe- et leur enfant nouveau-né, Okeke, vers leur terre promise, vers la nouvelle Meroë, suivant le cours du Niger. La légende collective guide des destinées individuelles qui dramatisent une «histoire poétisée». Le retour au Commencement paraît à nouveau assuré. Les trois Aros brisent l'anonymat de l'histoire et regagnent l'individuation de la mémoire. Ils deviennent singuliers, identifiés, tout en reproduisant la geste de leurs «ancêtres» et de leurs pairs à visage commun et à souvenirs partagés.

Geoffroy et Fintan, deux Occidentaux, adulte l'un, adolescent l'autre, se rapprochent des restes de la mémoire immémoriale des Noirs, conservés dans les signes *itsi*. Pour ce qui est du père, il connaît le mythe d'abord dans les livres, et il essaie de le refaire sur des cartes et dans des notes. Il cherche la nouvelle Meroë matérielle et pour ce faire, il suit les chemins de l'investigation et de la documentation. La pré-histoire n'étant pas écrite, elle refuse cette démarche et le chercheur qui l'amorce. Geoffroy recouvre la légende du dehors. Celle-ci le rejette. La nouvelle Meroë et Arsinoë n'existent que dans le souvenir et l'attente des Aros. Elles ne sauraient pas supporter la rigueur des méthodes de la science et celle-ci ne pourrait pas les répertorier. Quand Geoffroy -l'Européen- et Okawho -l'Africain- arrivent à Aro Chuku, le premier «*croit qu'il a atteint le but de son voyage*»<sup>(15)</sup>. Sur une pierre noire, «*le signe Ndri brille avec force [...] Sur son carnet, Geoffroy dessine l'emblème sacré de la reine de Meroë [...] Okawho est debout à côté de la pierre. Sur son visage brille le même signe*»<sup>(16)</sup>. Celui-ci ne revient plus servir son maître britannique. Soleil, lune, queue et ailes du faucon lui indiquent finalement

sa destinée d'élévation et d'excellence. Le savoir transmis aux «initiés» lui rappelle que le moment de continuer la marche libératrice est arrivé. À la différence de son père, Fintan ne s'occupe pas de comprendre, ou de trouver la vérité. Il a peut-être l'intuition des seules attitudes possibles face à une légende sacrée : respect d'abord, participation immédiate après. Le «troisième œil» dont parlait grand-mère Aurélia lui révèle ce pacte ésotérique. De la main de Bony, il se baptise dans les eaux secrètes d'une Afrique mythique et elles le purifient. Par contre, Geoffroy revient malade d'Aro Chuku et il doit retourner en Europe ou mourir en Afrique frappé de malaria noire à cause de l'eau qu'il a bue près de l'oracle. Relier avec le Commencement, cet état sans souillure, suppose mettre à l'écart les traces du temps profane marqué de «science» et de chronologie.

Quatre chapitres dont les titres balisent les sinuosités du voyage de Fintan et la construction de sa mémoire -doublée de sa reconnaissance de la symbolique d'Onitsha- rendent compte du protagonisme de la ville et de l'itinéraire du personnage, fil conducteur des chemins droits et des détours d'un retour aux souvenirs. Les voici : «*Un long voyage*», «*Onitsha*», «*Aro Chuku*» et «*Loin d'Onitsha*». Vers la ville, dans la ville, au cœur de l'oracle et loin de la ville, Onitsha devient un véritable carrefour, à la croisée de chemins, de destins singuliers et de mémoires historiques et immémoriales. Onitsha, figure d'une Afrique dans le temps et *in illo tempore*, inaccessible, brûlante et paisible à la fois, concentre attentes, refus, petites histoires, histoire large et mythe. Et *Onitsha* les rassemble recouvrant la mémoire de l'écriture. Les pas des errants d'abord, Noirs et Blancs, et les images gravées après, se dirigent vers ces parages contenant des parcours personnels insérés dans des épisodes atroces de l'Histoire et affranchis de celle-ci par souvenance libératrice des histoires fabuleuses poétisées. Site propice à l'oubli de l'Europe de la Seconde Guerre mondiale afin de commencer une «*nouvelle vie*», mais en même temps prisme cruel de «*toutes les guerres*» et du naufrage d'une civilisation fantastique. Tatouages, légendes transmises oralement ou épopées figées par l'écriture, ces mémoires sont sensées révéler aux hommes leurs Origines pourvu que l'écoute ne se bouche pas dans la compétition pour le monopole de la parole, fût-elle ressouvenance sacrée. Aro Chuku et la nouvelle Meroë voudraient fantasmer une possible rencontre des chemins divins et humains et des textes enchevêtrant souvenirs et desseins dans un dialogue conciliateur qui se bornerait à rappeler et à faire sentir une racine et un destin humains partagés : «*Le monde n'est qu'une ombre passagère, un voile à travers lequel apparaissent les noms les plus anciens de la création*»<sup>(17)</sup>. «*Il n'y a qu'une seule légende, qu'un seul fleuve [...] il (Geoffroy) veut être semblable à eux (les Umundri, les Aros), uni au savoir éternel, uni au plus ancien chemin du monde*»<sup>(18)</sup>. Voilà la «*mémoire-*

*élan*» qui permet de continuer d'errer entre le rappel des Origines communes et l'oubli scandaleux d'un monde devenu nuisible par les différences circonstancielles. Ainsi Onitsha n'est-elle dans ce roman ni un décor ni un prétexte, mais le point vers lequel convergent tous les fils épars d'existences déchirées par les trous de mémoire. Retrouver les histoires, les mythologies, le soi-dans-le-monde et les différents statuts textuels pouvant rendre compte des mouvements rétroactifs vers ces empreintes, c'est récrire le voyage le clézien par excellence: celui qui parcourt les chemins de rentrée. Les signes anamnétiques éclairent la route à suivre : il faut «*régresser pour renaître purifié*». Le périple de Fintan Allen rétablit le contact et refait le labyrinthe des directions d'une mémoire d'homme: temporalité, intemporalité et inscriptions des souvenirs personnels et collectifs - dans le temps et *in illo tempore*. Si pour Fintan quitter Onitsha signifie échapper au spectacle de la destruction pressentie, la réalité de la prédation d'Onitsha le ramène à la ville des évocations d'un paradis perdu. En même temps, c'est le souvenir de son expérience qui fait de cette ville, scène depuis toujours des crimes humains, un refuge intérieur préservé. Elle l'est en tant qu'intériorisation d'un temps heureux d'apprentissage et d'affection. **Écrire** cette réalité psychique dans l'urgence de la remémoration afin d'éviter l'anéantissement total qu'est l'oubli, c'est revenir vers cette localité où les plus beaux recoins demeurent des lieux secrets -réels et fantastiques- que les Noirs défont et qu'ils reproduisent dans les cicatrices sur les visages des enfants du Soleil. Véritable texte narratif relatant un passé et un destin, pré-histoire pour l'Histoire et gage de souvenance de la seule histoire des peuples sans histoire. La remémoration finale de Fintan vise une révélation léguée à sa sœur. Il se donne la tâche de devenir la vigie de la mémoire de Marima. En même temps, ce travail d'anamnèse revivifie une souvenance sacrée hors du temps et des réminiscences dans le temps -individuelles et collectives, heureuses et horribles à la fois- les esthétisant à travers l'écriture d'un souvenir et d'un désir. Désormais, les lacunes de sa sœur qui a, elle aussi, le droit de savoir, peuvent être comblées par les réserves mnésiques de son frère et -à travers lui- par celles de sa terre natale. La circulation des récits du vécu ouvrant la voie vers les marques des temps fabuleux est assurée. La fille peut toujours interpoler sa trace vers ses origines et vers l'Origine. La mémoire mythique -mythes collectifs et mythologies personnalisées- reconnaît une projection et un appel de l'imaginaire lorsqu'elle est finalement **écrite et léguée**. Message des civilisations effacées, des peuples passés sous silence, des vies négligées. La phrase liminaire «IL ÉTAIT UNE FOIS», exprimée ou devinée, stimule, parce que formule incantatoire, un retour en arrière envoûté de poésie, un retour charmant puisqu'il inaugure et légitime des histoires éternelles. La mémoire ou l'oubli tirent donc les ficelles des



«*légendes des hommes*» et de l'écriture de la «*parabole*» que les hommes ne devraient jamais désapprendre. «*Marima, que puis-je te dire de plus, pour te dire comment c'était là-bas, à Onitsha?*<sup>(19)</sup> *Je n'ai rien oublié, Marima [...] Est-ce que tout cela doit disparaître à jamais?*<sup>(20)</sup> *C'est à toi, Marima, que je le donne [...] à toi qui es née sur cette terre rouge*»<sup>(21)</sup>. Le premier ou le dernier départ vers les sources doit nécessairement être une affaire de mémoire. Les mondes légendaires, harmonieux et inaltérés, n'existent que dans la souvenance des univers créés sous le signe d'un équilibre précaire et par là même recouvrant des vestiges sur une page (ou un visage). Pour tout dire, des contes, des «*oasis*» ou des mirages au milieu d'un monde déstabilisé par le cours des événements. C'est pourquoi seul un travail d'anamnèse récupère et répare ces paradis perdus. La mémoire alors -et l'écriture de ce souvenir sacré- peut errer entre amnésie et ressassement et rétablir les fils conduisant vers un monde harmonieux où la répétition des crimes humains serait inconcevable. Sans illusion, Le Clézio sacralise et commémore ce nostalgique retour en arrière.

L'histoire des Allen et des Aros semble reposer sur un lieu «exemplaire» entre la singularité et l'universalité des mémoires d'homme. Tous «se souviennent» et reconquièrent leurs racines personnelles, historiques et humaines. Et ces rappels restent écrits et transmis. Des récits immémoriaux, des histoires datées et situées et des mythologies personnalisées configurent, dans ce cas, la mise en mots -et en page- d'une nouvelle «*parabole*» inscrite dans la mémoire des discours fictionnels. Le Clézio, romancier-conteur doublé d'un poète célébrant le mystère et les marges de silence, rappelle dans *Onitsha* le droit à la mémoire et le devoir de se souvenir. Il fait «du roman» avec les traces mnésiques d'une Afrique sacrée et d'une Afrique profane.

Fintan, un personnage littéraire, sauvegarde la remembrance de quelques données de l'histoire large et de la mythologie. Lui et son aventure personnelle représentent une conscience vigilante contre le trou de mémoire. Les étapes de son périple en vue d'une remémoration et de la transmission de celle-ci franchissent la frontière de l'objectivité réclamée par la science et donnent à voir une subjectivation de la réalité. La lecture de ce roman renvoie ainsi à l'idée d'un possible témoignage. «*L'affabulation se risque vers la science et la science retrouve les mythes*»<sup>(22)</sup>, avoue Le Clézio essayiste dans *L'extase matérielle*. Narrative, poétique et critique, son œuvre dénonce le visage nuisible du monde et quête l'autre face des choses, ce côté perdu et souvenu. Chemins droits et détours vers l'équilibre rêvé, caché et écrit, les déplacements de la mémoire exigent des trajets initiatiques, des morts successives des fantasmes identitaires mués en conscience des particularismes circonstanciels. Partout, l'harmonie inaugurale et

finale crie en faveur de l'«*injonction au souvenir*» jalonnant des sinuosités qui ne permettent qu'«*errer*» et écrire l'errance. Où ancrer un «moi» nomade qui se voudrait «hors du temps», qui se reconnaît «dans le temps», qui regrette le souvenir d'«avant le temps» et qui sait que la fiction ouvre une voie royale pour exprimer la déception et l'espoir? La mémoire et ses étapes peuvent y répondre: intuition d'une telle aventure, chaos dans l'accumulation d'expériences, oubli -ou refoulement- transitoire des souvenirs douloureux et ordre final des réminiscences libératrices et expiatoires. Étapes opérant une sélection appelée à récrire l'individuation des odyssées pour les dissoudre après face à l'évidence d'une communauté d'errants à la recherche d'un équilibre immémorial et à venir. «*Il nous faut revenir au point de départ pour connaître le lieu d'arrivée*»<sup>(23)</sup>. Le Clézio commémore le rêve du dialogue sans paroles dans le Tout. Partir pour retourner là où les mémoires dessinent un carrefour de rencontres et de heurts, c'est répéter sans solution de continuité le cheminement dans l'Histoire imaginant un retour à la pré-histoire, aux débuts. La mort ou le livre légué figurent l'arrivée au terme du voyage. Pourvu que l'on s'adonne -comme Geoffroy et Fintan- à un travail d'anamnèse réparateur.

*Onitsha* -roman et Onitsha- ville et alentours d'une part, voyage, souvenance et écrits de Fintan Allen de l'autre, font comparaître la valeur du mythe, les ruines de l'histoire, l'harmonie du Commencement, les étapes nécessaires vers la conscience de soi et les empreintes de l'écriture de quatre mémoires d'homme et d'humanité. Carrefour de souvenirs de l'intemporalité, de la temporalité, des singularités des vies et des diverses formes d'inscription, *Onitsha* célèbre la marche et la croisée de remémorations lacunaires. Et ce roman fait un choix -et c'est peut-être sa leçon morale- parmi les chemins qui s'entrelacent: il sillonne celui qui conduit sans rage vers la communication de la «*mémoire-élan*», l'accusation de la «*mémoire-ressassée*» et le grief de la «*tentation de l'oubli*». Ainsi, «IL ÉTAIT UNE FOIS», ce passé se prolongeant dans le présent, peut-il toujours faire renaître -suivant une structure fictionnelle- des souvenirs personnels, historiques, mythiques et scripturaux. Parce que conter c'est s'inscrire dans une tradition immémoriale et sacrée en mesure de recueillir les traces de l'aventure humaine imprimée de vigilance, de fantaisie et de rappel, bref, en mesure de relancer une exploration erratique du passé. Mémoire oblige.

## Notes

(1) Revue *Esprit* N° 193, juillet 1993. Paris, p. 5.

(2) LE CLÉZIO, J.M. G. : *L'extase matérielle*. Paris, Gallimard, 1967, p. 315.

- (3) LE CLÉZIO, J.M. G. : *Onitsha*. Paris, Gallimard, 1991, p. 17.
- (4) LE CLÉZIO, J.M. G. : *Ibid.*, p. 16.
- (5) LE CLÉZIO, J.M. G. : *Ibid.*, p. 23.
- (6) LE CLÉZIO, J.M. G. : *Ibid.*, p. 268.
- (7) LE CLÉZIO, J.M. G. : *Ibid.*, p. 273.
- (8) LE CLÉZIO, J.M. G. : *Ibid.*, p. 272.
- (9) LE CLÉZIO, J.M. G. : *Ibid.*, p. 274.
- (10) LE CLÉZIO, J.M. G. : *Ibid.*, p. 283.
- (11) LE CLÉZIO, J.M. G. : *Ibid.*, p. 31.
- (12) LE CLÉZIO, J.M. G. : *Ibid.*, p. 34.
- (13) LE CLÉZIO, J.M. G. : *Ibid.*, p. 56.
- (14) LE CLÉZIO, J.M. G. : *Ibid.*, pp. 285-286.
- (15) LE CLÉZIO, J.M. G. : *Ibid.*, p. 224.
- (16) LE CLÉZIO, J.M. G. : *Ibid.*, p. 220.
- (17) LE CLÉZIO, J.M. G. : *Ibid.*, p. 138.
- (18) LE CLÉZIO, J.M. G. : *Ibid.*, p. 140.
- (19) LE CLÉZIO, J.M. G. : *Ibid.*, p. 275.
- (20) LE CLÉZIO, J.M. G. : *Ibid.*, p. 279.
- (21) LE CLÉZIO, J.M. G. : *Ibid.*, p. 280.
- (22) LE CLÉZIO, J.M. G. : *L'extase matérielle*, p.107.
- (23) LE CLÉZIO, J.M. G. : *Ibid.*, p. 179.

## Bibliographie

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave : *Onitsha*. Paris, Éditions Gallimard, 1991.

BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de, COUTY, Daniel, REY, Alain : *Dictionnaire des littératures de langue française* (4 vol.). Paris, Bordas, 1994.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain : *Dictionnaire des symboles*. Paris, Robert Lafont/Jupiter, 1996.

DI SCANNO, Teresa : *La vision du monde de Le Clézio*. Napoli, Liguori Editore, 1983.

LE CLÉZIO, J.M. G. : *L'extase matérielle*. Paris, Éditions Gallimard, 1967.

*Étoile errante*. Paris, Éditions Gallimard, 1992.

*Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*. Paris, Éditions Gallimard, 1988.

*Ailleurs - Entretiens sur France-Culture avec Jean-Louis Ézine*. Paris, Arléa, 1997.

MICHEL, Jacqueline : *Une mise en récit du silence - Le Clézio - Bosco - Gracq*. Paris, Librairie José Corti, 1986.

MOLINIÉ, Georges, VIALA, Alain : *Approches de la réception - Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*. Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

ONIMUS, Jean : *Pour lire Le Clézio*. Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

Revue *Sud* N° 85/86. Marseille, 1989.

Revue *Esprit* N° 193. Paris, juillet 1993.

## EL ESPACIO AUTOBIOGRÁFICO EN LA OBRA DE HÉCTOR BIANCIOTTI

*María Elena Legaz*  
*Universidad Nacional de Córdoba*

Et dire que la mémoire est la matière de mon présent, et ce qui en  
reste, la chose que je suis  
(Bianciotti, *Ce que la nuit raconte au jour*)

El otro es quien aguarda, mientras él vive y se desvive, quien aspira  
a cesar: a una leve desaparición sin huellas  
(Bianciotti, *La busca del jardín*)

Muy lejos de la tradicional concepción del "género autobiográfico", hoy distintas disciplinas: la sociología, el psicoanálisis, la filosofía, la historia, la lingüística, problematizan la noción de lo autobiográfico, el intento que Gusdorf considera "una segunda lectura de la experiencia y más verdadera que la primera" <sup>(1)</sup>. En esta reconstrucción de las posiciones del yo está íntimamente implicada la actividad del lenguaje. Para Elizabeth Bruss el yo y la autobiografía resultan "estructuras lingüísticas homólogas" <sup>(2)</sup>. Ella y otros investigadores como Paul Eakin consideran a la autobiografía "una forma de elocución", "una especie de habla"; entonces reconstruir el texto del habla original significa de alguna manera un acercamiento al mundo privado, a la presencia fundante de quien piensa su vida.



Héctor Bianciotti califica de "autoficciones" a sus dos últimos libros: *Ce que la nuit raconte au jour* (1992) y *Le pas si lent de l'amour* (1995). Escritos en francés siguen a *Sans la miséricorde du Christ* (1985) y *Seules les larmes seront comptées* (1989). De esta manera el escritor cordobés -quien vive en Europa desde 1955 y en París desde 1961- construye la segunda etapa de su obra, abandonando la lengua natal y adoptando la de su patria cultural. (Ya había iniciado este desplazamiento en uno de los relatos de *El amor no es amado* (1983) titulado en francés "Bonsoir les choses d'ici-bas", y escribiendo otro "La barca de Néckar" en ese idioma, luego traducido.)

En las "autoficciones" cuenta episodios de su vida; rescata todas las etapas desde los recuerdos iniciales (... "les scènes qui se sont nichées dans la mémoire persistente entourées de ténèbres, de néant"... (p. 18 *Ce que* ...), hasta el momento del cambio de lengua. En el primer libro la evocación acaba con el viaje a Europa con el instante en que, desde el barco, se pierde de vista la tierra argentina; el segundo retoma la travesía ya cercana a su llegada a Nápoles y luego rememora las vicisitudes del deambular por Italia, patria de sus antecesores, y por España, hasta afirmar su vida en París.

Las características de estas evocaciones, tal como lo señala Eakin, son "no el recuerdo pasivo y diáfano de un yo terminado ya sino una fase integral y a menudo decisiva del drama de la autodefinición" (3).

De acuerdo a su particular estilo compositivo (4) con frecuencia el yo hace reflexiones sobre la propia tarea de recordar, ahonda en la autoconciencia, dialoga consigo mismo más que con el lector. Al remontar el tiempo que lo aleja de los primeros estados del ser, la memoria los recupera pero desde la perspectiva compleja del presente. El acto de recordar puede añadir vestigios, impresiones, otorgarle otro signo a la experiencia, recuperarla hacia el futuro. Para Bianciotti, como para Borges, la memoria se compone de dos facultades contrarias, la de recordar equilibrada e invertida con la de olvidar ("la memoria requiere el olvido", según Borges). Desde el momento en que no existe "una verdad", un contenido fijo, se unen el olvido y la imaginación para servir a las necesidades de la conciencia presente pero también se enriquece con la cercanía de los sueños. ("Je revois la scène dans ce recoin de la mémoire où germent les rêves" p. 143 *Ce que*...). Las imágenes que suelen permanecer secretas y reservadas estallan de pronto cubiertas por el misterio del inconsciente. Por eso según el narrador, se suelen grabar en trazos imborrables cosas percibidas en la vaguedad de lo onírico, hechos anodinos, mientras que algunos acontecimientos fundamentales se esfuman, incluso los nombres propios de seres que un día han sido amados.

Las relaciones entre el conocer y las palabras son abordadas a lo largo de

la exploración del yo. Para el protagonista el conocimiento precede al lenguaje que al mismo tiempo lo suscita. (Por ejemplo, el episodio en que el niño de la llanura recibe su primer contacto con el mar a través de una pintura, sin saber qué es ni cómo nombrarlo). Tiene entonces la sensación de pánico, muchas veces repetida, de sentirse prisionero de sí mismo por ausencia de palabras. Ya adolescente comprende que "la realidad es demasiado fluida para resistir al asalto de las palabras" y que "las cosas no adquieren su verdadero poder hasta que son nombradas" (p. 154 *Ce que...*). Su poder abarca también la facultad de convocar o atraer la catástrofe: las injurias del padre en su negación de Dios parecen desencadenar la llegada apocalíptica de las langostas que devoran y aniquilan los campos de trigo. El ejercicio del lenguaje hace a la búsqueda de la definición del yo. Eakin sostiene que la escritura emerge como un análogo simbólico del caminar juntos del individuo y el lenguaje que marca el origen del autoconocimiento. <sup>(5)</sup>

En la adolescencia ante el hallazgo fortuito del poema "Lo fatal" de Darío, el yo siente que la forma del lenguaje puede poner orden en una vida de dudas y zigzagueos, otorgar un sentido a la diversidad, una simetría de larga frase a la existencia toda. A pesar de hacer este descubrimiento en el Seminario en donde prueba una presunta vocación religiosa, define a la poesía como "una manera de orar". Luego, al dejar los claustros y la fe, el encuentro con Valery hace que éste ocupe el espacio vacante de Dios, que conciba otra especie de teología en el éxtasis del lenguaje. Al mismo tiempo para leerlo en el original francés sin la mediación del traductor comienza un aprendizaje que le hará confesar: "C'est ainsi que je me suis engagé dans le délicat labyrinthe de la langue française". (p. 175. *Ce que...*)

En estos dos libros Bianciotti acepta lo que Léjeune llama "el pacto autobiográfico" <sup>(6)</sup>, esa suerte de contrato de lectura por el cual el receptor integra las coincidencias de identidad entre autor-narrador y personaje. Se amplían así los alcances de lo autobiográfico que se define por el modo de lectura además de constituir un tipo de escritura cuyos efectos varían históricamente. El narrador realiza precisiones temporales y espaciales que se ajustan a los datos conocidos de la vida del escritor: nacimiento, familia, pueblos de la provincia de Córdoba, correspondencia de edades y cronologías, estudios, trabajos, viajes, enmarcamientos en sucesos históricos locales (gobiernos peronistas, muerte de Eva Perón...) y europeos (guerra mundial, gobierno de Franco...). En este acceso autobiográfico utiliza la primera persona identificándose a sí mismo, respondiendo a la similitud con el recuerdo lejano de haber sopesado una vez el trigo molido hasta su fondo: así desea sopesar su vida, de un modo absoluto. (p. 42 *Ce que...*)

La elección de contar las etapas vitales -si bien contar es contárselas a sí

mismo o "al otro" recreado o al reflejo de lo que a manera de espejo recoge en su remontarse a las fuentes- posee su antecedente en el libro de 1977 *La busca del jardín*. Escrito en español, corresponde a la primera época de su obra narrativa. En una entrevista concedida a "La Nación", Bianciotti asegura que se trata de un libro "profundamente autobiográfico" pero "sólo profundamente" y que los personajes son casi todos ficticios. Está concebido como una especie de diccionario parcial, "una pequeña e íntima enciclopedia de bolsillo" (7). Palabras como jardín, lámpara, fotografía, rueda, viga, Opera, rosa, mantel, tren, biombo... desencadenan recuerdos. Sus resonancias traen consigo rostros, objetos y decorados de la infancia, la adolescencia y la adultez. A estas palabras dice "cerrarles los ojos", abandonarlas a la corriente del fluir en una especie de conclusión que superpone imágenes del niño a caballo por la llanura del origen, con el hombre que recorre un cementerio parisino, "el jardín de todos los jardines".

Aquí el narrador elige una perspectiva de tercera persona que diluye la conexión entre la participación y el tema expuesto o el episodio recreado. El protagonista es aludido como "el niño", "el muchacho", "el hombre", según la etapa o simplemente se habla de "la memoria" otorgándoles entidad de personaje a ese movimiento incesante, "laborioso y vano palimpsesto", única y primigenia escritura que prevalecerá al fin de los días.

La demanda de la autobiografía en el sentido tradicional de constituir una versión de la propia vida centrada en una serie de hechos verificables y en la representación retórica del yo no estaría satisfecha en *La busca del jardín*. En cambio, si como expresa Olney "el yo se expresa sí mismo a través de metáforas" (8) podemos ver y tocar esas metáforas. El propio Bianciotti en este libro -casi un homenaje a Borges- puede decir como su maestro que "no es improbable que llevemos en nosotros, ocultas, enterradas, ciertas metáforas primordiales y que toda busca en la vida entrañe la finalidad de ilustrarlas con fragmentos de realidad o la de sustituirlas la realidad originaria. Si es así, quizá, toda palabra meditada no quiera sino descifrar aquellas imágenes primigenias" (p. 14 *La busca del jardín*).

¿Cuáles son esas metáforas del yo? Si cotejamos las "autoficciones" y *La busca del jardín* vemos que en una y otra obra, separadas por quince años, por la decisión del cambio de lengua y por una diversa versión del yo, encontramos imágenes que quizá sean lo único permanente en un confesado "exilio". Una de ellas es la sentencia del padre dirigida al niño: "No hay Dios ni diablo (...) todo termina en la tierra, bajo tierra, en el potrero de las cruces" (p. 17 *La busca...*) "Il n'y a ni Dieu ni Diable, tout finit dans l'éclos des croix" (p. 66 *Ce que...*). A esta sentencia el hombre la convertirá luego en otra trascendente a la vista del ce-

menterio: "He ahí el jardín, suma de todos los jardines, lento jardín de piedra donde termina la busca del jardín" (p. 215 *La busca...*)

Otra de las imágenes que permanecen es la de ese momento en que se unen el rostro del niño con el de la madre bajo la lámpara de cobre o en el reflejo de la luz del espejo; o aquella del día en que descubre y exhibe su vestido de novia haciéndole regresar a la fiesta de boda lejana. Ocupan un lugar reiterado en la memoria la evocación del padre siguiendo en un mapa con un lápiz rojo y otro azul los pormenores de la guerra europea, reviviendo o repitiendo "la cruenta partida"; el descubrimiento de la música y la magia -en la monotonía de la vida de llanura- a través de un personaje a quien en *La busca...* se llama "la abuela" y en las "autoficciones" la Pinotta. En la adolescencia otra metáfora de la identidad insinúa el despertar del erotismo en el contacto de la piel con el joven del uniforme (*La busca...*) o Tomasito Carrara (*Ce que...*); el vértigo del lenguaje poético dentro de la frialdad de los claustros escolares; la salvación, por medio de un pasaje en barco regalado, concedida a ese muchacho sentado en un banco de plaza, en medio del "mapa roto de la ciudad" y sufriendo las acechanzas de una época política adversa a él <sup>(9)</sup>.

La metáfora fundamental es la de Ulises. Si en *La busca...* el yo Ulises representa la posibilidad de volver "porque ningún conocimiento, ninguna conciencia podrán curarlo de una nostalgia al cabo incurable: de Itaca, "aunque ni el muchacho que cruzó por primera vez el océano ni el hombre que frecuentemente llega a ciudades desconocidas lo sepan" (p. 90); el final de *Le pas si lent de l'amour*, último libro de Bianciotti hasta el momento, parece cerrar negativamente la posibilidad de identidad al desechar un espacio mítico de patria: "La vie a été trop dissipée pour le pas si lent de l'amour; il se fait tard, et je n'ai pas d' Ithaque" (p. 332).

*La busca...* rescata un único país, el de la infancia, a la manera rilkeana. Presenta como ilusorios el tiempo y sus etapas más veloces o más lentas según la perspectiva de quien las convoque; lo único real es la infancia, haya sido ésta feliz o inclemente, y con la infancia "los momentos que nos restituyen sus fragmentos, sus paisajes, sus fantasmas"(p. 90-91). El adulto que escribe hoy admite que ese niño aún lo habita y lo guía, pero como no ha crecido no es capaz de reflexionar y se lanza siempre a la aventura. Ese niño que desde sus primeros años quiere ver su nombre en caracteres de imprenta como en las revistas que hojearan sus hermanas. La vocación literaria, la primera, domina finalmente a las otras, al teatro, a la música, y se desata, incontenible, en París. Sólo la concreción verbal de la busca puede dar espesor a las imágenes vagas y cambiantes que recoge la memoria, puede otorgar unidad a las duplicidades del yo, el que

tiene voz y el otro, al que le suceden las cosas (al decir de Borges); puede mitigar la escisión entre las versiones de sí mismo. Los recuerdos, para surgir, buscan adquirir las formas embellecidas de la memoria literaria.

Lo autobiográfico implica aceptar el segundo viaje, no soñado como el de cruzar el océano y llegar a Europa, no elegido sino acatado como la aceptación del destino: atravesar el espacio de una lengua para anclar en otra. Esta experiencia que comienza con el cambio de acento, no es contada por Bianciotti como claudicación, ya que resiste veinte años al asedio del francés. El francés invade poco a poco sus sueños, es decir las profundidades del inconsciente. Si bien es la lengua literaria amada y entre "oiseau" y "pájaro" dice preferir "la intimidad" que evocan los sonidos del primero a "lo inconmensurable" que resuena en el segundo, sabe que el proceso del paso de una lengua a otra produce la alteración de la identidad, las mutaciones a las que "el cuerpo se adapta/ mucho antes de que el pensamiento lo siga" (p. 172 *Le pas...*). Abandonar la lengua natal, la de la cuna, que ha sido pronunciada por los antecesores, significa sustituir una visión del mundo por otra, ya que cada idioma es una manera singular de concebir la realidad y apropiarse de sus imágenes. "Ainsi du français. Jamais je ne saurai s'il m'a vraiment accepté, mais que tel le lierre qui s'enroule autour d'un arbre il a desséché en moi l'espagnol, de cela je suis convaincu" (p. 330 *Le pas...*)

Una lengua adoptada por necesidad, por aventura y riesgo, por atracción estética, por amor a Valery y a Verlaine. ¿Y qué sucede entonces con el yo del niño que aprendió la lengua de labios de su madre? Bianciotti reconoce que "je ne me suis senti nulle part à ma place; je me sens un intrus qui doit mériter d'être là où il se trouve, se rendre, a force d'adéquation aux exigences ambiantes, irréprochable" (p. 3 *Le pas...*) Y ahora también a las del idioma. Cuando desmascara el yo mientras recuerda, nombra siempre ausencias en lugares inexistentes, exilios y fugas, soledad. Para él, al mirar hacia atrás, es ahora difícil discernir figuras y presencias entre los escombros de un laberinto cuyo diseño casi se ha borrado. Sin embargo, aún en los restos de ese dibujo, el adulto niño que habla, piensa, y sueña en francés, conserva el último vestigio de su identidad originaria: "La seule chose qui s'en détache, c'est le fil que son amour a noué à mon poignet et que la mort n'a pas coupé". Se refiere al amor de su madre, ¿acaso su no reconocida Itaca?

## Notas

(1) Georgs Gusdorf, "Condiciones y límites de la autobiografía" (En: *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona, Suplementos Anthropos, nº 27, 1991, p. 13)

- (2) Elizabeth Bruss, *Autobiography* p. 301, citado en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, op. cit.
- (3) Paul John Eakin, "Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje" (En *La autobiografía y sus problemas teóricos*, op. cit., p. 91)
- (4) El yo narrador confiesa que ya adulto descubre que su padre y él tienen el mismo estilo narrativo, si bien el del padre se pone de manifiesto en el relato oral.
- (5) Paul Eakin, op. cit., p. 89.
- (6) Philippe Lèjeune, *Le pacte autobiographique*. París, Seuil, 1975.
- (7) Citado en la solapa de *La busca del jardín*. Barcelona, Tusquets, 1978.
- (8) James Olney, *Metaphors*. Princeton University Press, 1972, p. 31.
- (9) "...la guarangada preconizada por una rubia vociferante bajo el signo de la razón de "su vida", el viudo hablando de la muerte desde un balcón rosado, el culto de la camisa arremangada" (p. 85 de *La busca del jardín*).

## Bibliografía

- BIANCIOTTI, Héctor. *Ce que la nuit raconte au jour*. París, Grasset, 1992.  
*La busca del jardín*. Barcelona, Tusquets, 1978.  
*Le pas si lent de l'amour*. París, Grasset, 1995.  
*El paso tan lento del amor*. Barcelona, Tusquets, 1992 (traducción de Ernesto Schóo).
- BAJTÍN, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo Veintiuno Editor, 1985.
- LÉJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. París, Seuil, 1975.
- LOUREIRO, Angel y otros, *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona, Suplementos Anthropos, nº 27, 1991.
- OLNEY, James. *Metaphors*. Princeton University Press, 1972.



## **LA MEMORIA EN EL PASO TAN LENTO DEL AMOR DE HÉCTOR BIANCIOTTI**

*Olga Steimberg de Kaplan  
Universidad Nacional de Tucumán*

Las transformaciones producidas en las últimas décadas en todos los ámbitos de la vida se manifiestan también en la producción artística y literaria. El avance de los medios masivos de comunicación, la relativización de una única verdad, la caducidad de los grandes relatos filosóficos que legitimaban nuestro saber y nuestro obrar, el concepto del mundo como "aldea global", la conciencia del simulacro, son otras tantas pruebas de esos profundos cambios.

El campo de la literatura es un espacio privilegiado para la incorporación de rasgos que patentizan esas transformaciones. Los géneros literarios tradicionales han sufrido en los últimos años el impacto de formas novedosas que no corresponden exactamente a los esquemas conocidos. La proliferación de novelas históricas, biográficas y autobiográficas, las novelas - testimonio, los relatos periodísticos, así como la revalorización de las crónicas, de las formas de relato epistolar y el relieve que han cobrado los guiones cinematográfico y televisivo en los últimos tiempos, hablan de un posicionamiento distinto frente a la materia narrada. Es evidente la necesidad de crear nuevos moldes, ajustados a un nuevo modo de producir, de construir y de leer literatura. Los hechos ocurridos se presentan mediatizados por la construcción artística, que entreteje la verdad docu-



mental con la verosimilitud ficcional y el imaginario colectivo. Ficción, mito, hechos comprobables, documentos, se convierten en recursos para llegar a la "aproximación" de la verdad, a la intuición de la certeza buscada.

El interés por recrear el pasado histórico, por iluminar aspectos no conocidos o sólo conocidos superficialmente, ha dado lugar a un resurgimiento explosivo del género tradicional "novela histórica", convertida ahora en la "nueva novela histórica", con rasgos diferenciadores que la distinguen de la novela decimonónica. Este interés renovado ha impulsado también la publicación de biografías y autobiografías; en ellas, como en las "nuevas novelas históricas", se percibe la experimentación y el establecimiento de lazos tanto con la ficción como con la historia. Ese cuestionamiento de las fronteras entre los géneros literarios, entre lo que tradicionalmente se ha considerado "historia" (verdad) y ficción (invención), reflejan una de las problemáticas del período postmoderno.

La producción novelística de Héctor Bianchiotti (1930), escritor argentino exiliado desde 1955, primero en Italia, después en España y desde 1963 en Francia, resulta un caso ejemplificador, especialmente en relación a dos aspectos en los que la literatura espeja las transformaciones ocurridas en el mundo actual: la desaparición de normativas rígidas en la clasificación genérica, y la proliferación de obras biográficas que refieren a una vida particular, en este caso la del mismo escritor según se deduce de los datos, las fechas, los sucesos narrados.

Si las primeras novelas de Bianchiotti: *Los desiertos dorados* (1967), *Ritual*, *Detrás del rostro que nos mira*, crean una atmósfera de rito y extrañeza, en obras posteriores como *La búsqueda del jardín*, *Sin la misericordia de Cristo*, *Lo que la noche le cuenta al día* (1969), *El paso tan lento del amor* (1995), realiza, -sobre todo en las dos últimas-, un viaje hacia sí mismo, una recuperación del pasado a través de la memoria.

*Lo que la noche le cuenta al día* y *El paso tan lento del amor* son novelas autobiográficas, es decir, son "la historia de una persona contada por ella misma", género literario que hunde sus raíces en tiempos pasados, pero que ha cobrado especial vigor en los últimos años. Porque el tono intimista de Bianchiotti, sus confidencias al lector, sus digresiones y perplejidades, no sólo revelan las secretas pulsiones que lo llevan al intento de conocerse a sí mismo a través de la escritura, sino que constituyen elementos propios del discurso autobiográfico.

Karl Weintraub<sup>(1)</sup>, estudioso del género, subraya la amplitud del término, si se entiende "autobiografía" como totalidad de la vida del propio escritor, y afirma que es importante definir el ámbito al que refiere la escritura autobiográfica, según abarque un período determinado o su conjunto. Importan también las relaciones entre este género y la memoria, a través de cuyo mecanismo el autor nos

informa sobre sus experiencias. En verdad, desde el punto de vista genérico, el término "memorias" -como los vocablos "comentarii", "vita" y "confesiones"-, es más antiguo que "autobiografía", y queda incluido entre las distintas funciones englobadas en esa expresión, posterior y más novedosa.

Las "memorias" aluden a la identidad del escritor, a la información sobre sus propias experiencias y al registro de los recuerdos más significativos. Pero en la mayoría de los casos, autobiografía y memoria se entrelazan, mostrando que la diferenciación entre ambos vocablos no es rígida ni definitiva. Por otro lado, si bien las narraciones ligadas a la construcción de un "yo", a las formas de la memoria, utilizan procedimientos que son comunes a la novela y a los relatos de ficción en general, muestran también algunas diferencias que dificultan su reducción exclusiva a las categorías de la ficción, porque se observa que el sujeto autobiográfico "tiene una relación especial con el texto que enuncia, por la cual ese texto, a diferencia de la ficción, ofrece al lector un conocimiento" (Loureiro, 1993: 35).

En este sentido, la postura tradicional -de Goethe, Valery, Proust-, ha sido extender lo biográfico a toda producción literaria, mientras que en las últimas décadas, con Paul de Man y otros, lo autobiográfico se relacionaría con lo histórico, lo documental o algún otro tipo de especificidad. En el fondo de toda autobiografía está, sin duda, la idea de que, a través de su escritura, puede llegarse a un mejor conocimiento de uno mismo, por la evocación de experiencias en su conjunto. Éstas, desde la distancia y la globalidad, revelan una lectura distinta, imposible de lograr en la conciencia inmediata de lo vivido. Como afirma Isabel de Castro, "el paso de la experiencia inmediata a la conciencia en el recuerdo conduce a una nueva modalidad del ser."<sup>(2)</sup>

En *Lo que la noche le cuenta al día* (1991)<sup>(3)</sup>, el niño que fue resurge en muchos capítulos, ya sea que el narrador se desdoble en una tercera persona virtual que establece distancia, sea que exprese sus emociones a través de la primera persona autobiográfica. La vida en la llanura, el amor por la madre, los temores infantiles, la sensación de encierro en el vasto campo sin horizontes, el despertar de la sexualidad, los castigos, todo resurge en la memoria, que "...reserva a los hechos un destino que no guarda proporción alguna con su importancia."<sup>(4)</sup> Le importa rescatar los momentos cruciales, aquéllos que significaron en la vida un paso definitorio, como cuando el padre le dice aludieno a los muertos una frase que queda grabada en la memoria del niño: "no hay Dios ni Diablo, sólo el potrero de las cruces".<sup>(5)</sup>

Con singular pericia, el narrador maneja variados tonos, a través de los cuales logra acercarse o distanciarse del protagonista. A la narración, las des-

cripciones, las reflexiones de toda índole, se suman en la diégesis la observación de los personajes, la meditación morosa sobre reacciones juveniles.

La figura de la madre, luz protectora de la infancia, se opone la del padre, "aquel iracundo"<sup>(6)</sup> Surgen las obsesiones que pueblan su adolescencia: la llanura inabarcable, la sensación de un encierro en un paisaje abierto "sin rumbo ni medida"<sup>(7)</sup>, y los placeres revelados como se descubre la vida misma: el cuerpo, la literatura, la música.

Los cuadros de costumbres, las escenas familiares, las figuras centrales de su vida, van poblando la infancia campesina. Constituyen piezas teatrales a las que el narrador se aproxima y enfoca dotando de imágenes los recuerdos lejanos. Interesa especialmente el surgimiento de la vocación de escritor. La lengua, desde el inicio, es objeto de culto. Resulta un pasaporte fundamental para el hijo de inmigrantes a quien no seduce un futuro en el campo. Las experiencias en el seminario en Córdoba y después en Buenos Aires, llenan los huecos biográficos hasta la partida y el alejamiento del país natal.

*El paso tan lento del amor*<sup>(8)</sup> (1995) novela publicada en Francia en lengua francesa y traducida al español al año siguiente, resulta un texto interesante por distintas razones. Novela escrita originalmente en francés por un exiliado argentino nombrado miembro de la Academia Francesa, es un texto en el que el lector reconoce lo "diferente", "no francés"; el mismo Bianciotti ha dicho al respecto: "Uno quisiera estar en la norma pero no puedo estar, porque mi imaginario es otro. Es algo fatal".<sup>(9)</sup>

En ésta, su última novela, el autor se propone reconstruir en forma ordenada y cronológica su trayectoria vital, configurando su personalidad por la evocación del pasado a través de la memoria. Se trata efectivamente de una novela de memorias, en la que traza su itinerario personal e íntimo. En relación a ello, dice el autor: "Dado el tiempo que hace que me empeño en descifrar la novela de la memoria que las palabras me proponen..." (PLA, 190).

En la madurez de la vida, el escritor intuye la muerte inevitable y aspira a rescatar el pasado, a darle sentido y a legar un testamento a través de la escritura. La novela coincide en este aspecto con la teoría de Paul de Man, cuando sostiene que el objetivo de narrar la propia historia proviene de la necesidad de dotar de un "yo", mediante el relato, a aquello que carece de "yo". Es decir que el "yo" no es el punto de partida sino la resultante del relato de la propia vida. En este sentido, se trata de una recreación antes que de una reproducción, ya que se produciría "una verdadera construcción de la identidad del 'yo'"<sup>(10)</sup>

La perspectiva temporal, distanciada de los momentos críticos y de las experiencias vitales inmediatas, permiten al narrador entender con claridad dis-

tinta las cuestiones personales percibidas hasta ese momento sólo difusamente. A través de un análisis sereno y alejado en el tiempo, los hechos evocados toman una nueva dimensión y dan al carácter protagónico mayor solidez. Desde su altura actual de más de sesenta años, desde su triunfo como escritor en el centro cultural de Europa, Bianciotti vuelve los ojos a su largo peregrinaje y en una amplia analepsis evoca las sensaciones vividas muchos años antes, cuando con apenas veinticinco años abandona su país natal, la Argentina. Ya en este momento se produce el fenómeno de desdoblamiento; siente "...la ambición de confundirme cuanto antes con la idea que yo abrigaba de mí mismo." (PLA, 10).<sup>(11)</sup>

La novela narra el largo y tortuoso camino que lo han conducido casi misteriosamente a otro país, a otra situación, a otra lengua para escribir y para soñar, a la conquista de "su" verdad. *El paso tan lento del amor* no es sólo -con todo lo que ello implica- un relato autobiográfico, sino también un libro de viajes, en cierta forma el periplo del héroe mítico. La vida del protagonista se desenvuelve a través de un amplio itinerario geográfico que abarca fundamentalmente tres ciudades: Roma, Madrid y París. Son tres ámbitos culturales, humanos, espirituales, que el personaje debe atravesar sorteando innumerables dificultades -a veces con peligro de vida- para arribar, finalmente, a la paz y la salvación.

Los recuerdos de la Argentina, especialmente de la llanura cordobesa, surgen revestidos de una tonalidad gris, negativa, siempre por oposición o por contraste con situaciones y paisajes europeos. El relato se centra en el periplo europeo, "*la otra orilla del planeta*" (PLA, 16). El primer puerto al que arriba el joven viajero es Nápoles, escala inaugural del viaje iniciático del héroe, "...mi puerta de Europa", donde llega en 1955, diez años después de terminada la Segunda Guerra, "... liberado de todos los años transcurridos allá lejos." (PLA, 16). La experiencia del momento se entreteje allí con los recuerdos que iluminan sectores de la infancia:

Me acuerdo de haber evocado las sábanas tendidas al sol, goteando sobre la hierba, chasqueando en el viento, que calmaban mi angustia de tanta tierra, allá, en la llanura, donde tantas veces había oído, de boca de los mayores, las palabras que Renza me decía... (PLA, 29)

La impronta proustiana surge en la presencia del método asociativo y de la memoria involuntaria (la verdaderamente valiosa según Proust):

Todo había vuelto, la piel reluciente de mi caballo, el cinamomo de flores azules al que estaba atado, el rostro afilado de mi padre, su voz perentoria y el sol...(PLA, 31)

Podemos reconocer en la novela tres líneas isotópicas que se imbrican :

1) Una central, eje de la narración, que evoca los años transcurridos en Europa, a través de una selección de los hechos acontecidos primero en Roma, después en la España del franquismo y por último en París.

2) La reflexión ontológica sobre el recuerdo, sobre la vida y el hombre. Para Bianciotti, el tiempo y la literatura revisten la memoria de tonalidades especiales, y los sucesos personales conducen a una mejor comprensión del propio carácter y de la naturaleza humana en general. El amor, la indiferencia, las relaciones familiares, la amistad, todo entra en las consideraciones del escritor que busca iluminar sus experiencias.

3) Finalmente, consideraciones sobre su poética, sobre la materia novelesca y la manera en que el material extraído de la experiencia individual concreta se transforma en texto literario, en forma artística.

Las tres líneas señaladas constituyen un entramado complejo, en el que es posible captar la autoexplicación, el autodescubrimiento, la autoclarificación y la autojustificación. Interesa especialmente la exploración de lo personal, que es el objeto final de la indagación. El sujeto -personaje protagónico es el objeto de esa indagación, mientras que lo exterior, trascendente y colectivo queda relegado a un segundo plano. Sin embargo, no es posible hablar de autobiografía a secas porque, como en todo texto artístico, la realidad está teñida por el arte. Dice al respecto el narrador:

El ayer está siempre ahí. Al contrario de la vida, novelista mediocre a fuerza de repeticiones y de pleonasmos que le encantan, la memoria, advertida por la naturaleza cambiante de las palabras, y formada en la escuela de la imaginación, no lo cuenta todo; entre los capítulos que entrega y que a menudo nos parecen lejos de tocar lo esencial de nuestra existencia, la memoria comprime el tiempo: y si intentamos desplegarla, ascienden, sin rozar la superficie, sombras de recuerdos reducidas a sensaciones. (PLA, 123)

Si bien el narrador toma como punto de partida del relato el momento en que se exilia de la Argentina, El paso tan lento del amor puede interpretarse como novela de "formación" en el sentido que habla Káyser, es decir, aquella que muestra el tránsito *"a una madurez definitiva, de acuerdo con las disposiciones íntimas en que el protagonista ha desarrollado sus capacidades en un todo armónico"*. Literatura didáctica según Oscar Tacca<sup>(12)</sup>, aunque el calificativo parezca extraño,

porque en ella se produce el desdoblamiento entre el registro de una juventud ignorante de la verdad y la posición del adulto que "sabe". La evocación es tan vívida que parece abolir esa distancia. El narrador revive plenamente su pasado, se instala en él, y por eso relato y evocación, tiempo de narración y tiempo de lo narrado, aparecen íntimamente ligados.

La narración avanza cronológicamente en el comienzo y sólo en la última parte de la novela se destacan saltos en el tiempo, funcionales en tanto completan un perfil o dan perspectivas distintas sobre un hecho. Aparecen en la primera etapa del viaje -el escenario italiano- personajes más o menos misteriosos: los sucesivos huéspedes, grotescos, caricaturescos, que alojan precariamente al protagonista en los suburbios de la empobrecida Roma de postguerra; la relación con Orazio, joven un poco demente que lo lleva a escuchar a María Callas en Milán, experiencia inolvidable; el profesor de teatro Orazio Costa, que siente atracción física por él; el profesor del Palacio de Aventino, anfitrión cada domingo de un grupo de muchachos, que para ser invitados deben cumplir la única condición de escuchar sus historias. Experiencias que lindan con lo picaresco, entretejen la trama de deterioro del narrador - protagonista, que desciende a lo más bajo de la miseria y la necesidad. La falta de recursos, de amistades, de trabajo y dinero, lo llevan al hambre: *"no el hambre de quien se impone un régimen por precaución o por desafío: el hambre en la miseria absoluta, sin recursos."* (PLA, 110). El personaje se convierte en un *"desecho de humanidad... Enflaquecido, pálido, con una palidez que afloraba bajo la barba de varios días ...un desconocido me había sorprendido a mí mismo, al pasar, en un reflejo de una vidriera"* (PLA, 119) Pero la cima de la degradación se produce con el distanciamiento de sí mismo: *"Hay momentos en que estamos desposeídos de todo lo que existe, no sólo de lo que creíamos acerca de nosotros, sino de nosotros mismos; y no se sabe cómo se camina, ni quién camina..."* (PLA, 121). Ha llegado al límite, no puede ya caer más bajo.

Bianciotti es consciente de que su historia, si bien repite las desdichas de las de muchos otros soñadores, se diferencia de aquéllas porque ahora, a la distancia de los años, él puede contar que sobrevivió *"sin más mérito que una innata desesperación, o por esa falta de imaginación en que, a mis ojos, consiste el coraje."* (PLA, 126) Las reflexiones sobre sí mismo y sus experiencias van desde el deseo de explicarse esa sobrevivencia a tanta penuria, hasta consideraciones sobre las más diversas cuestiones: sus relaciones familiares, la inutilidad de la correspondencia epistolar, la ingratitud con la madre, la aguda sensibilidad que, unida a una especial indiferencia, lo han salvado de la desgracia absoluta.

Terminada abruptamente (debido a la prohibición de trabajar en el país) la aventura italiana, el protagonista debe viajar a Madrid. Constantes deslizamientos

de la narración de la primera a la tercerapersona, apelaciones al lector, toma de distancia entre el narrador y el protagonista, varían la focalización del personaje y permiten acceder a los intersticios más ocultos de su pensamiento. De Italia a España cambian el paisaje y el contexto político, los caracteres, las actitudes, las costumbres, el escenario y los actores. A la manera de un gran fresco, el narrador despliega sus percepciones, su conocimiento de objetos de arte y de estilos, sus observaciones sobre hechos y personalidades. La reflexión sobre distintos temas alterna con las confesiones personales que se imbrican en la trama novelesca, dando a la narración propiamente dicha y a las descripciones, implicaciones especiales. Al narrador - protagonista que se desdobra lingüísticamente y que, desde el punto de vista psicológico, observa y "se" observa, se suman las consideraciones más amplias sobre el "ser" español o argentino, sobre aquello que va más allá de lo superficial y hace al meollo mismo de cada nacionalidad. Agudas reflexiones no exentas de humor sirven para caracterizar al español, a veces en contraposición con los argentinos:

Creyéndose único y la norma de todo, el español es menos él mismo que la encarnación de una etnia... Si la duda intenta infiltrarse en el bloque de su pensamiento, estima atacada su virilidad...En toda circunstancia sabe lo que debe decirse; empieza por la última palabra para asegurarse de que la tendrá, a pesar de todo... (PLA, 195, 196)

Recién en 1961, seis años después de haber llegado a Madrid, podrá el protagonista instalarse en París, última escala del periplo, "*ciudad de las ciudades, ...institución destinada a vigilar la conducta del intelecto, y de esa cosa misteriosa, el gusto.*" (PLA, 277)

La memoria aparece como entidad independiente, por momentos anárquica y rebelde. El narrador habla de "*esas jactancias en que mi memoria se complace...*" (PLA, 276), o de que "*la memoria no cede de buena gana ciertos momentos al olvido.*" (PLA, 262)

La vida en París configura la última parte de la obra. El narrador reúne los hilos del relato y avanza lentamente en la conquista de un espacio que le es ajeno. Los personajes que lo rodean en esa etapa: Gaetano, Marek y sobre todo Doménica, guía severa de sus primeros escauceos literarios, dan lugar a amplias digresiones, a un verdadero estudio de la naturaleza humana. Las sutilezas del carácter, los delicados, a veces borrosos matices en las relaciones de amistad o de amor, la brutalidad y la delicadeza, las contradicciones, la cólera, la gratitud,

llenar ese tiempo que lo conducirá a la definición personal. Es el tiempo de la renuncia a los sueños de teatro y la vuelta a la primera vocación : la literatura. A los treinta y nueve años, el escritor se propone recomenzar, recobrar el tiempo que ha perdido. Las últimas páginas hablan de un camino recobrado. Con claro tinte existencial, se refiere al camino del "ser", y hace una extensa reflexión sobre los mecanismos del recuerdo, sobre la imaginación y la memoria. Todo esto, en relación con la literatura, capaz de convertir la experiencia individual en un espejo en el que cualquiera puede reconocerse.

El lenguaje, aún cuando se trata de una traducción del francés al español, conserva su riqueza y poesía. El vocabulario amplio, usado con propiedad, se hace poético para alcanzar las alturas del pensamiento. La palabra es la única forma de recuperar el recuerdo; y memoria y palabra son dos términos que se confunden en el pensamiento del autor.

De su sabiduría (de la madre), me llegan ondas tenues y sucesivas, silenciosas, como esas nevaduras del agua que se suceden en la superficie de un lago cuando un viento leve lo roza. (PLA, 222)

Hay una llamativa riqueza de imágenes visuales, de metáforas y analogías. El autor muestra su constante preocupación por la palabra, expone sus reflexiones, relaciona la lengua con el carácter de cada pueblo, con el ámbito al que pertenecen los personajes, con el imaginario individual y colectivo. El presente histórico aproxima muchas veces los hechos y se adecua a la presentación escénica, en la que acontecimientos y personajes se "muestran" ante los ojos del lector.

Confesión y reflexión, replegamiento y apertura, la novela de Bianciotti, libro de memorias, novela de viaje, texto autobiográfico, traza el mapa de una aventura individual, de los inquietantes procesos interiores que sirven al creador como puente de lanzamiento hacia un mejor conocimiento de sí mismo y de la naturaleza humana en general. Novela propia de nuestro tiempo, abarca diferentes géneros, mezcla conocimiento y placer estético, y muestra la apertura a nuevas experiencias creadoras, a proyecciones distintas, reveladoras de inquietudes características de un tiempo de profunda revisión en los más diversos campos.

## Notas

(1) Karl J. Weintraub, "Autobiografía y conciencia histórica", en *Suplementos Anthropos*/ 29, página 18.



- (2) Isabel de Castro, "Novela actual y ficción autobiográfica", UNED, página 153.
- (3) Bianciotti, Héctor, *Lo que la noche le cuenta al día*. Tutquets editores, Barcelona, España 1993. Las citas corresponden a esta edición.
- (4) *Ibidem*, página 48.
- (5) *Ibidem*, página 69.
- (6) *Ibidem*, página 61.
- (7) *Ibidem*, página 65.
- (8) Bianciotti, Héctor, *El paso tan lento del amor*, Tusquets editores, Barcelona, España, 1996. Todas las citas corresponden a esta edición.
- (9) Claudio Zeiger, "Héctor Bianciotti, una visita 40 años después", Primer Plano, en *Página 12*, Domingo 11 de agosto de 1996, página 13.
- (10) Villanueva, Darío, "Para una pragmática de la autobiografía". En *El polen de ideas*, 95-114, Barcelona, PPU, 1991.
- (11) En adelante las citas del libro se harán de la siguiente manera: PLA entre paréntesis y número de la página.
- (12) Oscar Tacca, *Las voces de la novela*, editorial Gredos, Madrid, España, 1973, página 142.

## Bibliografía

- Anthropos*, Revista de documentación científica de la cultura. Número La Autobiografía. Coord. Angel G. Loureiro, Editorial Anthropos, Barcelona, España, Número 125, octubre 1991.
- BIANCIOTTI, Héctor, *El paso tan lento del amor*, Tusquets Ediciones, Barcelona, España, 1996.
- BRUNER, Jerome y WEISSER, Susan, "La invención del yo: la autobiografía y sus formas", en Olson David y Torrance Nancy (comps.), *Cultura Escrita y oralidad*, Gedisa Editores, Buenos Aires.
- COMAS DE GUEMBE, Dolores, "La autobiografía: El libro de la memoria y del olvido", en *Revista de Literaturas Modernas*, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literaturas Modernas, Número 24, Año 1991
- ROMERA, José, YLLERA, Alicia, GARCÍA-PAGE, Mario y CALVET Rosa (Edc.), *Escritura Autobiográfica*, Visor Libros, Madrid, España, 1993.
- Suplementos Anthropos, "La autobiografía y sus problemas teóricos". Estudios de investigación documental", Editorial Anthropos, Barcelona, España, Número 29, 1991.

# NEIGES DE MARBRE OU LA MÉMOIRE DE L'ALIEN

Elizabeth G. Mendoza  
Institut Supérieur "Josefina Contte" Corrientes

## I. Des observations préalables: l'approche choisie

Notre travail n'a point l'intention de se situer sous l'angle d'une *aléthique* textuelle: nous ne tenons qu'à poser l'une des hypothèses de lecture possible de "*Neiges de marbre*", *oeuvre-corps complet* nous disant et son auteur et des savoirs et des suites épistémiques qui s'agencent dans une parole saisissante.

Quoique d'autres voies d'accès au sens puissent être choisies, nous considérons que la complexité posée par ce texte polyphonique justifie notre itinéraire méthodologique: l'approche interculturelle. Démarche d'autant plus enrichissante qu'elle exige un effort d'objectivation, de décentration et de contextualisation mettant à contribution une *perspective relationnelle, processus de liaison en miroir*<sup>(1)</sup>

"*Sois en ce bas monde comme un étranger*". Cette citation inscrite à la fin du chapitre de l'oeuvre intitulé "Le jour qui finit" manifeste la deixis discursive, nous demande de nous appuyer sur l'*universalisme de parcours*<sup>(2)</sup> et d'observer l'*habitus*<sup>(3)</sup> du Je narrant.

Nous ne saurions épuiser le thème de la mémoire de l'*alien*. Nous nous bornerons donc à rappeler des segments textuels qui nous ont facilité l'accès à certaines composantes du thème proposé, tout en considérant la configuration discursive et ses connexions avec les figures archétypales de la fille et la mère.

Aussi, nous paraît-il opportun de rappeler des données lexicographiques nécessaires à notre analyse. Un premier sondage des lexèmes "mémoire", "alien" et "Islam" décèle des identités métonymiques qui émergent pour nous informer non seulement sur l'archéologie d'une voix métèque mais sur des itinéraires socio-historiques et culturels collectifs.

Le lexème **mémoire** convoque, entre autres, des traces indélébiles situées même en amont de la première "*castration symboligène à portée humanisante*"<sup>(4)</sup> qu'est la naissance ainsi que des parcours psychiques, symboliques et cognitifs présidant à l'épanouissement et la construction de l'identité du sujet responsable de son histoire et de son désir. De même, "*l'infiniment petit des apprentissages sociaux et le processus de persuasion discret très efficace*"<sup>(5)</sup> qui sous-tend la constitution de notre perception du monde, sont inscrits dans notre mémoire. Et l'écriture n'est-elle pas l'un des supports de la stratégie de restitution de l'information, spécifique aux processus mnémoniques?

Quant à l'**alien**, les sèmes d'altérité, d'identité problématique et d'étrangeté se révèlent récurrents. Le lexème désigne, d'une part, la mémoire vagabonde, "*muette, physique, visible*" et, d'autre part, cette "*sorte de mythe moderne, réalité extérieure, ... qui nous habite, nous obsède, oblitérant notre initiative, (...) la présence de l'altérité au centre de la subjectivité*"<sup>(6)</sup>. Or, notre existence présuppose l'*autre* sous ses différentes formes. Son éviction, et par là celle de toutes les singularités, est l'un des jalons de l'anéantissement du moi. Elle en vient à constituer le "*paradigme du sujet sans objet, du sujet sans l'autre, on perd son autre et l'on devient transparent: passion sans objet, passion sans mémoire, maître sans esclave, esclave sans maître*, affirme Jean Baudrillard.

Si l'**Islam** médiatique contemporain connote un espace spirituel rétardataire et le rejet d'un ersatz de la modernité, il n'en est pas moins vrai que la mouvance islamique évoque de même une civilisation pragmatique et cosmopolite, une religion de la réflexion, de l'*ishsân* -le *bel agir*-<sup>(7)</sup>, de l'interaction avec l'*autre* et une période effervescente dans les champs artistique, scientifique et politique, dite classique (VII-XIIIe siècles). Du reste, son texte fondateur et ses lignes directrices apparaissent comme une "*Parole d'éveil, sans qu'il soit besoin du merveilleux et du miracle*", selon Mustapha Chérif.<sup>(8)</sup>

## II. L'objet textuel et son créateur

Né en 1920 en Algérie, Mohammed Dib met en oeuvre une scène discursive où l'appareil rhétorique et la construction rythmique installent l'isotopie de la *modestie* et de l'altérité.

Ce poète de l'acte d'amour a réussi la contamination heureuse de la poésie et du roman dans un objet textuel fictionnel dont les dimensions configurationnelle et chronologique-séquentielle se joignent à un schéma narratif et à un processus de métaphorisation pour véhiculer une esthétique spécifique et souvent opaque. Certes, cette disposition herméneutique n'est point exclusive de l'univers algérien, les deixis fondatrices des principales religions monothéistes en témoignent et signifient la culture dans l'action.

L'objet textuel est composé de vingt-deux récits à titres figuratifs qui mettent en scène les actants, les objets et les territoires de l'histoire d'une mémoire livrée par une parole ascétique, racontant la rupture du couple mixte formé par Borhan et Roussia, les parents de Lyyl. Cassure qui transparait par l'intersubjectivité *agonale* exprimant la scission traumatisante de la triade fondamentale mère-père-fille.

Mais ce qu'on dit, ce qu'on fait, c'est toujours une histoire, ce qu'on voit, ce qu'on est, une histoire qui n'en finit pas de se raconter elle-même. [...] Papa, lui, coud des histoires, c'est plutôt sa voix ... C'est que sa voix m'a déjà cousue dans l'histoire, une histoire chaude comme une main, comme sa main.", affirme Lyyl. (pp. 41-42)

D'emblée, la couverture du livre, *écran surveillé où se déploie le titre*<sup>(9)</sup>, extériorise la spécificité textuelle par une marque typographie arabe hermétique.

En se posant comme un seuil heuristique, le titre lexicalise la tension métaphorique qui préside à l'enjeu fictionnel. Le segment "Neiges de marbre", qui tient de l'oxymoron, sera précisé au fur et à mesure que nous parcourons les récits: blanc des regards opaques (p.32), des *cedres* préfigurant l'automne (p.49), des nuits blanches (p.104), de la froideur du jardin hiémal et de l'amour morbide (p.126), du vide (p.173) et de la solitude irréductible, celle de "*l'absence de la présence*" (p.178). Cependant, il ne sera explicité que dans l'excipit de l'oeuvre.

En effet, la séquence de clôture textuelle, sorte de clausule verbalisant un sujet *dysphorique*, en proie à une *passion malheureuse*, nous informe sur *l'être* du sujet, l'échec de *l'attente fiduciaire* et la gradation consécutive de la *déception*. Le *pouvoir-faire* de Borhan s'avère fautif et illusoire vis-à-vis de ce sujet *opposant*, *sujet de faire* qu'est sa Roussia, femme étrangère, énigmatique et antagoniste, dont la présence dit l'altérité radicale.

... le temps a blanchi et j'ai blanchi, nous avons pris, le temps et moi, la plus blanche des blancheurs, celle des fantômes. [...] Le facteur apporte chaque jour des lettres, sauf celle qu'on espère. La neige elle-même donne l'impression de n'être pas loin, elle n'a jamais quitté tout à fait l'air, toujours présente, comme certaines qu'on croit avoir oubliées pendant qu'on pense à autre chose. Subtil, erre ce parfum de neige. Un jour, le temps tournera la tête et montrera sa face blanche: face de neige à l'inaltérable blancheur, face de l'absolu. Toute la neige, toute l'étendue. (p. 217)

D'ailleurs, dès que nous analysons la cohérence discursive et argumentative, nous apercevons que la gestion de l'information ainsi que la structuration du récit objectivent la "*communauté discursive*" méditerranéenne. Nous notons des *tendances marquées* ayant trait à un développement par des constructions souvent *parallèles* et un *style persuasif* du type émotionnel balisé par des répétitions morphologiques, des propositions parataxiques, paraphrasiques et le recours aux procédés phatiques.

Je meurs tous les jours, moi aussi. Mais les oiseaux, les arbres, les ciels? Mais maman? Je ne sais pas. Oh! que j'aimerais être un oiseau! Une mouette. Je serais libre. [...] Des fois, papa m'appelle Néfertiti; ça doit vouloir dire mouette dans sa langue (pp. 36,37)

Les genres interactionnels mis à contribution, avec leurs canevas et leur rhétorique particuliers, contribuent à mieux dépeindre un peuple de contact, *voluble*, où le don de la parole est maximisé. Ainsi, la rencontre de Lyl et de son père concourt à la production des *régimes d'intersubjectivité* verbalisant une relation intense.

Elle me laisse, suspendue à mes lèvres, à moi le soin de dérouler le tapis volant sur lequel elle se réserve la place de passagère émerveillée (p.87) "Et je pense: "Va, nous nous comprenons, fille, nous savons, toi et moi, ce que parler veut dire" (p.143)

La matérialité du texte renforce aussi sa singularité, d'autant que la mise en page choisie et l'inscription des indices intertextuels et métatextuels disent,

entre autres, le narrateur-conteur ("Je"), son territoire d'origine ("là-bas"), le code switching ("valo", pp. 21, 75), d'autres voix ("On massacre à Sabra et Chatila", p.112), le surnom de l'enfant signifiant sa beauté ("Néfertiti", p.13), la berceuse primordiale (pp.56,57) ou le savoir qu'explicitent les devinettes (pp.107, 109).

### III. L'alien

La mise en texte des *oppositions fondamentales* sous-jacentes aux échanges d'un couple qui transgresse la loi des *affinités électives* et la disjonction consécutive instaure le sujet de l'anéantissement de l'autre, source de la violence symbolique et de la métastase du même.

L'incipit instaure le statut du sujet narrant, *acteur-observateur*, dépossédée de sa femme, et partant de sa fille dans l'un des territoires du *gharb*<sup>10</sup>, société nordique dont l'*ethos de distance*, le *faible degré de ritualisation* et la *valeur interlocutive du silence*, renforcent l'éloignement de la *communauté discursive*.<sup>(11)</sup>

Une chambre quelque part, une chambre au douzième étage, avec ces deux Finlandais couchés, deux malades, et encore un troisième larron, l'individu qui dit, Je. Lui. c'est moi.(p.12)

Ce "*larron*", lexème connotant l'*anti-sujet*, dans l'espace dysphorique qu'est l'hôpital, fonctionne comme un cataphorique qui préfigure un *horizon d'attente* et la suite de l'histoire.

D'ailleurs, l'itération du pronom de l'élocutif singulier dans la microproposition "Celui qui dit, *Je*", verbalisée souvent par une voix allogène (pp.13, 15, 25 ...), ainsi que celle du déictique "*là-bas*", manifestant le territoire distant (pp.39, 43, 76...), produisent un effet obsessionnel et soutiennent les isotopies de surface, renforcées par des prédicats qui lexicalisent le faire mnémonique, perceptif et cognitif du sujet *non-conjoint*.

Celui qui dit, Je, continue d'observer l'une l'autre, il ne dit rien. Entre cette femme et lui, des signes passent, non les mots. Avec l'enfant assise de l'autre côté de la table, il en est de même. (p.15)

A ce moment, je n'en crus pas mes yeux, je remarquai à travers les grilles les mûres, violettes certaines, blanches les autres. [...] Et comme là-bas, ces mûres maintenant. [...] (p.177)

L'anaphorisation de "larron" par le lexème "étranger" et par des synonymes -exilé, alien- tout au long des récits ne recouvre pas seulement la territorialité et exprime aussi les *taxèmes*. L'extranéité du sujet racontant sera aussi indiquée par la dissymétrie presupposée dans les interactions. A ce propos, nous notons, entre autres, le recours au *code switching* lors des échanges exolingues dans le *champ* domestique septentrional, les *relationèmes*, la privation de la fille et l'occultation consécutive des jalons culturels de l'ailleurs. Aussi, LyyI supportera-t-elle les déboires de l'étranger.

LyyI. je l'ai si peu: moi présent. Qu'en sera-t-il lorsque j'aurai tourné le dos? Je ne la reverrai plus. Confisquée. Elle est déjà confisquée. Qu'elle vive en communion de corps et d'âme avec Roussia, c'est tout à fait naturel à son âge. Sauf qu'il y a aussi autre chose, sauf qu'elle ne connaît que le pays de Roussia, qu'elle ne parle que la langue de Roussia, qu'elle ne mange que la nourriture de Roussia, qu'elle ne célèbre que les fêtes de Roussia. [...] Ce qui est mien, mes fêtes, ma nourriture, ma langue, ce qui m'a fait ce que je suis, ça lui reste étranger et lui sera interdit. ... (p. 150)

Soutenue par la modalité appréciative, l'anadiplose et la construction restrictive, l'écriture expose les enjeux esthétiques, éthiques et pragmatiques. La mise en discours d'un destinataire-judicateur par le lexème "confisquée", dont l'un des sémès est la punition, manifeste la transgression de la loi de non-nuisance et de réciprocité dans le *commerce relationnel*. La dénégation de la figure paternelle et son *habitus* risquent de mutiler le capital *culturel* et affectif de LyyI. Les rapports intersubjectifs de Borhan et de Roussia s'avèrent alors *anorexiques* dans la mesure où un ersatz de vengeance - l'anéantissement de l'*autre* - se substitue au projet du *consensus conflictuel*.

Qui se souviendra de moi si ce n'est cet air qui, avec ma respiration, me visite et revisite? Les arbres se taisent, regardent, écoutent de toutes leurs feuilles. Puis tout se met à bouger comme une photo qui prend vie. Alien, je suis la plupart du temps, tel quelqu'un qui s'aliène, et qui se libère en de pareils moments. [...] (pp. 158-159)

Du fait que le savoir presuppose non seulement les parcours cognitifs mais

ceux tenant du thymique et du pragmatique, nous inférons que le faire informatif verbalisé par le sujet *observateur-racontant* procède de la culture islamique et exprime les *peuples de la mémoire* du Sud et de l'Est de la Méditerranée.

Le territoire du *gharb* sera signifié, à quelques exceptions près, par un "ici" nordique provisoire où le Je racontant se rend une fois l'an pour rencontrer sa fille et la mère de celle-ci. Cet espace est évoqué par des métonymies exhibant la subjectivité du Je. Aussi, est-il souvent déterminé par des morphèmes de désolidarisation qui manifestent le statut d'*alien* et une polarisation axiologique.

Que faisons-nous dans ce septentrion invraisemblable, fille?  
Méditerranéens toi et moi nous sommes, du pays du jasmin et de  
l'orangerie. Resterons-nous d'éternels exilés? (p.143)

Si la métaphore, *support cognitif où l'énigme et la clarté* s'imbriquent pour exposer une sémiotique de la culture et l'idéologie esthétique du poète<sup>(12)</sup>, la *représentation encyclopédique* des sémèmes disent la deïxis fondatrice, celle d'un Islam pluriel, d'une logosphère "*sobre et discrète*" et non "*un champ de la religiosité tactique fabulatrice*"<sup>(13)</sup>

A plusieurs reprises, la métaphorisation sature les séquences qui dépeignent le jardin de la maison nordique et nous informe sur l'anthropomorphisation du paysage. La mémoire *sémantique*, fondée sur une réorganisation de l'information selon le sens et le contexte, soutient le transfert qui reconstruit le ciel septentrional par le biais du ciel méditerranéen.

... Et le jardin se fait destin transparent. Seulement des ombres le traversent. Je cherche encore le ciel par-dessus la futaie de bouleaux. Il est maintenant désencombré de son nuage unique. Il est d'un bleu doré, qui a mûri. Un ciel d'Islam. Si j'ouvrais les bras? Sait-on si ce bleu ne viendrait pas comme un grand oiseau s'y blottir [...]. (p.164)

Les catégories chromatiques et la kinésique mis en oeuvre par le processus d'aperception de même que la figure emblématique de la liberté qu'est l'oiseau énoncent un réel transhistorique pluriel. En effet, la connotation solaire de l'épithète "doré" et le stade de la réalisation suggéré par le lexème verbal "a mûri" associés à la plus profonde des couleurs, le bleu, coopèrent à résoudre la *contrariété* instaurée et à lexicaliser une communauté hétérogène à *ethos solidaire et de proximité*.



## IV. Deux figures féminines: la fille et la mère

La prime enfance est un territoire féminin où l'enfant et sa mère "*forment un tout sans discontinuité dans une obscurité chaude et rassurante*"<sup>(14)</sup>. L'évocation des figures féminines, telles la mère, la grand-mère ou la fille, se rapportent au narcissisme primordial et aux leurres discursifs, incantatoires.

Même le rappel de la "*mère Courage palestinienne*", par un chiasme produisant *un effet de miroir phonique*, construit une unité textuelle qui institue non seulement la situation légendaire mais l'image des rapports substantiels du corps à corps de la mère à l'enfant.

On massacre à Sabra et Chatila. [...] Femmes, enfants palestiniens: on massacre (p. 112)

### IV.1. Lyl, la fille

La perception de Lyl soutient des processus d'identification et de projection qui nous informeront non seulement sur des rapports intersubjectifs mais sur une mémoire collective marquée par les temps ascensionnels de l'univers islamique et le métissage enrichissant.

Lyl s'adonne à des mouvements exploratoires et à des parcours épistémophilliques promotionnants qui appuient l'élaboration de son "*image inconsciente du corps*"<sup>(15)</sup>. En outre, les performances langagières de cet enfant étonnent le père qui insiste tout autant sur sa précocité que sur sa beauté quasi superlative.

Des séquences descriptives verbalisent des "*traits phénotypiques*" méditerranéens. Le support rhétorique mis en oeuvre - procédés de qualification, de substitution, de connexion - et la construction syntaxique, à parcours capricieux, disent et l'air de famille génétique et la topographie primitive des acteurs discursifs.

Ah non, je ne l'aurais pas aimée moins brune avec une tignasse moins noire dans ce pays de têtes blondes à ne plus en pouvoir. Et ses yeux d'ambre, je ne les aurais pas aimés moins chauds, moins brillants parmi tous les pétales de ciel délavé, les seuls yeux que vous rencontrez ici. Ni d'ailleurs je n'aurais voulu sa beauté moins éclatante. Néfertiti... Je murmure tout de même ce nom à son oreille, Néfertiti, Néfertiti. [...] C'est une immortelle (pp.12, 14)

La récurrence du joncteur de comparaison d'infériorité, du lexème verbal interpellant notre imagination et du morphème de négation ainsi que la postposition d'épithètes, base de détermination, indiquent une gradation évaluative dans la description de Lyyl et composent un *champ d'intensité maxima*. Ainsi, s'amorcent des processus mnésiques complexes qui seront soutenus par l'appellation, signifiant la Beauté et les rôles de la femme dans les espaces privés et publics.

Du reste, des propositions convoquent, par métonymie et par épithétisme, deux figures majeures dans la perception de la liberté chez les musulmans, à savoir le cheval et l'oiseau.

- Kachka! s'écrie-t-elle, le regard moqueur, en secouant sa crinière de Maure (p. 24).

Lyyl ne tient d'aucune de deux femmes, fruit sauvage, sterne à tête noire. Moi enfant, voilà ce qu'elle est . (p.190)

Quant au cheval, les enfants aiment s'y identifier, d'autant qu'il est le symbole de l'insoumission de l'esprit humain et de son autonomie, et que le mot arabe désignant l'imaginaire, "*ce lieu de liberté que le groupe ne peut surveiller*", a la même racine que le lexème cheval<sup>(16)</sup>. Par rapport à l'oiseau, le dictionnaire nous dit que dans l'univers musulman, il est associé au destin, à l'immortalité de l'âme, à la naissance spirituelle et au paradis sensuel spécifié à plusieurs reprises par le texte fondateur.

Cependant *l'image inconsciente du corps* de la fille, transparaisant aussi au travers des jeux corporels, du *devoir de désobéissance* et du langage qui les explicite, jette un pont par dessus les aléas de l'histoire, évoque *l'Ancien Monde*, la naissance de la vie urbaine, la généalogie *tartare* des acteurs et installe l'isotopie de la porosité des cultures.

... Lyyl. Une poudrière. De la dynamite qui vous explose [...] Où Lyyl est allée chercher son caractère? Chez ses aïeux tartares, voyons. Pour moitié du côté de Roussia., qui en dénombre quelques-uns parmi ses ancêtres [...] Et pour moitié de mon côté. A coup sûr, les mêmes tartares avant qu'ils ne prennent des routes différentes [...] tartares-oghouz que nous restons avec notre odeur des steppes et de beurre rance collée encore à la peau [...] (p.47)

Nous aimerions noter que l'univers tartare s'avère ambivalent. Si la témérité, le nomadisme et le penchant pour les longs déplacements à cheval sont des données récurrentes, il n'en est pas moins vrai que nous avons découvert des dimensions marquées par des rapports de *contrariété*. Bien que le faire de ces gens de steppes asiatiques fût belliqueux, des traces de tolérance et le statut des femmes dans le champ politique témoignent de singuliers chassés-croisés culturels et religieux. En outre, la présence des *khatuns*, des femmes qui participèrent à la gestion publique, démontrent que les chefs mongols, à la différence des khalifes abassides, tolérèrent mieux la présence féminine dans la direction des affaires de la collectivité<sup>(17)</sup>.

## IV.2. La mère

Nous ne saurions saisir l'univers méditerranéen en général, et maghrébin en particulier, si nous n'abordons le rôle de la figure maternelle. Germaine Tillion précise l'intensité des rapports entre la mère et l'enfant en soulignant qu'"*au delà de la mère*" il n'est qu'"*une brume bienveillante où circulent des êtres familiers que l'enfant distingue mal*".

L'image obsessionnelle de l'agonie de la mère de Borhan devient le pivot d'une re-construction de cette figure féminine, d'autant plus emblématique qu'elle est associée aux profondeurs de l'être et du lignage. Il est à remarquer que son linceul rappelle *l'attachement hédoniste à la beauté du corps humain* de la région méditerranéenne, à l'encontre des préceptes islamiques.

Mais là-bas, sur le continent lointain qui reste le mien, pour combien de temps encore: sans me reconnaître autant de science, je suis instruit des noms aussi, de même que je suis instruit du nom d'une qui se meurt couchée là-bas dans son lit, parée là-bas de ses bijoux les plus beaux, de ses robes non moins belles et ce sera son lit de mort.(...) Ah, mère ... cette lumière, cette mer éternelles (p. 76)

En outre, le jeu sur le signifiant "mer", sorte d'hyperbate, met en relief les connexions symboliques entre l'eau, l'élément le plus féminin de la nature, "*sang de la terre*", et la mère, source de l'expérience supra-individuelle.

Un autre segment lexicalisera cette *castration mutante* qu'est la naissance, dont le rôle symboligène marque à jamais le sujet et son histoire, car elle préfigure les épreuves à venir et l'initiation au monde aérien. "*L'espace de l'air, de la vie*

*séparée est souffrance constante de l'arrachement à la mère*<sup>(18)</sup>. Et le syntagme de la maternité où vie et mort, termes *contradictaires* coexistent, sera indiqué par une suite métaphorique disant la fusion la plus totale, celle des perceptions subtiles de la voix de la mère et de son odeur, "le lieu du lien narcisissant de l'enfant à sa mère"

Berceau de chair et de sang, ma première tombe chaude, vivante, elle m'a porté dans son sein, elle a précédé ma seconde chance, ma seconde tombe, et aujourd'hui couchée là-bas dans son pays, dans son lit, elle attend. Et j'attends. Toute sa mémoire se trouve rassemblée [...] (pp. 117-118)

Dès lors que "pour lui-même et pour son groupe d'origine, l'émigration n'a de signification que si elle permet le retour qui est le fondement même du projet de départ" et qu'il apparaît comme l'objet de rituels précis (prières, nourriture...), censés avoir une *force magique qui ramènera l'exilé au bercail*, cette femme qui meurt dans "son" lit, hyponyme de la maison maternelle, présuppose aussi la fêlure de l'émigré. Ce sentiment à tonalité dysphorique, ayant trait à la culpabilité, sera explicité par une micro-séquence répétée qui en vient à instituer une litanie.

L'yl à un bout, ma mère à l'autre, là-bas dans son pays, moi entre les deux. (pp.25, 118)

Nous pourrions dire que cette séparation se rattache aussi à la transgression d'une logique fondamentale au développement des relations symboliques dans la prime enfance, à savoir présence - absence - retour.

## **V. Conclusion provisoire**

Comme nous l'avons déjà souligné, cette analyse ne se prétend ni exhaustive ni objective. Le discours de l'*alien*, être stigmatisé par les démons de la dérive religieuse et identitaire et ceux de la sujétion de la femme, propose une écriture, qui ne sombre ni dans le misérabilisme à la page ni dans la logique du clocher. Il s'inscrit plutôt dans la lignée du métissage cosmopolite et dans la dialectique de l'universel et de la différence.

La singularité de l'oeuvre découlerait aussi de la mise en oeuvre de la *mémoire sémantique* et d'une stratégie du Je narratif qui oblitère la transparence des rapports intersubjectifs, installe les postulats de la communication et une sorte de réversibilité liant le sujet et son objet, du moi et de l'autre.

Les objets de l'interculturel nous ont sensibilisé aux traces mnésiques d'un rhizome configuré par des unités culturelles, lexicalisant la mémoire individuelle et collective de l'*autre*: les connexions en jeu ont moins résidé dans les sèmes spécifiques aux êtres et aux objets mis en scène que dans la façon de les définir par le langage. Et la différence culturelle y transparaît comme une relation *dynamique non-hiérarchisée entre deux termes qui se donnent mutuellement du sens*, par le biais des perceptions croisées, celles du sujet narratif et les nôtres.

Ce parcours facilite les rapports à l'*autre* enraciné dans le tréfonds de notre histoire, d'autant que l'interrogation de cet espace relationnel primordial que'est sa mémoire engendre souvent la tentation de l'exclusion et du stéréotype. La logique identitaire exacerbe la différence hostile. L'illusion universaliste corrode l'individu. Comment résoudre cette contradiction? "*C'est dans une éducation patiente à corriger l'une et l'autre attitude que peut se construire une civilisation de la fidélité et de l'accueil. C'est une construction à refaire tous les jours*", disait Jean Daniel en 1992. L'objet textuel littéraire n'en serait-il pas l'un des supports?

## Notes

(1) Le Berre, Marie-Bernardette: cours de "*Compétence culturelle et didactique des cultures*" - Université Stendhal-Grenoble III - France - 1995

(2) Expression prise à T. Todorov.

(3) Bourdieu, Pierre: "L'habitus de classe est la forme incorporée de la condition de classe et des conditionnements qu'elle impose (...)". - V. Bourdieu, P. et Wacquant, L.J.D.: "*Respuestas por una antropología reflexiva*" (p.25) - Grijalbo - México - 1995.

(4) Notion prise à Françoise Dolto. Il est nécessaire de distinguer les ruptures enrichissantes ou *castrations symboligènes* de la "mutilation hystérique, complexe de castration" - "Les images du corps et leur destin: les castrations. La castration anale" (pp. 107-147) dans "L'image inconsciente du corps" - Coll. Essais - Ed. du Seuil- Paris - 1984

(5) Zarate, G. dans "*Enseigner une culture étrangère*" (pp. 12 et suivantes) - Recherches/ Applications - Hachette - Paris, , 1986

(6) - Bourdieu, P. et Wacquant, L.J.D., op. cité (p.146).

(7) "La valeur éthique et esthétique élevé au plus haut degré de l'excellence", selon Mohamed A. Sinaceur - *Le Maghreb face à la contestation islamiste*" - Manière de voir 24 - Le Monde Diplomatique - Paris, novembre 1994.

- (8) "Le croyant, un être de raison" dans "Le Maghreb face à la contestation islamiste", op.cité.
- (9) Jean Ricardou cité par Jean-P. Goldenstein dans "Entrées en littérature" (p.77) - Autoformation - Hachette - Paris, 1990
- (10) Ce nom arabe désignant l'Occident signifie aussi le lieu des ténèbres et de l'incompréhensible, selon Fatïma Mernissi.
- (11) Kerbrat-Orecchioni, C.: "*Les interactions verbales*" (Tome III - 1e. partie) -Linguistique -Ed.Armand Collin - Paris, 1994.
- (12) Eco, Umberto: "Metáfora y semiosis" dans "*Semiótica y Filosofía del Lenguaje*" - Edit.Lumen - Barcelona - 1995 (2<sup>a</sup> edición)
- (13) Arkoun, Mohammed: "La grande rupture avec la modernité" dans "*Le Maghreb face à la contestation islamiste*", op. cité.
- (14) Bonn, Charles: "*La littérature algérienne de langue française et ses lectures - Imaginaire et discours d'idées*" (p.60)-Ed.Naaman - Ottawa, 1974.
- (15) Selon Françoise Dolto, elle est "propre au sujet et à son histoire, mémoire inconsciente du vécu relationnel ( ...) mais vivante, à la fois narcissique et inter-relationnelle", op. cité.
- (16) - Mernissi, Fatima: "*La peur-modernité. Conflit Islam démocratie*" (pp.123 et suiv.) - Albin Michel - Paris - 1992
- (17) Mernissi, Fatima: "Les khatuns mongoles" dans "*Sultanes oubliées. Femmes chefs d'Etat en Islam*" (pp.137 à 148)- Albin Michel - Paris - 1990
- (18) Bonn, Charles: op.cité, p.57.



## LECTURA Y MEMORIA

*Daniela Peña*

Si tuviéramos que narrar todos los instantes de nuestra vida pasada, no podríamos hacerlo, porque no los recordaríamos. En realidad, nuestra memoria no nos lo permitiría pues ella ya ha seleccionado lo que va a recordar y lo que ha olvidado.

Nuestra memoria no conserva todo, y lo comprobamos cuando, con el paso del tiempo, nos olvidamos de datos que antes teníamos siempre presentes. En un momento dado determinada información desaparece, tal vez nunca resurja o en algún momento puede hacerlo ya no tan nítida ni completa.

Tampoco la memoria parece poseer una estructura lineal del tiempo para conservar información o un sentido de la cronología, es decir, no recordamos con perfecta causalidad sino en forma desordenada y nos cuesta ordenar la información en un eje temporal.

La memoria es un dispositivo de la conciencia del hombre que funciona en distintas situaciones y posee diferentes niveles de acción. Por un lado, existe una memoria acumulativa, una especie de archivo más estable con tendencia a la sedimentación y, por otro lado, una memoria generativa, que trabaja en forma inmediata y permite activar lo sedimentado y cambiarlo o transmitirlo.

Para Lotman la cultura también es una memoria colectiva, *un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos.* (Lotman:1994,225). Por lo tanto, cada persona participa de esa memoria colectiva desde su reservorio individual; producimos y



recibimos textos en ese espacio propio y al mismo tiempo, común a otros.

Y aquí nos interesa destacar que todo lector incorpora textos, los conserva y los crea desde su situación de sujeto cultural; por consiguiente, al leer textos que provienen de otro sujeto cultural con otra memoria ocurrirá inevitablemente una especie de traducción, en el sentido de cambio de significación. El texto inicial podrá ser incorporado por el lector gracias a caracteres compartidos pero otros serán cambiados o nunca traducidos. A esto se sumaría -si no leemos en lengua original-, la traducción de una lengua a otra.

La memoria de un lector agenda parte de lo leído, otra parte la olvida y crea un nuevo texto que pasa a dar forma a un imaginario propio y compartido acerca de lo que se lee.

Por eso, leer acerca de Francia o de los franceses es una práctica legítima pero riesgosa, porque lo que creemos una simple lectura es un complejo mecanismo de transformación. Para nosotros, Francia no es la Francia de los ingleses o marroquíes, ni siquiera la de los porteños o cubanos, nuestro imaginario acerca de Francia es particular. Primero, por nuestra situación como sujetos culturales, segundo, por la traducción, tercero, por la memoria cultural e individual que selecciona y fija determinadas variables y cuarto, por el imaginario circulante acerca de Francia.

Nos abocaremos a retomar algunas escrituras literarias francesas que han ido sedimentando una memoria acerca de lo francés -filtrada por nuestra mirada- y la conformación de un imaginario que convertiría a Francia más en espacio de nuestras utopías que en parte de nuestra cultura.

### **“Los tres mosqueteros”**

Tomemos a un escritor francés muy difundido por sus textos de aventuras: Alejandro Dumas. *Los tres Mosqueteros*, *Veinte años después*, *El Vizconde de Bragelonne*, una serie interesante como muestreo del mundo francés del siglo XVII. Intriga y héroes, malos y buenos, débiles y poderosos, ricos y pobres. Nuestra memoria selecciona algunos nombres, algunas situaciones y hasta algunos diálogos, reconoce el género narrativo, pero lo primero que archiva es la distancia.

Distancia de tiempo, de espacio, de pasado histórico. No hay una identificación entre el espacio del lector y el espacio de la lectura: la realidad que leemos no nos es cercana desde ningún aspecto. Ni los nombres, ni los lugares, ni las acciones, ni los vestidos. Otro tiempo que no forma parte de la historia local con protagonistas diferentes -inclusive en su descripción minuciosa- determina una

ruptura que se asume como *ficción*.

La ficción literaria adquiere entonces la categoría del distanciamiento, es decir, el texto se asume como diferente y distante por su calidad de ficticio; al mismo tiempo, la escritura cumple otra función: da a conocer al referente desconocido. El mundo francés posee en estas novelas algunos rasgos constitutivos: tierra de reyes, de valientes, de combates, de lealtades, de suntuosidad, entre otros; rasgos que pasamos a adjudicar a Francia, y es aquí donde el efecto de la escritura literaria se hace poderoso y de doble filo: la ficción crea la imagen del objeto, en este caso, el del país europeo que nos ocupa. Si esta imagen es la primera y no es sustituida por otra, se conformará como tal en nuestra memoria. Esos mosqueteros y el mundo coherente a ellos mismos es el que incorporamos a nuestro archivo como conocimiento de lo francés.

La literatura de Dumas permite la construcción de una imagen de Francia como tierra legendaria: la muerte de Porthos aplastado por una losa como un titán, las hazañas de los cuatro invencibles, los amores trágicos como el de Raúl, la historia de Athos, poseen los caracteres de los arquetipos míticos<sup>(1)</sup> e impiden aún más que lo francés se parezca a lo nuestro. Adherimos a la lectura con una carga de utopías individuales y colectivas, más que con la confrontación de experiencias archivadas como pasado colectivo vivencial e histórico.

El epígrafe del *Prefacio* de la novela *Los tres mosqueteros* aporta datos a nuestras afirmaciones:

En el cual se demuestra que, a pesar de sus nombres en "os" y en "is",  
los héroes de la historia que vamos a referir a nuestros lectores, nada  
tienen de mitológicos. (Dumas, 1973: 10)

Esta aclaración sólo es pertinente en el caso de que con seguridad los lectores los confundiesen con personajes de narraciones más ligadas a lo sobrenatural que a lo creíble. Luego, se dan datos acerca de documentos-*Memorias*-encontrados en bibliotecas y que confirmarían la veracidad de la historia.

Hay una necesidad manifiesta por otorgarle estatuto de "suceso ocurrido" y no "inventado".

Por consiguiente, nuestro lector iría generando un imaginario acerca de Francia como espacio epopéyico. Le otorga el rasgo de *estar fuera* de su imaginario histórico, de sus posibilidades de concebirlo como parte de la memoria acumulativa de sucesos o acontecimientos pasados, pero pasa a formar parte de otro archivo. Los castillos o el verdugo de Milady serían textos imposibles de in-

corporar como parte de nuestra memoria experiencial histórica, por lo tanto se transforman en textos de ficción. Y con ellos Francia se desdibuja de la realidad para ser "real" sólo en el papel.

Triple distancia producida por la mediatización de la escritura literaria; reficcionalización de la historia y casi borradura de la misma, borradura del espacio y del tiempo concretos y creación de un imaginario francés basado en lo ficcional como ahistórico.

Amamos a Athos y a Raúl como al príncipe azul y esta sensibilidad confirma que la apropiación que hemos hecho, convierte a los franceses en personajes, a París en un espacio de novela y a toda Francia en "un reino muy lejano".

### **"Bola de sebo"**

Tomemos un cuento realista de Guy de Maupassant, *Bola de sebo*. En medio de una guerra en la que los prusianos son vencedores, una prostituta rechaza -pero acepta finalmente- a un oficial prusiano. No sólo la nieve, las comidas, el carruaje, los apellidos, La Marsellesa, las vestimentas y la situación histórica son ajenas, sino la concepción misma de la situación.

Esa mujer marginal demasiado llena de valores, el enemigo demasiado enemigo, los burgueses demasiado burgueses, ejemplifican muy bien la situación de la Francia del siglo XIX, pero no son parte del mundo que nos precedió, no forman parte de nuestra imagen del pasado.

Toda la historia de la Francia republicana, la nobleza y la burguesía como árbitros finales del desenlace, la postura heroica de la mujer inferior -es costumbre francesa crear protagonistas- prostitutas, como en *La dama de las camelias*, *Naná* o *Bubú de Montparnasse*-, se traducen para el lector en la visión de un mundo cuyo eje significativo está fuera de nuestro horizonte de referencia contextual, no acuerda con lo que entendemos como ocurrido en algún momento y en algún lugar concreto y cercano. Este escenario con estos actores son sólo figuras que representan una situación que observamos como espectadores y que se concibe como una simulación; en ese instante lo francés queda inscripto en el ámbito de lo ficticio.

La escritura literaria es el producto de una situación cultural y social precisa pero para un lector ajeno a ella, esa escritura cobra una valencia diferente. Hay un choque entre su concepción del mundo y la que el texto propone: si es diferente, si los discursos sociales que circulan en el texto son indescifrables, ajenos o comprensibles a medias, lo que leemos es otra realidad. Ella es recuperada como ficticia, no sólo en el sentido de construcción de lenguaje, sino de ajena,

entendida como imposible en el contexto propio.

En *Bola de Sebo* los valores morales y ciudadanos que tienen que ver con la patria, son reconocidos por los lectores y lo acercan al texto, pero como parte de ese espacio que la escritura crea. Adherimos a ellos como situación discursiva, no experiencial. El patriotismo tiene otra valencia para nuestro lector, más ligada a la solemnidad, a lo sublime y a lo ideal que a la que encarnan la prostituta y Cornudet o los burgueses semi-nobles.

Cuando termina la lectura de *Bola de Sebo*, luego de la estrofa de la Marsellesa junto a las lágrimas de la prostituta, recuperamos la estrategia narrativa y la maestría escritural pero no recuperamos a Francia como parte de nuestra circunstancia mediata o inmediata, entra a la memoria como producto de una mirada que es extraña.

## Cuentos

A muchos niños todavía les cuentan los episodios de Caperucita roja, El gato con botas, Cenicienta, La bella durmiente entre otros; inclusive circulan en los televisores versiones infantiles de estos cuentos que se miran frecuentemente. Supongo -sin riesgo a equivocarme- que la mayoría- padres e hijos- desconoce al autor de esas historias: Charles Perrault.

No es atrevido decir que no podría ser de otra forma. El bosque, los castillos, los príncipes y princesas, ogros, reyes y hadas forman parte de un imaginario cercano al espacio europeo pero ajeno al nuestro. Un lector del norte del país tiene un imaginario compuesto de algunos elementos propios, que no aparecen en estos textos. Si bien estos cuentos siguen vigentes por su estructura narrativa y por su contenido moral y psicológico, no dejan de presentar situaciones de un mundo que es "leído" como maravilloso, aunque Perrault no lo haya concebido así.

Un niño sabe bien que la narración de *Barba Azul* no forma parte de su mundo cotidiano y por eso supera las situaciones más crueles y más violentas, que también superaría en un cuento regional, pero el mundo textual sería parte del suyo y el efecto sería otro.

No es casual que los cuentos de Perrault hayan tenido éxito al ser transformados en dibujos animados, por estructura responden muy bien a Disneyworld y le han servido para consolidar la imaginación en su máxima expresión: el reino de la irrealidad, la tierra de los sueños-siempre basada en elementos del imaginario europeo-occidental-; tampoco olvidemos que en la última película de Walt Disney aparece *El jorobado de Notre-Dame*.

Y seguimos disfrutando con estas textualidades que pasan a formar parte de nuestro archivo más sensible: las utopías. En ese archivo aparecen las situaciones de las historias ya mencionadas, la búsqueda de la identidad, del amor, del valor pero mediatizadas por un imaginario que no es totalmente el nuestro. Peligrosa situación para el que tiene que elegir diariamente su postura vital, en otro espacio, con otro pasado y con otras expectativas.

La memoria se aferra al imaginario de un mundo ficticio pero que le ofrece un lugar a dónde dirigirse, un objeto de deseo. Y Francia muchas veces es el nombre de ese lugar o por lo menos se le parece mucho.

## Conclusiones

Nuestras reflexiones tienen dos líneas básicas:

-la primera propone que la memoria -con su caudal de información acumulada- va creando imágenes de las realidades, las cuales pueden ser construidas desde diferentes textualidades, y las clasifica en un área del conocimiento más o menos determinada.

- la segunda sugiere que la memoria construye un imaginario de las situaciones deseables o utópicas a alcanzar con modelos de ser y actuar, bastante diferente al imaginario social circulante.

Lo primero nos llevaría a pensar que los textos literarios ayudaron a formar una imagen de Francia y de lo francés *ficticia*, es decir, creada por las novelas y los cuentos. Y si Francia se mantiene lejana y desconocida, se percibe como salida de la ficción.

Lo segundo implicaría que lo francés forma parte de un imaginario mítico e ideal -no generado solamente por el discurso literario- ligado a lo utópico como objeto deseado.

Esto se uniría a los procesos de colonización intelectual de los que no nos podemos desprender: tenemos instaladas en lo profundo de la memoria las utopías europeas -gracias en parte a los textos literarios-, utopías individuales y colectivas, adquiridas desde la niñez y la adolescencia.

Nos animaríamos a decir que nuestro imaginario, formado por los discursos producidos en nuestro espacio y en nuestra realidad, no podrá dar respuesta a las utopías generadas por otros imaginarios incorporados desde otras textualidades. Dilema constante al que se enfrenta todo latinoamericano.

Con esto, no queremos desvalorizar a Francia y a su producción escrita,

pues en casi todos los casos han ayudado a dar forma inicial a la cultura latinoamericana. En realidad, el problema es más de contactos culturales que de apropiación inducida, intercambios imposibles de controlar.

Además, sólo en el acto de leer estos textos es que podemos confirmar las diferencias culturales existentes, sin dejar de estar ligados profundamente al otro mundo- idealizado, ficcional, quimérico-que nos llama incesantemente.

Finalmente, escuchemos una advertencia de Charles Perrault que nos hace pensar en la peligrosidad de que nuestra memoria siga generando búsquedas que no son genuinas ni hijas nuestras: *Maís hélas! qui ne sait que ces Loups doucereux, de tous les Loups sont les plus dangereux.* (Perrault, 1981: 145)

## Notas

(1) Recordemos que D'Artagnan es el que, al comienzo de la novela, inicia el camino del héroe: el padre le da tres dones, va en busca de su fortuna pero en el marco de encontrar la gloria y el honor de sus antepasados en el modelo de M.de Treville, capitán de los mosqueteros; este héroe deberá sortear varias pruebas a lo largo del camino y será ayudado por tres hombres con nombres mitológicos; D'Artagnan cumple con los requisitos del héroe clásico.

## Bibliografía

- DUMAS, Alejandro. *Los tres mosqueteros*. Bilbao: Asuri. Lotman, Iuri. 1973  
"La memoria a la luz de la culturología" y "Cerebro-Texto-Cultura-Inteligencia artificial" en *Revista de Teoría de la literatura y las artes, Estética y Culturología*. La Habana. N°31. 1994  
MAUPASSANT, Guy de. *Bola de Sebo*. Buenos Aires: Goncourt. 1974  
Palermo, Zulma. *La cultura como texto: Tradición/Innovación*. Curso de postgrado: Gramática de la Memoria. 1997  
Perrault, Charles. *Contes*. France: Gallimard. 1981



# **Ascensión y Caída**

**Ascension et chute**

---





## TARTUFO: ASÍ SUBIÓ EL IMPOSTOR

*Hugo Bezzati*  
*Universidad del Salvador*

En una noche oscura,  
Con ansias en amores inflamada,  
oh, dichosa ventura!  
salí sin ser notada,  
estando ya mi casa sosegada<sup>(1)</sup>

Así se inicia la lira celeberrima de San Juan de la Cruz, que el más distraído estudiante de literatura podría recitar. ¿La hubiese evocado alguna vez, Tartufo? Hablamos del hombre Tartufo, del mismo que ha trascendido la pluma de su creador para convertirse en el arquetipo del falso piadoso.

Y respondemos que no, ciertamente; que el impostor no ha escalado el monte Carmelo; y a lo que parece, ni en sus sueños existe proyecto semejante.

Sólo que Orgón, su benefactor, que le ha confiado la salud de su alma y de su casa, no lo sabe.

A favor de su innata habilidad para el fraude, Tartufo ha accedido a un sitio prominente en la estructura familiar. Lo que comenzó como una renovación espiritual, ha pasado rápidamente al orden temporal.

Muy pronto se forjarán lazos de parentesco entre ambos, porque el incauto jefe familiar ha resuelto darle en matrimonio a su hija Mariana, desconociendo sus deseos de convertirse en la esposa del fiel Valerio. Y por último le confiará su hacienda.

¿Cómo explicar semejante ceguera?

En una primera aproximación, detectamos una causa cercana. la concurrencia de factores que supone la destreza fraudulenta del impostor y la simpleza ignorante del dueño de casa. Pero Tartufo ha ido mucho más allá. Ha sabido captar una necesidad. Orgón quiere dar un sentido trascendente a su anodina existencia, nacida, ante todo de su ineptitud para encabezar la vida familiar. Los poderosos burgueses de la época, que la propia realeza apadrinaba precisamente para debilitar a una casta de nobles que de continuo acechaba al monarca, necesitan por sobre todas las cosas ser más que ellos mismos, más que su patrimonio contable. El máximo anhelo, parecerse todo lo posible a los nobles. Intento infructuoso: la cuna no se reemplaza, ni se compra. Las finas maneras que pugnarán por adquirir Monsier Jourdain seguirán inaccesibles para él y la vida virtuosa que Orgón tratará de beber de las hipotéticas aguas espirituales del falso asceta, deberán buscarse en otra vertiente. Imposible franquear el cerco ontológico del propio origen. Sin embargo, Orgón lo va a intentar. De modo que no es solamente Tartufo quien busca el ascenso, sirviéndose de su protector. También lo persigue éste, sirviéndose de Tartufo. De esta alquimia de intereses nacen las leyes que regirán la procelosa convivencia en el hogar de Orgón.

## **La vía recta hacia Dios**

Casi un siglo antes de que Moliere iniciara su amable, aunque frontal combate contra lo falso, como bien afirman los prologuistas de sus obras, el verdadero rearme espiritual que significó el Concilio de Trento comenzó a dar frutos excelsos también en el campo de la Literatura. Rara vez es posible atribuir a una sola causa los grandes movimientos de cualquier clase, sean filosóficos, políticos o literarios. Pero no cabe duda de que la renovación católica, iniciada como una defensa ante el embate luterano, vino a recrear y a devolver su significado profundo a la contemplación y la oración como los vehículos aptos para situarse en la cercanía de Dios. Santa Teresa de Jesús, patrona, justamente de las Letras, el inmenso Fray Luis de León y San Juan de la Cruz, citado al principio de nuestro trabajo, son algunos de sus nombres rutilantes.

Se los llamo místicos, palabra proveniente del verbo griego "myo", que significa: "cerrar", lo cual alude al objetivo final del proceso.

En el siglo IV A.C. Platón, tan caro al Renacimiento no sólo por su credo filosófico, sino por la belleza de su prosa, postuló una elevación desde el mundo sensible de lo cotidiano al mundo de las Ideas, inmutables y supracelestes, a través de la educación. La docilidad, virtud por excelencia del discípulo, permitía que

su maestro lo condujera al exterior de la caverna y así se despojaba de toda la apariencia de aquellas sombras grotescas y accedía a las esencias incorpóreas. - Los místicos post-renacentistas participaron, en alguna medida, de ese cuerpo ideológico, aunque ahora se trataba de acceder a la presencia de Dios.

Tres vías posibilitaban esa elevación. La primera, llamada - muy gráficamente - purgativa, consistía en despojarse de todo lo material, al tiempo que se profundizaba en la virtud. La resultante era la casi total independencia de lo sensible. Seguía luego la vida iluminativa, por la cual el conocimiento empírico, experimental, basado en el testimonio de los sentidos, daba paso a otro, de orden intelectual, no racional, según aclararemos enseguida. Aquí comenzaba la ascensión. Por último, la vía unitiva reunía al místico con Dios:

¡Oh, noche que guiaste,  
oh, noche amable más que la alborada,  
oh, noche que juntaste  
amado con amada  
amada en el amado transformada! (2)

Es curioso. Siglos más tarde nuestro ENFANT TERRIBLE, Rimbaud, postulará el camino inverso.

En una carta dirigida a su amigo Paul Demeny, en 1871, afirma su decisión de ser VOYANT, es decir vidente. Y para lograrlo se necesita "un cuidadoso desarreglo de los sentidos", es decir una "ascesis invertida", que nos lleve a ejercitarnos y a perfeccionarnos en el vicio. Muy infortunadamente (y las tomas de haschish rimbautianas son pioneras en esa materia) los alucinógenos contemporáneos, peculiarmente el LSD, remiten a la experiencia del viaje.

Sea de una u otra forma, teniendo como objetivo la unión con Dios o el olvido destructivo de sí, se trata de un salto gnoseológico. El sujeto establece una ruptura con el mundo cotidiano, con la casi inagotable fuente de conocimiento que son los sentidos, para buscar un mundo superior.

No se trata de un ascenso racional, a la manera cartesiana, sino intelectual, ya que constituye una intuición, esto es, un conocimiento directo, sin proceso discursivo. La vía purgativa es sólo una preparación, no un aprendizaje.

Esta es la dimensión que habita Tartufo, según quiere que creamos. Pero no es el objetivo de Moliere escribir un tratado acerca de la experiencia mística. Por el contrario, recurre a su enorme talento de dramaturgo, para que así el personaje se nos revele de cuerpo entero desde sus primeras palabras.

## **La animación retardada**

Sólo en el tercer acto el autor nos permite conocer al falso piadoso. En las escenas anteriores, podemos formarnos juicio sobre él a través de los testimonios familiares. Sugestivamente, hay dos bandos: la Sra. Pernelle y su hijo Orgón defienden a Tartufo y se declaran dispuestos a seguir su dirección espiritual. Los demás creen que el asceta es solamente un pérfido simulador.

Pero hay una diferencia fundamental: en tanto que el pensante Cleanto -verdadero antagonista literario del dueño de casa- y el resto de la familia desconfían sin tener aún pruebas concluyentes (la gula y la existencia placentera a que se entrega son sólo -por el momento- respuestas al hábitat que Orgón ha creado para él), el jefe familiar está persuadido de tenerlas. En efecto, lo ha conocido rezando fervientemente, rechazando sus limosnas, repartiéndolas con los pobres. La hipocresía del santurrón ha obrado maravillosamente, haciendo el resto. Con el brillo de esas cualidades será posible teñir esa vida descolorida y mediocre. La entrega paulatina del burgués al falso místico será la única forma posible de participar de ese ideal, donde lo material no tiene cabida. La batalla esta planteada: Orgón no se detendrá ante el sentido común de sus deudos, que lejos de ser un arma eficaz, se vuelve constantemente en contra de ellos, porque en su encono, Orgón delega y delega en Tartufo. Cuando al fin se presenta ante nuestros ojos, ya casi todo está consumado; el incauto burgués ha adquirido su parcela en el cielo, por un precio módico: la mano de su hija Mariana, negada al fiel Valerio.

Tartufo es ya su pariente y -cuando menos- su heredero.

## **La ruta de lo sensible**

Desde que conocemos al falso devoto sabemos en qué bando de la disputa se alinea Moliere. Aparece dando muestras de sacrificio, anunciando el reparto de limosnas. Pero la indicación escénica es clara: todo lo dice para que Dorina lo escuche; y ya en diálogo, recrimina a la criada su vestimenta, según él, provocativa. Así vemos claramente su fariseísmo, que poco tiene que ver con el desprendimiento místico que trasluce en presencia de Orgón. Se pone de plano el fin didáctico del dramaturgo: combatir lo falso, pues vemos al verdadero Tartufo.

Si adoptamos el punto de vista del espectador, el impostor jamás se muestra ambiguo. No es un bendito, desentendido de los asuntos temporales, sino que, de los tres enemigos del alma: mundo, demonio y carne, se halla muy dispuesto a "dejarse vencer" por el más sensual precisamente:

"...Tenéis, por lo que veo, sentidos muy sensibles a la tentación y la carne

os impresiona más de lo debido”<sup>(3)</sup>, le espetará la agudísima Dorina.

Claro que él tiene un plan y no lo va a echar por la borda: además de la mano de Mariana y de los bienes de Orgón, su máxima meta no es ciertamente, la vía unitiva, sino los favores de Elmira, la esposa del amo. Y aunque en un primer intento la suave firmeza de aquella lo hace fracasar, el habilísimo embustero sale beneficiado, porque Damis, que comparte las ideas de su madrastra, lamentablemente practica los métodos irreflexivos de su padre: ha espiado la escena y se lo cuenta a Orgón. La consecuencia de esto es su propia expulsión de la casa y la cesión definitiva de los bienes familiares a Tartufo.

Para que el círculo se cierre sólo falta que este hombre abominable vuelva a buscar una ocasión para requebrar y vencer a Elmira. Así, la venda que sostenían los ojos de Orgón cae por su propio peso y todo queda al descubierto.

La ruta de lo sensible, que tartufo jamás abandonó, no conduce, ciertamente, a la bienaventuranza eterna.

## **De ascensos y caídas**

Cuando Elmira convence a su esposo de que se oculte y finge dejarse seducir, termina lo sustancial de la obra. Moliere ya ha mostrado lo que deseaba. De ahora en más Tartufo no necesita disimular. En ese quinto acto que en sus primeras escenas parece un canto al desorden y la injusticia, se pinta el aparente destino que aguarda a cada uno. El miserable llegó a la cumbre: es ya poseedor inminente de los bienes de Orgón y además lo ha acusado ante el rey. La impostura llegó a su fin y puede disponerse a vivir con naturalidad su nuevo rol social y económico. A lo sumo, cuando sus antiguos protectores le recriminan sus falsedades, responde con fuegos de artificio: “Todas esas injurias no lograrán irritarme. El cielo me ha enseñado a sufrir...”<sup>(4)</sup>. Es el resto del fariseísmo que tanto tiempo ha debido encarnar.

A Orgón y su familia les espera el abismo. Han perdido hasta su propia casa y la acusación de Tartufo los obliga a un destierro inminente. Y aun en ese momento amargo, el jefe familiar demuestra que la lección no sido asimilada: “...renuncio de ahora en adelante a todos los hombres de bien, hacia los cuales sentiré desde este momento un horror espantoso; y seré para ellos peor que un demonio”<sup>(5)</sup>.

Su cuñado quiere regresarlo al punto de equilibrio, para que viva con dignidad su caída: “...diferenciad la verdad de lo aparente, no aventuréis rápidamente vuestro aprecio y manteneos para ello en el justo medio...”<sup>(6)</sup>.

Y aunque poco más tarde las posiciones se invierten y el príncipe recom-

pone la situación con un fallo justo, nos quedamos con la sensación de que va a ser muy difícil de que Orgón se corrija. Su tendencia al exceso excluye toda elevación metódica, todo proceso lógico. Tartufo, a su vez, caído definitivamente, porque se ha conocido su condición de impostor, halló en la imprudencia del burgués el campo más propicio para desarrollar su acción. Al cabo, se trató de un mero ascenso de clase, despojado de nota espiritual o trascendente alguna.

Aunque habilísimo, el falso asceta, nada mas, nada menos, que un hombre, no ha podido controlarlo todo; de ahí lo rotundo de su derrota final.

Lo que acaso pervive es la simbiosis que ambos establecieron. Ascendieron juntos, cada uno tenía lo que necesitaba el otro: una fingida paz, una concreta riqueza. Juntos caen ahora, uno en el pesimismo, en la venganza: "¿Qué opina el traidor?"<sup>(7)</sup>. Otro, en la prisión definitiva. El príncipe restauró el orden positivo. El natural sigue en suspenso.

### **No ascender: elevarse**

Caracteriza a los personajes de Moliere una universalidad que alcanza sobre todo a sus protagonistas. Son, indudablemente, arquetipos. Al fijarse como objetivo estético la figura del falso piadoso, está recreando un tipo humano presente desde los Evangelios. El propio Cristo lanzó durísimos embates contra estos exponentes del reglamentarismo religioso que caían, por su soberbia, en el mesianismo.

Algo de esto reprocha el sensato Cleanto al santurrón: "¿...por qué os hacéis cargo de los intereses del cielo? ¿Necesita él acaso de nosotros para castigar a los culpables? Dejadle que se ocupe por sí solo de sus venganzas..."<sup>(8)</sup>.

La visión cristiana confirió a la justicia un valor salvífico y no meramente retributivo. La caridad ensancha así el campo de esa otra virtud admirable, imprimiéndole un sello auténticamente divino.

Desde entonces, el excesivo celo en aspectos puramente formales de la religión va a tomar un carácter sospechoso. Básicamente, la estrategia consiste en describir al "Religare" como un ente esencialmente político o público, casi una cuestión de imagen, como se suele decir. Así, el aspecto verdaderamente profundo, la relación personal con Dios, queda en un intrascendente segundo plano.

Cuando Tartufo requiebra a Elmira, ante sus escrúpulos, dice: "...El mal no está, señora más que en su excesivo ruido. El escándalo social es el que origina la ofensa; pecar en silencio no es pecar..."<sup>(9)</sup>

La elocuencia de estas frases es reveladora de la intención del autor. Porque, pese a la amabilidad y a la intención de depurarnos mediante la risa, muchos

han visto en esta pieza un ataque virulento a la devoción. Por eso afirma, tan acertadamente M. Guillet en su delicioso *Credo de los artistas*: "Cuando se ha leído Tartufo, a uno se le quitan las ganas de ser hipócrita... jamás se había ridiculizado tan justa y enérgicamente la falsa devoción en provecho de la verdadera que allí se exalta" (10).

Moliere combate la superchería y la falsedad integralmente. Por eso se defienden en la obra las buenas costumbres sin afectación. Los sensatos Elmira y Cleanto, antes que preocuparse por las habladurías, se entregan confiados a la providencia de Dios y entonces viven la adversidad dignamente, con serenidad y sin caer en la desesperación de Orgón:

Quidéme y olvidéme,  
el rostro recliné sobre el amado,  
sesó todo y dejéme,  
dejando mi cuidado  
entre las azucenas olvidado<sup>(11)</sup>

Las buenas gentes que habitan la mansión de Orgón tampoco han ascendido al monte Carmelo. Pero se abstienen de declarar que han comenzado a escalarlo. La sencillez de costumbres y el equilibrio constituyen su forma de elevación. Y, según sabemos, elevarse no es ascender: no se precisa reptar.

Acaso una vez más, la clave esté en la vieja divisa agustiniana, onceno mandamiento: "Ama y haz lo que quieras".

## Notas

(1) San Juan de la Cruz: "La noche oscura (subida del monte Carmelo)", en *Antología de la Poesía Universal*, Biblioteca Básica Universal, N° 6, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1978, Pág. 41.

(2) San Juan de la Cruz: Op. Cit. Pág. 42.

(3) Moliere: "Tartufo (El Impostor)", *Obras Inmortales*, EDAF, Madrid, 1978, Pág. 445.

(4) Moliere: Op. Cit. Pág. 487.

(5) Moliere: Op. Cit. Pág. 475.

(6) Moliere: Op. Cit. Pág. 476.

(7) Moliere: Op. Cit. Pág. 489.

(8) Moliere: Op. Cit. Pág. 459.

(9) Moliere: Op. Cit. Pág. 470.

(10) Guillet, M. S.: "*El Credo de los Artistas*", Ediciones Poblet, Buenos Aires, 1949, Pág. 188

(11) San Juan de la Cruz Op. Cit., Pág. 42.





# MME. DE MERTEUIL Y VALMONT EN *LES LIAISONS DANGEREUSES* DE LACLOS

*María Josefa Pérez Winter de Tamburini*  
*Universidad Nacional del Nordeste*

## **Introducción**

1782: unos cuantos años antes de la Revolución aparece esta obra que motivó un escándalo. Es una novela epistolar (muy corriente en el siglo XVIII), que lo provoca porque explicita la crisis de una sociedad y de una ideología. Porque esta desviación de las ideas generosas en cálculos mezquinos; esta transformación de sentimientos nobles en instintos egoístas; esta sucesión de maniobras y sus consecuencias; estos juegos frívolos que sólo tienen dos fines: la vanidad y el deseo sexual, como dice Malraux: "Vanidad contra vanidad, vanidad contra deseo, deseo contra vanidad"<sup>(1)</sup>, acusan la decadencia de una clase y de un régimen.

Documento cruel sobre la corrupción, las costumbres disolutas y las depravaciones de la pareja Valmont - Merteuil, miembros de una cierta nobleza y una cierta aristocracia burguesa, que reflejan sus costumbres y su mentalidad. Personajes que inciden, con su acción, sobre los seres.

En cuanto al novelista, su originalidad consiste en que descubre algunas de las fuentes del género que quedaban inexploradas todavía. Por ejemplo: 1) Las variaciones entre la confidencia y la connivencia. En efecto, la confidencia es una revelación secreta, reservada. Y la connivencia (que existe entre Valmont y

la Merteuil) es un acuerdo para cometer una treta. 2) Una visión pluridimensional. Laclos, a través de las cartas (malas cuando sus personajes mienten y buenas cuando dicen la verdad), nos muestra las dimensiones que su visión tiene de los personajes: Valmont, Merteuil, Préván, son libertinos, exitosos al principio y en descenso luego. Mme. de Tourvel, Cécile, Danceny son víctimas que se pierden por su ingenuidad. Mme. de Rosemonde es la que reúne toda la correspondencia al final, y pronuncia su veredicto sobre cada uno. Mme. de Volanges, confidente de Mme. de Tourvel, madre de Cécile y pariente de Mme. de Rosemonde, está fuertemente ligada a las tres figuras femeninas esenciales de la novela. 3) El alejamiento entre el autor y sus personajes. No es Laclos el que habla, sino cada uno de sus interlocutores, en su propio lenguaje y en función de lo que piensan. (Creación notable del autor porque son personajes de ficción.). 4) La vanidad es el sentimiento sobre el que más eficacia tienen las palabras. El problema técnico del libro gravita en saber lo que un personaje hará creer a otro, a efectos de gobernar su acción. Hay, pues, una visión clara de la función de la inteligencia.

Y de las cuatro partes en que se reparte la acción dramática, quiero señalar el ascenso (hasta el éxito más notorio para ellos) y el descenso (hasta la caída, vencidos) de dos personajes esenciales: el Vizconde de Valmont y la Marquesa de Merteuil, héroes lúcidos y fríos que enmascaran sus deseos detrás de antifaces de satén y explotan las debilidades de las víctimas ingenuas y las conducen a su perdición, jugando con su sensibilidad.

“De todos los novelistas que hacen actuar a personajes lúcidos y premeditados, Laclos es el que ubica más alto la idea que tiene de la inteligencia. Tal idea, que lo llevará a esta creación sin precedentes: hacer actuar personajes en función de lo que ellos piensan. La Marquesa y Valmont son los dos primeros cuyos actos están determinados por una ideología.”<sup>(2)</sup> Estas afirmaciones de Malraux muestran que los protagonistas imaginados por el autor buscan, ante todo, transformar en actos sus intenciones, eliminar el azar. Calcular. Prever y fijar el futuro.

## **Ascenso y descenso**

Desde la primera parte tratan de llevar a buen término dos intrigas urdidas: la corrupción de la joven Cécile de Volanges y la seducción de la Presidenta de Tourvel. Continúan, pues, su camino de triunfos en el libertinaje los dos cómplices. Porque al comenzar la novela, puedo comprobar que ya están bien iniciados en él.

Pero la que proyecta los pasos a dar y las estrategias a seguir es la Merteuil (muy fuerte en la erotización de la voluntad). Valmont, su antiguo amante y cóm-

plice, desde el principio es su dócil seguidor. Pero la pareja está lejos de vivir en armonía.

El curso de sus vidas lleva sus conquistas al mismo ritmo.

Están encantados con su poder y ejercen a pleno el ejercicio de su libertad, porque son conscientes que dominan el tiempo haciendo coincidir la conducta que concibieron con aquello que vivieron efectivamente.

Y nadie da más la impresión de un mecanismo impiadosamente regulado que la correspondencia de **Les liaisons**, novela cuyo origen es la humillación de la Marquesa, porque si Gercourt no la hubiera abandonado, no hubiera existido intriga.

Cada uno responde al otro con una aventura:

- Valmont, lúcido, desenvuelto y cínico, suspira delante de la Presidenta de Tourvel.

- La Marquesa, que actúa con virulencia como el Vizconde, opone su aventura con Belleruche.

- Valmont tiene una aventura con la Condesa...

- La Marquesa responde con la exitosa conquista de Prévan. Es la cima de su ascenso porque seduce a un peligroso libertino. Triunfo estallante: la mujer triunfó sobre el hombre en su propio terreno, con sus mismas armas, pero haciendo prueba de una audacia superior. Prévan está definitivamente desacreditado.

- Valmont tiene amores con Cécile de Volanges, una ingenua de 15 años. (Aunque ya siente, por primera vez, la experiencia del amor-sentimiento por Mme. de Tourvel, sentimiento que es contrario a sus convicciones libertinas, según las cuales sólo existe el placer físico, sólo cuenta "la posesión").

- La Marquesa opone su relación con Danceny (el caballero que se enamoró de Cécile).

- Valmont, al fin vencedor exitoso en una empresa que le fue difícil desde el principio, siente el triunfo del libertino ante la caída de Mme. de Tourvel (único personaje que siente una herida amorosa).

Un mundo activo para los victimarios: elección - seducción - ruptura. Un mundo de sufrimiento para sus pasivas víctimas: rehusar y después caer.

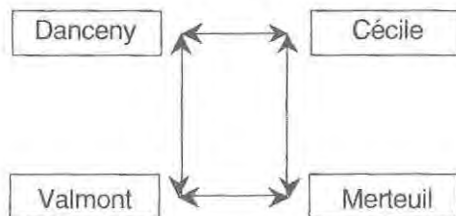
A todo lo largo de la novela el mismo ritmo de contraste; esos efectos de simetría calculada.

Ascienden de triunfo en triunfo, con la precisión de un mecanismo de relojería. En la novela, ésta es una fatalidad matemática, una geometría combinatoria que provocará la explosión (o el descenso final). Este juego condena a los dos héroes al fracaso de sus planes. La obra parece una de esas máquinas

autodestructivas que explotan al final de su carrera en un sarcasmo de petardos.

En este libro de la inteligencia aplicada, de la lógica más formal, la acción obedece a la ley de las combinaciones, de las transformaciones de las figuras. Juego de parejas; ley de intercambios sexuales. Estas permutaciones elegantes disimulan la discordancia de los entendimientos y de los corazones.

Se unen las parejas y operan en todos los sentidos. Y así, la de los libertinos y la de los ingenuos forman un cuadrado perfecto:



Pero esta pareja Valmont-Merteuil, que vive de éxito en éxito, encuentra en Mme. de Tourvel a su destructora, a la que rompe su complicidad libertina y los lleva al descenso final: muerte pública de Valmont y huida de la Merteuil al extranjero, desprestigiada, desfigurada por la viruela (muerte civil).

Fueron destruidos, como la Marquesa destruyó la pareja Valmont-Tourvel, con la carta injuriosa (dictada por ella) que le enviará el Vizconde en un acto que él considera, a sus ojos, el más importante porque cree que no puede sacrificar su reputación de libertino y seductor a un amor desdichado, a un capricho pueril, como lo manifiesta en la Carta 113. Además, Valmont imita su propio personaje: se concibe. Y la representación de sí mismo es de lucidez, de cinismo y de des-envoltura. Y esto lo fascina.

Pero la Tourvel es el elemento perturbador porque rompe el equilibrio de los dos protagonistas y bloquea la mecánica al rehusar la ley de las combinaciones en la medida que reclama para ella sola a Valmont.

Por ello veo, desde el comienzo de la relación, que este personaje es una fuerza extraña al libertinaje, por su oposición misma, y Valmont - Merteuil están amenazados desde el principio por ella. Hay un fracaso larvado desde la primera parte.

Según Jean Rousset: "*Les liaisons dangereuses* aparecen como una *Héloïse* invertida: el movimiento ascendente hacia el orden y la armonía alrede-

dor de Julie se invierte en un movimiento descendente hacia el desorden y la discordancia alrededor de una figura femenina igualmente dominante, la Marquesa de Merteuil, imagen negativa de Julie y de Mme. de Tourvel, ésta, víctima del hombre que es el exacto reverso de Saint-Preux: Valmont".<sup>(3)</sup>

## Conclusión

Ascendieron, exitosos en los salones de un régimen que se derrumbaba. Pero terminaron descendiendo al fracaso estos dos seres que hicieron del libertinaje un principio de vida. Viven un fatal desenlace hacia los infiernos.

Novela de crisis donde una sociedad en erupción y la creación literaria se fusionan en un espejo incandescente. Raramente la literatura se fundió con la historia con tal intensidad. Baudelaire no se equivocó cuando escribió: "La Revolución ha sido hecha por los voluptuosos. Los libros libertinos comentan y explican, por consiguiente, la Revolución."<sup>(4)</sup>

El libro manifiesta la tensión que marca el Siglo de las Luces, entre una razón rigurosa, exigente, y una sensibilidad viva y atormentada.

También fascina porque, con maestría, Laclos estigmatiza, con su pintura realista, a una clase social en vísperas de su caída.

Y si esta obra, plena de ruido y de furor, escondidos bajo el pulido de los buenos modales, retiene en este final de siglo nuestra atención es porque sin duda, tiene un índice de nuestra propia declinación. A través de las diversiones perversas y fútiles, Laclos supo llegar al fondo tenebroso del alma humana.

Por eso hoy su novela cuenta: por su fuerza cruda y cruel de alzar el velo que cubre a los hipócritas y mostrar sus verdaderos rostros...

Así, caminan al fracaso y al descenso.

## Notas

(1) Malraux, André, *Préface aux Liaisons dangereuses*, Paris, Gallimard, Coll. "Folio", 1972, pág.10.

(2) Malraux, André, *Préface aux Liaisons dangereuses*, Paris, Gallimard, Coll. "Folio", 1972, pág.11.

(3) Rousset, Jean, *Forme et signification*, Paris, Ed. J.Corti, 1962, pág. 94.

(4) Baudelaire, Charles, "Notes sur Les liaisons dangereuses", in *Oeuvres complètes de Baudelaire*, Paris, Gallimard, "Bibl. de la Pléiade", 1976

## **Bibliografia**

- Laclos et le libertinage*, Actes du Colloque de Chantilly, Paris, P.U.F., 1983.
- LACLOS, *Les liaisons dangereuses*, préface d'André Malraux, Paris, Gallimard, Coll. "Folio", 1990
- MALRAUX, André, *Préface aux Liaisons dangereuses*, Paris, Gallimard, Coll. "Folio", 1972.
- ROUSSET, Jean, *Forme et signification*, Paris, Ed. J. Corti, 1962.
- SEYLAZ, Jean-Luc, *Les Liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laclos*, Paris, Minard, 1958.
- VERSINI, Laurent. *Laclos et la tradition*, Paris, Klincksieck, 1968.

## LES PASSIONS, SOURCE D'ASCENSION ET DE CHUTE CHEZ BALZAC

*Margarita Coelho*

Je veux que la Débauche en délire et rougissante nous emporte dans son char à quatre chevaux par delà les bornes du monde, pour nous verser sur des plages inconnues: que les âmes montent dans les cieux ou se plongent dans la boue, je ne sais si alors elles s'élèvent ou s'abaissent, peu m'importe!

*Balzac. La peau de chagrin*

Lorsque Balzac affirme dans l'avant-propos de la Comédie Humaine qu' "*il y a des situations, des phases typiques qui se présentent dans toutes les existences*", ne pense-t-il pas à la passion et à ses effets? Tout en reconnaissant qu'elles dominent l'assemblage de caractères, mon point de départ consiste donc à préciser l'objet vers lequel ces forces intérieures se déploient, pour mieux montrer, ensuite, le mouvement progressif d'ascension et de chute qu'elles véhiculisent. Les conséquences des passions contrôlées ou débridées dans leur rapport avec la configuration des espaces méritent d'être remarquées car elles nous parlent du pouvoir du désir.

Finalement, je dresserai mes conclusions à partir d'une lecture interprétative, en termes d'identité et de ressemblance, visant à dégager un



paradigme valable pour le réseau des textes suivants: trois études philosophiques (*La peau de chagrin*, *Le chef-d'oeuvre inconnu*, *La recherche de l'absolu*) et quatre études de moeurs qui conforment le corpus choisi (*La fille aux yeux d'or*, *César Birotteau*, *La maison Nucingen*, *Le père Goriot*).

## I. Les passions

Pour aborder cette partie, la première question à préciser est la suivante: quel est l'objet des passions qui circulent dans les textes? Écoutons, donc, Balzac. "Toute passion à Paris se résout par deux termes: or et plaisirs", remarque-t-il dans **La fille aux yeux d'or**. La soif de l'argent attrape Nucingen. S'il possède cinq millions, il en veut dix. Bien qu'il ait dix, il prépare des ruses pour en obtenir trente car il a compris que "l'argent n'est une puissance que quand il est en quantités disproportionnées".<sup>(1)</sup>

La débauche des sens séduit le jeune noble appauvri, Raphaël de Valentin, qui s'exclame: "Oui, j'ai besoin d'embrasser les plaisirs du ciel et de la terre dans une dernière étreinte pour en mourir".<sup>(2)</sup> De même Paquita Valdès, la fille aux yeux d'or, succombe à l'amour considéré comme un plaisir. De sa part, Jean-Joachim Goriot est maîtrisé par l'amour paternel.

Balzac affirme, aussi, dans un autre passage de *La fille aux yeux d'or*, qu'"à Paris la vanité résume toutes les passions" et cela est exact pour Rastignac, pour qui: "une foule de circonstances inutiles de consigner ici décuplèrent son désir de parvenir et lui donnèrent soif des distinctions".<sup>(3)</sup> Encore la vanité, sous le masque du prestige social et de l'orgueil de la probité, hante le parfumeur Birotteau.

Chez Claës et maître Frenhofer, la vanité se déguise sous l'aspect de la gloire intellectuelle. L'un cherche un principe chimique absolu lui permettant de transformer les éléments, l'autre la technique parfaite, en vue d'une création sans égal.

## II. Les passions, source d'ascension

Comme je l'ai annoncé au début, je vais rehausser ici le mouvement progressif, vers l'objet visé. Je me demande, donc, dans quelle mesure les protagonistes s'approchent de l'argent, de la gloire, des plaisirs, de l'amour.

Prenons, d'abord, Nucingen. Commis d'un grand financier alsacien, il devient aussitôt banquier. Peu connu, en 1804, il prépare une ruse pour répandre son nom: une "liquidation" dont il obtient de magnifiques bénéfices s'annonce. Deux autres manipulations consolident la prospérité de sa maison. Vers la

Monarchie de Juillet il a concentré une fortune entre 16 et 18 millions. Le baron représente le triomphe de la passion centrée sur l'argent.

Passons à Rastignac. En 1819, il logeait dans une modeste pension et il était peu connu du beau monde. Cependant, dix ans plus tard, il fréquente les salons à la mode, la galerie le respecte et maintenant "nous le voyons en passe de devenir ministre, pair de France et tout ce qu'il voudra être!"<sup>(4)</sup>, indique Finot dans **La maison Nucingen**. C'est la vanité qui réussit.

Les débuts de Birotteau coïncident avec ceux de Rastignac. Adolescent, il se rend à Paris avec un seul louis dans sa poche. Poussé par le désir de parvenir, il travaille nuit et jour chez un parfumeur. Grâce aux revendications de l'an II, son maigre salaire décuple. Ensuite, une crise boursière lui est favorable. Puis, le succès de deux produits qu'il invente, et sa nomination comme adjoint d'un tribunal de commerce se succèdent. En plus, le roi le décore de la Légion d'Honneur. Respecté et reconnu par sa probité commerciale, une période de prospérité paraît s'installer pour lui.

Dès son enfance, obligé à refouler ses sentiments, à arrêter ses joies les plus vives, bref, à ignorer les moindres désirs, l'âme de Raphaël de Valentin se replie sur elle-même. De surcroît, ruiné par la Révolution et la Restauration ni une dépense ni un plaisir ne lui était permis. Mais voilà qu'une mystérieuse peau de chagrin accomplit toutes ses fantaisies. La bacchanale chez Taillefer, l'orgie de sens, la fabuleuse fortune reçue en héritage comblent l'esprit de Raphaël. C'est l'apogée des plaisirs depuis longtemps étouffés.

La recherche d'un principe chimique absolu et de la perfection artistique hante Claës et maître Frenhofer. Ayant travaillé dix ans sur sa toile, un jour, le peintre s'écrie: "Elle a une âme, l'âme dont je l'ai douée". "Ses yeux me semblaient humides, sa chair était agitée. Les tresses de ses cheveux remuaient. Elle respirait". Et pour rehausser le résultat de cette création, qu'il croit parfaite, il s'exclame: "Ce n'est pas une toile, c'est une femme!"<sup>(5)</sup> On peut penser que le peintre a réussi.

Chez Claës, renaît une ancienne idée qui le bouleverse: l'absolu. Après ce choc, il commence à travailler en excès, s'en dette et ignore ses engagements. Cette force lui dévore sept millions. Mais, un diamant est fabriqué, par hasard, et malheureusement sans qu'il puisse en être le témoin. Son succès est donc pour lui partiel.

La passion de la fille aux yeux d'or naît de la rencontre avec le dandy de Marsay. Elle s'éprend de lui, accepte un rendez-vous et dans l'apogée de son amour, elle meurt poignardée par son amante, la marquise de Saint-Réal, qui s'oppose à sa fuite. L'amour triomphe en même temps qu'il emporte la vie que le soutient.

D'une manière semblable, pour réussir, l'amour paternel aveugle, déborde et ravage Goriot. Au fur et à mesure que la passion pour ses filles le domine, sa garde robe bien fournie, ses bijoux, ses dîners dehors, le feu pour l'hiver et sa santé s'épuisent.

### III. La passion, source de chute

Maintenant, je me propose de montrer comment les passions débordées mènent les protagonistes à la mort et à la réduction des espaces.

Jusqu'ici, la passion n'a cessé de s'orienter vers son objet: l'argent, la gloire, l'amour, les plaisirs. Nous avons assisté aussi aux différents types de succès. Pourtant, si l'on parle de réussite, comment expliquer la fin de Paquita Valdès et de Goriot? C'est que l'amour pour triompher leur a exigé un sacrifice personnel complet. Ces deux caractères avancent la destinée des autres quand la passion se débride. D'ailleurs, leur rapport avec les espaces est paradigmatique: Paquita meurt dans un cabinet, Goriot dans une pauvre chambre.

Quelle est la conséquence du désir chez Raphaël? "Ah! je veux vivre au sein de ce luxe un an, six mois, n'importe! Et puis après, mourir.", dit-il dans *La Peau de Chagrin*.<sup>(6)</sup> Le pouvoir sinistre du talisman le pousse à s'enfermer dans son palais, puis dans sa chambre. Il n'y reçoit personne; son valet doit exécuter tout ce qu'il croit nécessaire pour le satisfaire sans qu'il le lui demande. "Enfin, mon maître n'a pas un seul désir à former".<sup>(7)</sup>

La vie de Raphaël devient alors machinale. Condamné à refouler ses sentiments jusqu'au moindre souhait, il meurt dans les bras de sa femme aimée Pauline car il n'a pas pu contrôler "le furieux désir"<sup>(8)</sup> qui se répandait en lui.

Quoique partiellement, Claës et le peintre Frenhofer ont réussi. Mais cela ne leur suffit pas. Le serviteur de Claës a découvert un diamant dans le laboratoire. Comme le flamand n'était pas là pour observer le phénomène, il poursuit, désespéré, les expériences qui déclenchent la perte de sa femme, de sa fortune et de sa vie. La configuration des espaces prophétise sa fin. Il refuse de sortir, de recevoir chez lui, de déjeuner ou dîner avec sa famille, de faire attention à sa toilette. Oublié de lui-même, hanté par ses pensées, il s'enferme dans son laboratoire. Après une apoplexie, la lecture d'un article sur l'absolu le frappe et le fait expirer dans l'isolement de sa chambre.

"Je dois la perfectionner encore", dit maître Frenhofer en reconnaissant que sa toile n'est pas achevée. Il persévère dans la recherche d'une technique sans lignes, sans desseins mais dont la figure ait l'air de vivre, de palpiter, de remuer. Il vivait dans l'extase. Lorsqu'il parle de sa toile, il n'entend plus personne.

Ses amis, Porbus et Poussin, après avoir observé l'oeuvre, ne peuvent apprécier qu'un pied magnifique. Ce détail, remarqué par Poussin, offense et fait chanceler maître Frenhofer qui paraît se rendre compte de la réalité. Le lendemain, il est trouvé mort dans sa demeure et ses tableaux brûlés.

Quelles sont "les phases typiques" dans la vie de Birotteau? Probe, fameux, respecté, il doit épuiser sa fortune, vendre sa maison, tous ses biens pour payer ses créanciers. Il se ruine, perd sa réputation, fait faillite comme conséquence de nombreuses dettes et d'une mauvaise affaire. Dès lors, il n'ose se promener par les rues. Il ne sort que pour aller à son bureau. Il s'enferme dans sa chambre et il ne veut plus parler avec personne. Il démissionne et refuse de porter la Légion d'Honneur. Mais sa vie recommence. Pour faire des économies, la famille entière travaille. C'est ainsi qu'il peut payer ses engagements et réhabiliter aux tribunaux, applaudi à la Bourse, ravi de la gloire reconquise, ce "martyr de la probité commerciale" ne supporte pas l'étonnement d'une fête préparée dans son ancien logis. Sa mort marque un double mouvement d'ascension et de chute à la fois.

#### **IV. Les passions contrôlées**

Pour compléter le tableau précédent, je vais signaler quelques divergences à partir de Nucingen et de Rastignac. Nous les avons vus triomphants dans leurs desseins. Pourtant, comment font-ils pour ne pas périr? Le secret est expliqué clairement par Bixiou, l'un des amis qui assiste au salon où se raconte la vie de "l'inoccupé" et celle du baron. Rastignac au moment d'une affaire sérieuse "se concentre, se ramasse, étudie le point où il faut charger et il charge à fond de train". La crise finie, "il rentre dans sa vie molle et insouciance..."<sup>(9)</sup> Son rapport avec l'espace? Il maîtrise les salons de l'aristocratie, le grand monde, la Bourse, les affaires.

Que se passe-t-il avec Nucingen? Il prépare des stratégies, utilise des ruses, "médite" ses liquidations. Contrôlé, il ne permet pas que sa passion déborde. Chez lui, le calcul règne. Son nom devient donc universel. Ses papiers se font en Europe, en Asie, au Mexique, partout. Les espaces s'élargissent.

Après avoir parcouru un fragment de l'univers balzacien et à guise de conclusion, on peut dire que la passion ne cesse d'avancer et qu'elle s'ouvre toujours une voie pour se manifester. D'ailleurs, pour que son triomphe soit complet, elle exige le don total. Pour la passion, il n'y a pas de chute. Il est, plutôt, des passions disciplinées ou avec des limites qui accompagnent les protagonistes dans leur ascension.

Parfois, l'approche de l'objet visé coïncide avec l'ascension de la passion

qui entraîne à son tour des combinaisons et des configurations multiples: succès total, succès partiel, acquisitions de biens et leur perte, isolement, décès. Il s'avère que le désir sans bornes et la ruine des protagonistes vont de pair.

D'un autre côté, comme mode de communication métaphorique et métonymique parceque condensé et déplacé, elle élabore un message à chaque fois différent sur un objet particulier -l'objet du désir- qui comble les existences et les agite.

Pour terminer, la passion, en tant que construction sémantique, parle pour mettre en évidence que son pouvoir se répand d'une manière inverse à l'expansion ou rétrécissement des espaces. Limitée, elle élargit les mondes débauchée, elle les réduit.

Faudrait-il, donc, répéter avec les grecs, maîtres sublimes de l'âme humaine, l'une des devises sculptées sur le frontispice du temple de Delfos "ΜΝΔΕΝ ΑΓΑΝ?"<sup>(10)</sup>

## Notes

(1) MN, p.35

(2) PCH, p.59

(3) PG, p.57

(4) p.395. Balzac reprend ici l'histoire de Rastignac commencée dans *Le Père Goriot*.

(5) CHOI, p.64. Frenhofer fut l'élève préféré du maître Mabuse qui excellait dans l'art de la peinture car ses tableaux semblaient être vivants. Une magnifique théorie en est décrite.

(6) p.70. Sans le savoir Rapphaël signe -avec ces mots- le pacte symbolique.

(7) *ibid.*, p.235. Le vieux serviteur, malgré ses efforts, ne pourra pas empêcher l'esprit de Raphaël de désirer.

(8) *ibid.*, p.342. Les souvenirs les plus agréables de sa vie avec Pauline bougent chez lui à tel point qu'il ne peut pas les étouffer. Tout en souhaitant vivement de reprendre la merveilleuse vie partagée auparavant avec sa femme, il meurt dans ses bras.

(9) MN, p.397. Rastignac est un méridional typique. Il partage son temps entre le travail et les divertissements.

(10) "ΜΝΔΕΝ ΑΓΑΝ" nous signale la voie de la modération et de l'équilibre tout en nous proposant: "rien en excès". Les deux autres inscriptions dont Platon témoigne in *Carmides* étaient: "ΓΝΩΘΙ ΣΕ ΙΑΥΤΟΝ" et "ΕΓΓΥΗ ΠΑΡΑ Δ ΙΑΤΕ". La première nous conseille la connaissance de nous-même; l'autre nous avertie du danger de se porter caution.

## Bibliographie

BALZAC, Honoré : *César Birotteau*. Gallimard. Paris.1966

- : *Le chef- d'oeuvre inconnu*. Garnier-Flammarion.Paris.1981  
-----: *La fille aux yeux d'or*. La Pléiade.Paris.1977  
-----: *La maison Nucingen*. Gallimard.Paris.1966  
-----: *La peau de chagrin*. Gallimard.Paris.1966  
-----: *Le Père Goriot*. Gallimard.Paris.1980  
-----: *La recherche de l'absolu*. La Pléiade.Paris. 1977  
BERENGUER AMENÓS, J: AQHNA. Segundo curso.Bosch.Barcelona.1965  
PICON, Gaëtan: *Balzac*. Seuil. Bourges.1983  
RIFFLET-LEMAIRE, A.: *Jacques Lacan*. Dessart.Bruxelles.1970  
TORRES BODET, J: *Balzac*. F.C.E.México.1959.



## ASCENSIÓN Y CAÍDA (O CAÍDA Y ASCENSIÓN) DE JULIEN SOREL

Jorge Alberto Piris  
Instituto de Análisis Semiótico del Discurso  
Universidad Nacional de La Pampa

La caída y la ascensión, aisladas, no producen el efecto que surge de su combinación. Desde siempre, los autores que han querido subrayar la caída final han mencionado previamente el ascenso social o la plenitud espiritual de los personajes. Y aquéllos cuyo fin era mostrar la ascensión final no han dudado en relatar primero la caída para ampliar las distancias entre los límites y magnificar la empresa. *Edipo Rey*, *Otelo*, son ejemplos del primer caso. *La Divina Comedia* es el máximo exponente del segundo, pues el protagonista desciende hasta el punto más bajo del universo -el centro de la tierra, en la concepción tolemaica- para luego elevarse hasta el empíreo. La combinación alternativa también incrementa el resultado final, como en *L'asommoir*, donde a la caída del primer capítulo sigue un relativo ascenso progresivo que sólo es preludio de la irremediable degradación que conduce a la muerte de la protagonista.

En *Le Rouge et le Noir*, lo alto y lo bajo mantienen el simbolismo tradicional de positivo y negativo, de prestigio y desprestigio, y se produce un juego dialéctico de ascensión y caída que se desarrolla en dos esferas: la social y la moral.

La época de la historia se caracteriza por haberse iniciado con una caída. La advertencia preliminar nos indica que los hechos debieron escribirse en 1827, pero en la primera página se nos dice que "depuis la chute de Napoléon"



se reconstruyeron las fachadas de casi todas las casas de Verrières<sup>(1)</sup>. En esta época posnapoleónica, los jóvenes sólo advierten dos caminos que pueden permitir el ascenso social: las armas o la iglesia. Julien se inclina primero hacia la carrera militar. Pero luego advierte que ya no puede aspirarse a ser general a los treinta y seis años<sup>(2)</sup>, y que sacerdotes de cuarenta años tienen una renta tres veces mayor que la de los generales de división de Napoleón, por lo que conviene ser sacerdote<sup>(3)</sup>.

Julien odia a su padre y hermanos, que lo maltratan. No se siente feliz en Verrières y desea por todos los medios escapar de ese ambiente y progresar socialmente. Sus acciones son calculadas y trata de aprovechar su habilidad para interpretar las reglas de juego sociales, en los distintos ámbitos en los que se desenvuelve -la pequeña ciudad de Verrières, el seminario de Besançon o la mansión de La Mole-. Sin embargo, sus mayores logros los obtiene por gestos espontáneos en los que la emoción supera al intelecto -su llanto vence la resistencia de la señora De Rênal o enternece al abate Pirard-.

Analicemos las ascensiones que realiza Julien Sorel.

Su primer ascenso será desde la casa paterna, junto al río, hasta la mansión De Rênal, donde seguirá experimentado odio y horror por la alta sociedad local en la que era admitido<sup>(4)</sup>.

En la alta montaña que domina Verrières hallará momentos de paz y emoción. Allí descubre la gruta donde, transitoriamente, se siente seguro, libre y feliz. Y en ella pedirá ser enterrado.

En la abadía de Bray-le-Haut, en la cima de una colina, prestigiosa por las reliquias de San Clemente y por haber sido construida por Carlos el Temerario, Julien asiste a una fastuosa ceremonia a la que concurren, entre otros, un rey y el marqués de La Mole. Se siente deslumbrado por la juventud del obispo de Agde y porque tal cargo representa "deux ou trois cent mille francs peut-être"<sup>(5)</sup>. Este episodio lo inclina del rojo hacia el negro.

Algunos ascensos son peligrosos. Sube a cuarenta pies de altura y camina por una comisa, para adomar el gran dosel por encima del altar mayor de la catedral de Besançon, lo que le vale el reconocimiento del abate Chas-Bernard y luego del obispo. Sube, desde el jardín, hasta la habitación de la Sra. De Rênal, luego de catorce meses de separación, antes de dirigirse a París. La huida del lugar se produce, al día siguiente, entre disparos<sup>(6)</sup>. También sube, en dos oportunidades, desde el jardín a la habitación de Mathilde, y en ambas, su audacia despierta la pasión de la bizarra joven<sup>(7)</sup>.

Es alojado en espacios elevados. Su pequeña celda del seminario estaba en el último piso<sup>(8)</sup>. En la prisión de Besançon lo instalan en el piso superior de un torreón gótico<sup>(9)</sup> y su amigo Fouqué hace gestiones para que no lo trasladen de

ese calabozo, a ciento ochenta peldaños de altura. En sus últimos días pasea por la estrecha azotea de lo alto del torreón<sup>(10)</sup>. En estos casos, los lugares elevados son placenteros por los paisajes que se visualizan. De lo contrario, las habitaciones altas serían indicio de pobreza. En este sentido, se dice de Mathilde cuando visita a Julien luego de su condena, que "était tendre sans affectation comme une pauvre fille habitant un cinquième étage"<sup>(11)</sup>.

No se pone énfasis en los espacios bajos. Sin embargo, como el señor De Rênal había comprado los terrenos de la antigua serrería del tío Sorel para ampliar sus jardines, el padre de Julien debió trasladarse a orillas del Doubs. Por esta circunstancia es que el alcalde debe bajar a la serrería del tío Sorel<sup>(12)</sup> y el traslado de Julien signifique, como mencionáramos, su primer ascenso, real y simbólico, en el plano social.

Las habitaciones bajas producen mala impresión, como la primera en la que es introducido Julien en el seminario<sup>(13)</sup> que contrasta con la grandeza y magnificencia de los salones de París.

Sin embargo se nos muestran varios personajes que se arrodillan, se arrojan a los pies o abrazan las rodillas de otros, por sumisión, humillación o consternación: el académico ante la marquesa de La Mole para peticionar por su sobrino<sup>(14)</sup>, Julien ante la señora De Rênal<sup>(15)</sup>, Mathilde ante Julien<sup>(16)</sup>, primero, y ante su cadáver<sup>(17)</sup>, después. Y una amiga intrigante le sugiere a la señora De Rênal que debe hacerlo ante el rey para obtener el perdón de Julien<sup>(12)</sup>.

Los códigos sociales reconocen prestigio a lo que se encuentra en el centro, magnificado por el poder, y a lo que ha recibido la pátina del tiempo, magnificado por la memoria. Así Besançon tendrá más prestigio que Verrières, pero menos que París, que se convierte en el modelo por antonomasia y sede del poder. Y será prestigioso todo lo construido o plantado por Carlos el Temerario<sup>(19)</sup>, lo perteneciente al decapitado Boniface de La Mole<sup>(20)</sup>, o el haber tenido antepasados en las cruzadas<sup>(21)</sup>.

Se marcan constantemente las diferencias existentes entre París y las provincias. Poseen códigos sociales muy distintos, aunque las intrigas, las ambiciones, las mezquindades, no sean exclusivas de la gran capital o los pequeños pueblos. En todos los ambientes en los que se desenvuelve Julien Sorel hay luchas por el poder, con bandos definidos de aliados y enemigos. La diferencia sólo reside en que en la ciudad de Verrières o el seminario de Besançon, los rivales son más reducidos y las relaciones más sencillas que en París.

Para poder ascender socialmente, Julien hará un camino desde la periferia hacia el centro. Allí tendrá que esforzarse para dejar de lado sus maneras provincianas<sup>(22)</sup> y adecuarse al nuevo ambiente. Y tanto lo conseguirá que llegará a

pensar como un parisiense. Al notar piedad entre los habitantes de Besançon que concurren a presenciar su juicio, se dirá "Ces provinciaux sont moins méchants que je ne le croyais."<sup>(23)</sup>

El carácter altivo de Julien lo impulsa a realizar acciones que considera importantes para satisfacer su propia estimación, para superar las pruebas que él mismo se impone, como besar la mano de la Sra. De Rênal<sup>(24)</sup>, tomarle la mano en el jardín<sup>(25)</sup> o introducirse en su habitación a las dos de la mañana<sup>(26)</sup>. No siente verdadero amor sino la alegría de poseer "une femme aussi noble et aussi belle"<sup>(27)</sup>. Una sola vez, en toda la novela, se menciona el nombre de la Sra. De Rênal, en el pensamiento de su esposo: "Je suis accoutumé a Louise..."<sup>(28)</sup>. Pero no se repite ni en los diálogos de Julien ni en las menciones del autor quien, evidentemente, ha querido destacar su rango social superior, lo que unido a su condición de mujer casada la vuelve doblemente inalcanzable.

Las cartas anónimas, las sospechas que se despiertan por esta relación, lo obligan a dejar Verrières y a instalarse en el seminario de Besançon, donde obtendrá la protección del abate Pirard. Con su ayuda logrará el traslado a París, como secretario del Marqués de La Mole.

Allí, entre caídas del caballo, duelos, viajes, misiones secretas, fiestas en los salones, asistencias al teatro, va conociendo y descifrando los códigos sociales de la clase dominante. La prueba de fuego será ahora la conquista de Mathilde, promovida por la misma joven. Ahora la apuesta es mutua. Ambos quieren demostrar y demostrarse a sí mismos la audacia de sus decisiones, la valentía en su accionar, la singularidad en sus elecciones, que los hacen distintos a las clases a las que pertenecen.

Pero esta relación sufrirá los vaivenes propios de tales personalidades. Tan peculiar es el carácter de Mathilde que el propio autor pide disculpas, y ratifica que es un personaje puramente imaginario antes de seguir "le récit des folies de cette aimable fille."<sup>(29)</sup> Por su parte, Julien solo descubre que la ama cuando es rechazado por ella.

El futuro hijo de la pareja consolida el ascenso social de Julien, pues el Marqués de La Mole logra su título de caballero y su nombramiento como teniente. El rojo prevalecerá sobre el negro. Es en estas circunstancias cuando llega la fatídica carta.

¿Por qué dispara contra la Sra. De Rênal? No hay duda sobre la premeditación. Hace un largo viaje, compra las armas, dispara. Muchas cosas habrán pasado por la mente de Julien durante el viaje. No sabemos si hubo vacilaciones durante el trayecto, por la velocidad del relato. Pero una idea dominante debió prevalecer: la carta de la Sra. De Rênal arruinó su futuro, su proyecto de vida, en

el momento en que comenzaba a concretarse.

Al ascenso social obtenido sigue la estrepitosa caída que finaliza con su juicio y posterior ejecución.

Pero en la prisión se produce el cambio que muestra su evolución moral. La primera parte de la novela se cierra con un capítulo titulado: "Un ambitieux". Ahora, en la prisión, "La ambition était morte en son coeur"<sup>(30)</sup>. Su relación con la Sra. De Rênal nació caprichosamente, como una prueba a superar, sin responder a un sentimiento genuino. Ahora, en cambio, se siente perdidamente enamorado de ella. El encuentro de ambos en la prisión está signado por una tierna emoción: "A aucune époque de sa vie, Julien n'avait trouvé un moment pareil (...) Jamais il n'avait été aussi fou d'amour."<sup>(31)</sup>

Recordando sus paseos en Vergy, confiesa a la Sra. De Rênal, cómo en esa época una ambición fogosa lo arrastraba hacia países imaginarios y le arrebatava su amor<sup>(32)</sup>.

La transformación de su alma se advierte en su último pedido a Fouqué: quiere que lo entierren en la pequeña gruta de la montaña que domina Verrières. Quiere volver a esas alturas donde alguna vez se sintió bien, cuando aún tenía aspiraciones y convicciones morales. Recordemos que, antes de despertarse en él la fatal ambición, subido sobre una roca en la montaña, desde donde veía a sus pies veinte leguas a la redonda, "cette position physique le fit sourire, elle lui peignait la position qu'il brûlait d'atteindre au moral"<sup>(33)</sup>. Notemos que el autor habla de plano "moral" y no de plano "social".

El amor triunfa sobre la ambición. Sus últimos pensamientos recuerdan los felices momentos transcurridos en Vergy<sup>(34)</sup>.

En conclusión, Julien Sorel ha recorrido un doble camino de ida y vuelta, desde la periferia al centro y desde lo bajo hacia lo alto, en dos planos distintos. En el social, se alejó de Verrières para triunfar y retornó de París para morir; ascendió hasta los umbrales del futuro deseado pero cayó hasta el delito que lo condenó. En el plano moral, en cambio, se advierte el fenómeno inverso. La búsqueda de un destino promisorio lo impulsa hacia el exterior, lo dispersa, lo lleva a alejarse siempre de lo obtenido para alcanzar logros superiores. Pero luego del atentado fatal, durante sus meditaciones en la prisión, encuentra en su interior la paz, la reconciliación, en los dulces recuerdos de la felicidad alcanzada y no reconocida anteriormente. Su ambición lo arrastró a un punto tan bajo que sólo quedaba permanecer allí o volver a subir. Y se produjo la elevación espiritual. Quien conquistó mujeres mediante maniobras arriesgadas ahora descubre el amor. Quien fue hábil en el cálculo para lograr objetivos ahora rechaza la última oferta para obtener el perdón de su condena y elige morir con dignidad<sup>(35)</sup>. Por eso el

final es aleccionador, y la tristeza que podamos experimentar ante la muerte de los protagonistas se ve mitigada y dulcificada por la satisfacción de ver triunfar la integridad individual sobre la hipocresía social.

## Notas

(1) STENDHAL: *Le Rouge et le Noir. Cronique du XIXe siècle*. Préface de Claude Roy. Postface et notes de Béatrice Didier. Paris, Gallimard, 1972, p. 19.

(2) *ibid.*, p. 325.

(3) *ibid.*, p. 39.

(4) *ibid.*, p. 49.

(5) *ibid.*, p. 117.

(6) *ibid.*, pp. 221/231.

(7) *ibid.*, pp. 339 y 359.

(8) *ibid.*, p. 181.

(9) *ibid.*, p. 450.

(10) *ibid.*, p. 467.

(11) *ibid.*, p. 478.

(12) *ibid.*, p. 30.

(13) *ibid.*, p. 176.

(14) *ibid.*, p. 305.

(15) *ibid.*, p. 98.

(16) *ibid.*, p. 415.

(17) *ibid.*, p. 498.

(18) *ibid.*, p. 496.

(19) *ibid.*, pp. 114 y 68.

(20) *ibid.*, p. 284.

(21) *ibid.*, p. 242.

(22) *ibid.*, p. 276.

(23) *ibid.*, p. 472.

(24) *ibid.*, p. 44.

(25) *ibid.*, p. 67.

(26) *ibid.*, p. 98.

(27) *ibid.*, p. 102.

(28) *ibid.*, p. 134.

(29) *ibid.*, pp. 356/7.

(30) *ibid.*, p. 464.

(31) *ibid.*, pp. 482/3.

(32) *ibid.*, p. 495.

(33) *ibid.*, p. 76.

(34) *ibid.*, p. 497.

(35) *ibid.*, p. 496.

# EMMA BOVARY: GLORIEUSE ASCENSION ET CHUTE TRAGIQUE

*Gloria Guzmán*  
*Facultad de Filosofía y Letras. U.N.T.*

Quand le riche fait un faux pas, ses amis le soutiennent; quand le  
malheureux fait une chute, ses amis le rejettent  
Tirée du Recueil de Sentences de L'Écclésiastique.

L'épigraphe nous permet d'introduire notre sujet sur la destinée tragique d'Emma Bovary, jeune paysanne normande qui se révolte contre la platitude et la médiocrité de la bourgeoisie de Yonville incapable d'accepter ses rêves de luxe et sensualité.

Comprimée par le milieu et exaltée par des lectures romantiques sans avoir une réelle formation intellectuelle et morale, elle cherche dans le mariage l'issue à son imagination romanesque. Mais sa vie conjugale est placée sous le signe de la solitude et de la routine et bientôt elle va éprouver la frustration et l'insatisfaction d'avoir choisi un mari médiocre, à l'opposé de ses rêves, destiné à être dominé, qui ne peut pas combler ses appétits sexuels, et cette déception la conduira à l'adultère.

Encore une fois elle va être déçue. Ni le séducteur Rodolphe ni le charmant León ne prennent au sérieux la passion d'Emma à fin de pouvoir s'en détacher sans trop de remords.



La naissance de sa fille, loin de lui procurer le bonheur recherché, augmente sa désillusion. Emma est consciente, comme la plupart des femmes du XIX siècle, de la supériorité de l'homme en dignité et félicité. Emma voit clairement la situation d'infériorité de la femme et essaie de la combattre, de réagir à travers une lutte solitaire, contradictoire et condamnée à l'échec.

Cependant la jeune fille paysanne a connu la fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. La beauté de son visage et la grâce de son corps s'ajoutaient à son élégance et distinction, charmes dont elle se sert pour augmenter son pouvoir de séduction et atteindre l'amour:

Jamais Mme Bovary ne fut aussi belle qu'à cette époque; elle avait cette indéfinissable beauté qui résulte de la joie, de l'enthousiasme, du succès, et qui n'est que l'harmonie du tempérament avec les circonstances<sup>(2)</sup>

Et ces circonstances favorisent la naissance d'un sentiment profond, exultant qui réalise la longue rêverie de sa jeunesse. Enfin elle pourra s'évader de la médiocrité de son mari, de la routine de son foyer et s'éloigner de cette existence ordinaire dont elle avait tant souffert:

"Elle entraînait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire":

... Elle triomphait maintenant, et l'amour si longtemps contenu, jaillissait tout entier avec des bouillonnements joyeux<sup>(3)</sup>

Car avoir un amant c'est une victoire pour sa sexualité orientée vers le plaisir, plaisir qui au cours du XIX siècle devait être guidé par le mari. C'est difficile alors d'imaginer Charles Bovary dans le rôle de provocateur du désir de sa femme. C'est une responsabilité qui est au-delà de ses forces, étant donné que pour lui et suivant la conception de l'époque, la sexualité occupait un plan secondaire dans la vie conjugale.

Rodolphe, par contre, représente le vrai "connaisseur" des stratégies de la conquête amoureuse apprises tout au long de sa vie de riche séducteur. Il lui faudra chercher les occasions pour se rencontrer avec cette jolie et fraîche Madame Bovary, et pouvoir déployer ainsi sa galanterie et ses mensonges où il met en jeu toute son intelligence et la chaleur de son langage qui touchait le cœur et l'orgueil de la dame.

D'un autre côté, il convient de se rappeler qu' à ce moment-la il était normal d'avoir une maîtresse, une liaison pour jouir secrètement du plaisir d'être avec une femme mariée dont on peut se débarrasser sans scandale et sans reproches.

Mais cet amour nouveau excitait à la fois la sensibilité et l'orgueil de Rodolphe. Impossible de résister à la tentation du corps d'Emma, de sa taille mince, de son visage pâle. Impossible de ne pas céder à sa tendresse, de ne pas exploiter toutes ces jouissances où son âme s'enfonçait.

Cependant, une fois l'aventure finie, ce sentiment perd de sa vigueur et:

Quand le printemps arriva, ils se trouvèrent, l'un vis-à-vis de l'autre,  
comme deux mariés qui entretiennent une flamme domestique<sup>(4)</sup>

La force de ce sentiment transfigurait Emma et lui donnait le courage pour se montrer plus audacieuse, plus libre, à tel point de se promener avec son amant, une cigarette à la bouche, ou pire encore, de boire un demi-verre d'eau de vie jusqu'au bout.

C'est une transformation totale appréciée à travers ses regards hardis, la provocation de sa beauté, la sensualité de ses gestes et son attitude ferme, désinvolte, dominante. C'est une nouvelle image qu' Emma aperçoit dans la glace et provoque son étonnement. Le miroir lui renvoie une nouvelle identité avec l'empreinte du bonheur qui enflamme son cœur.

Le résultat de cette expérience amoureuse, après la douleur du départ de Rodolphe et la souffrance de la maladie provoquée par cette rupture, ne nuira pas à l'apparition d'un autre amour, cette fois avec le jeune León:

Quant au souvenir de Rodolphe, elle l'avait descendu tout au fond de son cœur.<sup>(5)</sup>

Libérée de cette liaison, Emma recupère ses forces et son intérêt 'de vivre. L'insistance de son mari la décide d'aller à Rouen pour un merveilleux spectacle, occasion de la rencontre avec León.

Installée dans sa loge et:

Avec une désinvolture de duchesse<sup>(6)</sup>



Madame Bovary sentait vibrer tout son être sous l'intensité de la musique. Une joie profonde, mêlée d'admiration et d'enthousiasme, la faisait jouir de ce spectacle si magnifique à ses yeux, si doux à l'oreille. Cette félicité aura son point culminant au moment de l'entrée du clerc, où son âme s'inonde de petits souvenirs de son vieil amour, oublié jusqu'à ce moment.

A partir de ce moment-là tout recommence. Emma trouvait les moyens et les prétextes pour chercher sa compagnie, pour voyager à sa rencontre à fin de vivre ses moments d'extase, sa vraie lune de miel, à l'intérieur d'un tiède appartement, ou sous les peupliers de la petite île, endroits propices à l'intimité de leur passion.

La nécessité de se déplacer manifestée par les femmes de cette époque répondait à l'urgence d'échapper au sacrifice des lourdes tâches rurales. Pour Emma le besoin des voyages, des escapades, correspond à son désir de libération, de rupture avec le cercle gris de son milieu familial et en même temps lui permet de satisfaire ses élans amoureux. C'est aussi une transgression qui exige une volonté de fuite, la souffrance et le refus d'un avenir insupportable.

A différence de Rodolphe, le jeune León se laisse emporter par le charme de la séduction d'Emma. Il l'avait aimée du premier coup d'oeil, il lui avait offert son premier bouquet de violettes:

Il savourait pour la première fois l'inexprimable délicatesse des  
élégances féminines<sup>(7)</sup>

Il aimait tout de cette femme, même ses bottines minces, et attendait avec impatience l'arrivée de ses lettres pour lui répondre avec la même ardeur qui s'accroissait par l'absence.

L'amour d'Emma grandissait et son bonheur aussi. La fascination de cette transgression contribuait à faire croître la satisfaction et la force de sa personnalité qu'elle exerçait sur cet amant docile et soumis à ses caprices et incapable de s'opposer à ses idées, incapable d'héroïsme.

Le rire d'Emma inondait la chambre d'hôtel qui était pour eux comme leur maison particulière, où tant de paroles tendres retentirent et où elle prodiguait à León toutes sortes d'attention et de tendresses.

Mais l'ennui ressenti, senti comme une immense lassitude, s'empare du couple. Pour des raisons différentes, les deux amants veulent se quitter. León,

soucieux de respectabilité au moment de devenir premier clerc. Emma, fatiguée d'une passion affaiblie qui n'est pas à la hauteur de ses fantaisies.

Pour la deuxième fois, la souffrance vient frapper à sa porte, et a la désillusion amoureuse s'ajoute le désespoir, l'angoisse et la détresse provoquées par cet appétit de luxe, cette soif d'acheter n'importe quel objet soit pour satisfaire sa coquetterie et élégance, soit pour faire cadeau à ses amants, mais surtout comme moyen d'apaiser ses frustrations. Emma est la responsable de cette chute vertigineuse qui la conduira au suicide et à la destruction de sa famille.

Ses derniers efforts pour éviter le désastre ont été inutiles. Tout est perdu. Ses tentatives ont échoué, son orgueil humilié et sa dignité de femme offensée. Et le comble de son malheur vient surtout du refus à sa demande d'appui, de secours, de grâce, manifesté par ceux à qui elle avait prodigué son amour, sa flamme, sa passion, sa vie. Les trahisons et les bassesses de Rodolphe et León sont au-delà de ses forces et la honte subie transforme son drame en tragédie.

Excepté son mari, les hommes l'abandonnent à ses propres ressources, à sa douleur. Elle doit expier ses fautes, sa révolte, sa libération, son indépendance. On ne lui pardonnera jamais sa supériorité.

Sa mort aussi accentue les détails ténébreux de sa chute. Ses gémissements, le claquement de ses dents, les convulsions, ses paupières démesurément ouvertes, font un tableau répulsif de l'agonie de cette femme :

La langue tout entière lui sortit hors la bouche; ses yeux en roulant, pâlissaient comme deux globes de lampes qui s'éteignent

Et la voix rauque de l'aveugle qu'Emma écoute pour la dernière fois à travers la fenêtre, complète ce spectacle d'horreur. Et son miroir qui avait reflété un visage de beauté illuminé par l'amour et le bonheur, lui révèle maintenant l'image de la laideur et de la souffrance.

Mieux que personne, Emma a connu le bonheur de l'ascension et sa durée éphémère qui s'envole comme le sable entre les doigts et disparaît pour jamais. Elle a su aussi la difficulté et l'impossibilité de retenir les amis qui l'accompagnaient dans cette situation de privilège. Elle a appris que la société nous choye quand nous sommes en haut et nous abandonne dans notre chute.

C'est cet abandon, cette solitude qui rendent insurmontable la chute d'Emma Bovary. Sa lutte a été individuelle. Elle était seule et dans ces conditions la victoire devient difficile. Il n'y a pas, à côté d'elle, une personne, homme ou

femme, pour l'appuyer, la soutenir, la conseiller, la consoler. Elle n'a même pas, le secours d'une formation religieuse profonde, sincère, où elle puisse trouver un abri, un refuge, la paix d'une parole sensée qui s'exprime après avoir écouté la confession. Et pourtant Emma a cherché cette possibilité de soulagement spirituel, tentative échouée à cause d'un prêtre distrait qui n'avait pas compris le désarroi de cette femme.

Solitude enfin d'une femme indifférente à l'amour maternel, ce sentiment qui rendait presque sublime le personnage de Mme. de Rênal, peint par Stendhal dans: *Le rouge et le noir*. L'ombre de l'adultère pèse sur les deux femmes et les deux aussi éprouvent l'amertume de la séparation, mais tandis que Mme. de Renal se réfugie dans l'amour de ses enfants, Emma se débat dans le vide de sa solitude.

## Notes

- (1) La Sainte Bible. Traducción al Francés bajo la Dirección de la Escuela Bíblica de Jerusalén. Año 1968.
- (2) Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*. pp. 258.
- (3) Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*. pp 219.
- (4) op. Cit. pp.230.
- (5) Op. Cit. pp. 284.
- (6) Op. Cit. pp. 293.
- (7) Op. Cit. Pp. 346.

## Bibliographie

- DE BOISDEFFRE, Pierre; *L'île aux livres*, Littérature et critique, Editions Seghers, 1980, Paris.
- FLAUBERT, Gustave; *Madame Bovary*, Librairie Gallimard, 1951 Paris, Francia.
- JOUVET, Vincent; *La Lecture*, Hachette, Paris, 1993.
- Richard, Jean-Pierre; *Stendhal et Flaubert*, Littérature et Sensation, Editions du Seuil, 1954.
- RIEGERT, Guy; *Profil d'une oeuvre*, Madame Bovary, Flaubert, Hatier, 1971.
- RIEGERT, Guy; *Profil d'une oeuvre*, Résumé, Personnages, Themes. Paris, Hatier, 1992.
- RINCÉ, Dominique; *La Littérature française du XIX siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.
- VARGAS LLOSA, Mario; *La orgía perpetua*, Editorial Seix Barral, 1975.

## BAUDELAIRE: UNE DIALECTIQUE DE L'ASCENSION ET DE LA CHUTE

*Margarita Ferrari*  
*Universidad Nacional de Salta*

Si, tel que Gaston Bachelard l'affirme, dans «le dilemme de devenir léger ou continuer à être lourd», sont réunis tous les drames de la destinée humaine, l'œuvre de Baudelaire illustre cette conception de manière exemplaire. En effet, la matière poétique: mémoire, obsessions, expériences de vie, images, symboles, tout s'organise verticalement et c'est dans cette verticalité que prend corps la destinée de l'homme, participant à la fois de l'élévation et de la profondeur.

On connaît l'aveu de Baudelaire dans *Mon cur mis à nu*: «Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées. L'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu ou spiritualité, est un désir de monter en grade; celle de Satan ou animalité est une joie de descendre.»

Ainsi, l'homme serait-il, le permanent enjeu du conflit éternel entre le ciel et l'enfer.

Cette lutte perpétuelle, constitue d'ailleurs, la clé de l'œuvre baudelairienne: déchiré entre le Spleen et l'Idéal, l'être voudrait atteindre les pures régions de la spiritualité, mais il s'enfonce dans la déchéance, tout en ayant le sentiment lucide de sa chute.

Ce système éthique dualiste s'accorde parfaitement avec la construction de l'écriture de Baudelaire, bâtie, généralement, sur l'antithèse. Cela

s'accompagne d'un sens très aigu de la différence qui révèle l'une de ses tendances les plus profondes: le penchant à la séparation.

Montée / descente. Voilà la dynamique de l'écriture baudelairienne qui révèle une connaissance aiguë de l'homme, de sa grandeur aussi bien que de sa misère.

Des images aériennes, des oiseaux en particulier, peuplent les pages de Baudelaire, depuis les colibris d'argent qui habitent les rêves de la belle Malabaraise, jusqu'au cygne malheureux, «ridicule et sublime» se traînant dans le vieux Paris, ou le fabuleux Phénix des «Sept Vieillards».

«L'Albatros», poème où le symbole est beaucoup plus travaillé, incarnation du poète, «Roi de l'azur», «Prince des nuées», déchiré entre le désir de prendre son essor vers l'infini et l'impossibilité de quitter la terre où il est exilé, incompris et ridiculisé.

Mais le poème le plus réussi qui illustre la montée est, sans contredit «Élévation». Jamais le talent poétique de Baudelaire, n'a transcrit en paroles la souveraine liberté de ce vol dans l'espace, la profonde jouissance de l'être conquérant les limpides hauteurs, la sensation de dématérialisation, du passage au corps subtil, tout cela accompagné de la réussite du rythme qui marque la montée graduelle de l'esprit vers des régions célestes de plus en plus lointaines:

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées  
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,  
Par-delà le soleil, par-delà les éthers  
Par-delà les confins des sphères étoilées

Mon esprit tu te meus avec agilité...

Ce poème nous oriente vers une lecture mystique. L'image des «ailes vigoureuses» nous renvoie à l'oiseau, symbole des rapports entre la terre et le ciel et qui peut signifier aussi un état spirituel supérieur de l'être, y compris un état angélique.

Ici, l'esprit du poète se purifie dans l'ascension et atteint cet espace idéal qui lui permet de devenir le déchiffreur d'un langage secret: celui «des fleurs et des choses muettes».

Cet espace défini par le *au-dessus* et le *par-delà*, cette immensité de lumière liquide, c'est l'univers du poète, c'est le lieu de sa poésie.

Élévation qui se fait dans la solitude et qui, par conséquent implique un mouvement de séparation. En effet, l'esprit s'envole «bien loin de ces miasmes

morbides». Il «plane» sur la vie, il ne la partage pas, bien au contraire, il s'en écarte. Des calmes hauteurs, on voit de très loin les agitations d'en bas.

Ce regard exercé d'en haut s'accorde avec la perspective si fréquente chez Baudelaire, de celui qui regarde la vie comme un spectacle. Il lui arrive souvent d'adopter la pose si bien dessinée dans «Paysage»: «Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde...»

La distance et la différence fixent donc l'image du poète chez Baudelaire.

La hauteur et l'éloignement définissent aussi le nuage, probablement l'image aérienne préférée de Baudelaire, qui le dénomine «Magie de l'eau et de l'air».

Objet éminemment poétique, le nuage représente l'infini que le poète voudrait atteindre. Les formes changeantes des nuages, souvent zoomorphiques, suscitent aisément la rêverie chez l'observateur. Formes dynamiques et vaporeuses qui se transforment sans arrêt et qui renferment une invitation à monter et à partir. Les nuages attirent l'âme vers le suprême voyage, vers la sublimation absolue.

Dans «L'étranger», poème qui ouvre «Le spleen de Paris», la séparation entre le poète et l'humanité s'accroît. Cela devient une différence de nature: alors que la foule est conformiste dans ses sentiments et grégaire dans ses manifestations, le poète réclame l'espace et la solitude. De là l'affirmation qui clôt le poème:

J'aime les nuages... les nuages qui passent... Là-bas... les merveilleux nuages!

C'est le même sujet de «La soupe et les nuages», poème construit sur l'antithèse: la médiocrité de la vie quotidienne opposée à la liberté, à la poésie symbolisées dans les nuages.

Accoudé à la fenêtre, le poète contemple «les mouvantes architectures que Dieu fait avec les vapeurs, les merveilleuses constructions de l'impalpable». Puisqu'il se nourrit plutôt de poésie que de soupe, il n'entend pas les reproches de sa compagne, fille grossière et violente qui, de ses cris, l'arrache de sa rêverie et le replace brutalement dans la vulgarité du geste quotidien:

Et tout à coup, je reçus un violent coup de poing dans le dos et j'entendis une voix rauque et charmante, une voix hystérique et comme

enrouée par l'eau de vie, la voix de ma chère petite bien aimée qui disait: «Allez-vous manger bientôt votre soupe, sacré bougre de marchand de nuages?»

Déception, défaite du poète qui rejoint ainsi les plaintes d'Icare, dont les bras sont cassés «pour avoir étreint des nuées».

Baudelaire est un grand créateur d'images aériennes, parfois insolites ou étranges, mais toujours d'une intense beauté. Dans un passage de «Un mangeur d'opium», les nuages qui couvrent le ciel se transforment en flocons de neige qui, à leur tour, deviennent de blancs oreillers. Sur ces coussins de nuage-neige se reposent des enfants malades, qui, enveloppés de cette pluie toute blanche, montent vers le ciel. Étonnante vision, imprégnée, comme il arrive souvent chez Baudelaire, d'une solennité presque religieuse.

Baudelaire: l'homme qui se sent abîme, selon l'expression de Sartre. Donc après la montée advient l'irréremédiable chute.

Dans «Mon cœur mis à nu», Baudelaire nous livre une confession précise de son abîme: «Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc.»

Les représentations de la chute sont, chez Baudelaire, beaucoup plus nombreuses que celles de l'ascension dont elles diffèrent aussi en ce qu'elles comportent toujours une profonde angoisse.

C'est que la peur de tomber ou plutôt de ne pas trouver d'appui dans la chute, est une peur primitive, profondément enracinée dans notre moi. Nos rêves connaissent ces chutes vertigineuses dans les abîmes sans fin.

Dans l'écriture de Baudelaire, la menace de l'abîme est toujours latente, tout en prenant des nuances diverses dans son symbolisme.

La chute est particulièrement en rapport avec les états oniriques, qu'ils soient naturels ou provoqués par l'ingestion des drogues.

Dans «Le poème du haschisch» Baudelaire distingue deux classes de rêves: le rêve naturel, en rapport à la vie ordinaire de l'homme, à ses préoccupations, à ses désirs, à ses vices. L'autre est le rêve qu'il appelle «hiéroglyphique», le rêve absurde, insolite, qui n'a aucun rapport avec la vie ou les passions du dormeur. C'est dans ces rêves que l'on prend contact avec le surnaturel et dans l'antiquité on les considérait divins.

Dans ses descentes dans le rêve, le poète découvrira des images, des visions, des symboles, qui viendront s'épanouir dans son monde intérieur, et, dont il enrichira sa création.

Mais l'abîme, fascinant ou effroyable, évoque aussi l'immense et puissant inconscient. Il apparaîtra donc comme une invitation à explorer les profondeurs de l'âme pour en délivrer les fantômes ou en dénouer les liens.

Le rêve, tel que Nerval le concevait, doit être capturé, mais celui qui essaiera de le faire, s'expose à tous les dangers. Le rêveur doit être plus fort que le rêve pour affronter ainsi les monstres qui le guettent dans les profondeurs.

Souvent la descente dans le gouffre est en rapport direct avec les hallucinations provoquées par la drogue. Cela arrive en particulier dans «Les Paradis Artificiels» où le mangeur d'opium transforme en réalités les objets de ses rêveries. Mais toutes ces visions si belles et si poétiques en apparence, sont toujours accompagnées d'une angoisse profonde. Voici un fragment d'un rêve du mangeur d'opium:

Il lui semblait, chaque nuit, qu'il descendait indéfiniment dans des abîmes sans lumière, au-delà de toute profondeur connue, sans espérance de pouvoir remonter. Et même après le réveil persistait une tristesse, une désespérance voisine de l'anéantissement.

Le moi abyssal recèle ses secrets dans le replis les plus lointains de l'inconscient. Le texte le souligne à plusieurs reprises: le sujet git, inerte «plus profondément que jamais n'est descendu le plomb de la sonde».

L'abîme s'ouvre vertigineusement dans des textes dont il est question de la maladie, de la décrépitude, de l'approche de la mort, états qui s'accompagnent de visions apocalyptiques d'écroulements, de destruction, de ruines.

Le texte que voici a reçu, paraît-il, un commencement de réalisation dans un fragment reproduit par Nadar en même temps que les poèmes en prose. Certains critiques y voient un souvenir de De Quincey, mais le texte de Baudelaire est plus énigmatique, plus intense et troublant. Le poète y reproduit un de ces rêves hiéroglyphiques qui communiquent avec le surnaturel.

Tout en haut, une colonne craque et ses deux extrémités se déplacent.  
Rien n'a encore croulé. Je ne peux retrouver l'issue. Je descends, puis



je remonte. Une tour. Labyrinthe. Je n'ai jamais pu sortir. J'habite pour toujours un bâtiment qui va crouler, un bâtiment travaillé par une maladie secrète.

Et l'angoissante conclusion:

Je vois de si terribles choses en rêve que je voudrais quelquefois ne plus dormir.

Le rêve peut constituer aussi une évasion de la réalité. C'est le cas de «La chambre double» où un spectre infernal fait irruption soudain dans un rêve prodigieux, fait de mystère, de silence, de sérénité, de parfums. Ce démon replace brutalement le poète dans la vie où le Temps règne «avec tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses».

On connaît bien les graves conflits que déclencha chez Baudelaire enfant le mariage de sa mère avec le commandant Aupick. Leurs rapports furent toujours très difficiles. Mme. Aupick était pour le poète un juge, devant lequel il s'humiliait, en cherchant son absolution.

Donc, il n'est pas osé de faire allusion ici à l'une des interprétations de Jung à propos du symbolisme de l'abîme. Il affirme que le gouffre se rattache à l'archétype maternel, image de la mère aimante et terrible, ce qui s'encadre de manière cohérente dans les rapports de Baudelaire avec sa mère. On y trouve d'ailleurs des rêves punitifs. Dans le célèbre poème «Le gouffre», la peur métaphysique de l'abîme envahit tout le texte. Mais c'est Dieu, précisément, qui condamne le poète au cauchemar du gouffre.

On y perçoit le sentiment de culpabilité, la recherche de la punition, traits saillants de la personnalité de Baudelaire, qui a toujours exigé des juges, en réclamant la réprobation et le châtiment.

Le trajet qui parcourt en entier l'axe de la verticalité se déploie dans l'admirable poème «L'Irrémédiable».

Divisé en deux parties, la première nous présente un être spirituel imprécis: forme, idée, Ange, qui règne dans l'azur. Voyageur irréflecti, il se hasarde à une descente. Mais il tombe dans un puits d'horreur et de folie où l'assiègent de gigantesques remous, des cauchemars affreux, une armée de reptiles et de

monstres visqueux, et surtout l'obscurité, l'humidité, la puanteur de l'atmosphère, les escaliers sans rampe qui descendent interminablement.

En somme, un espace diabolique où regnent les forces du Mal. Parmi cette horreur, le prodige d'une remarquable métaphore de l'âme emprisonnée:

Un navire pris dans le pôle  
comme en un piège de cristal

Dans la deuxième partie, très brève, l'ange imprudent atteint le fond de l'abîme où il peut enfin affronter son image, car, ce voyage se révèle comme une plongée au fond de soi:

Tête à tête sombre et limpide  
qu'un cœur devenu son miroir

Mais le miroir lui renvoie le visage du Mal. Il se découvre comme l'incarnation du Mal.

Dans ce puits de vérité, une pâle étoile palpite encore timidement mais le phare infernal et ironique l'anéantit.

Faut-il s'en tenir à la défaite définitive de l'Ange? Il est probable que non, car il y a chez Baudelaire une conscience aiguë de la condition humaine: la montée et la descente sont la substance de l'humain et Baudelaire l'a saisi lucidement et surtout il l'a vécu intensément.

Le Paris de Méryon, aquafortiste que Baudelaire admirait, est la métaphore vivante de cette dialectique de la montée et la descente: ses rues sont de véritables abîmes, mais là-haut, dans le ciel, les merveilleux nuages poursuivent leur course.

## Bibliographie

AZCUY, Eduardo. *El ocultismo y la creación poética*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1966.

BACHELARD, Gaston. *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

BALAKIAN, Ana. *El movimiento simbolista*. Madrid: Ed. Guadarrama, 1969.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*. Paris: Ed. Gallimard. La Pléiade, 1956.

MATHIEU, Jean-Claude. *Les Fleurs du Mal de Baudelaire*. Paris: Ed. Hachette, 1972.

PIA, Pascal. *Baudelaire par lui-même*. Paris: Ed. Du Seuil, 1956.

SARTRE, Jean Paul. *Baudelaire*, in *Obras*. Tomo II. Buenos Aires: Ed. Losada, 1972.



## DE L'EGLOGUE A L'ELEGIE, DANS L'ATTAQUE DU MOULIN, D'EMILE ZOLA

*Pierina Lidia Moreau*  
*Universidad Nacional de Córdoba*

Si cette communication se rapporte au thème "Ascension et chute", elle ne prétend attribuer à ces mots aucun sens religieux, ni moral, ni social.

Dans la nouvelle qui nous occupe, "L'Attaque du moulin", on passe de la félicité bucolique et naïve d'un endroit et de ses habitants (églogue) au malheur, la folie et la mort produits par la guerre (élegie).

Les personnages, qui occupaient une situation somme toute privilégiée dans la vie calme du petit village, succombent par suite d'une catastrophe. Et cette catastrophe qui abat les êtres vivants, n'épargne pas le moulin, construit avec tant d'amour et détruit par tant de haine.

Dans cette nouvelle, écrite en 1877 et incorporée en 1880 aux *Soirées de Médan*, Emile Zola a voulu montrer, à échelle réduite et moyennant ce passage de la construction (du moulin, du bonheur), à la destruction totale (du bonheur, du moulin), les terribles effets de la guerre de 1870, mais aussi et surtout éveiller chez les lecteurs de tous les temps, l'horreur de la guerre, de toutes les guerres.

La guerre de 1870, l'invasion prussienne, la destruction, la défaite, la fuite de l'empereur, les horreurs vécues, la perte de civils et de militaires, la souffrance et la mort, Zola les a décrites de façon magistrale dans *La Débâcle*, avant-dernier

volume des *Rougon-Macquart*, publié en 1892. Mais dès juin 1877 l'écrivain avait tracé, dans "Les trois guerres", long récit publié dans la revue russe *Le Messager de l'Europe*, les souvenirs des trois guerres qui avaient traversé sa vie: celle de Crimée, à quatorze ans; la guerre d'Italie à dix-neuf ans, et la plus terrible de toutes, quand il avait trente ans, celle de 1870.<sup>(1)</sup>

Le mois suivant, juillet 1877, et dans la même revue russe, il publie un récit qui a pour titre "Un épisode de l'invasion de 1870".

"Les trois guerres" était écrit à la première personne et racontait des souvenirs, vécus ou inventés en province et à Paris. L'Episode en question, au contraire, serait, d'après le même Zola:

...une nouvelle, un épisode de l'invasion de 70, des plus dramatiques.<sup>(2)</sup>

Le sujet répondait à l'actualité qui sévissait en Russie à ce moment; en effet, une guerre avait éclaté entre ce pays et la Turquie en avril 1877 à cause de leur rivalité dans les Balkans, qui allait finir par une victoire russe l'année suivante. Mais à un moment donné on avait pu craindre qu'elle ne s'étendît partout en Europe.

Cette guerre prédisposait l'esprit des lecteurs du *Messager de l'Europe* à bien accueillir la nouvelle de Zola qui évoquait une guerre vieille seulement de sept ans.

La nouvelle était précédée d'une longue introduction, adressée aux lecteurs russes et supprimée dans les suivantes éditions françaises:

Cette fois-ci je vous raconterai une histoire vécue, une véridique histoire vécue, que j'ai entendue d'un témoin. Il s'agit d'un épisode de l'invasion de 1870.

A l'heure actuelle la voix de la guerre couvre tout en Europe, c'est pourquoi je vais vous parler de la guerre, afin qu'on consente à m'écouter. Une étude littéraire, une chronique de la vie parisienne, tout ceci paraîtraît, c'est vrai, bien fade à la minute où les canons tonnent.

(3)

Histoire vécue, histoire véridique, entendue de la bouche d'un témoin... il n'y a aucun moyen de démentir cette affirmation, ni de prouver son authenticité.

Mais cela ne modifie en rien le sujet qui nous occupe.

Disons pourtant que depuis sa jeunesse Zola avait écrit des contes antimilitaristes où il exprimait son horreur de la guerre comme source de violence et de terreur. Par exemple, "Le petit village", de 1870, et "Souvenirs", série de quatorze mini-récits publiés entre 1871 et 1872.

Dans "Les Trois guerres", de juin 1877, Zola offrait une vision de la guerre, dès l'arrière; "L'Attaque du moulin" allait montrer un combat qu'on pourrait bien appeler 'singulier'.

Emile Zola, en vérité, n'avait pris part activement à cette guerre ni rien vu d'elle: dispensé du service militaire, il était en plus absent de Paris au moment des actions. Mais, après 1870, les récits de guerre s'étaient multipliés: on racontait surtout des escarmouches où l'initiative individuelle se manifestait. C'était une façon de nier la défaite et de refuser la vérité d'une guerre qui était en réalité un des premiers conflits modernes. <sup>(4)</sup>

Emile Zola reste fidèle à cette tradition dans "L'Attaque du moulin", et dans une certaine mesure il y place des stéréotypes: le jeune paysan héroïque, le vieux paysan rusé, la jeune fille amoureuse et dévouée jusqu'à la témérité, l'officier prussien inflexible, le capitaine français courageux mais un peu fat et galant à l'excès. Cependant, au-delà de ce côté conventionnel, la nouvelle de Zola mérite d'être considérée du point de vue de la chute sinon de l'ascension car, malgré que *ascension* et *chute* soient des termes qui apparaissent indissolublement unis dans l'évocation, dans "L'Attaque du moulin" cette dualité se montre avec un caractère particulier que nous nous efforcerons de démontrer.

La nouvelle de Zola est divisée en cinq chapitres. Dans le premier il est question d'allégresse, de fiançailles, de jeunesse. C'est seulement après la fête que l'on vient à évoquer "la guerre que l'empereur avait déclarée à la Prusse" et qui avait déjà appelé à l'armée les jeunes gens du village, Dominique excepté par sa condition d'étranger.

Mais cette évocation n'arrive pas à troubler la paix de cet endroit charmeur, de ce village lorrain appelé Rocreuse, qui s'endort bercé par le bruit paisible de la rivière Morelle. Le chapitre finit par des images apaisantes de la nuit qui, en tombant, apporte "une tranquillité d'enfant, des sources qui sont "la respiration fraîche et rythmée de la campagne endormie" et de la vieille roue du moulin que le ruisseau fait bouger et qui semble rêver à haute voix, causant toute seule ou avec l'eau. Le chapitre se ferme par une phrase digne d'une églogue:

Jamais une paix plus large n'était descendue  
sur un coin plus heureux de nature. <sup>(5)</sup>

A partir du chapitre II et jusqu'à la fin, le deux adjectifs que nous venons de citer "*large paix*" et "*heureuse nature*" seront démentis par la suite des événements.

En effet, un mois plus tard, la guerre s'abat avec violence sur le village, le moulin et leurs habitants, et le temps s'accélère. En deux jours se succèdent la résistance désespérée du groupe de soldats français qui tiennent bon jusqu'où ils peuvent, ensuite la fureur de Dominique qui le pousse à tuer des Prussiens dès qu'il voit Françoise en danger, les terribles représailles du bataillon prussien, la dureté de son chef, la destruction du moulin, de la maison et de la roue, la mort de Dominique condamné et exécuté par l'officier prussien, la mort du père Merlier par une balle perdue, et la folie ou tout au moins l'hébètement de Françoise devant tout ce malheur qui dépasse sa compréhension. Et la galanterie du capitaine français la saluant de son épée et criant "Victoire! Victoire!" met la note ironique qui aggrave la situation.

L'églogue et l'idylle du début sont devenus élégie, chant funèbre, plainte.

Toute la nouvelle peut se réduire à un jeu d'oppositions, de contrastes aussi marqués que ceux que peuvent représenter les mots *ascension* et *chute*. Mais le fait que seul le chapitre premier soit positif, heureux, va souligner la prédominance de la négativité, du pessimisme, du malheur; en d'autres mots, il y a un seul moment de montée, et tout le reste est descente, chute.

Ces oppositions sont très visibles: le bonheur se transforme en malheur; la fête devient catastrophe; les fiançailles, séparation; la maison devient ruines; le silence heureux, bruit épouvantable et meurtrier; la victoire, défaite; la santé, folie; il y a même l'amour qui devient haine chez Dominique; la clarté devient ténèbres; la guerre anéantit la paix idéale du premier chapitre. Et la nature accueillante et douce aux amoureux, se transforme, au moment de la fuite de Dominique, en un piège qui risque d'engloutir les amoureux.

La destruction s'empare de tout: le moulin est démoli par la mitraille et les boulets:

Une moitié de la toiture fut enlevée. Deux murs s'écroulèrent (...) les lierres, arrachées des murailles ébranlées, pendaient comme des guenilles. <sup>(6)</sup>

la maison montre par ses trous béants les restes de la vie heureuse qu'on y menait:

...l'on voyait, par une brèche, la chambre de Françoise, avec son lit, dont les rideaux blancs étaient soigneusement tirés. <sup>(7)</sup>

la nature paisible semble se mettre à l'unisson avec la tragédie. Et la roue, tant aimée du père Merlier, reçoit

coup sur coup (...) deux boulets, et elle eut un gémissement suprême: les palettes furent charriées dans le courant, la carcasse s'écrasa. C'était l'âme du vieux moulin qui venait de s'exhaler. (8)

Cette description, qui clôt le récit, marque bien la chute de ce qu'au début avait été un chant d'amour, de paix et de bonheur.

Chute, d'après le dictionnaire, veut dire être précipitée dans un état malheureux depuis une situation privilégiée, ou succomber par suite d'une catastrophe. Les deux acceptions trouvent leur justification dans "L'Attaque du moulin".

Cette chute, dans la pensée et l'expression d'Emile Zola, est représentée par la guerre, qui viole la terre et les hommes, qui transforme l'eau pure des ruisseaux en un courant rouge de sang. La guerre met fin à toute possibilité d'ascension vers le bonheur, l'amour, le travail, l'avenir; détruit la dignité humaine et la dignité des choses. Elle profite du hasard pour dévier le destin, et découvre chez l'homme ce qu'il a de plus terrible, la haine des autres hommes.

En vrai conteur naturaliste, Emile Zola renchérit sur le côté tragique de l'existence de ses héros, faisant jouer le hasard et la cruauté de l'homme envers les choses et envers ses semblables.

Mais il faut remarquer aussi que dans "L'Attaque du moulin" tout chauvinisme est absent, et la peinture des deux officiers le montre assez. Poussant cette idée plus loin, on est obligé de souligner que l'attitude du capitaine français, saluant de son épée une Française annihilée par la douleur, en criant Victoire! est non seulement déplacée et ridicule mais surtout ironique, et cette ironie mêlée à la tragédie est aussi un trait naturaliste.

Il est difficile de traiter le thème "Zola et la guerre" sans faire allusion à son roman *La Débâcle*.

Tandis que dans "L'Attaque du moulin" tant la victoire que la défaite restent provisoires du fait qu'il s'agit d'un fait d'armes isolé et peu important du point de vue de l'issue du conflit, avec *La Débâcle* Zola écrit le roman de la guerre moderne, où la suprématie est réservée à la puissance technique et à l'organisation. Et en



1892 ses idées sur la guerre semblent quelque peu modifiées, car il la définit comme une "chose grande et triste, nécessité parfois terrible à laquelle il ne faut jamais se décider que mûrement et gravement" et comme une "nécessité de la lutte vitale".<sup>(9)</sup>

Plusieurs détails de "L'Attaque du moulin" seront repris et agrandis dans *La Débâcle*: la petite Morelle aux eaux rougies sera remplacée par la Meuse qui charrie les cadavres; la défense du moulin annonce celle de la maison Weiss au chapitre premier de la deuxième partie du roman.

Dans la nouvelle comme dans le roman, Emile Zola rejette les mythes exaltants et trompeurs qui entourent la guerre, pour la refléter dans le regard de ses acteurs les plus humbles, les plus désarmés, les moins informés et, ainsi que l'affirme Robert A. Jouanny, "il fait oeuvre originale en ouvrant la voie aux récits de démystification guerrière que suscita la guerre 14-18".<sup>(10)</sup>

Revenant à notre sujet strict, il nous faut signaler encore que, faisant contraste avec le récit de 1877 qui finit par la destruction et la folie, dans le roman de 1892, malgré l'horreur de la défaite irrémédiable, du sang et de la mort répandus partout, il y a une lueur d'espoir:

Alors, Jean eut une sensation extraordinaire. Il lui sembla, dans cette lente tombée du jour, au-dessus de cette cité en flammes, qu'une aurore déjà se levait. (...) C'était le rajeunissement certain de l'éternelle nature, de l'éternelle humanité, le renouveau promis à qui espère et travaille. (...) Le champ ravagé était en friche: la maison brûlée était par terre; et Jean, le plus humble et le plus douloureux, s'en alla, marchant à l'avenir, à la grande et rude besogne de toute une France à refaire.<sup>(11)</sup>

A partir de là, s'il nous était permis d'établir une liaison plus étroite entre "L'Attaque du moulin" et *La Débâcle*, nous aimerions dire qu'après la noirceur de la chute, ébauchée dans la nouvelle et développée longuement dans le roman pointe la promesse d'une ascension, lointaine et pénible, qui permet d'entrevoir un destin meilleur.

## Notes

(1) Guerre de Crimée: opposa de 1854 à 1855 la Russie à la Turquie, la Grande Bretagne, la France et la Sardaigne.

Guerres d'Italie (ou campagnes d'Italie), 1859. Napoléon III contre les Autrichiens pour l'unité italienne. Victoires de Magenta et de Solférino.

Guerre de 1870: invasion prussienne commandée par Bismarck en juillet 1870, qui se termina par la défaite de Sedan (2 septembre 1870), et la capitulation française, l'exil de l'empereur et l'instauration de la Troisième République.

(2) Lettre d'E. Zola au Directeur du *Messenger*, 13 juin 1877, in *Correspondance*, tome III, p. 66.

(3) *Correspondance*, tome III, note de p. 66.

(4) Cfr. note de Roger Ripoll dans *Contes et nouvelles*, p. 1574.

(5) "L'Attaque du moulin", ed. Pléiade, p. 1037.

(6) *Ibidem*, p. 1061.

(7) *Ibidem*.

(8) *Ibidem*.

(9) Zola: Ebauche de *La Débâcle*. Cité par Pierre Cogny, Introduction à *La Débâcle*. Ed. Seuil (L'Intégrale, tome 6, p. 217.)

(10) Robert. A. Jouanny: Introduction à *La Débâcle*, G.F., p. 20.

(11) E. Zola: *La Débâcle*, éd. citée, p. 542-543.

### **Oeuvres d'Emile Zola citées dans ce travail**

- "L'Attaque du moulin" dans *Contes et nouvelles*. Paris, Gallimard, NRF, 1976. Ed. de Roger Ripoll. Coll. Bibliothèque de la Pléiade, p. 1031-1061.

- *Correspondance*. Paris-Montréal, Presses Université de Montréal C.N.R.S., vol. II, III, IV.

- *La Débâcle*. Paris, Garnier-Flammarion, 1975. Ed. de Robert A. Jouanny.



# ASCENSION ET CHUTE DANS *LA CURÉE* D'EMILE ZOLA

*Silvia E. Miranda de Torres*  
*Universidad Nacional de Córdoba*

## 1.- Introduction

Dans *La Curée*, le deuxième roman publié du total des vingt titres qui composent l'histoire des *Rougon-Macquart*, Emile Zola fait la critique acerbe du Second Empire en peignant la nouvelle société parisienne d'arrivistes et agioteurs qui fleurit à l'ombre du coup d'Etat du 2 décembre 1851 et qui s'épanouit dans le cadre des grands travaux d'aménagement de Paris entrepris par le baron Haussmann.

La métaphore cynégétique du titre illustre bien l'image de Paris-gibier, de la ville saccagée et dépecée, de la proie fumante qui attire irrésistiblement la meute féroce et affamée de spéculateurs dont Aristide Saccard, l'un des personnages principaux du roman, fait partie.

Les fumets légers qui lui arrivaient lui disaient qu'il était sur la bonne piste, que le gibier courait devant lui, que la grande chasse impériale, la chasse aux aventures, aux femmes, aux millions, commençait enfin. Ses narines battaient, son instinct de bête affamée saisissait merveilleusement au passage les moindres indices de la curée chaude dont la ville allait être le théâtre.<sup>(1)</sup>

\*Zola se propose de montrer que c'est bien l'Empire, fondé sur des assises illégitimes et marqué par le signe de l'opportunisme politique, qui constitue le bouillon de culture propice au développement d'une bourgeoisie corrompue, avide d'argent et de plaisirs, sous l'influence de laquelle Paris devient une nouvelle Sodome.

L'Empire allait faire de Paris le mauvais lieu de l'Europe. Il fallait à cette poignée d'aventuriers qui venaient de voler un trône un règne d'aventures, d'affaires véreuses, de consciences vendues, de femmes achetées, de soûlerie furieuse et universelle. Et, dans la ville où le sang de décembre était à peine lavé, grandissait, timide encore, cette folie de jouissance qui devait jeter la patrie au cabanon des nations pourries et déshonorées. (LC, p.85)

C'est surtout le colossal projet d'embellissement de Paris conçu par Napoléon III et mis à exécution par le préfet Haussmann qui fournira l'occasion favorable à l'épanouissement de la spéculation immobilière. L'ouverture des grandes avenues entraîne la disparition d'anciennes rues, la démolition de quartiers entiers et la construction de somptueux bâtiments. Ceux qui connaissent à l'avance les tracés des futurs travaux s'empressent d'acheter à des prix dérisoires les immeubles condamnés, augmentent les loyers et procèdent à des ventes fictives successives pour se faire payer des sommes exorbitantes au moment de l'expropriation, ce qui se fait le plus souvent avec la complicité des fonctionnaires responsables. Des sociétés financières se bâtissent à la hâte et de grosses fortunes se font vertigineusement dans la vague sans cesse croissante des millions. Comme le signale Nathan Kranowski, l'argent, valeur suprême et moteur tout-puissant, acquiert dans *La Curée* le caractère d'une force dynamique de la nature; il "a surtout une qualité fluide exprimée par des métaphores aquatiques"<sup>(1)</sup>: le "flot montant de la spéculation" a la puissance d'une vague qui déferle sur Paris, et une "pluie chaude d'écus [tombe] dru sur les toits de la cité" (LC, p.85).

Ainsi que le remarque Henri Mitterand, le Paris de *La Curée* présente trois visages différents incarnés par trois zones bien délimitées: "les quartiers mondains, qui s'étendent du Bois de Boulogne aux grands boulevards, le long des avenues toutes neuves tracées par le préfet Haussmann; l'ancien Paris, qui se replie sur le silence de ses vieilles demeures et de son fleuve, au voisinage de l'hôtel des Béraud du Châtel; le paysage ruiné et boueux des quartiers de l'est, livrés à la pioche des démolisseurs: Paris-chantier, offert à la fièvre spéculative."<sup>(2)</sup>

Il s'agit bien, en effet, de deux mondes qui s'affrontent: la vieille bourgeoisie, austère, honnête, fidèle à ses traditions et à ses principes, respectueuse de la légitimité et qui par conséquent se refuse à accepter le nouveau régime de Napoléon III; la nouvelle bourgeoisie, née du coup d'Etat, ambitieuse, avide de jouissances, dépourvue de scrupules et de morale, capable de tous les vices et de toutes les bassesses, fidèle au culte de l'argent et du pouvoir. C'est à la description de cette dernière que Zola s'attache surtout dans *La Curée*, et M. Béraud du Châtel, ancien magistrat retiré à l'avènement de l'Empire, fait figure d'exception face à la foule d'arrivistes et de nouveaux riches qui peuplent le roman.

Deux demeures illustrent ce contraste entre la vieille et la nouvelle société: la simplicité monacale de l'hôtel Béraud, sombre et silencieux, au coeur de l'île Saint-Louis, s'oppose violemment au luxe tapageur de l'hôtel Saccard, récemment construit au voisinage du parc Monceau. Avec son étalage de richesses, sa profusion d'ornements et de sculptures, cette "*réduction du nouveau Louvre*" paraît flamboyer comme un gigantesque feu de joie.

Et seules encore, dans la masse noire de l'hôtel, où le premier des grands dîners de l'automne allait bientôt allumer les lustres, les fenêtres basses flambaient, toutes braisillantes, jetant sur le petit pavé de la cour, régulier et net comme un damier, des lueurs vives d'incendie. (LC, p.52)

C'est dans ce décor opulent que Zola nous présente les trois personnages principaux du roman, à l'apogée de leur réussite: Aristide Saccard, sa femme, la belle et turbulente Renée, et le jeune Maxime, fils d'un premier mariage du financier. C'est là aussi que vont se dérouler les amours incestueuses de Renée et de son beau-fils.

Nous nous proposons d'aborder le thème de l'ascension et de la chute sur deux plans différents: nous analyserons d'abord comment s'opère l'ascension sociale pour chacun des trois personnages; nous étudierons ensuite l'ascension sentimentale et la chute morale dans le développement de la passion incestueuse.

## **2. L'ascension sociale**

a) Lorsque, au commencement du roman, Aristide Saccard apparaît pour la première fois, il est déjà parvenu au sommet de sa gloire et de son prestige. Riche et puissant, il accueille dans sa somptueuse résidence du parc Monceau

les hommes influents du monde des finances et les hauts fonctionnaires du régime. Zola résume en quelques traits l'essentiel de la personnalité de cet homme d'affaires:

Petit, la mine chafouine, il se pliait comme une marionnette; et de toute sa personne grêle, rusée, noirâtre, ce qu'on voyait le mieux, c'était la tache rouge du ruban de la Légion d'honneur qu'il portait très large.  
(LC, p.55)

Les étapes de son ascension sociale sont retracées dans une longue analepse de plus de dix ans, le deuxième chapitre, qui constitue, au dire d'Henri Mitterrand, "*déjà en soi un roman*"<sup>(3)</sup>. Fils de Pierre et de Félicité Rougon, ce Méridional ambitieux a défendu à Plassans, sa ville natale, la cause républicaine "*sans gloire ni profit*" jusqu'à l'avènement de l'Empire, date à laquelle il n'hésite pas à tourner casaque et il part pour la capitale, décidé à tirer le maximum de profit des nouvelles circonstances politiques.

Aristide Rougon s'abatit sur Paris, au lendemain du 2 Décembre, avec ce flair des oiseaux de proie qui sentent de loin les champs de bataille.  
(LC, p.77)

A peine installé à Paris avec sa femme Angèle et sa petite fille Clotilde (ils ont laissé Maxime, leur fils aîné, au collège de Plassans), Aristide parcourt les rues de la ville dans une promenade qui est pour lui "*une vraie prise de possession*" (LC, p.78). Il se rend sans tarder chez son frère Eugène qui, ayant fait preuve d'un grand flair politique, a collaboré activement au coup d'Etat et jouit de ce fait d'une position importante dans le nouveau régime. Or la déception d'Aristide est grande lorsqu'il n'obtient de son frère qu'un simple poste de commissaire voyer à l'Hôtel de Ville, et ce rude conseil:

Tu n'auras qu'à regarder et à écouter. Si tu es intelligent, tu comprendras et tu agiras... Maintenant retiens bien ce qu'il me reste à te dire. Nous entrons dans un temps où toutes les fortunes sont possibles. Gagne beaucoup d'argent, je te le permets; seulement pas de bêtise, pas de scandale trop bruyant, ou je te supprime. (LC, p.81)

Le pas suivant pour Aristide consiste à changer de nom. Le nouveau

patronyme, véritable nom de guerre, qu'il adopte est en accord parfait avec ses aspirations de fortune:

Saccard, Aristide Saccard!... avec deux c... Hein! Il y a de l'argent dans ce nom-là; on dirait que l'on compte des pièces de cent sous. (LC, p.82)

Plus tard, la sonorité significative du nom n'échappe pas à Renée quand elle connaît cet homme

... qui avait troqué son nom de Rougon contre ce nom de Saccard, dont les deux syllabes sèches avaient sonné à ses oreilles, les premières fois, avec la brutalité de deux râteurs ramassant de l'or...(LC, p.53)

Saccard découvre peu à peu que son modeste poste à l'Hôtel de Ville est plus intéressant qu'il ne croyait car il lui permet de percer le secret du gigantesque plan d'aménagement de la ville. C'est alors que commence un long apprentissage de dissimulation et de patience: il recueille toute sorte d'informations, noue des amitiés avantageuses, se rend serviable, actif, efficace.

On le vit, pendant deux ans, rôder dans tous les couloirs, s'oublier dans toutes les salles, se lever vingt fois pour aller causer avec un camarade, porter un ordre, faire un voyage à travers les bureaux... (LC, p.84)

La figure de Rastignac nous vient naturellement à l'esprit dans la scène mémorable où Saccard, dans l'ivresse de son ambition, montre à sa femme du haut de la butte Montmartre la grande ville étendue à leurs pieds comme une bête palpitante, prête à être écartelée par les coups de pioche des démolisseurs.

Saccard franchit le pas décisif dans son ascension vers la fortune lorsque, sa femme agonisant, il accepte la proposition de sa soeur Sidonie Rougon, entremetteuse impudente, d'épouser une jeune fille de la haute bourgeoisie, qui a été séduite et qui a cent mille francs de dot. La mort d'Angèle vient enlever le dernier obstacle aux projets de cet arriviste froid et calculateur.

Saccard passa la nuit dans la pièce voisine, à écrire des lettres de faire-part. Il s'interrompait par moments, s'oubliait, alignait des colonnes de chiffres sur des bouts de papier. (LC, p.95)



Son mariage d'intérêt avec Renée Béraud du Châtel marque pour Saccard le commencement d'une ère d'expansion croissante. La fortune de sa jeune épouse lui permet enfin d'exercer ses dons innés de spéculateur habile et sans scrupules. Il bâtit ainsi en peu de temps une énorme fortune qui fait de lui un des hommes les plus importants de la nouvelle bourgeoisie.

Or si la richesse ouvre à cet obscur Provençal les portes de la haute société parisienne, le plus grand succès pour Saccard n'est pas le succès social, mais la réussite financière. Il n'a d'autre raison d'être, d'autre passion, que celle de l'argent, et son plus grand plaisir, son vice même, est celui de gagner de l'or, d'amasser des fortunes quitte à les dépenser tout de suite après. Il a le goût du calcul, de la ruse, de l'escroquerie la plus effrontée. Il n'a pas d'amis, il n'a que des complices et des victimes.

Les opérations les plus simples se compliquaient, dès qu'il s'en occupait, devenaient des drames noirs; il se passionnait, il aurait battu son père pour une pièce de cent sous. Et il semait ensuite l'or royalement. (LC, p.233)

C'est cette soif d'argent toujours inassouvie qui le pousse à jongler avec sa fortune, à la compromettre sans cesse dans des affaires risquées et périlleuses. La richesse de Saccard n'est qu'apparente; aussi, toujours en quête de nouvelles ressources, se propose-t-il de déposséder Renée de tout son bien, et cela devient son objectif suprême.

Lorsque Saccard surprend les amants incestueux, sa fureur s'apaise à la vue de l'acte signé par Renée qui le met en possession de la dernière propriété de celle-ci. Il se limite à plier le papier et à le mettre dans sa poche. Voilà comment réagit devant l'affront ce Thésée moderne et dérisoire.

b) Pour Renée, l'ascension sociale est surtout le succès mondain. Appartenant par naissance à la vieille bourgeoisie, elle n'a donc pas à monter dans l'échelle sociale, mais son mariage avec Saccard lui permet d'accéder à la vie bruyante et luxueuse du grand monde.

Elevée dans un couvent où la compagnie malsaine de petites amies "*très polissonnes*" a éveillé en elle des curiosités charnelles, excitant sa nature sensuelle, Renée est violée par le mari de son amie "*sans qu'elle [sache] ni [ose] se défendre*" (LC, p.97). Pour laver sa faute, elle acceptera sans plaisir ni dégoût le mariage avec un homme qui vend cyniquement son nom.

Ils s'installent confortablement dans un appartement de la rue de Rivoli, et

tandis que Saccard prépare avec soin ses premiers grands coups financiers, Renée s'initie dans la vie oisive et frivole de grande mondaine.

Saccard, après avoir quitté l'Hôtel de Ville, pouvant mettre en branle un roulement de fonds considérable, se lança dans la spéculation à outrance, tandis que Renée, grisée, folle, emplissait Paris du bruit de ses équipages, de l'éclat de ses diamants, du vertige de sa vie adorable et tapageuse. (L.C, p.115)

Déjà installée à l'hôtel du parc Monceau, dans le raffinement voluptueux de son cabinet de toilette, Renée passe des heures à se contempler, à s'embellir, à s'habiller. Elle consacre ses après-midi à faire des visites et des courses interminables. Le soir, c'est l'ivresse des bals, des réceptions, des spectacles. Mais ce qui l'absorbe entièrement, ce sont ses visites au tailleur Worms: elle y subit patiemment les longues séances d'essayage, se soumettant aux caprices et aux extravagances du célèbre couturier. Ses dépenses étant énormes, elle emprunte à son mari des sommes considérables, sans s'apercevoir que celui-ci la dépouille sournoisement de toute sa fortune.

La beauté blonde et turbulente de Renée, "*une des colonnes de l'Empire*", triomphe dans les salons: chacune de ses apparitions soulève des murmures d'admiration et allume la sensualité dans les regards masculins. L'apogée de son succès mondain est celui de sa rencontre avec Napoléon III au cours d'un bal ministériel aux Tuileries. Le regard lascif de l'empereur glisse dans les corsages des dames inclinées à son passage et s'arrête un instant sur Renée, dont la beauté lui inspire un compliment équivoque:

Voyez donc, général, une fleur à cueillir, un mystérieux oeillet panaché blanc et noir. (L.C, p.156)

Saccard encourage le succès mondain de Renée, sa coquetterie et ses folles dépenses, car cela lui permet d'obtenir parfois les complaisances des hauts fonctionnaires, et de rehausser son prestige et sa position financière.

...il la regardait comme une de ces belles maisons qui lui faisaient honneur et dont il espérait tirer de gros profits. Il la voulait bien mise, bruyante, faisant tourner la tête à tout Paris. Cela le posait, doublait le chiffre probable de sa fortune. (L.C, p.137)

La vie de luxe et d'insouciance que mène Renée lui fait oublier les sains principes de morale qu'elle a hérités de son père; "*l'enfant qu'elle est encore subit la malsaine influence de personnes profondément corrompues*"<sup>(4)</sup>. Les anciennes amies de pensionnat qu'elle continue à fréquenter, Suzanne Haffner et Adeline d'Espagnet, pratiquent le lesbianisme; Mme de Lawerens, femme d'un riche financier, joue le rôle d'entremetteuse et la jolie Mme Michelin dispense ses faveurs en échange de la promotion de son mari fonctionnaire.

Lasse de la futilité de sa vie de grande mondaine, Renée se laisse gagner par les mauvais exemples et glisse peu à peu dans le vice. En proie à une curiosité morbide, elle veut goûter à de nouveaux plaisirs qui cependant la laissent toujours insatisfaite. De temps à autre, elle sent se réveiller en elle ses "*instincts de vieille et honnête bourgeoisie*" (LC, p.54), mais ils sont bientôt étouffés "*dans l'excitation des mets, des vins, des lumières, de ce milieu troublant où [passent] des haleines et des gaietés chaudes*" (LC, p.66)

c) Dans le cas de Maxime, l'ascension sociale se caractérise surtout par son éducation mondaine et sentimentale.

Aussitôt après son mariage avec Renée, Saccard retire son fils du collège de Plassans et l'installe chez eux à Paris. Zola nous montre Maxime à son arrivée, comme "*un grand galopin fluët, à figure de fille, l'air délicat et effronté d'un blond très doux*" (LC, p.121)

Maxime porte en lui l'hérédité vicieuse des Rougon. Frêle, d'une beauté féminine, il manifeste une précocité sensuelle étonnante pour un garçon de son âge.

Les treize ans de Maxime étaient déjà terriblement savants. C'était une de ces natures frêles et hâtives, dans lesquelles les sens poussent de bonne heure. Le vice en lui parut même avant l'éveil des désirs. (LC, p.125)

L'enfant sympathise immédiatement avec cette belle-mère étonnamment jeune et belle, son aînée d'à peine sept ans. Renée prend Maxime à sa charge, elle le "*décrasse de sa province*" et l'habille avec élégance. Le garçon devient pour elle et pour ses amies une poupée, un jouet qui introduit une note de vivacité dans la monotonie de leurs vies mondaines. Maxime se plaît dans la compagnie de ces dames, les frôle, les caresse, devient leur intime et leur complice. Elles lui apprennent "*l'art d'être bel homme et de plaire aux dames*".

D'ailleurs, ces dames encourageaient Maxime par leurs rires étouffés, leurs demi-mots, les attitudes coquettes qu'elles prenaient devant cet enfant précoce. Il entraînait là une pointe de débauche fort aristocratique. (LC, p.126)

Le garçon manifeste bientôt un goût particulier pour l'élégance et le raffinement. Impeccablement habillé à la mode, il est "*le Brummel de sa classe*". A la sortie du lycée, Renée vient de temps à autre prendre le collégien dans sa calèche et ils vont faire une promenade au Bois de Boulogne, pendant laquelle elle lui fait "*un cours de haute élégance*" en lui montrant les célébrités du Paris impérial. Elle lui raconte aussi des histoires piquantes au sujet de certaines femmes, leurs intrigues, leurs secrets d'alcôve.

De telles leçons développaient singulièrement l'intelligence du collégien, d'autant plus que la jeune institutrice les répétait partout, au Bois, au théâtre, dans les salons. L'élève devint très fort. (LC, p.128)

Mais Maxime aime surtout accompagner sa belle-mère chez le tailleur Worms. Il y aspire avec délice l'arôme des étoffes mêlé aux parfums des corps féminins, se glisse sur les divans, écoute les confidences, assiste aux essayages et aventure même des observations qui font sourire le couturier.

Cette "*belle éducation*" porte son premier fruit lorsque Maxime, à l'âge de dix-sept ans, séduit la femme de chambre de Renée. Il faut alors accorder une petite rente à la pauvre fille et l'installer à la campagne avec son enfant.

A vingt ans, Maxime a fini son éducation et les rôles sont renversés. C'est lui désormais qui instruit Renée sur le demi-monde parisien. Il lui apprend jusque dans les détails les plus crus la vie des cocottes et des filles de joie. Leur camaraderie devient plus étroite et ils se font des confidences intimes.

Cette joie que les enfants éprouvent à causer tout bas des choses défendues, cet attrait qu'il y a pour un jeune homme et une jeune femme à descendre ensemble dans le péché, en paroles seulement, les ramenaient sans cesse aux sujets scabreux. (LC, p.145)

Ce jeune libertin parvient au sommet de son ascension sociale lorsque son père conclut son mariage avec Louise de Mareuil, jeune et riche héritière. Bien qu'il n'aime pas la jeune fille, malade et difforme, il se plie sans réchigner à la

volonté de son père, qui fait de lui un instrument de son ambition.

Après avoir retracé l'ascension sociale des trois personnages, on peut se demander si cette ascension sociale est suivie d'une chute. Pour ce faire, examinons brièvement chaque cas.

A la fin de *La Curée*, Aristide Saccard se trouve à l'apogée de sa position sociale et financière. La vente de la dernière propriété de Renée lui a permis de payer ses dettes et de consolider une fois de plus sa fortune toujours fragile. On le retrouve dans *L'Argent*, après avoir tout perdu, qui bâtit une gigantesque escroquerie par suite de laquelle il finit en prison. Enfin, dans *Le Docteur Pascal*, nous apprenons que Saccard a été entraîné par la débâcle, mais qu'il se relève encore une fois, à la tête d'un journal républicain. C'est d'ailleurs bien naturel, pour un arriviste comme lui, de savoir se plier aux circonstances et se tirer toujours d'affaire.

De son côté, Maxime épouse Louise de Mareuil qui meurt six mois plus tard. Le jeune veuf hérite d'une grosse fortune qu'il va défendre jalousement de la cupidité de son père. A la fin de *La Curée*, la richesse et la position sociale de Maxime sont donc plus fortes que jamais.

Dans le cas de Renée, la situation est quelque peu différente. S'il est vrai qu'elle est dépossédée de tout son bien, il n'en demeure pas moins que sa position sociale n'est pas ébranlée. Au dire de Nathan Kranowski, "*la position sociale de Renée Saccard demeure la même dans le roman, du début jusqu'à la fin, en dépit de sa conduite*"<sup>(5)</sup>. Son entourage mondain étant assez corrompu pour ne pas se scandaliser de sa liaison incestueuse, la considération sociale dont jouit Renée ne s'en voit pas affectée. C'est elle, écoeurée de son passé et détraquée par sa faute, qui choisit de se réfugier chez son père.

En somme, dans les trois cas l'ascension sociale n'a pas pour corollaire la chute sociale.

### **3. La liaison incestueuse**

Le thème de l'ascension et de la chute dans les amours incestueuses de Renée et de Maxime prend pour nous une double signification: d'un côté, le développement de la passion amoureuse (progression, climax, déclin) peut être décrit en termes d'ascension et chute; de l'autre côté, dans le cas de Renée, l'ascension sentimentale s'accompagne de la chute morale. Les deux aspects étant étroitement liés, nous les aborderons simultanément.

Dès le début du roman, Zola prépare habilement le terrain d'une passion qui, tout comme la tragédie grecque de Phèdre et Hyppolyte, se présente comme

inévitable. Ainsi, dans la promenade au Bois de Boulogne, Renée subit le charme du paysage au crépuscule

...dont la grande nuit frissonnante faisait un bois sacré, une de ces clairières idéales au fond desquelles les anciens dieux cachaient leurs amours géantes, leurs adultères et leurs incestes divins. (LC, p.46)

La passion fatale naît et se développe à l'insu des protagonistes. Il faut trouver sa source d'abord dans le caractère fantasque de Renée, dans son ennui de grande mondaine, dans sa curiosité toujours insatisfaite de femme sensuelle, dans sa quête d'un plaisir inconnu, "*autre chose, quelque chose qui n'arrivât à personne, qu'on ne rencontrât pas tous les jours, qui fût une jouissance rare, inconnue*"(LC, p.47). Il faut la trouver ensuite dans la personnalité cynique et vicieuse de Maxime, dans sa faiblesse et son immoralité de libertin blasé. Il faut la trouver enfin dans leur camaraderie équivoque et dans la corruption de leur milieu social.

Ils avaient glissé à l'inceste, dès le jour où Maxime, dans sa tunique râpée de collégien, s'était pendu au cou de Renée, en chiffonnant son habit de garde-française. Ce fut, dès lors, entre eux, une longue perversion de tous les instants. (LC, p.195)

Renée a l'intuition d'avoir trouvé enfin ce qu'elle cherchait depuis longtemps lorsqu'elle aperçoit Maxime et sa fiancée engagés dans une tendre conversation. Une sourde jalousie s'éveille en elle en voyant la joie du jeune couple.

L'inceste s'accomplit un soir de débauche, dans un petit salon privé du café Riche où le jeune homme et sa belle-mère sont allés souper. Etourdie par l'alcool et le bruit qui monte de la rue en fête, Renée se donne à Maxime dans une brusque flambée de désir et de volupté.

Et tout fut dit. Quand ils se retrouvèrent côte à côte, assis sur le divan, il balbutia, au milieu de leur malaise mutuel: "Bah! Ça devait arriver un jour ou l'autre." (LC, p.172)

La bourgeoise honnête qui habite encore en elle ne peut pas éviter un

frisson d'horreur: "C'est infâme, ce que nous venons de faire là"(LC, p.173). Mais bientôt, emportée par la passion, Renée étouffe tous ses remords dans les bras de son amant. Elle accepte sa chute, attirée par le mal qui est pour elle une suprême jouissance, une volupté exquise.

Pendant quelque temps, les amoureux sont dévorés par une passion intense et ils promènent leur amour dans l'hôtel entier, mais c'est au milieu de la végétation tropicale de la serre qu'ils goûtent mieux l'inceste. Avec ses plantes exotiques, ses fleurs monstrueuses, ses senteurs envoûtantes, "*le paysage devient un corps (...), double sensible de la relation amoureuse, allégorie de toutes les découvertes, de toutes les tentations et de toutes les caresses...*"<sup>(6)</sup>.

Cette liaison incestueuse est une véritable maladie d'amour, une perversion des sens et de l'esprit. Les rôles y sont renversés: Renée est l'homme et Maxime la femme. Elle a toujours eu l'air d'un gamin et lui a toujours manifesté des tendances féminines, mais leur passion malade exacerbe le dérèglement de leurs sens:

Ils eurent une nuit d'amour fou. Renée était l'homme, la volonté passionnée et agissante. Maxime subissait. (LC, p.200)

Bientôt la passion décline et le jeune homme finit par se lasser de cette femme dominatrice, absorbante. Elle l'effraie par ses extravagances et l'ennuie avec ses remords.

Elle devenait toute triste, même il lui arrivait d'avoir de grosses larmes dans les yeux. [Elle] demandait à son amant s'il ne croyait pas que le mal fût puni tôt ou tard. (LC, p.222)

Renée sent en effet de plus en plus le poids de sa faute, l'énormité de son péché, mais elle ne peut ni ne veut réagir contre cette passion fatale. Pourtant, ce qui finit par la détraquer, c'est de se voir partagée entre son mari et son amant, entre le père et le fils. Elle ne peut pas supporter ce qu'elle considère comme un double adultère. Dès lors la conscience de sa chute morale l'entraîne dans la folie.

... c'était surtout une croyance si absolue de péché monstrueux et de damnation éternelle, qu'elle aurait plus volontiers traversé nue le parc Monceau, que de confesser sa honte à voix basse. (LC, p.223)

La seule chose qui, à ses yeux, aurait pu la racheter serait d'avoir avoué sa faute à son mari, d'être punie, battue même, par celui-ci. Or, lorsque Saccard découvre l'inceste, il se contente d'en tirer un profit économique. Ce drame mesquin et sordide est loin d'avoir la grandeur de la tragédie antique. Renée comprend alors qu'elle a été la victime du père et du fils, de ces deux êtres calculateurs et sinistres qui l'ont poussée à la débauche et à la folie. D'ailleurs, elle n'est pas pire que ses aînées, qui se vantent de leurs adultères et de leurs vices.

Dégoûtée de son passé, de "*ce tapage de l'or et de la chair qui était monté en elle*" (LC, p.287), de cette société pervertie qui a provoqué sa ruine morale, Renée cherche refuge dans le silence austère de l'hôtel Béraud, où elle meurt quelques mois plus tard, par suite d'une méningite aiguë.

Aux thèmes de l'ascension sentimentale et de la chute morale dans *La Curée* pourrait s'appliquer cette phrase d'Henri Mitterand: "*...chacun des grands thèmes dynamiques de l'oeuvre se dédouble lui-même selon une cadence à deux temps: le temps de la poussée ou de l'expansion qui libère les forces de l'orage, du vent, de l'Eros (...), qui déchaîne les délires et les paroxysmes; et le temps du retour, du reflux, de la répétition et de la circularité, qui ramène l'être à ses fatalités et à ses hantises, fait resurgir les peurs archaïques, transforme (...) l'élan en chute: ainsi des amours de Renée...*"<sup>(7)</sup>.

#### 4. Conclusion

Zola a voulu montrer dans son roman la corruption qui règne dans la société parisienne sous le Second Empire, établissant, entre corruption et Empire, non pas une simple simultanéité temporelle, mais bien un rapport de cause-conséquence. Il illustre sa thèse au moyen de trois cas-témoins, qui représentent autant de manifestations de cette dégénérescence des moeurs: le spéculateur sans scrupules, la mondaine affamée de plaisirs et le libertin vicieux.

Nous espérons avoir montré que l'ascension sociale prend des contours différents dans chaque cas: pour Saccard, c'est surtout la réussite économique et le prestige de grand financier; pour Renée, c'est le succès social, le triomphe de sa beauté dans les salons de l'Empire, la satisfaction de ses caprices et de ses plaisirs; pour Maxime, c'est l'éducation sentimentale et mondaine, la jouissance effrénée des plaisirs de la chair.

Nous avons tenté de montrer aussi que le déroulement de la liaison incestueuse peut être décrit en termes d'ascension et de chute: l'ascension vertigineuse et fatale de la passion, comme un feu qui consume les amoureux,



puis sa chute sous forme de drame dérisoire et sordide: Renée n'est pas Phèdre, Maxime n'est pas Hyppolyte et Saccard n'est pas Thésée.

Chez Renée, l'héroïne que Zola s'efforce de présenter comme une victime de son éducation et de son milieu, l'ascension sentimentale entraîne nécessairement la chute morale. L'énormité de sa faute, qu'elle accepte d'abord consciemment comme un plaisir suprême, finit par la détruire.

Disons pour finir que la peinture que, dans *La Curée*, fait Zola de la société du Second Empire, avec ses vices et sa quête effrénée d'argent et de plaisirs, garde, à notre avis, toute sa vigueur et son actualité.

## Notes

(<sup>1</sup>) Zola, Emile, *La Curée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, p.80.

(1) Kranowski, N., *Paris dans les romans d'Emile Zola*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p.125.

(2) Mitterand, H., commentaire dans Zola, E., *Carnets d'enquêtes*, Paris, Plon, 1986, p.25.

(3) Mitterand, H., *Zola et le naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. Que sais-je?, 1986, p.65.

(4) Krakowski, Anna, *La condition de la femme dans l'oeuvre d'Emile Zola*, Paris, Editions A.-G. Nizet, 1974, p. 168.

(5) Kranowski, N., op. cit., p.113.

(6) Mitterand, H., op. cit., p.74.

(7) Mitterand, H., op. cit., p.84.

## Bibliographie

### Source:

ZOLA, Emile, *La Curée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.

### Bibliographie spéciale:

DUCHET, Claude, Préface à *La Curée* d'Emile Zola, édition Garnier-Flammarion, 1970.

KRAKOWSKI, Anna, *La condition de la femme dans l'oeuvre d'Emile Zola*, Paris, Editions A.-G. Nizet, 1974.

KRANOWSKI, Nathan, *Paris dans les romans d'Emile Zola*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

MITTERAND, Henri, *Zola et le naturalisme*, Paris, Preses Universitaires de France, Coll. Que sais-je?, 1986.

ZOLA, Emile, *Carnets d'enquêtes, Une ethnographie inédite de la France*, Textes établis et présentés par Henri Mitterand, Paris, Plon, 1986.

# TRILOGÍA CLAUDELIANA: LARGO VIAJE DE LAS TINIEBLAS A LA LUZ

*Carlos Valentini*  
*Universidad Nacional de Rosario*

## **Introducción**

Mi acercamiento a Paul Claudel y a su trilogía *L'Otage*, *Le Pain Dur* y *Le Père Humilié* se debió a una propuesta de la Dirección de la Escuela de Psicoanálisis Sigmund Freud para organizar un ciclo interdisciplinario sobre el tema. Fue así como durante los meses de octubre y noviembre de 1995 se llevó a cabo el Seminario "Teatro, Literatura y Psicoanálisis" conjuntamente con la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Esta experiencia conoció una modalidad poco frecuentada en el ámbito rosarino: las tres reuniones iniciales tuvieron una primera hora en la cual gente de teatro de la ciudad leyó las escenas fundamentales de cada una de las obras, luego venían las exposiciones de los especialistas y la participación del público presente. La última reunión consistió en un debate y un balance de lo expuesto.

Para todos los participantes será muy difícil olvidar el clima creado en cada sesión, donde a la luz de las velas, la palabra de Claudel -mediatizada por la voz de los actores- inundaba al auditorio y daba especial significación a las palabras de los participantes.

Durante el desarrollo de estos encuentros se recibió la noticia publicada por la Sección Cultura de "L'Express" de la primera representación integral de la trilogía realizada en ese momento en París, luego de casi cincuenta años de ausencia en los teatros.

La feliz coincidencia París/Rosario marcó la existencia de intereses comunes pero también sirvió para señalar la ruptura de los preconceptos tanto en el teatro como en los claustros universitarios. En la Facultad de Humanidades hacía casi cincuenta años que no se leía a Claudel, a quien considerábamos "reaccionario" y "clerical". Tuvo que acercarse a través de Jacques Lacan, quien centra su seminario sobre "La Transferencia" en la trilogía claudeliana, para que los "progresistas" tomáramos conciencia de la potencia dramática de sus obras y de sus preocupaciones espirituales, a la vez que reparáramos -una vez más- que los prejuicios, tengan el signo ideológico que tengan, sólo sirven para impedir la comprensión y el conocimiento entre los hombres.

### **La preocupación por la historia**

Como plantea Jacques Lacan podemos considerar a la trilogía como la tragedia del padre. *L'Otage*, *Le Pain Dur* y *Le Père Humilié* nos remiten respectivamente a tres generaciones de padres: Turelure, padre de Louis; Louis, parricida y padre de Pensée; Orian de Homodarmes, padre del hijo de Pensée.

Estas tres generaciones aparecen estrictamente localizadas en el tiempo:

- *L'Otage* (1812-1814): el Imperio napoleónico y la Primera Restauración y referencias al pasado: la Revolución y la "Terreur".

- *Le Pain Dur* (unos treinta años más tarde): la Monarquía de Julio y referencias a las "Trois Glorieuses", la conquista de Argelia, los movimientos liberales y nacionales europeos (como el de los polacos contra Rusia), la Revolución industrial.

- *Le Père Humilié* (1869-1871): Napoleón III, la unificación italiana, los intentos de anexión de Roma (lugar de residencia del Papado), la Tercera República.

Tantos acontecimientos y referencias representan casi un siglo de la historia de Francia. De allí que algunos críticos como André Blanc consideren a esta trilogía como el único teatro histórico francés, que busca expresar el sentido de una época.

El propio Claudel, en una carta dirigida a Gabriel Frizeau de mayo de 1908, manifiesta su intención de tomar como marco "une histoire audacieusement

arrangée du XIXe siècle”.

Pero esta historia no aparece desde un punto de vista meramente fáctico, político o económico, muy por el contrario, lo que interesa a Claudel es mostrar al hombre inmerso en el tiempo que le toca vivir y las transformaciones que éstos sufren a consecuencia de hechos concretos.

Así, no interesa la Revolución Francesa o el Imperio napoleónico en sí mismos sino la mezcla que se produce a consecuencia de ellos entre la sangre aristocrática y la sangre del pueblo (Sygne/Turelure) o la unión de la sangre francesa con la del pueblo de Israel (Louis/Sichel) y finalmente la de esta sangre judía, atea y antirreligiosa con la del Papa (Pensée/Orian).

Jean-Paul Sartre en *Mito y realidad del teatro* sostiene que el tema fundamental de la teatralidad “es en el fondo, el hombre como acontecimiento, el hombre como Historia en el acontecimiento”.

Tal parece ser también la tesis de Paul Claudel.

### **La historia divina**

Además de las tres generaciones de padres, aparecen asimismo el Santo Padre (Pio VII en *L'Otage* y Pio IX en *Le Père Humilié*) y por encima de éste, el padre de todos los hombres, el Padre Eterno.

La caída del Antiguo Régimen sometió a la Francia católica a los embates del ateísmo, el triunfo de la Revolución despojó al Papa de su poder temporal y, sin embargo, para Claudel el cristiano “non seulement doit accepter l'inévitable historique, mais encore le doit juger bon, même si son devoir d'État, comme celui de Pie IX, lui impose de lutter pour une cause perdue”, señala André Blanc.

Claudel, contrariamente a la actitud de muchos católicos que se oponían a la República, fue partidario de una apertura.

En estas tres obras, un siglo plagado de revoluciones y muerte llega a su fin y ese final significa la fusión de las almas a través de la sangre. La reconciliación entre los hombres da lugar a un nuevo misterio: el nacimiento del hijo de Pensée y de Orian que representa el futuro y la reconciliación en el amor.

Los personajes de la trilogía no son más que meros ejecutores del designio divino.

En la concepción claudeliana, la Historia está planteada como el desarrollo de un orden que busca hacer coincidir el mundo terrenal con el celestial. Así se lo comenta a Gabriel Frizeau: “Je voudrais composer un cycle de drames ne produisant pas seulement des personnages, mais l'ensemble des moyens

multiples et convergents par lesquels ces personnages sont produits pour les fins prévues de Dieu”.

## **Analogía y quiasmo**

Si partimos del principio analógico de considerar que la Tierra es al Cielo como la Oscuridad es a la Luz (T:C::O:L) y si tal como propone el crítico Louis Barjon en su ensayo sobre Paul Claudel, analizamos la trilogía sobre el fondo de la tragedia del Calvario, podemos observar que cada una de las obras ilustra una de las fases del ciclo redentor.

*L'Otage* es la obra del Cristo crucificado, la de la pasión y muerte de Sygne, la del poder temporal de la Iglesia sometido a las convulsiones políticas de los hombres, la del triunfo de la irreligiosidad y del nacimiento de un hijo fruto de odios ancestrales, la que se desarrolla bajo la débil luz de las velas semejando la oscuridad diurna que anunció la muerte de Cristo.

En *Le Pain Dur* la noche que se abatió sobre Sygne se extiende a todos sus descendientes. Es una nueva versión de la tragedia de Edipo donde Louis deviene parricida, se une a Sichel -la amante de su padre- y la progenie que de ellos deriva hereda los males de los padres. Cristo yacente en la oscuridad del sepulcro, deja a los hombres desprovistos de la Gracia, los que quedan prisioneros de sus pasiones y de las circunstancias. De allí las citas bíblicas de Zacarías y de San Pablo que Claudel reproduce en la portada del texto.

*Le Père Humilié* es el drama de la Resurrección de Cristo, donde Pio IX pierde todo poder temporal, toda riqueza exterior pero es consolado por el Hermano menor (el Prior de las colmenas) quien le señala un nuevo camino de pobreza franciscana y de riqueza espiritual convirtiéndolo en Servidor de servidores. Una vez más el amor del Padre es el sacrificio del Hijo (Orían), así como el Padre Eterno fue humillado y glorificado en su hijo. La ciega Pensée, hija de las tinieblas, va a dar a luz al hijo que encarna la Reconciliación de las razas.

La trilogía se estructura bajo la forma del quiasmo, donde los mismo términos son retomados en un sentido inverso.

*Le Pain Dur*, la tragedia de la 2ª generación, es la que permite que el drama se anude, se consolide. Este texto opera como bisagra, como articulador de los otros dos.

En los extremos de la trilogía encontramos a la 1ª y 3ª generación. El sacrificio que acontece en *L'Otage* se salda en *Le Père Humilié*.

En *L'Otage* Sygne debe optar entre Georges, al que ama, y Turelure, pero el rehusamiento inicial a la propuesta de este último se transforma en

rehusamiento del amor y de esa unión nace un hijo no querido que es fruto del desamor (Louis).

Aquí, ninguno de los cónyuges se ama, cada uno quiere algo del otro: Turelure desea doblegar a Sygne para apoderarse de su altivo desprecio de clase y Sygne, a su vez, necesita de Turelure para salvar a Georges y al Papa.

Esa opción de Sygne se repite en *Le Pain Dur* donde Louis debe elegir entre su amor a Lûmir y la conveniencia y estabilidad que le aporta Sichel. De su unión con la judía nacerá Pensée que ya no es hija no deseada sino fruto de la tolerancia entre las razas.

A diferencia de Sygne y Turelure, Louis no ama a Sichel pero ésta sí lo ama y ambos aman a su hija: Louis, de una manera más distante y poco expresiva pero Sichel se entrega con devoción absoluta a su rol de madre. Sin embargo, esa hija de la conveniencia arrastrará tras de sí el estigma de sus ancestros.

En *Le Père Humilié* ambos personajes optan. Pensée debe elegir entre los hermanos Orso y Orian, situación inversa a *Le Pain Dur* donde un hombre debe elegir entre dos mujeres, pero similar a *L'Otage* donde Sygne debe decidir entre dos hombres, sólo que aquí Pensée elige el amor de Orian. La nieta elige lo que la abuela no pudo. Los dos rehusamientos de Sygne (al amor y al hijo) encuentran su redención en Pensée.

Por su parte, Orian debe optar entre Pensée y Dios y elige a Pensée pero se entrega a Dios.

El hijo que nace de ambos es un hijo amado, incluso por quien será su padre adoptivo: Orso.

La semejanza entre los personajes no se da entre Sygne y Pensée sino entre Sygne y Orian ya que ambos renuncian por el Papa. Pero Sygne renuncia al hombre que ama para casarse con quien no ama, Orian renuncia a Pensée para unirse a Dios.

En *L'Otage* asistimos con Sygne a la muerte del deseo (el amor de Georges) o al deseo de muerte (antepone su cuerpo al de Turelure), en *Le Père Humilié* el deseo de Pensée y de Orian fructifica en el hijo por venir.

## **De las tinieblas a la luz**

Retomando la analogía planteada, podemos observar el largo viaje temporal y espiritual que nos propone Claudel.

El desprecio de los Còufontaine y el resentimiento de los Turelure, vigente desde siglos atrás, estalla en una Francia bañada en sangre de la cual comienza a apoderarse la oscuridad.

No es que la Revolución en sí misma sea cuestionada por Claudel, no es la suya una posición reaccionaria, su trabajo diplomático para la República es prueba suficiente. Tampoco es una actitud nostálgica por un orden perdido.

Su proyecto poético necesita de la crisis política, social y religiosa que abarcó gran parte del siglo XIX para poder mostrar al hombre (y al cristiano) sumergido en el devenir histórico.

Esa cristiana en las tinieblas que es Sygne, se arroja a la hoguera infernal del odio. Su hijo nace en un mundo donde el Cristo del crucifijo que durante generaciones perteneció a su familia, ha sido bajado y reemplazado por un retrato de Napoleón. Lo eterno ha sido sustituido por lo temporal.

Ahora Dios es Turelure porque es él el único que puede salvar al Papa. Y ese nuevo Dios avanza arrasando todo lo que encuentra a su paso, abrasado por el apetito voraz de la burguesía. En ese avance nada cuenta: sustituir a Napoleón por Louis XVIII, destruir a Sygne para poseer su alma.

La noche se desploma sobre los hombres pero, mientras Sygne es devorada por las sombras, Turelure se agiganta porque está acostumbrado a las tinieblas.

Louis, el hijo negado, crecerá en el mundo burgués de la revolución industrial: ya no son las clases las que confrontan sino las naciones y ya no queda lugar para la piedad.

El gran sobreviviente seguirá siendo Turelure: le disputará la mujer a su hijo y tratará de arrebatársela sus bienes. Pero Turelure comienza a temer: el hijo del desamor, criado en el odio, será su asesino.

En un universo sin Dios donde todos luchan entre sí: padres contra hijos, mujeres contra hombres, polacos contra rusos, este nuevo Edipo encontrará auxilio en la mujer de su padre, la judía Sichel que le restituirá sus bienes a cambio de casamiento.

Como su madre, Louis pudo haber elegido el amor de la polaca Lûmir (que lo hubiera llevado a la muerte) pero se queda con Sichel, a la que no ama.

El odio entre Sygne y Turelure se transforma en la indiferencia burguesa del matrimonio de conveniencia. Pero aquí, Sichel ama a Louis.

Esa nueva raza que se une a la sangre oscura del odio trae consigo el amor.

Pensée es una flor trinitaria que reúne en sí la sangre cristiana de los Cõufontaine, la atea de Louis Turelure y la judía de Sichel.

Es también hija de las tinieblas pero criada en el amor de la madre y capaz de amar a su vez. Su interioridad está llena de luz: "Ce n'est pas parce que je suis aveugle qu'il cessera de voir ma part de la lumière!".

El objeto de su amor es Orian de Homodarmes.

Orian tiene un zafiro en su dedo, es una joya familiar a la que llaman "la pierre qui voit clair", que lo conduce en la oscuridad.

En el primer encuentro entre ambos, Pensée caminará confiada por el jardín, apoyada en esa piedra.

Orian y Orso son sobrinos del Papa. Orso está orientado hacia lo temporal -es un soldado- y Orian, hacia lo espiritual. Exteriormente se los confunde pero para Pensée, la ciega, la elección está determinada por las inflexiones de la voz y Orian habla con la voz del alma.

Como podemos ver el tema de la luz es recurrente en esta tercera parte.

Orian será el precio que el Papa deberá pagar por el sacrificio de Sygne. La sangre más pura de su rebaño se derramará en los campos de batalla.

Orian cobra con su muerte las dimensiones de Cristo.

Orso hablando de él a Pensée dirá: "... ce corps embarrassé dans les épines... Cette lumière vers laquelle il tendait de tout son être, il y est. Ce Père dont il était le fils... de ce corps qui ressuscitera et qui dort".

Pensée se considerará responsable del sacrificio de Orian: "... C'est moi qui l'ai blessé, de cette blessure inguérissable. C'est moi qui lui ai fendu la poitrine, c'est moi qui lui ai ouvert la côte. C'est moi qui l'ai arraché à son Père..."

El corazón de Orian es el Sagrado Corazón.

Y es aquí donde Claudel, después de sumergir a sus personajes en la oscuridad del alma humana, decide que ya es suficiente y comienza la ascensión hacia la luz con una última escena que está construida como una nueva Anunciación con una cesta de azucenas -símbolo de la pureza y atributo de la Virgen María-, un Orso que es un nuevo José y una Pensée que da (a) luz: "Maintenant, il y a mon enfant avec moi pour partager mes ténèbres! Que c'est singulier de penser qu'en ce moment il se fait de moi des yeux qui seront capables de voir et que je porte ces étoiles vivantes dans mon sein!".

Orian resucita en su hijo.

Sygne resucita en esa Pensée nimbada de luz y a punto de alumbrar.

Y Claudel, luego de presentarnos en el transcurso de casi un siglo a tres generaciones que pasan del odio a la tolerancia, de la tolerancia al amor y del amor a la salvación de la especie humana, también resucita en este drama lumínico para proponernos asistir a una nueva manifestación del milagro cristiano.



## **Bibliografía**

### **Fuente:**

CLAUDEL, Paul: *Théâtre*. Tome II. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1956.

### **Material crítico:**

AAVV.: *Les critiques de notre temps et Claudel*. Éditions Garnier, Paris, 1970.

BARJON, Louis: *Paul Claudel*. Editorial "La Mandrágora", Buenos Aires, 1953.

BLANC, André: *Claudel*. Collection "Présence littéraire", Bordas, Paris, 1973.

LACAN, Jacques: *Seminario sobre la Transferencia*. Escuela de Psicoanálisis Sigmund Freud, Rosario.

## LA MUERTE: CAÍDA EN EL DOMINIO PÚBLICO

*Silvina Claudia Campo*

A lo largo del S.XX, el modo de pensar y escribir la Historia ha sufrido importantes transformaciones. Nuevos objetos de estudio y nuevas metodologías posibilitaron un progresivo rejuvenecimiento del campo histórico. Esa renovación está estrechamente ligada con los interrogantes que se formula el historiador, en diálogo permanente con su tiempo.

Como fruto de esa interacción, diferentes investigadores han puesto de relieve la necesidad de re-pensar el problema del morir y el estar-en-el-mundo. El ambiguo lugar que esas experiencias ocupan en el pensamiento occidental actual incita a la reflexión. Por qué la muerte a veces es ocultada o banalizada en los discursos y en las prácticas culturales contemporáneas? Por qué, pese a ser un acontecimiento universal e inevitable es rodeada de silencio frente a las diversas formas de entretenimiento que adopta el apego a la vida? Esos interrogantes nos invitan a examinar dicha problemática en un pasado no demasiado lejano.

Interrogar a una cultura sobre sus experiencias límites implica cuestionar sus bases mismas, desgarrarla. Esta afirmación cobra peculiar fuerza si la vivencia analizada es la del morir. En efecto, la actitud ante la muerte parece ser el rasgo mediante el cual el hombre escapa parcialmente a la naturaleza, para volverse humano a través del cultivo del grupo al que pertenece. En tal sentido, pue-

de coincidirse con L.V.Thomas, cuando afirma que *"el hombre es el animal que entierra a sus muertos"*.<sup>(1)</sup>

La muerte aparece así como un hecho social, no sólo porque la sociedad misma está constituida por vivos y muertos, sino porque el propio acontecimiento tanático es una realidad socio-cultural. En realidad, desde que el hombre estuvo consciente de su sujeción a la muerte, intentó hallar en ella un sentido. La conciencia de su condición mortal estimuló la elaboración de imágenes y discursos sobre esa vivencia inasible. El perecer provoca así, en el individuo y en el grupo del cual éste forma parte, un conjunto de representaciones (imágenes, creencias, fantasías) y comportamientos (ritos, actitudes).

Sin embargo, aún cuando la muerte es un hecho universal e ineluctable, cada cultura construye su concepción del morir. Es decir, aún cuando todos los hombres mueren, dicha experiencia es investida de toda una serie de atributos de acuerdo al contexto socio-cultural en el que tiene lugar.

Si las sociedades arcaicas canalizaban sus incertidumbres a través de ritos y creencias tranquilizadoras al respecto, las sociedades modernas y desacralizadas, por el contrario, encuentran mayores dificultades en resolver la figura del morir. Especialmente en períodos de crisis, la búsqueda de respuestas ante la finitud tiende a ocupar un primer plano. La conmoción o destrucción del mundo vivido y percibido como propio agudiza la necesidad de resignificar el horizonte experiencial humano.

El mundo europeo durante la Segunda Guerra Mundial constituirá el marco referencial del que rescataré las claves de interpretación articuladas en torno a la experiencia del morir. La guerra altera ese universo cultural, en el cual la existencia y la muerte coexisten significándose. La experiencia de la aniquilación, instalada en la vida cotidiana, provoca diversas reflexiones sobre lo humano y su destino.

Cuando los hombres se preguntan: "por qué hay muerte?, por qué se muere?", están a la vez demandando cuál es el sentido de sus vidas, de su existencia. Ese es el desafío que impone precisamente la muerte: cómo sostenerse, cómo mantener la red de relaciones que constituye a lo humano como tal y que se instituye en el transcurso de la existencia, cuando sentimos que está amenazada? Si la continuidad del existir se ve interrumpida, es que se está ante el poder de la muerte. La vida busca su significación y se pone en duda el sentido del estar-en-el-mundo.

El "para qué existir?" es precisamente uno de los interrogantes que sacude a la intelectualidad europea durante la Segunda Guerra Mundial. La experiencia bélica profundiza discontinuidades y preocupaciones ya latentes en la vida

cotidiana así como el poder de la muerte se patentiza en el deterioro que afecta a las relaciones humanas.

En este caso, el interés de la indagación girará en torno a las imágenes que el morir y el existir (en relación a éste), ocuparon en un espacio y en un tiempo: Francia, durante el transcurso de la Segunda Guerra Mundial. La sociedad francesa ofrece características peculiares en ese período histórico, ya que sufre el impacto de la contienda bélica, soportando la ocupación y la división del territorio por parte de tropas enemigas.

Dado que en una sociedad compleja como la elegida, las creencias y actitudes ante la muerte varían según los grupos que la constituyen, este trabajo se centrará en el seno de la intelectualidad francesa. A través de uno de sus pensadores más representativos, Sartre, se abordará desde una perspectiva antropológico-histórica el tema señalado. El análisis de una de sus obras, *Huis Clos*, me permitirá acercarme a la problemática planteada. La mencionada pieza teatral es escrita en 1943, en el contexto histórico de una Francia ocupada y organizada bajo el poder alemán.

Aún cuando ese texto no es un mero reflejo de la sociedad en la que surge, será considerado como uno de los canales a través de los cuales esa cultura desplaza o transforma en la ficción, inquietudes y preocupaciones que la aquejan. De ese modo, el abordaje de la fuente escogida, *Huis clos*, estimulará la comprensión de las experiencias del morir y el existir en un período convulsionado por la guerra y la desaparición de un mundo conocido. La hermenéutica histórica de la obra mencionada permitirá descubrir cómo eran interpretadas y pensadas esas vivencias.

Una primera aproximación al objeto de estudio se llevará a cabo utilizando la noción clave de "campo semántico", entendido éste como el estudio del

sentido de una palabra en sus múltiples empleos {que} se definirá así a través del múltiple estudio de las palabras a las cuales ella se opone y a las cuales ella se asocia (identidades equivalentes), de las que indican su manera de ser (adjetivos) y finalmente la red verbal (la acción de, la acción sobre), en la cual la noción estudiada se encuentra encerrada....<sup>(2)</sup>

Dado que la muerte y el estar-en-el-mundo son las dos experiencias que nos interesarán desentrañar, cada una de ellas constituirá un campo semántico.

El análisis de los campos semánticos señalados manifiesta similitudes entre el vivir y el morir, pero a la vez, remarca una oposición entre el estar-en-el-

mundo y la muerte. Observamos que el morir se asemeja al caer en el dominio público, dejando la propia vida en manos de los otros; estar muerto es estar ausente o fuera de juego. Los muertos se comportan como seres vivos: tienen sus mismos deseos, apetitos y sentimientos.

El estar-en-el-mundo, por su parte, alude al accionar humano, a las elecciones que cada uno de los personajes efectuó con sus respectivas consecuencias. También hace referencia a las modalidades que asumieron las relaciones conflictivas con los otros (amor, odio, sadismo, masoquismo, deseo sexual, indiferencia). En ese existir, la mirada juega un papel muy importante, ya que es mediadora en la lucha que se entabla entre los pares.

El empleo de la noción clave de "campo semántico" permitió vislumbrar cómo concibe Sartre la muerte y la existencia a partir de esas palabras-indicios, desde una perspectiva articuladora. Luego intentamos reconstruir cómo se integran estos últimos en la trama en que se cruzan los sentidos antropológicos en torno a la muerte, teniendo en cuenta tres niveles de análisis:

1. Los universos de razonamientos: las frases o presupuestos que orientarán nuestra lectura en una determinada dirección.

2. Referencias ideológicas: en este caso, la corriente denominada Existencialismo, entendida como "ideología", es decir, como perspectiva a través de la cual se contempla al mundo.

3. Las circunstancias que rodean a la comunicación: es decir, el complejo conformado por la interacción de fenómenos sociales, políticos, culturales, en el cual se desarrolla la acción comunicativa.<sup>(3)</sup>

*Huis clos*, discurso dramático, exhibe una nueva estructura de sentimiento, acompañada de convenciones teatrales tradicionales<sup>(4)</sup>: muestra el absurdo o sin-sentido que rodea a la existencia y a la muerte, pero da cuenta de éste a través de la lógica racional.

Durante el desarrollo de las primeras escenas no se perciben diferencias entre el día y la noche, la luz y la sombra, la actividad y el sueño. La falta de una diferenciación clara entre esos fenómenos crea un clima de indiferenciación o "caos". Esta situación está descripta y condensada en la siguiente afirmación de Garcin: " (...) *J'suis : c' est la vie sans coupure*".<sup>(5)</sup>

El cese de diferencias se revela por lo tanto, como primer estereotipo de crisis, tal como lo asevera R. Girard.<sup>(6)</sup> En efecto, la ausencia de límites entre los ejes organizadores del accionar humano indica la existencia de crisis en ese universo cultural. Pese a la existencia de dicha confusión, ésta parece fijarse especialmente en un plano: el de la nocturnidad, vigilia y artificialidad. Aún cuando es difícil distinguir la luz de la sombra, el día de la noche, la mayor parte de los even-

tos tiene lugar en un espacio artificialmente iluminado, en el que no se duerme jamás.

La ausencia de límites claros entre esas diversas experiencias alcanza su máxima expresión cuando la muerte (que aún no es nombrada directamente) es asimilada a un vivir con los ojos abiertos. Por otra parte, se evidencia una falta de armonía entre los personajes y el estilo decorativo del salón en el que tiene lugar la acción. Aún cuando el camarero advierte que cada habitación es pensada de acuerdo a sus ocupantes, Garcin no parece tener nada en común con ese recinto. La falta de armonía entre los personajes y la habitación parece ilustrar la ruptura hombre-mundanía.

En *Huis Clos*, la existencia acogería en su seno al morir y al vivir, siendo ella misma una categoría mayor a dichas experiencias. Se puede estar-en-el-mundo habiendo experimentado ya la muerte y, haber muerto y continuar comportándose como un ser vivo. Estelle, Inés y Garcin actúan como si estuvieran llenos de vida: hablan, discuten, se miran, se desean, se cuentan sus historias personales. Sin embargo, la muerte ya los alcanzó. Están confinados para toda la eternidad en un espacio cerrado, condenados a soportarse mutuamente. En base a esto vemos que la vida es asimilada a una convivencia forzada entre muertos que pretenden volver a la Tierra y aún vivir.

El morir, por su parte, es visto como un acontecimiento universal, azaroso y externo. Adviene desde el exterior, a todos, sin excepción: morirán uno por uno, y bajo diferentes formas. Inés fallece asfixiada con gas, Estelle muere de pulmonía y Garcin es fusilado.

La muerte provoca rechazo y un afán por huir de ella ;se evita nombrarla directamente. Estelle rehúsa hablar de sí misma y de los demás como "muertos" ya que ésa es una "palabra cruda" y propone el nombre de "ausentes". Este esfuerzo por no querer hablar de la muerte implica una voluntad por no incorporar dicha vivencia en el horizonte experiencial. Por otro lado, el intento constante por salir del cuarto en el que están encerrados transmite también un deseo de evasión ante la misma.

No sólo se adopta una actitud ante la muerte sino ante los muertos. Se los recuerda, se siente indiferencia, pena o dolor, según los casos, pero siempre se elige una postura ante ellos.

Si bien la existencia aparece como una categoría mayor con respecto a la muerte se observaría una oposición. En efecto, el estar en el Salón estilo Segundo Imperio se contrapone al estar en la Tierra. Ese contraste es acentuado por un rasgo fundamental de la existencia: la libertad. El estar-en-el-mundo llevó en su momento a los protagonistas a tomar decisiones y lanzarse en pro de sus proyec-

tos. Así, Garcin, eligió recoger a una mujer de la calle y convertirla en su esposa, decidió no participar en la guerra y huir. Inés optó por vivir con Florence, decidiendo luego suprimirse a sí misma y a su compañera. Estelle eligió tener un amante y deshacerse de su hija recién nacida.

Estando en la Tierra todos efectuaron elecciones asumiendo las consecuencias que de ellas se desprendían. Por el contrario, en ese Salón en el que están confinados, no resuelven nada por sí mismos. Prender o apagar la luz, abrir la puerta, tener a esos compañeros de encierro escapa a su poder decisorio.

Lo que agudiza aún más esa impotencia es la dependencia que se establece entre los tres personajes. Garcin, por ejemplo, quiere convencer a Inés de su valentía; necesita demostrarle que no es un cobarde. Tiene una existencia casi "prestada": depende del punto de vista ajeno. Ese existir a través de otros es indicador de una forma del morir.

La muerte alude así a una desposesión de la propia vida en favor del otro, frente a lo cual nada puede hacerse. Morir implica el triunfo del punto de vista ajeno sobre las empresas y actos personales. Es por eso que los personajes asocian la muerte con el "estar desnudo", "caer en el dominio público", "dejar en las manos de otros sus vidas". Cuando ya no deciden ni nada depende de ellos, sino que sus empresas han quedado en suspenso, es que han encontrado la muerte. Ese estar fuera de juego se evidencia en diferentes situaciones: serán los compañeros de Garcin quienes decidirán si éste fue cobarde o no, Olga y Pierre, por su parte, juzgarán el infanticidio llevado a cabo por Estelle.

De acuerdo con lo expuesto, el perecer contribuye a desordenar ese estar-en-el-mundo al que además invade. Aún cuando la muerte parece tener un lugar asignado (el cuarto estilo Segundo Imperio, a puertas cerradas), tendría un carácter móvil e inestable con respecto a la existencia. Ello se demuestra por los puntos de contacto que detectamos entre ambas experiencias y por la permeabilidad de las fronteras que separan a ambas. En efecto, el morir aguarda oculto tras cada relación establecida con los pares. La mirada ajena amenazante recuerda la posibilidad de perder mi propia libertad, y en consecuencia perecer.

La muerte aparece así como estructura del ser-para-otro, y dado que las relaciones con la otredad implica antagonismos, el morir está también teñido de ese matiz conflictivo.

Dentro de la amplia variedad de relaciones que se tejen entre los personajes, podemos distinguir el deseo sexual. Este último se manifiesta por Inés hacia Estelle, por Estelle hacia Garcin y por Garcin hacia Estelle. Ese desear el cuerpo ajeno es un deseo "turbio" en la medida que también arrastra y compromete la propia corporeidad de cada uno de ellos. Cuando intentan enseñorearse sobre

los cuerpos ajenos, reducen a la vez, al propio, a mero objeto para el prójimo.

El sadismo también halla su expresión en el Salón estilo Segundo Imperio. Inés confiesa: "(...) *j' ai besoin de la souffrance des autres pour exister.*"<sup>(7)</sup> Garcin, por su parte, recuerda cómo disfrutaba torturando a su mujer con sus amantes. No obstante el aparente dominio que el sádico establece sobre la víctima, éste es ineficaz. Una sola mirada de quien es castigado o la ausencia de la víctima, anulan el poder del victimario. Es por eso que Garcin no soporta los ojos tristes y llorosos de su mujer e Inés requiere la presencia de Florence.

La indiferencia, otro de los lazos conflictivos, es descrito por Sartre en el accionar de Estelle con respecto a su amante. La muerte de este último no alteró en nada su estar-en-el-mundo. También la mala fe, elemento calificado como habitual en la existencia humana y definido como triple engaño, es puesto en evidencia en la obra teatral. Cuando Garcin afirma: "*On ne m' a pas laissé le temps de faire mes actes*"<sup>(8)</sup>, incurre en ella. A través de esa excusa pretende mentir a los demás y a sí mismo, negándose a aceptar que está mintiendo. Con esa mentira intenta justificar sus errores, en lugar de asumir la responsabilidad que trae aparejado el uso de su libertad.

Dado que las relaciones con los semejantes solamente dan lugar a combates constantes, la cohesión de esa sociedad disminuye hasta poner en peligro su propia supervivencia. Esa disolución de los vínculos sociales se complica con la confusión que reina entre el morir y el vivir. La ausencia de una distinción entre ambas experiencias es reveladora de una crisis en ese universo cultural. Esto último también se manifiesta a través de la violencia no debidamente canalizada y que contamina toda relación con los semejantes. Las agresiones no son encauzadas a través de prácticas rituales, ya que éstas perdieron su fuerza al debilitarse los cimientos sociales sobre los que se habían erigido. Sólo provocan escepticismo y burla por parte de quien las contempla y descubre vaciadas de sentido. Estelle observa con ironía la ceremonia de su propio funeral, en el que ningún dolor mueve a sus familiares.

Los ritos tradicionales han perdido significado y las relaciones interpersonales han devenido una caza de víctimas. No obstante nadie quiere ser sacrificado; todos pretenden imponerse a su adversario. En consecuencia, la violencia sigue presente y no hay catarsis posible que resuelva esa crisis cultural. El propio final de *Huis clos* así lo sugiere: "*Eh bien, continuons.*"<sup>(9)</sup> Con ello se indica la prosecución y circulación de una violencia que no logra purgarse. Esa estructura circular incita además a la participación del usuario/lector. A través de ese final abierto, se lo invita a pensar y a dar una respuesta a dicha situación problemática expuesta. *Huis clos* se revela así como "obra abierta".



## Conclusiones

La crisis de ese universo cultural altera la percepción de la muerte en una "era de catástrofes"<sup>(10)</sup>. El discurso del autor muestra cómo esta experiencia deviene absurda e incomprensible, despertando su rechazo y negación. El propio discurso que la cultura controla y selecciona sobre la muerte oscila entre lo prohibido y desplazamientos sutiles de sentido. La muerte es rodeada de silencios, malentendidos y ocultamientos. No se habla de ella: sólo se alude a cierta forma de "estar ausentes".

Las prácticas rituales aparecen simplificadas, perdiendo todo trasfondo sagrado. Los ritos que anteriormente pretendían domesticar el salvajismo de la muerte, ahora ya no cumplen ninguna función. En consecuencia, el morir adquiere una desmesura difícilmente controlable. La desacralización no sólo se evidencia en la pérdida de eficacia de los ritos fúnebres sino que también implica un retroceso en la concepción del "mal" o "infierno". En efecto, los personajes se comportan casi normalmente en ese entorno infernal a puertas cerradas. Garcin es quien, en tal sentido, desmitifica esa visión tradicional de un averno envuelto en llamas. No obstante la aparición del nuevo sitio, eso no implica la conversión de la muerte en un modelo más apacible o sereno; por el contrario, el perecer se vuelve más salvaje aún.

El carácter indómito del morir se explicita en las relaciones entabladas con los "otros" ya que la apertura hacia la muerte y hacia el otro coinciden. Es por la existencia de esa otredad que el morir puede nihilizar mis posibilidades siempre posibles. Por lo tanto, en el discurso sartreano, la muerte no indica solamente el deceso biológico sino también la vivencia de una discontinuidad. Dado que la irrupción del otro y la amenaza de devenir un mero objeto en sus manos es constante, la presencia de la muerte es permanentemente actualizada: ella invade el espacio público.

Ante la percepción constante del morir en el ámbito cotidiano, se quiere y se subraya la vida. Así, la muerte, invasora permanente de todos los espacios, es excluida de la sociedad. En la medida, en que la comunidad niega un espacio a la experiencia del morir, demuestra su incapacidad por integrar dicha vivencia en su horizonte existencial. La negación a ultranza de la muerte impide toda reversibilidad entre la vida y la muerte. Es decir, queda abolida la existencia de un ciclo vital equilibrado que contemple ambas posibilidades.

La muerte-discontinuidad atraviesa con tal intensidad el estar-en-el-mundo que el morir es pensado desde el seno mismo del existir. El para-qué-existir y el para-qué-morir están estrechamente unidos en la reflexión del autor. Esos interrogantes provocan un permanente estado de "pena", tal como la define

Carse.<sup>(11)</sup> Dicho autor caracteriza a esta última como la negativa a reconstruir la continuidad destruida por la muerte, expresada en una forma de vivir semejante a la extinción. Es decir, quienes están en el mundo parecen no vivir y quienes están muertos aparentan seres vivientes. La intensidad de esa pena no aliviada, en el texto sartreano, tiende a segregar aún más al morir del ciclo experiencial humano. El morir deviene así "ruptura" en el trazado y ejecución del proyecto existencial. La muerte implica una caída en las garras de la "otredad", la cual me transforma en un mero objeto para el prójimo, quien se encarga de adjudicar sentidos a mis propios emprendimientos.

El perecer alude pues, por una parte, a la pérdida de libertad : es la "caída" brutal desde la condición de hombre libre hacia el abismo de la cosificación. Por otro lado, esa muerte, íntimamente asociada a la existencia de "otros", revela la destrucción de un orden social: su precipitación en una violencia que no encuentra canales de contención.

La incertidumbre que genera la Gran Guerra, trae aparejado un futuro incierto, situación pensada por los intelectuales franceses, quienes dan a la muerte un lugar antropológico distinto al finalizar la contienda con que se cierra la primera mitad del siglo XX.

## Notas

(1) THOMAS, Louis Vincent: *Antropología de la muerte*. México. Fondo de Cultura Económica. 1983. pág.11.

(2) ROBIN, Regine: *Histoire et linguistique*. Paris. 1973. Pág. 139-156, citado en: GOLDMAN, Noemí: *El discurso como objeto de la historia*. Buenos Aires. Editorial Hachette. 1989. Pág. 103.

(3) ECO, Umberto: *La estructura ausente. Introducción a la Semiótica*. Barcelona. Editorial Lumen. 1973. Pág. 148.

(4) WILLIAMS, Raymond: *El teatro: de Ibsen a Brecht*. Barcelona. Ediciones Península. 1975.

(5) SARTRE, Jean-Paul: *Huis clos*. (1943) Paris, Gallimard. 1947. pág. 17.

(6) GIRARD, René: *El chivo expiatorio*. Barcelona. Editorial Anagrama. 1986.

(7) SARTRE, Jean-Paul: op. cit. pág. 57.

(8) SARTRE, Jean-Paul: op. cit. pág. 89.

(9) SARTRE, Jean-Paul: op. cit. pág. 94.

(10) HOBBSAWM, Eric: *Historia del S.XX*. Barcelona. Editorial Crítica. 1995.

(11) CARSE, James: *Muerte y existencia. Una historia conceptual de la mortalidad humana*. México. Fondo de Cultura Económica. 1987. Pág. 24.



## JEAN-BAPTISTE CLAMENCE: ASCENSION-CHUTE-ASCENSION

Ana Inés Alba Moreyra  
Universidad Nacional de Córdoba

*La Chute*, dernière oeuvre achevée par Camus, devait, à l'origine, être la septième nouvelle de *L'Exil et le Royaume*. Entraîné par le sujet plus loin qu'il ne s'y attendait, l'écrivain décide d'en faire un récit autonome qui sera publié en 1956.

Ce roman marque, selon les propres mots de Camus, une autre étape dans l'ensemble de son oeuvre. Dans les *Carnets*, en 1947, il détaille son plan: il y distingue cinq séries dont la troisième correspond justement à *La Chute*. Cette nouvelle étape constitue, aux dires de beaucoup de critiques, une véritable rupture à l'intérieur de son univers romanesque. Rupture de la forme d'abord, par l'emploi d'une technique différente. *La Chute* est une sorte de soliloque ou dialogue solitaire devant un interlocuteur silencieux. Ce procédé narratif n'est pas pourtant novateur: il avait déjà été utilisé par Victor Hugo et notamment par Dostoïevski dans *Mémoires écrits dans un souterrain* dont l'influence est considérable sur l'oeuvre qui nous occupe. Rupture thématique ensuite: nous sommes loin dans cette oeuvre de l'humanisme positif et de cette morale de l'action qui se dégage de *La Peste*.

Pourtant, il y a un thème récurrent- celui de la culpabilité- qui nous permet d'établir des liens entre les autres romans de Camus - *L'Etranger* et *La Peste*- et *La Chute*. Meursault, Tarrou et Clamence nous montrent trois attitudes différentes

vis-à-vis de la culpabilité. Meursault est convaincu de son innocence et refuse la culpabilité qu'on voulait lui faire reconnaître. Tarrou prend conscience qu'il a collaboré avec le mal qui règne dans la société et Clamence soutient, après sa chute, que la nature de l'homme n'est pas bonne. Comme bien l'affirme le critique Beaumarchais, Clamence revendique une culpabilité généralisée. Nous voyons une évolution dans ces trois personnages: Meursault s'oppose à Clamence et Tarrou annonce Clamence.

Camus situe *La Chute* dans un milieu précis: Amsterdam. Les références à cette ville sont toujours négatives: La Hollande est présentée comme le pays de la grisaille. Camus, dans son prière d'insérer, définit Amsterdam comme une ville de canaux et de lumière froide, dont les cercles concentriques évoquent l'enfer de Dante. C'est dans cette ville privée de soleil et de joie que Jean-Baptiste Clamence, ancien avocat parisien devenu juge-pénitent, livre sa confession à un interlocuteur muet. Cet aveu différé progresse au long de six entretiens qui correspondent à cinq journées différentes. Le bar Mexico-City, le pont d'un navire, les rues d'Amsterdam et la propre chambre de Clamence constituent les décors de cette confidence par bribes.

Le héros de *La Chute*, Jean-Baptiste Clamence, constituera l'objet central de notre étude. Pour ce faire, nous commencerons par analyser le nom symbolique de ce personnage, qui se révèle significatif. Ensuite, nous examinerons les différentes étapes de sa vie sans tenir compte nécessairement de l'ordre proposé par le livre. Finalement, nous tâcherons de déceler l'évolution du personnage tout au long du roman.

## 1- Jean-Baptiste Clamence: un nom symbolique

Comme le titre même du roman, le nom de ce personnage a une connotation religieuse. Rappelons à cet égard que Jean-Baptiste joue un rôle fondamental dans l'Évangile: il est celui qui prêche dans le désert de Judée pour annoncer la venue du Christ. Il est la voix qui crie dans le désert ( en latin *vox clamens in deserto*). Un rapprochement s'impose entre le mot latin **clamens** et le nom du personnage. Pourtant, Clamence est l'antithèse du prophète. Jean-Baptiste s'est servi de l'eau pour baptiser le Christ et annoncer les temps nouveaux. Dans ce cas-ci, l'eau apparaît comme un élément purificateur, comme un symbole positif. Chez Clamence, au contraire, l'eau se présente toujours comme un symbole négatif: il a laissé se noyer dans l'eau une jeune femme, il a refusé de donner de l'eau à un camarade agonisant lorsqu'il était prisonnier. D'autre part,

remarquons les mots utilisés par Clamence: *L'eau amère de mon baptême* (p.115)

Prophètes tous les deux, ils ont des missions différentes: Jean- Baptiste annonce les temps nouveaux, Clamence les temps modernes. N'oublions pas que le héros de *La Chute* se définit comme *un prophète vide pour temps médiocres* (*La Chute*, p. 123) Dans une interview réalisée par le journal *Le Monde*, Camus affirme: *J'ai voulu faire le portrait d'un petit prophète comme il y a tant aujourd'hui. Ils n'annoncent rien du tout et ne trouvent pas mieux à faire que d'accuser les autres en s'accusant eux-mêmes.* (*Le Monde*, 31 août 1956)

A notre avis, c'est par dérision que Camus a choisi de l'appeler Jean-Baptiste Clamence. Loin de s'identifier avec ce personnage biblique, il s'oppose à lui.

## **2- Les étapes de sa vie**

Jean Baptiste Clamence est l'aboutissement d'une série de transformations qui s'opèrent dans sa vie. Trois grands moments marquent l'évolution de ce personnage: d'abord sa période de bonheur ou d'ascension, ensuite son époque de décadence ou de déchéance et finalement une nouvelle étape de réussite ou d'ascension. Nous caractériserons chacune de ces phases.

### **A- Epoque de réussite**

Dans cette première étape, Clamence est sur le chemin du succès aussi bien du point de vue professionnel qu'humain.

Brillant avocat d'assises à Paris, Clamence avait une spécialité: défendre la veuve et l'orphelin. Sa carrière lui donnait beaucoup de satisfactions: il réussissait presque toujours à faire acquitter les accusés et ses clients étaient très reconnaissants envers lui. Sa conduite, dans ce domaine, était irréprochable: il n'avait jamais fait payer les pauvres, il essayait d'être objectif, et il avait toujours refusé la corruption:

Je n'ai jamais accepté de pot-de-vin, cela va sans dire, mais je ne me suis jamais abaissé non plus à aucune démarche ( *La Chute*, p. 24)

Homme intègre, Clamence avait une véritable vocation de service. Assoiffé de charité, de courtoisie et de générosité, il avait l'habitude d'aider toujours son prochain et il cherchait les occasions de le faire:

J'adorais aider les aveugles à traverser les rues (...) De la même manière, j'ai toujours aimé renseigner les passants dans la rue, leur donner du feu, (...) pousser l'automobile en panne (...) J'aimais aussi faire l'aumône(...) J' avais de la chance, certains matins, de céder ma place, dans l'autobus ou dans le métro (...) ( La Chute, p. 25-26)

Epris des hauteurs, Jean- Baptiste Clamence, comme le Seigneur au Moyen Age, se plaçait au sommet de la pyramide. Il se sentait toujours au-dessus des autres et sa profession répondait parfaitement à cette vocation des sommets: c'était toujours lui qui devait juger. Même dans sa vie quotidienne, ses préférences correspondaient à son désir d'ascension: avion, balcon, terrasse, autobus, calèches, montagnes, autant de termes pouvant le justifier.

Clamence était vraiment un homme heureux et il avait tout pour l'être: avocat reconnu, respecté de tous et d'abord de lui-même, généreux et poli. Il vivait dans un paradis terrestre. Il avait pourtant un grand défaut: l'orgueil, un orgueil aveugle qui ne lui qui permettait pas de voir l'envers de ses actes. Il croyait tout savoir:

Je n'ai jamais eu besoin d'apprendre à vivre. Sur ce point, je savais déjà tout en naissant. (La Chute, p. 31)

## **B- Epoque de décadence**

**La chute** de Clamence ne s'est pas faite pas du jour au lendemain. Cette longue descente est un véritable apprentissage qui se déroule en plusieurs étapes.

### **1- Epoque de transition**

Dans cette étape, nous trouvons les premiers indices de l'effondrement de Clamence. Insatisfaction, indifférence de coeur, désintéressement par rapport aux autres , voilà les sentiments qui envahissent l'âme du protagoniste. Cette période de transition se manifeste dans le roman au moyen d'oppositions, d'antithèses, d'ambivalences:

*J'étais à l'aise en tout mais en même temps satisfait de rien.* Chaque joie m'en faisait désirer une autre (...) Parfois, tard dans ces nuits où la danse, l'alcool léger, mon déchaînement, le violent abandon de chacun, me jetaient dans *un ravissement à la fois las et comblé (...)* (c'est nous qui soulignons)

## 2- Première Prise de Conscience

Un beau soir d'automne, un rire mystérieux entendu sur le Pont des Arts ébranle l'assurance de Clarence. Cet événement déclenche la première prise de conscience, la première étape de la **chute** de ce personnage. A partir de ce moment, ses erreurs commencent à affleurer dans sa mémoire et à détruire l'image idolâtre qu'il avait de lui-même. Il semble se réveiller de cet état léthargique dans lequel il se trouvait. Il découvre, derrière ses bonnes actions, la vanité, l'amour propre, et son parfait narcissisme:

J'ai toujours crevé de vanité. Moi, moi, moi, voilà le refrain de ma chère vie (...) je n'ai jamais pu me parler qu'en me vantant (...) Je vivais donc sans autre continuité que celle, au jour le jour, du moi-moi-moi (...) Je ne me suis jamais souvenu que de moi-même (La Chute, p. 53,55)

Dorénavant, Clarence fouille méthodiquement sa mémoire et il y retrouve des signes de sa duplicité. Il se souvient d'abord d'un embarras de circulation, une altercation entre chauffeurs, au cours de laquelle il a été frappé. Il n'a pas pu oublier cette scène où il s'est senti un pauvre type. La reminiscence de cet épisode mineur lui fait comprendre son désir de domination: il voulait toujours "régner". Régner tant sur les événements que sur les êtres, et en particulier sur les femmes envers lesquelles il ne s'est jamais tenu correctement. Il agissait toujours en Don Juan et il les faisait souffrir pour s'assurer de son pouvoir. Son seul souci était de satisfaire l'amour qu'il se portait à lui-même:

Je cherchais seulement des objets de plaisir et de conquête (...) J'y étais aidé d'ailleurs par ma complexion: la nature a été généreuse avec moi (La Chute, p. 63)

"Je", "ma", "moi": Clarence constituait toujours le sujet et l'objet de ses plaisirs et de ses actions par l'intermédiaire et au détriment des autres.

Il se rappelle ensuite son attitude indigne avec une femme en particulier qu'il mortifiait de toutes façons, l'abandonnant, la reprenant, lui donnant des rendez-vous manqués. Il se rend compte alors qu'il tenait les femmes dans un asservissement total.

Le sentiment qu'il éprouve lors de cette première prise de conscience est



la honte:

Ah! Je ne mets aucune complaisance, croyez-le bien, à vous raconter cela. Quand je pense à cette période où je demandais tout sans rien payer de moi-même, où je mobilisais tant d'êtres à mon service, où je les mettais en quelque sorte au frigidaire (...) je ne sais comment nommer le curieux sentiment qui me vient. Ne serait-ce pas la honte?  
(La Chute, p. 73)

### 3- Deuxième prise de conscience

Les faits mentionnés ci-dessus (le rire- l'altercation avec l'automobiliste et l'attitude indigne envers la femme) ne sont que des signes avant-coureurs d'une découverte plus importante qu'il trouve au centre de sa mémoire. Un soir en novembre, deux ou trois ans avant le soir où il a cru entendre le rire, il a croisé une jeune femme qui, quelques instants après, se jettait à l'eau. Il n'avait rien fait pour l'empêcher, faute de réaction. Cet épisode traumatisant entraîne le deuxième réveil de Clémence au cours duquel il découvre son égoïsme effronté, sa tartufferie, sa frivolité et son indifférence.

La constante remise en question de sa vie passée le conduit à constater que chacune de ses vertus avait un revers:

(...) la modestie m'a aidait à briller, l'humilité à vaincre et la vertu à opprimer. Je faisais la guerre par des moyens pacifiques et j'obtenais, par les moyens du désintéressement, tout ce que je convoitais. (La Chute, p. 90)

Dorénavant, que fera-t-il pour se guérir, pour faire taire le rire moqueur qui lui rappelle la duplicité de ses actes? De même qu'un malade qui prend plusieurs médicaments parce qu'aucun ne lui fait du bien, Clémence va essayer trois remèdes, tous les trois, hélas! inefficaces. D'abord, il tâche de détruire sa réputation: il fait, par exemple, chasser un mendiant d'un restaurant sous prétexte qu'il l'importunait. Cependant, cette méthode s'avère stérile car il ne lui apporte pas l'assouvissement désiré:

En renouvelant ces aimables incartades, je réussis seulement à désorienter un peu l'opinion, pas à la désarmer, ni surtout à me

désarmer. L'étonnement que je rencontrais chez mes auditeurs (...) en m'apportèrent aucun apaisement (p. 101)

Ensuite, il va tenter sa chance du côté des femmes. Mais, incapable d'être amoureux aussi bien que de rester chaste, il échoue péniblement.

Enfin, il s'adonne à la débauche et il se croit guéri:

Je vivais dans une sorte de brouillard où le rire se faisait assourdi, au point où je finissais par ne plus le percevoir. L'indifférence qui occupait tant de place en moi ne trouvait plus de résistance et étendait sa sclérose (...) Je pus croire enfin que la crise était terminée. Il ne s'agissait que de vieillir (La Chute, p. 112-114)

#### 4- La véritable prise de conscience

Sa guérison n'est que supposée. Un jour, au cours d'un voyage sur l'Atlantique, il y aperçoit un point, couleur de fer, qui lui rappelle la chute de la jeune femme dans la Seine et son attitude indifférente et passive face à cet événement. Cet épisode, apparemment insignifiant, sert de déclic à la véritable prise de conscience de Clamence et entraîne sa **chute**. Il se réveille définitivement de ce long sommeil :

(...) je compris définitivement que je n'étais pas guéri (...) Fini la vie glorieuse mais fini aussi la rage et les soubresauts. Il fallait se soumettre et reconnaître la culpabilité. Nous pouvons affirmer à coup sûr la culpabilité de tous. Chaque homme témoigne du crime de tous les autres (La Chute, p. 115-116)

Pourtant, sa mémoire continue à lui suggérer d'autres conduites médiocres car, comme bien l'affirme La Rochefoucauld, *quelque découverte que l'on ait faite dans le pays de l'amour-propre, il reste encore bien des terres inconnues*. (Maxime 3) Remontant plus loin dans son passé, le héros de *La Chute* découvre une faute plus grave encore qu'il a commise à l'époque où il était prisonnier. Il a accéléré la mort d'un camarade agonisant en lui volant sa ration d'eau. Il a manqué donc aussi à son devoir de solidarité.

Après avoir réalisé son travail de sape intérieure et avoir trouvé des preuves de sa duplicité, Clamence arrive à la conclusion que l'homme par nature n'est pas bon.

Après de longues études sur moi-même, j'ai mis au jour la duplicité profonde de la créature. Je suis pour toute théorie qui refuse l'innocence de l'homme(...) (La Chute, p. 137-138)

La **chute** n'est donc pas un simple événement, moins encore un accident, c'est la condition même de l'homme.

### C- Une nouvelle ascension

Après sa **chute**, Clamence change complètement de vie: il ferme son cabinet d'avocat à Paris, il voyage et s'installe finalement à Amsterdam où il exerce la profession de juge-pénitent. Comme le nom même l'indique, la fonction de Clamence est double: il doit d'abord se condamner lui-même, confesser publiquement ses "crimes" c'est-à-dire être pénitent, pour pouvoir ensuite juger les autres. Son accusation, qui était jusqu'ici individuelle, devient collective. En proclamant ses propres fautes, Clamence compromet les autres et les oblige à une confession parallèle. C'est ainsi qu'il passe du "je" au "nous":

Je m'accuse, en long et en large(...) Je mêle ce qui me concerne et ce qui regarde les autres (...) Avec cela, je fabrique un portrait qui est celui de tous et de personne. Quand le portrait est terminé, comme ce soir, je le montre, plein de désolation: "Voilà, hélas! ce que je suis (...) Mais du même coup, le portrait que je tends à mes contemporains devient un miroir (La Chute, p. 145, 146)

Maintenant qu'il a découvert la duplicité de son "moi", et qu'il l'acceptée, sans pour autant se repentir, Jean-Baptiste Clamence triomphe de nouveau. Le champ lexical correspondant à son désir d'ascension réapparaît: supériorité, régner, sommet, trôner, s'élever.

Je règne enfin, mais pour toujours. J'ai encore trouvé un sommet, où je suis seul à grimper et d'où je peux juger tout le monde. Parfois, de loin en loin, quand la nuit est vraiment belle, j'entends un rire lointain, je doute à nouveau. Mais, vite, j'accable toutes choses, créatures et création, sous le poids de ma propre infirmité, et me voilà requinqué (La Chute, p.148)

Dans cette nouvelle époque d'ascension, en quoi consiste la supériorité de Clamence? C'est lui-même qui nous répond:

Je suis comme eux (mes contemporains), bien sûr, nous sommes dans le même bouillon. J'ai cependant une supériorité, celle de le savoir, qui médonne le droit de parler. (p.146)

Clarence applique ainsi à son profit la pensée pascalienne: *C'est donc être misérable que de se connaître misérable mais c'est d'être grand que de connaître qu'on est misérable.*

Cette étude - incomplète- du personnage nous permet d'ébaucher quelques conclusions.

D'abord, nous avons constaté l'évolution de Clarence. Trois étapes bien distinctes marquent cette progression. La première correspond à une époque de **fausse** ascension pendant laquelle Clarence n'a pas encore pris conscience de la duplicité de la nature. C'est le "moi" égoïste, vaniteux, intéressé qui prédomine dans cette première période. Vient ensuite la phase de décadence ou de déchéance. Trois événements servent de déclic à sa prise de conscience: le rire entendu sur le Pont des Arts, la chute de la jeune femme dans la Seine, et un point noir sur l'Océan, couleur de fer. Dans ce processus de découverte, la mémoire joue un rôle fondamental car elle lui permet d'analyser l'envers de ses actes et de se rendre compte de ses vilénies. Dans cette période de réveil, Clarence nous montre son "moi" humble, modeste qui lui a fait avouer son échec et souhaiter un changement. Finalement, une nouvelle période d'ascension - la **définitive**- où nous rencontrons les deux "moi", le "moi" qui reconnaît sa duplicité et le "moi" qui se croit supérieur aux autres par le simple fait de s'être rendu compte de la culpabilité de l'homme.

Si nous reprenons les termes de la dialectique hégélienne, nous pouvons affirmer que la thèse est annoncée dans la première partie (moi vaniteux), l'antithèse dans la deuxième (moi modeste) et la troisième (les deux moi) constitue la synthèse des deux précédentes.

Ensuite, nous avons remarqué que Camus, reprenant la tradition des moralistes français, tels que La Rochefoucauld et Pascal, nous montre, que l'amour propre est la source de tous les maux. C'est le premier défaut dont Clarence prend conscience, dans la première étape de sa **chute**.

Finalement, deux aspects constituent, à notre avis, l'originalité de cette oeuvre. D'abord, l'emploi d'une technique différente: le monologue dramatique et le dialogue implicite. Ce procédé attribue non seulement le monopole de la parole à Clarence - c'est toujours lui qui parle- mais surtout il laisse le soin au lecteur de deviner qui est l'interlocuteur de ce dialogue. Est-il un dédoublement de la personnalité de Clarence ou bien un personnage invisible pour le lecteur? Cet

interlocuteur imaginaire serait-il du côté du public? Autant d'hypothèses valables qui, pourtant, ne peuvent pas être confirmées.

Ensuite, l'ambiguïté que présente cette oeuvre: elle imprègne aussi bien le personnage que l'interlocuteur. Nous partageons l'opinion du critique Michel Maillard, selon laquelle, le plus grand mérite de cette oeuvre est de semer à foison de nombreux points d'interrogation.

## **Bibliographie**

### **Source:**

CAMUS, Albert. *La Chute*. Paris: Gallimard, 1984.

CAMUS, Albert. *L'Envers et L'Endroit*. Paris: Gallimard, 1995.

### **Bibliographie générale:**

ALLUIN, Bernard et autres. *Itinéraires Littéraires XX<sup>e</sup> siècle*. Tome I. Paris: Hatier, 1994.

BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre et COUTY, Daniel. *Dictionnaire des Oeuvres Littéraires de Langue Française*. Paris: Bordas, 1994

RAIMOND, Michel. *Le Roman* Paris: Armand Colin, 1988.

### **Bibliographie spéciale:**

GRENIER, Roger. *Soleil et Ombre*. Paris: Gallimard, 1987.

LOTTMAN, Hebert. *Albert Camus*. Paris: Editions du Seuil, 1978

MAILLARD, Michel. *Camus*. Paris: Nathan, 1993. Collection Balises.

ONIMUS, Jean. *Camus face au mystère*. Paris: Desclée De Brouwer, 1965. Collection l'Ordinaire.

REY, Pierre-Louis. *La Chute. Camus*. Paris: Hatier, 1970. Collection Profil.

SIMON, Henri. *Présence de Camus*. Paris: Nizet, 1962.

## **LAS ETAPAS DE LA INTEGRACION Y REINTEGRACION DE JEAN-BAPTISTE CLAMENCE EN LA CAIDA DE ALBERT CAMUS**

*Florencia M. Ferrer de Álvarez*  
*Universidad Nacional de Córdoba*

En *La caída*, Camus coloca al lector en el papel de un oyente-testigo de una confesión: la de Jean Baptiste Clamence, en otros tiempos abogado en París, hoy "juez-penitente" en Amsterdam. A través de seis largos monólogos, el protagonista bucea una y otra vez en su pasado, de tal manera que el lector va asistiendo al desmoronamiento de la ficticia integridad inicial de Clamence. Ficticia, porque la evolución del personaje muestra que la integración inicial corresponde a un estado imaginario, construido por el mismo personaje, cuyas características corresponden a las de un profesional exitoso, de acuerdo a los parámetros sociales de la época.

Según su relato, años atrás Clamence era un hombre en la cima, un hombre feliz. Había alcanzado este (supuesto) estado de ascensión prácticamente sin ningún esfuerzo de su parte: "beneficiado por la naturaleza: en el aspecto físico, asume espontáneamente actitudes nobles y elegantes, y pronto se hace una reputación como "defensor de causas nobles". Satisfacción de sí mismo, egoísmo, pero sobre todo un enorme sentimiento de soberbia, van a caracterizar a este personaje condescendiente:

...siempre reventé de vanidad. Yo, yo, yo, ése era el estribillo de mi cara vida... Nunca pude hablar sin vanagloriarme... sencillamente me sentía liberado con respecto a todos, por la excelente razón de que no reconocía ningún igual mío (Lc. p. 39).

Despreocupado, sólo interesado en sí mismo, Clamence iba así “andando por la superficie de la vida”, sin comprometerse jamás con ninguna causa (“todo resbalaba sobre mí”). La relación con los demás va a estar siempre signada por un doble juego de desprecio y cortesía a la vez, porque si bien defiende a los pobres, ayuda a los ciegos, etc., es sólo porque necesita de su estima y respeto en este proceso de autovaloración; se sirve del otro, en definitiva, sin dar nada a cambio. La duplicidad va a ser entonces otro rasgo característico del personaje: “viviendo entre los hombres sin compartir sus intereses”, se identifica fácilmente con el doble rostro del dios Jano, y se reconoce fundamentalmente como un comediante.

Apoyándose en todos estos elementos, Clamence había conseguido entonces elevarse hasta “ese punto culminante en que la virtud sólo se nutre de sí misma”. Es solamente en las cimas donde el personaje se encuentra a sus anchas, no solamente en el aspecto físico (ama las alturas y le horrorizan “las bodegas, los subterráneos, las grutas”), sino, y fundamentalmente, en su relación con los otros: a raíz de sentirse desligado de todos, que sin embargo le estaban atados, llega a sentirse una especie de “superhombre”:

A fuerza de estar colmado de dones, me sentía, vacilo en confesarlo, elegido, designado... ese sentimiento se elevó durante mucho tiempo por encima de lo cotidiano, de manera que literalmente hube de volar... (p. 27)

Esta situación de elevación, de vivir por encima de las “hormigas humanas”, va acompañada, ineludiblemente, de otra característica fundamental: la impunidad. (“Libre de todo deber, sustraído al juicio y a la sanción, reinaba libremente en una luz edénica). Aquí se encuentra la preocupación esencial en la vida de Clamence: “sobre todo la cuestión está en evitar el juicio”. Por la manera misma en que ejercía su profesión, se colocaba a la vez por encima del juez (a quien, por otra parte, él juzgaba), y del acusado, a quien obligaba a estarle agradecido. De este modo se produce el último paso que lo colocará, aparentemente, en las cimas, en un “acuerdo total con la vida”.

Pero esta integración inicial, como se dijo ya, corresponde a un estado imaginario. Como el mismo Clamence va a confesar, a veces, sólo en contadas ocasiones, se vislumbran fisuras en este "edificio" construido en las alturas que es su propia persona: "verdad es que me hallaba satisfecho de todo. Pero al mismo tiempo satisfecho de nada". Algunos incidentes menores, en la calle con un automovilista, o en una relación amorosa aparecen como señales de un resquebrajamiento que el personaje no va a tomar en cuenta.

Un incidente puntual, ocurrido una noche, va a marcar el comienzo del derrumbe. Pasando por un puente, va a hacer oídos sordos al grito de auxilio de una joven suicida que se arroja al Sena. Este suceso, si bien provoca en él una conmoción, no va a producir, sin embargo, cambios aparentes en la vida del personaje. Significativamente, la caída va a comenzar tiempo después, cuando otra noche, nuevamente un puente, sienta a sus espaldas una carcajada. Este hecho va a suceder cuando él se encuentra en el punto más alto de su (supuesta) ascensión:

Yo había subido hasta el puente de las Artes... Sentía ascender en mi interior un vasto sentimiento de potencia y ¿cómo podría decirlo? de realización, que dilataba mi pecho.

Me erguí y me disponía a encender un cigarrillo... cuando en ese preciso instante detrás de mí estalló una carcajada (p. 33)

Es entonces cuando "comienza todo": la desintegración, la caída: cuando, por primera vez, se siente alcanzado por un juicio. A partir del momento en que descubre en sí mismo algo por juzgar, ve en los demás una "vocación irresistible de ejercer el juicio". La ilusión en que había vivido hasta ese momento comienza a hacerse añicos, y a partir de entonces siente cómo "el universo entero" empieza a reír alrededor de él.

En el período que sigue a aquella noche, va a comenzar entonces, poco a poco, una instancia de descubrimientos, de autoexamen, basada principalmente en la recuperación de la memoria ("hasta entonces un sorprendente poder de olvido siempre me había ayudado"). La "risa perpetua" que cree oír de los que le rodean le va a enseñar a ver con claridad en su interior, y, después de estudiarse largamente, a descubrir la duplicidad fundamental de su persona.

A este descubrimiento de sí mismo le va a seguir una urgente, inmediata necesidad de confesión de todas las mentiras, "no a Dios ni a uno de sus representantes", sino a todos los hombres. Cuando ya no puede resistir más, va a reaccionar desordenadamente:



Puesto que era mentiroso, iba a manifestarlo y a lanzar mi duplicidad a la cara de todos aquellos imbéciles aún antes de que ellos la descubrieran... Para evitar que se rieran, pensaba, pues, lanzarme a la irrisión general. En suma, que todavía se trataba de sustraerse al juicio (p. 71).

Se va a lanzar, entonces, ciegamente, a destruir esa reputación que con tanto trabajo había construido y no va a parar hasta encontrarse en el abandono más completo. En este derrumbe, va a descender sucesivos escalones, buscando siempre la "manera exacta de acusarse: se va a apartar de la "sociedad de los hombres", refugiándose en las mujeres. Luego de renunciar al amor y a la castidad, por no encontrar allí la calma, se lanza al libertinaje: posteriormente será el alcohol. En este punto va a alcanzar un estado especial, viviendo en "una especie de niebla en que las risas se amortiguaban", al no sentir ya emociones, llega a pensar que estaba curado.

Pero la realidad pronto le hará ver que se equivoca. En el transcurso de un viaje, cuando cree ver otro ahogado, y siente como si de nuevo escuchara el grito de ayuda, comprende que no estaba curado, que debía "someterse y reconocer" su culpabilidad. Es en este momento entonces, cuando el personaje "toca fondo", que finaliza la caída y comienza nuevamente la ascensión: "había terminado mi vida gloriosa, pero habían terminado también la rabia y los sobresaltos". Llamativamente, esta revelación le llegará, al igual que los dos momentos importantes anteriores, desde el agua, es decir, desde lo profundo, desde el lugar más opuesto a las cimas amadas por él.

Comprende entonces que ese grito que oyó años antes en el Sena continuaría esperándolo "en los mares y en los ríos, en todas las partes en que se hallara, en fin, el agua amarga de mi bautismo".

A partir de allí comenzará entonces un nuevo movimiento: el de una ascensión humanamente posible. En primer lugar, el personaje elegirá, voluntariamente, el exilio, y no cualquier lugar: su destino será Holanda, país de brumas y de aguas, de "tierras frías y mar humeante", de figuras fantasmagóricas que pasean en la neblina, el país más lejano, en fin, de las alturas y del sol que él tanto ama. Y en Holanda, será en Amsterdam, cuyos canales concéntricos se parecen a los círculos del infierno de Dante, donde se sentirá "en el corazón de las cosas".

En segundo lugar adoptará un nuevo nombre Jean Baptiste Clamence, nombre simbólico que se relacionará estrechamente con la "misión" que ha creído descubrir en su vida. Plenamente identificado con la figura de Juan el Bautista,

“vox clamans in deserto”, se asumirá en su nuevo rol de “profeta vacío para épocas mediocres”.

Pero esta misión sólo puede realizarse a partir del reconocimiento de una premisa básica: la de la igualdad de todos los hombres. A partir de esta “caída” en la condición humana, la certeza de la culpabilidad de todos se convertirá en su fe y su esperanza: “cada hombre da testimonio del crimen de todos los otros”.

Todos culpables, todos jueces de los otros; con todo el género humano por cómplice, Clamence descubre finalmente que la solución es extender el juicio a todo el mundo, pero juzgándose primero uno mismo, para tener luego el derecho de juzgar a los demás. Se llega así a la definición de la tarea que se ha autoasignado, la de “juez penitente”: consiste, en primer lugar, en la práctica de la confesión pública que se hace posible a partir de la recuperación de la memoria; posteriormente, se da un segundo paso, de lo individual a lo colectivo:

Voy mezclando cosas que me conciernen con otras que se refieren a los demás. Tomo los rasgos comunes, las experiencias que hemos tenido juntos, las debilidades que compartimos... en fin, el hombre del día tal como se da en mí y en los otros. Con todos esos elementos compongo un retrato que es el de todos y el de nadie... cuando el retrato queda terminado... se convierte en un espejo. (p. 110)

Es en este momento cuando Clamence llega nuevamente a las cimas y se completa la nueva ascensión del personaje, basada esta vez en el reconocimiento de la igualdad fundamental entre los hombres. ¿Cuál es entonces su superioridad? “La de saberlo”. Esa superioridad es la que le da derecho a hablar, la de haber descubierto que es necesario aceptar “la duplicidad de la criatura”, comprender “la tristeza de la condición común y la desesperación de no poder escapar a ella”. Irónico, rayano en el cinismo, Clamence, en el fondo, sigue abandonándose a la irrisión: ríe por no llorar, puesto que no hay posibilidad de elegir, asume su rol de falso profeta, “que grita en el desierto y se resiste a salir de él”.

Resulta llamativo constatar cómo Clamence, que a pesar de su identificación con el Bautista y Cristo crucificado, reniega de Dios y sus representantes y de la religión organizada, sigue, en su caída y posterior ascensión, en su proceso de desintegración y reintegración, diferentes pasos o momentos que coinciden, ¿casualmente?, con los cinco aspectos que la Iglesia católica reconoce como necesarios para realizar una buena confesión.

Ellos son:

- *examen de conciencia*: primer paso, ineludible: el examen de uno mismo, el (re) conocimiento de las faltas cometidas. Este es también el primer paso que va a dar Clamence a partir de la noche fatal en el Sena.

- *dolor de los pecados*: una vez reconocía la falta, el dolor por haberla cometido es el paso inmediato; ese dolor inunda de tal modo al personaje que provoca su derrumbe.

- *propósito de enmienda*: no basta con reconocerse en falta ni dolerse de ello, es necesario proponerse un cambio de actitud. En el caso de Clamence, esto aparece como un imperativo: "debí responder, o, por lo menos, buscar la respuesta". Y su vida cambiará radicalmente.

- *confesar todos los pecados*: si bien no se confesará a un representante de Dios, sino a todos los hombres, Clamence juzga necesario decirlo todo: "una sola mentira que permaneciera oculta en mi vida sería definitiva por obra de la muerte".

- *cumplir la penitencia*: en el caso del protagonista, se trata de una penitencia autoimpuesta, y se identifica fundamentalmente con el cumplimiento de su misión de juez penitente, que instalado nuevamente en una cima, reinando entre sus "ángeles viles", ve subir hacia él "la multitud del Juicio Final", a la que tiende siempre su retrato, que termina convirtiéndose en un espejo de la condición humana:

Estas gentes van elevándose poco a poco, lentamente. Veo llegar ya al primero. En su rostro extraviado... leo la tristeza de la condición común y la desesperación de no poder escapar a ella. Y yo lo lamento sin absolver, lo comprendo sin perdonar... (p.112)

Clamence tiene claro que su solución no es la solución ideal. Pero lo sostiene una certeza que guiará sus acciones y lo iluminará en el cumplimiento de su misión: "...cuando uno no ama su vida, cuando uno sabe que tiene que cambiar, no hay posibilidad de elegir". Porque los hombres somos todos de una misma raza, y "nos hallamos siempre frente a las mismas preguntas, aunque sepamos de antemano las respuestas".

## Bibliografía

CAMUS, Albert, *La caída*, Losada, Buenos Aires. 1973.

ALLUIN, Bernard et Alii, *Itinéraires littéraires*, Hatier, Paris, 1991.

BRISVILLE, Jean Claude, *Camus*, Peuser, Buenos Aires, 1962.

BRUEZIERE, Maurice, *Histoire descriptive de la Littérature Contemporaine*, Berger-Levrault, Paris, traducción de J.M.García, FFH, 1981.

LECARME, Jaques, *La Littérature en France depuis 1945*, Bordas, Paris, 1970, traducción M. Celi de Marchini, FFH, 1994.





**DANS LA SOLITUDE, LA CHUTE.  
DANS LA COMMUNION,  
L'ASCENSION POSSIBLE  
*UN HOMME DE DIEU* DE GABRIEL MARCEL**

*Paulette E. Rachou*  
*Universidad Católica Argentina*

Le théâtre de Gabriel Marcel met en valeur l'homme concret, mais dans cet homme ou dans ces hommes sont présentés les drames que dans un moment ou d'autre vivent presque tous ceux qui réellement respirent sur terre.

De la solitude à la communion, tel est le chemin parcouru par Gabriel Marcel à travers ses quinze drames qui marquent les étapes profondes et parfois riches de son itinéraire spirituel.

*Un homme de Dieu*, publié en 1922 pendant l'entre-guerres, ne présente pas un tableau d'un milieu circonscrit à une étape historique de France comme *Rome n'est pas dans Rome* ou *L'Emissaire*, en la faisant, peut-être, plus accessible, mais il part d'une histoire réelle que Marcel connaît et le frappa si fort qu'elle lui donna la matière basique pour une oeuvre inachevée et sans titre et pour la forme définitive de ce drame-ci, d'après ce qu'il explique dans son *Journal métaphysique* (28-29 avril, 11-12-13 mai 1921), cependant que lui-même reconnaît qu'il n'existe aucun rapport direct entre les sujets du drame et les réflexions sur le corps propre et sur la mort qui en ce moment l'inquiétaient.

Rapport entre le toi et le moi et la connaissance ou la non connaissance de soi-même et des autres incarnés dans ces personnages qui furent un succès de la scène de Paris en 1949.

Est-il possible de se connaître soi-même? Est-il possible de connaître l'autre? Quand nous nous connaissons réellement? Ceci qui a l'air d'un jeu de mots c'est un des plus graves problèmes de l'être humain: le problème de la connaissance, et il se présente à Marcel très clairement dans l'histoire des voisins installés près de chez-lui.

Dans la pièce de théâtre, Claude Lemoyne, un pasteur protestant, vit voué à son ministère. Une certaine ambiance du protestantisme entoura Marcel pendant son enfance dans la figure de sa tante-marâtre qui remplaça sa mère morte et qui lui mit dans la tête le sens du devoir, de ce devoir rigide qu'on ne comprend pas toujours et qu'on n'aime pas, mais qu'on accomplit quand même.

Sûr de lui-même quoiqu'avec certaines vacillations dans son exercice ministériel, signes de crises spirituelles, il reçoit l'affection et l'attachement de ses paroissiens. Aussi sa mère l'admire-t-il mais elle craint à cause de l'excès de zèle qu'il met dans l'accomplissement de sa mission: "Ce n'est pas moi qui te reprocherai d'accomplir ton devoir, et encore plus que ton devoir, comme ton cher père le disait". Lui aussi pasteur évangélique.

Et cette volonté de service il l'inculqua à Osmonde, sa fille qui, en plus de ses classes de catéchisme, s'intéresse particulièrement aux enfants d'un voisin, M. Mégat, car sa femme malade et avec des difficultés de rapport ne peut pas assumer son rôle de mère. Cet intérêt un peu excessif préoccupe la mère de la catéchiste.

La routine du foyer ne se brise que lorsque les mots de la mère, grand'mère et belle mère présentent peu à peu l'existence de quelque chose d'inconnu. Quelque chose dont on ne devait pas parler mais que pendant un moment de crise le pasteur dit à sa mère malgré la promesse faite entre les époux de rien dire.

Il n'a pas tenu sa promesse parce qu'il avait besoin de soulager son âme ou parce que agissant ainsi il se sentait un héros devant ses propres yeux?

Sa femme lui avait été infidèle. Lui, qui connaissait l'âme de ses paroissiens et leur vouait sa vie, il avait négligé et méconnu sa propre femme à tel point qu'elle arriva à l'adultère. Il n'est pas repenti de ne pas tenir son indifférence, mais de ne pas tenir sa parole, de ne pas avoir gardé le secret. Sa mère l'excuse. "Elle n'était pas digne d'un homme tel que toi".

Claude se considère grand parce qu'il l'a pardonnée. Il jouit de la paix intérieure que ce pardon lui a donné, de cette lumière nouvelle; dès ce jour le monde s'illumina pour lui. Ce pardon, il le croit un acte de charité mais, peu après il reconnaît qu'il n'était que le fait d'un chrétien.

Il est fier pas seulement parce qu'il a pardonné sa femme mais aussi parce qu'il a reçu et élevé comme propre la fille, fruit de cet adultère... Mais Osmonde ignore son origine et croit que celui qu'elle appelle père est son véritable père.

Voici des vies séparées dont chacune ignore la situation réelle des autres. L'arrivée du père biologique qui n'a que quelques mois de vie et qui demande de voir sa fille avant de mourir change tout à fait ce tableau de rencontres et d'éloignements. Est-il possible de nier cette consolation à un homme presque moribond? C'est Claude qui doit résoudre la situation. Il apprend que son beau-frère, le médecin qui soigne son ancien rival et qui fait la demande, connaissait le secret de son déshonneur. Sa propre mère qui devait se taire, a parlé. Elle, à son tour, se sent trahie car son fils médecin n'a pas gardé le secret qu'elle lui avait confié.

Claude a pardonné sa femme, mais les circonstances le poussent à se demander s'il a pardonné aussi l'ancien amant. C'est une épreuve qui se présente et qu'il devra vivre au jour le jour.

Seul, il se sent impuissant, par force et par devoir, pour résoudre cette situation.

Sa mère et son beau-frère, chacun expose son point de vue, mais ils n'affrontent pas le drame qui s'approche dans sa totalité. Que le père voit sa fille sans qu'elle sache avec qui elle parle? Qu'il soit admis dans la maison qu'il a contribué à déshonorer? Que la fille doive cacher l'entretien de sa mère?

Il est nécessaire à tout prix connaître l'avis d'Edmée, son épouse.

Le couple face à face. C'est Claude, l'époux trahi qui reconnaît qu'on ne peut pas nier le droit de voir sa fille à cet homme presque moribond. Edmée ne reconnaît pas le sacrifice de son mari: "cette grandeur d'âme bon marché me fait horreur". Il lui répond: "bon marché lorsque je t'ai pardonné?" Mais elle: "Si tu ne m'a pas pardonné parce que tu m'aimais, que veux-tu que je fasse avec ton pardon?" Et le rideau tombe juste pour interrompre l'héroïsme de Claude en son point culminant mais, en même temps, la tour de sa perfection commence à s'écrouler. Le devoir, toujours le devoir et rien que le devoir: Une connaissance de lui-même dont il commence à connaître l'avis d'Edmée, son épouse.

La fille à qui le père ne connaît pas profondément n'accepte pas dans sa propre vie les mots que le pasteur prononce dans ses sermons et pour qui le bonheur, en réalité, est en nous mêmes.

Osmonde n'est pas heureuse. Elle craint avoir une vie médiocre comme celles de ceux qu'elle voit autour d'elle. Elle refuse penser à se marier à un homme comme son père et penser à se marier à un médiocre lui fait plus d'horreur encore. Elle ne peut pas ouvrir son cœur à qui a passé sa vie écoutant les peines et les croix des autres. Elle ressent qu'elle n'est pas une quelconque mais sait qu'elle



est soi-même. Avoir le sentiment qu'on n'est qu'une chiffre entre "la fille-mère de la rue de l'ouest et la paralytique de l'avenue du Maine. Crois-tu que ceci rend plus aisée la confiance?" C'est le reproche qu'elle fait à son père. Elle connaît d'avance les mots du pasteur car elle sait par coeur ses sermons. Des mots, toujours des mots. Elle souffre aussi l'égoïsme de sa mère enfermée dans son propre moi et endurcie par l'épisode de vingt ans plus tôt.

Mais Osmonde, apprenant la vérité que ses parents lui ont cachée jusqu'à ce moment, fait tomber bruyamment l'homme de Dieu de sa haute perfection. La vérité mais unie à une duperie dans les lèvres de celui qui tint le rôle de son père. La vérité totale dans les lèvres de sa mère. La simulation, c'est cela qu'elle refuse et elle ressent qu'elle ne peut plus rester à la maison. Elle ira soigner son père moribond ou les enfants du voisin. A la fin elle décide d'accompagner la famille Mégal en Suisse et alors elle sera à la place de la mère qui ne peut pas s'occuper d'eux à cause de sa maladie.

La fille absente, il n'y a pas une raison pour que le couple continue sa vie ensemble. Chacun a de grandes oeuvres à faire mais il est probable que le pasteur laisse son ministère. L'arrivée de quelques paroissiens lui montrant en toute évidence le besoin d'un guide, cela semble mettre définitivement sur la voie leur vie mais maintenant dans la vérité qui leur permet l'union dans une vie en toute sincérité.

Les derniers mots de Claude "être connu tel qu'on est..." nous permettent entrevoir qu'il pourra s'élever en communion avec les autres dans l'exercice de son ministère et devenir en toute vérité un homme de Dieu.

## Bibliographie

- MARCEL, Gabriel: *Un homme de Dieu*, Paris, La Table Ronde, 1950  
MARCEL, Gabriel: *Vers un autre royaume*, Paris, Plon, 1949  
CHENU, Joseph: *Le théâtre de Gabriel Marcel et sa signification métaphysique*, Paris, Gallimard, 1948  
DUBOIS-DUMÉE, J.B.: *Solitude et communion dans le théâtre de Gabriel Marcel*, Paris, Beauchesne, 1954  
MOELLER, Charles: *Littérature du XXe siècle et Christianisme*, t.IV, Paris et Tournai, Casterman, 1956  
*Literatura del siglo XX y Cristianismo*, t.IV, Madrid, Gredos, 1958  
TROISFONTAINES, Roger de: *De l'existence à l'être*, Paris, Namur, 1953  
ADÚRIZ, Joaquín: "Gabriel Marcel, el existencialismo de la esperanza", Bs. As., *Ciencia y Fe*, N.26, 1944  
VERNEAUX, Roger: *Lecciones sobre el existencialismo -Kierkegaard, Husserl, Heidegger, Sartre, Marcel*, Bs.As., Club de Lectores, 1989.

**SIX ETAGES ENTRE DEUX ENFERS.  
UNE SYMBOLIQUE INVERSEE.  
LA VIE DEVANT SOI DE  
ROMAIN GARY (EMILE AJAR).**

*Mónica Martínez de Arrieta  
Universidad Nacional de Córdoba*

Tant qu'il existera, par le fait des lois et des moeurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers, et compliquant d'une fatalité humaine la destinée qui est divine;[...] tant que, dans de certaines régions, l'asphyxie sociale sera possible; en d'autres termes, et à un point de vue plus étendu encore, tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles.

Hauteville-House, 1<sup>o</sup> Janvier 1862.

Victor Hugo - Préface de *Les Misérables*

Romain Gary, comme tous les écrivains, voulait sans doute laisser des traces dans les mémoires, mais pas de pistes claires. Quand il chercha son nom d'auteur il choisit Gari (Gary), mode impératif du verbe "brûler" en russe. C'était aussi le nom d'actrice de sa mère. Quand il décide d'accomplir son rêve de devenir "un autre", il adopte le prénom Emile, comme le fils naturel de Gauguin et le nom Ajar, qui veut dire "braise" en russe.

Enfantant Emile Ajar il devenait sans aucun doute un autre, sans songer, peut-être, que le feu infernal de Romain Gary consumerait tout, resterait cependant allumé dans la braise ardente de sa mystification littéraire, pour s'éteindre apparemment dans la mort choisie. Une flamme impérissable éclaire et réchauffe les quatre livres signés Ajar, dont le deuxième, prix Goncourt 1975, est *La vie devant soi*.

Le petit Mohammed, dit Momo "pour faire plus petit", enfant d'une prostituée, comme les autres pensionnaires, est élevé par Mme. Rosa, une juive âgée et malade, rescapée d'Auschwitz et ancienne tenancière de maison close. Momo raconte, dans son langage et selon son point de vue d'enfant sensible et déshérité, son enfance, passée au Boulevard Belleville, habité par des Juifs, des Noirs, des immigrés, des proxénètes et des Arabes, qui remplissent aussi la Goutte d'Or; au-delà, "c'est les quartiers français qui commencent". Cet espace marginalisé et marginal de Paris forme, avec l'appartement au 6<sup>e</sup> étage, un cercle à la fois vicieux et cyclique, où tout salut semble impossible, où toute possibilité d'améliorer une vie de misère et d'abandon est obturée. Il faut "se défendre" (expression qui sert à désigner l'ancienne activité de Mme. Rosa et celle de la mère absente de Momo), contre tout et contre tous et le pauvre enfant se débat contre les six étages que Mme Rosa ne peut plus monter, contre la vie qui lui a été donnée malgré lui.

Au sixième étage ou dans la rue, Momo ne fera que passer d'un espace infernale dans un autre, car l'escalier ne sera jamais pour lui un symbole de montée mais l'instrument d'une perpétuelle descente.

Dans la tradition chrétienne, l'enfer est un lieu destiné au supplice des damnés, un état de malheur absolu, de privation radicale, d'échec total de l'existence humaine, de fixation dans une peine éternelle, de tourment mystérieux et insondable provoqués par la perte de la présence de Dieu. Dans les croyances anciennes, égyptiennes, grecques et romaines, l'enfer a, à peu près, ces mêmes traits. Après la victoire de l'Olympe sur les Titans, Hadès reçoit en récompense, le monde souterrain, les Enfers ou le Tartare et son nom désigne le lieu où il domine ainsi caractérisé: "*Lieu invisible, éternellement sans issue, [...] perdu dans les ténèbres et le froid, hanté par les monstres et les démons*".<sup>(1)</sup> Ce sont ces concepts que nous assimilons à ceux d'"état de manque" et de peur permanents, vécus et définis par Momo et Mme. Rosa comme "c'est quand on n'a rien et personne"; "c'est pas nécessaire d'avoir des raisons pour avoir peur";<sup>(2)</sup> leitmotif dans l'oeuvre de Romain Gary.

L'escalier de l'immeuble, cette "*suite de degrés qui servent à monter et à descendre*", relie les deux espaces physiquement opposés où s'écoule la terrible enfance de Momo: le lieu clos de l'appartement crée un microcosme défini par

l'angoisse des petites existences oubliées et leur lancinant besoin d'amour. Mme.Rosa s'érige en ange gardien des pauvres mal aimés.

En bas, descendant toujours à pied, c'est un nouveau plongeon en enfer, une chute dans les rues, les bruits et l'anonymat d'un Paris aussi sombre et chaotique que l'espace fermé du logement.

L'escalier, symbole ascensionnel classique, support imaginaire de l'élévation spirituelle, a un aspect positif, désigné par la montée et un autre négatif, symbolisé par la descente. Pour Momo, il sera un Purgatoire permanent, intermédiaire inévitable pour passer, cycliquement, d'un lieu fermé de souffrance et d'abandon, à une autre zone, apparemment ouverte, les rues de Paris, où règnent la solitude et le malheur des uns, la cruelle indifférence des autres, où la circulation toujours contrôlée des damnés devient un labyrinthe aussi terrible que l'existence même.

Ce sera dans "le trou juif", préparé par Mme. Rosa dans la cave, monde souterrain des ténèbres, symbole de descente et de chute, des métamorphoses, où se produira, par contre, l'ascension libératrice et définitive.

La première chose que je peux vous dire c'est qu'on habitait au sixième à pied [...] et je peux vous dire aussi dès le début que c'était une femme qui aurait mérité un ascenseur.<sup>(3)</sup>

Ainsi commence le récit de Momo, qui raconte à Nadine sa vie à Belleville dans un langage phonétique, qui véhicule, entre rires et larmes, la profonde angoisse d'un enfant déraciné. Déposé chez Mme Rosa à trois ans, il aura très tôt le sentiment de la bâtardise, de l'abandon, de l'injustice subie par les défavorisés, de l'impossibilité de fuite, d'évasion, d'issue véritable.

Je ne peux pas vous dire tous les enfants de puttes que j'ai vu passer chez Mme.Rosa, mais il y en avait peu comme moi qui étaient là à titre définitif.<sup>(4)</sup>

L'appartement sera pour lui le premier berceau où il fera de tristes et douloureux apprentissages: **de la solitude, des manques, de la peur.**

L'absence de sa mère, l'ignorance de son origine, le pousseront à chercher dans ce qui l'entoure des substituts possibles pour satisfaire son brûlant besoin d'amour.

Mon pays, ça devait être quelque chose comme l'Algérie ou le Maroc, même si je ne figurais nulle part du point de vue documentaire, Madame Rosa en était sûre, elle ne m'élevait pas comme Arabe pour son plaisir.<sup>(5)</sup>

La nuit, Momo fait venir, dans ses rêves, une lionne qui lèche les mornes figures des enfants seuls et privés de caresses.

Je peux voir n'importe qui à côté de moi si je veux. King Kong ou Frankenstein et des troupeaux d'oiseaux roses blessés, sauf ma mère, parce que là je n'ai pas assez d'imagination.<sup>(6)</sup>

Pour essayer de combler ce manque déchirant, il habille Arthur, un vieux parapluie, qui sera jusqu'à la fin son meilleur et plus fidèle ami, son inséparable compagnon de route.

Un jour, il vole un petit caniche gris qu'il finit par vendre, à cause, justement de l'amour qu'il lui porte:

[...] j'ai voulu lui faire une vie, c'est ce que j'aurais fait pour moi-même si c'était possible. [...] chez Madame Rosa, c'était triste, même quand on a l'habitude. [...] avec la vieille malade, sans argent et avec l'Assistance Publique sur nos têtes et c'était pas une vie pour un chien.<sup>(7)</sup>

Immédiatement il jette l'argent reçu dans une bouche d'égout, confirmant son manque d'intérêt matériel et les épouvantables conditions de sa maturité précoce: "[...] *je n'ai jamais été un bébé, j'avais toujours d'autres soucis en tête*".<sup>(8)</sup>

Madame Rosa se dresse comme un pachydermique esprit protecteur des enfants oubliés. Elle forme avec Momo un couple uni par les mêmes larmes: "[...] *la seule chose qu'on avait ensemble, c'est qu'on n'avait rien et personne*".<sup>(9)</sup>

L'appartement se trouve là où la ville de Paris, celle de l'hygiène et le champagne n'arrive pas. Le sixième étage est fréquenté par une micro-société marginale et fraternelle: M. Waloumba, un Noir du Cameroun, balayeur, qui avalait le feu boulevard Saint-Michel et ses frères de tribu, éboueurs, qui montent au sixième pour chasser les mauvais esprits dans une cérémonie d'exorcisme quand Mme. Rosa, atteinte de sénilité, tombe dans un lamentable état d'absences réitérées.

M.Driss, le propriétaire du café d'en bas, les quatre frères Zaoum, déménageurs, qui descendront Mme Rosa comme un piano quand elle ne pourra plus surmonter l'obstacle infranchissable de l'escalier. Et Mme.Lola, ancien boxeur sénégalais, qui se défendait au Bois de Boulogne comme "travestite" et qui, selon Momo, aurait fait une magnifique mère de famille, si la nature ne s'y était pas opposée. C'est elle qui, comme une soeur de charité, donnera à Momo l'argent de ses passes pendant l'agonie de Mme. Rosa. M.N'Da Amédée, "*le plus grand proxynète et maquereau de tous les Noirs de Paris*"<sup>(10)</sup>, vient voir Mme Rosa pour qu'elle lui écrive des lettres pour sa famille.

Et surtout M.Hamil, qui a appris à Momo tout ce qu'il sait, sa langue, pour lire le Coran et l'existence d'un livre qu'il a toujours avec lui. Momo rêve "*d'être un mec comme Victor Hugo*"<sup>(11)</sup>, car, "[...] on peut tout faire avec les mots mais sans tuer des gens".<sup>(12)</sup>

Devant l' étonnante découverte du pouvoir de la parole, l'enfant prend une lumineuse décision:

[...]quand je serai grand j'écrirai moi aussi les misérables parce que c'est ce qu'on écrit toujours quand on a quelque chose à dire.<sup>(13)</sup>

Le Dr.Katz aidera Mme.Rosa jusqu'au moment où lui-même ne pourra monter au sixième que sur le dos d'un des frères Zaoum. Momo aimait bien aller dans son cabinet de consultation car "*c'était le seul endroit où j'entendais parler de moi et où on m'examinait comme si c'était quelque chose d'important*".<sup>(14)</sup>

Il partage ses manques avec Banania qui "*avait déjà quatre ans et il était encore content*"<sup>(15)</sup>, Moïse, le juif, Michel, le vietnamien et des enfants temporaires qui sont déposés chez Mme.Rosa à la même heure où l'on sort les ordures.

La collaboration à huis-clos de ces êtres exilés, contribue à créer une planète fraternelle et solidaire, qui ne peut pas s'insérer, pour survivre, dans le grand monde officiel, indifférent et égotiste. Elle est condamnée à graviter sur elle-même, indéfiniment, sans issue.

Sans connaître son origine ni son âge véritable, car il n'apprendra que plus tard qu'il n'a pas dix mais quatorze ans, sans parents, sans famille, sans amis; à l'âge où d'autres enfants, entourés de câlineries et de joies s'éveillent au monde et voient devant eux un long escalier qui monte vers l'avenir et les fantaisies rêvés, Momo n'a, devant lui, qu'un escalier toujours en pente qui le plonge successivement, dans deux abîmes et un même enfer:

**Le premier, en haut**, au sixième étage, où le difficile amour de cette ancienne catin malade, qui, malgré ses efforts pour le conserver et lui apprendre à survivre sans se prostituer, ne pourra pas lui épargner l'écrasante réalité qui finit toujours par leur tomber dessus avec toute sa charge d'amertume et désespoir.

Mme.Rosa commence son dernier pèlerinage, celui de la déchéance physique et mentale et Momo doit dégringoler l'escalier, pour ne pas la voir, exagérément maquillée, le sac à la main, comme si elle était encore sur le trottoir; ou toute nue, debout, au milieu de l'appartement, tremblante, les yeux égarés, attendant les policiers français qui l'ont livrée à la Gestapo.

*Les vieillards ne peuvent plus s'arrêter de couler.*<sup>(16)</sup>

Pour échapper à cet épouvantable spectacle, devenu habituel, Momo se précipite dehors et se met à courir:

Ce n'était pas pour me sauver, ça n'existe pas, c'était seulement pour ne plus être là.<sup>(17)</sup>

Mais, **en bas**, au-dehors, il tombera dans un **deuxième** Tartare, ouvert géographiquement, fermé affectivement et humainement, dans cette ville-solitude habitée d'indifférences, qui lui tourne le dos.

Paris, c'est plein de rues, et il faut beaucoup de hasard pour rencontrer quelqu'un là-dedans.<sup>(18)</sup>

Il traîne sa solitude à Pigalle, rue Blanche ou avec les frères Zaoum, qui promènent Mme Rosa aux Halles, rues Saint-Denis ou de Fourcy, rue Blondel ou de la Truanderie, trottoirs connus et chers, ou rue de Provence pour regarder le petit hôtel où Mme.Rosa, dans sa jeunesse *"pouvait faire les escaliers quarante fois par jour"*<sup>(19)</sup> Il vole des pâtisseries ou des objets qui lui plaisent, tournant dans ce milieu des bas-fonds, régi par ses propres lois où tous les manques se partagent et toutes les peurs sont rassemblées, restituant les exilés à leurs racines, leur donnant l'illusion d'une appartenance, car, Momo remarque qu'*"en France il n'y a pas de tribus à cause de l'égoïsme"*<sup>(20)</sup>

Et il s'enfonce dans l'entonnoir de ce cosmos où gravitent les astres de la prostitution, du trafic des stupéfiants ou des drogués, comme le Mahoute, qui a initié Mme.Rosa à la H.L.M. *"qui est le nom de l'héroïne chez nous à cause de cette région de la France où elle est cultivée"*.<sup>(21)</sup>

Bien que prisonnier de son présent, il se refuse l'évasion hors de la réalité par la drogue, les paradis artificiels, le bonheur déloyal et traître: *"Moi, je tiens pas tellement à être heureux, je préfère encore la vie"*.<sup>(22)</sup> Même dure, cruelle, infernale, regarder la vie en face est préférable à la pharisienne félicité de la fuite. Et Momo n'a pas d'issue.

Rue de Ponthieu, où il a suivi Nadine, la jeune femme qui va le recueillir après la mort de Mme.Rosa, il aura une expérience hallucinante. Elle travaille dans une salle de doublage de cinéma et il peut assister, ébloui, au retour en arrière de toutes les scènes d'une vie, de toute une histoire et de l'Histoire. Et il se plaît à imaginer Mme.Rosa à quinze ans, avec tous ses cheveux et ses facultés, sans être obligée de se défendre *"parce que c'était le monde à l'envers"*.<sup>(23)</sup> Cependant, si on peut faire reculer le temps même jusqu'au Paradis Terrestre, il ne faut pas espérer que la vie change, que l'enfer finisse:

[...] il faut vous dire que j'ai jamais su où ça commence et où ça finit parce qu'à mon avis ça ne fait que continuer.<sup>(24)</sup>

La vie est pour lui un manège diabolique qui ne peut être arrêté que par un truquage.

J'ai toujours remarqué que les vieux disent "tu es jeune, tu as toute la vie devant toi", avec un bon sourire, comme si cela leur faisait plaisir.  
(25)

Comme le petit cheval blanc, qui n'avait jamais de printemps, le pauvre Momo n'entrevoit de vie vivable "ni devant, ni derrière".

Dans la symbolique bachelardienne de la verticalité, l'élévation marque la ligne du qualitatif et l'horizontalité, celle de la surface et du quantitatif. Momo est condamné à circuler sur des surfaces plates, où l'existence inexorable du quantitatif l'emporte toujours. Il grimpe interminablement les marches des six étages, mais il n'y a jamais pour lui d'élévation qualitative sinon des glissements successifs dans le malheur, des effondrements perpétuels dans l'écrasante injustice de sa destinée.



Les valeurs ne se laissent pas reconnaître devant lui, confondues, cachées ou travesties par une société fautive et truquée, au visage bien fardée pour camoufler l'opprobre de sa déchéance morale, pour masquer la honte de son conformisme, pour déguiser le scandale de son indifférence.

L'escalier est l'intermédiaire nécessaire entre le haut et le bas, entre le sixième étage et la rue. Purgatoire inévitable de Momo, il ne sera pas, cependant, le lieu de la pénitence et l'espérance, au sommet duquel le Paradis attend, mais encore un obstacle pénible et permanent à franchir que Mme. Rosa d'abord, puis M. Hamil et le Dr. Katz, ne pourront plus surmonter, condamnés pour toujours à l'horizontalité de la surface: "[...] C'était injuste de les voir maintenant séparés par un ascenseur."<sup>(26)</sup>

Echelle obligatoire et incontournable, l'escalier reçoit les larmes de Momo quand il s'y réfugie pour ne pas voir Mme. Rosa dans son pitoyable état. C'est sur ses marches que les frères Zaoum déposeront le cadavre de son père, sorti d'un hôpital psychiatrique où il a été interné, après avoir tué sa mère et qui tombe foudroyé quand il apprend que son fils a été élevé comme juif, car Mme. Rosa veut lui donner Moïse à la place de Momo, sous prétexte qu'elle s'est trompé d'enfant.

Ce personnage inconnu et absent qui se présente comme son père, était venu le chercher, onze ans après l'avoir déposé chez Mme. Rosa à trois ans et Momo se trouve ainsi vieilli tout d'un coup de quatre ans, en même temps qu'il apprend le suprême geste d'amour de son ange gardien, qui lui avait toujours menti sur son âge, comme elle vient de le faire avec son père, pour pouvoir le garder avec elle.

L'escalier participe de la symbolique de l'axe du monde, de la verticalité et de la spirale. Reliant les trois mondes cosmiques, il se prête aussi bien à la régression qu'à l'ascension, résumant ainsi tout le drame de la verticalité.

Mais, en haut ou en bas, en montant ou en descendant, on se retrouve face à face avec **la solitude, les manques et la peur**, toujours et partout la peur:

Je devais avoir quoi, huit, neuf ou dix ans et j'avais très peur de me trouver avec personne au monde.<sup>(27)</sup>

Il y a des moments où je rêve d'être un flic et ne plus avoir peur de rien et de personne.<sup>(26)</sup>

Crainte d'être seul, de l'Assistance Publique, de vivre sans amour, car être, c'est être aimé.

Terreur de tout et de tous, de simplement exister, car *"la vie, c'est pas un truc pour tout le monde."*<sup>(29)</sup>

Mme.Rosa se réveille souvent en pleine nuit, les yeux perdus, en hurlant, en tremblant, parce que *"[...]les cauchemars, c'est ce que les rêves deviennent toujours en vieillissant."*<sup>(29)</sup> Elle garde sous son lit un portrait de Hitler au cas où on viendrait de nouveau la chercher.

La hantise d'un cancer et son horreur d'être "prolongée" à l'hôpital comme un légume, provoqueront la terrifiante et apocalyptique réflexion de Momo sur l'injustice de ne pas pouvoir faire avorter les vieux, comme les enfants, quand ils sont vivants seulement parce qu'ils souffrent.

L'enfant et la vieille dame allient leur épouvante, levée en étendard d'une guerre inégale à faire contre la réalité, complètement désarmés et sans aucun armistice prévu. *" Parfois on se regardait en silence et on avait peur ensemble parce qu'on n'avait que ça au monde."*<sup>(30)</sup>

Pour échapper à l'effroi, Mme.Rosa, quand elle pouvait encore le faire, descendait les six étages entre les lumières et les ombres provoquées par une minuterie économique, et une fois dans la cave, *"où il n'y a pas de lumière et où c'est le noir même en été"*,<sup>(31)</sup> elle allumait son chandelier à sept branches, s'asseyait sur un miteux fauteuil rouge et souriait, avec un air de triomphe. Momo, qui la suivait en cachette, assistait émerveillé à cette silencieuse cérémonie de salut, à ce laps de temps non minuté:

- C'est mon trou juif, Momo .[...]
- C'est là que je viens me cacher quand j'ai peur.
- Peur de quoi, Madame Rosa?
- C'est pas nécessaire d'avoir des raisons pour avoir peur, Momo.<sup>(32)</sup>

C'est la réalité, l'existence même qui provoque leur angoisse. S'enfermer dans la cave les rédime et les rassure, autrement *"dans la vie, c'est toujours la panique."*<sup>(33)</sup>

Cependant, c'est dans ce Tartare invisible aux yeux des autres, sans issue, dans les ténèbres et hanté par les démons, que se produira la délivrance définitive.

Quand elle a remonté, elle n'avait plus peur et moi non plus, parce que c'est contagieux.<sup>(34)</sup>

Madame Rosa avait toujours pensé que l'escalier finirait par la tuer. Par contre, près de sa fin, c'est grâce à sa pénible et dernière descente dans son trou

juif, où Momo va la cacher pour empêcher qu'on la conduise à l'hôpital, qu'elle trouvera enfin la paix: *"Je savais bien que j'allais en avoir besoin un jour, Momo. Maintenant, je vais mourir tranquille."*<sup>(35)</sup>

Dans la symbolique inversée proposée, l'aspect négatif du symbole, la descente, la chute, le retour au terre à terre, au monde souterrain, devient le pôle positif, celui de la montée qui conduit progressivement vers la connaissance du monde, apparent ou divin, vers la transfiguration et la métamorphose. La cave devient l'espace du passage de la mort à la vie, l'endroit du sommeil éternel et libérateur.

Madame Rosa, effrayante, défigurée par les fards et baignée de parfums que Momo a acheté ou volé pour elle, quitte sa vie en enfer et se rachète définitivement. Et l'enfant qu'elle n'a jamais eu de son ventre torturé, veut l'accompagner jusqu'au bout.

Quand on retrouve Momo, avec Arthur, couché depuis trois semaines à côté du cadavre *"[...]ils se sont mis à gueuler au secours quelle horreur mais ils n'avaient pas pensé à gueuler avant parce que la vie n'a pas d'odeur."*<sup>(36)</sup>

Le trou juif s'élève dans le noir comme le seul domaine épargné des manques, des solitudes, des peurs, espace de rédemption où Mme.Rosa recevra l'ultime cadeau de ce petit être en détresse pour qui elle a été tout l'univers: Mohammed Hadir récitera pour elle le Shema Israel.

La mort de Mme.Rosa laisse Momo définitivement seul se demandant comment tenir encore sans personne au monde:

Je pense que M.Hamil avait raison quand il avait encore sa tête qu'on ne peut pas vivre sans quelqu'un à aimer[...].<sup>(37)</sup>

Recueilli par Nadine et Ramon, auxquels s'adresse son récit, plusieurs questions s'imposent quant aux possibilités qu'a cet enfant de trouver une vie devant lui:

L'enfer vécu finira-t-il un jour? Qui et comment pourrait ouvrir le cercle terrible de son existence, formé de toutes les solitudes, de tous les manques, de toutes les peurs, pour pouvoir en sortir? Dans quelles conditions? L'oubli ou l'acceptation lucide des souffrances vécues, seraient-ils possibles pour cet enfant de la vie? Existe-t-il pour lui, une chance de voir, désormais, quelque vie devant soi? Peut-on exister avec le stigmate de l'enfer vécu?

Pour Momo il n'y a finalement qu'une seule certitude:

**"IL FAUT AIMER".**

Il y a pour nous, comme tous ces camarades de la rue, une seule chance de vivre délivré des chaînes: refuser de ressembler

à la femme de Loth, qui n'a pas su fuir en avant sans se retourner, et qui a été changée en statue de sel pour avoir préféré le spectacle des fumées de Sodome aux promesses du soleil levant.<sup>(38)</sup>

## Notes

(1) Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris. Robert Lafont. Jupiter. 1996. Page 405.

(2) Gary, Romain (Emile Ajar). *La vie devant soi*. Paris. Mercure de France. 1994. Pages 219 et 62.

(3) Ibid. pag. 9.

(4) Ibid. pag. 19.

(5) Ibid. pag. 52.

(6) Ibid. pag. 107.

(7) Ibid. pag. 26.

(8) Ibid. pag. 209.

(9) Ibid. pag. 39.

(10) Ibid. pag. 45.

(11) Ibid. pag. 128.

(12) Ibid. pag. 217.

(13) Ibid. pag. 30-31. Cent treize années après sa publication, l'ardente actualité de la préface de ce monumental roman, qui remarque la mission morale, sociale et politique que l'auteur a donné à son livre, a pour nous, aujourd'hui, une importance indéniable. Ce serait l'objet d'une autre étude.

(14) Ibid. pag. 29.

(15) Ibid. pag. 139.

(16) Ibid. pag. 161.

(17) Ibid. pag. 112.

(18) Ibid. pag. 153.

(19) Ibid. pag. 178.

(20) Ibid. pag. 91.

(21) Ibid. pag. 90.

(22) Ibid. pag. 124.

(23) Ibid. pag. 215.

(24) Ibid. pag. 133.

(25) Ibid. pag. 138.

(26) Ibid. pag. 35.

(27) Ibid. pag. 34.

- (28) Ibid.pag.225.  
 (29) Ibid.pag.68.  
 (30) Ibid.pag.70.  
 (31) Ibid.pag.37.  
 (32) Ibid.pag.62.  
 (33) Ibid.pag.29.  
 (34) Ibid.pag.39.  
 (35) Ibid.pag.263.  
 (36) Ibid.pag.273.  
 (37) Ibid.pag.273.  
 (38) Tournier, Michel. *Le vol du vampire*. Notes de lecture. Paris. Gallimard. 1981. pag.350-351.

## Bibliographie

- GARY, Romain (Emile Ajar). *La vie devant soi*. Paris. Mercure de France. 1994. Folio 1362.  
 -----*Gros-Câlin*. Paris. Mercure de France 1974. 1993. Folio 906.  
 -----*Pseudo*. Paris. Mercure de France. 1976.  
 -----*L'angoisse du roi Salomon*. Paris. Mercure de France. 1979. Folio N° 1797.  
 -----*Education européenne*. Paris. Gallimard. 1956. Folio N°203.  
 -----*La promesse de l'aube*. Paris. Gallimard. 1980(pour l'édition définitive).  
 Folio N° 373.  
 -----*Les racines du ciel*. Paris. Gallimard. 1980(pour l'édition définitive). Folio N°242.  
 -----*La nuit sera calme*. Paris. Gallimard. 1974. Folio N°719.  
 -----*Les cerfs volants*. Paris. Gallimard. 1980. Folio 1467.  
 -----*Vie et mort d'Emile Ajar*. Paris. Gallimard. NRF. 1994.  
 BONA, Dominique. *Romain Gary*. Paris. Mercure de France. 1987.  
 CATONNÉ, Jean-Marie. *Romain Gary/Emile Ajar*. Paris. Les dossiers Belfond. 1990.  
 CHEVALIER, Jean et Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles*.  
 Paris. Robert Lafont. Jupiter. 1996.  
 HUGO, Victor. *Les Misérables!*. Paris. Gallimard. 1973. Folio N\_348. Introduction d'Yves Gohin.  
 PAVLOWITCH, Paul. *L'homme que l'on croyait*. Paris. Fayard. 1981.  
 TOURNIER, Michel. *Le vol du vampire*. Notes de lecture. Paris. Gallimard. 1981.

# RENÉ CHAR: IMÁGENES DE UNA POÉTICA

*Analia Montes*  
*Universidad Nacional de Rosario*

Poésie, unique montée des hommes...

René Char. *Feuillets d' Hypnos*.

Gastón Bachelard, en uno de sus trabajos sobre la imaginación poética, dice: “entre todas la metáforas, las de altura, de elevación, de profundidad, de rebajamiento, de caída, son metáforas axiomáticas por excelencia (...) tienen un poder singular: dominan la dialéctica del entusiasmo y la angustia”.<sup>(1)</sup> La investigación, por cierto interesante, acerca de las imágenes de elevación y caída que realiza Bachelard difícilmente podría nutrirse de ejemplos en la poética de René Char.

Uno de los escasos momentos narrativos de su obra, y uno de los más escasos aún en que el lenguaje poético se ausenta, el fragmento 149 de *Feuillets d' Hypnos*, relata una caída. El relato del accidente efectivamente sufrido por el poeta en los años de la Resistencia, cuando comandaba un grupo del maquis, está centrado en el padecimiento puramente físico (*mon bras plâtré me fait souffrir(...)* *Au bout de huit mètres de chute j'avais l'impression d'être un panier d'os disloqués*<sup>(2)</sup>) y lejos de transmitir una nota de “angustia”, motivada por alguna pérdida en el plano moral, subraya, por el contrario, la fuerte presencia de ánimo demostrada, la que será merecedora del elogio de sus compañeros; la moral del soldado clandestino se ha visto fortalecida, hasta, podríamos decir, “euforizada” por la caída.

En ese relato muy breve, en un lenguaje casi denotativo si lo pensamos en relación con la explosión de imágenes que caracteriza la escritura de Char, se registra, si no la única, una muy rara aparición de la palabra *chute* (estamos considerando como corpus los textos *Fureur et mystère* y *Les matinaux*, las dos colecciones de poemas y fragmentos escritos entre 1938 y 1949, considerados con acierto el “*plein-midi*” de su producción).

*Chute* nombra, según nos dice el diccionario, la acción o el efecto de caer (*tomber*). La idea de acción acabada, y por ello irremediable, un cierto sabor a pasado que percibimos en el sustantivo tal vez en relación con el participio *chu* del que deriva, sostienen sus antiguas y poderosas resonancias simbólicas. Fuertemente connotado por los relatos de varias religiones -no sólo de la judeo-cristiana- recuerda la culpa del primer hombre, la primera falta, la que le hizo perder los méritos ante Dios. Toda acción reprobable podrá merecer, por extensión, la metáfora de la caída; y a ella también se asocian el miedo primitivo a caer, los abismos tenebrosos, las simas profundas que atraen y amenazan.

Ninguna de estas resonancias, sin embargo, es convocada por la poética de Char, tal vez porque ni el pasado ni el pecado sean los ámbitos de su poetizar:

Je parle, homme sans faute originelle, sur une terre présente.<sup>(3)</sup>

Sólo en presente, conjugado en plural, y en pleno proceso, en pleno suceder hallamos un *caer*: *Nous tombons*<sup>(4)</sup> es el título de uno de los poemas finales del grupo *La parole en archipel*. La fuerza del presente, si no borra al menos vela la posible reminiscencia del relato religioso (donde toda caída -*chute*- recuerda siempre aquella, la primera caída); el presente nos obliga a pensar en otro caer. Caída, sabemos, es también un término de la física: *la chute des corps*. Y la caída de los cuerpos, también sabemos, responde a la ley de gravedad. En el irregular precipitarse de los versos de *Nous tombons*, la voz sugiere, sin embargo: *Abaisse encore ta pesanteur*; pidiendo ingravidez al cuerpo que cae, otorgándole, al mismo tiempo, apoyos (*Baisers d'appui*) desplegando imágenes aéreas, flotantes (*Tel un souper dans le vent (...) Toute liée. Rendue à l'air*) que niegan la aceleración del cuerpo al caer. Poniendo incluso en contradicción su más elemental propiedad, la dirección “de arriba abajo”: *Ô mon avalanche à rebours!* Y esta reunión tensa de las direcciones contrarias (*avalanche / à rebours*) no es pura desorientación ni pérdida de rumbo; exhibe un poder de la poesía; el poder de ofrecer lo inaprensible, aquello que la percepción niega<sup>(5)</sup>, aquello que el pensamiento no puede aún precisar. El vértigo del caer cede entonces su lugar a una palabra

suspendida en el instante abierto por el poema. Palabra que dice la dinámica, en apariencia extraña, pero quizás más esencial de la vida: *Nous tombons... Ô mon avalanche à rebours! ...La mort nous bat du revers de sa fourche jusqu'à un matin sobre apparu en nous.*

Ni la caída como culpa primera, marca fatal del pasado; ni la pesadilla de abismos oscuros que la recuerdan; ni, por otro lado, la caída física, natural y perceptible son acogidas por este lenguaje poético. El único "descenso" propuesto será la penetración de una intimidad amigable, la corteza nutricia de la tierra, el humus, la morada sabia de raíces y de grillos.

À en croire le sous-sol de l'herbe où chantait un couple de grillons cette nuit, la vie prénatale devait être très douce.<sup>(6)</sup>

Cuando rastreamos el otro polo del dualismo, las imágenes de ascensión, encontramos alguna huella de la tradicional axiomática a la que se refería Bachelard. La nota de la ascensión es positiva; pero ni los medios ni la meta coinciden con las imágenes aéreas y beatíficas que le atribuye la tradición.

Nos detenemos primero en un texto, *Anoukis et plus tard Jeanne*<sup>(7)</sup>, anclado en nombres propios que le otorgan espesor de anécdota. La inscripción de fecha y lugar al pie (*Saint-Rémy-des-Alpilles, 18 septembre 1949*), así como del nombre *Faucille* de un monte del Jura, nos ubican en principio en una ascensión literal: *Tu nous menas de roc en roc jusqu'à cette fin de soi qu'on appelle sommet.* Se trata de escalar una montaña cuya cima no depara ninguna voluptuosa plenitud sino más bien la esterilidad de un vacío: *Mais je te suis vite revenu, Faucille, car tu consumais ton offrande. Et ni le temps, ni la beauté, ni le hasard qui débride le coeur ne pouvaient se mesurer avec toi.* Lejos de la iconografía cristiana que imagina al hombre ascensional emprendiendo vuelo, elevándose al cielo desde el cuerpo pasivo de la plegaria, transportado por alas, ángeles o pájaros. Lejos también de la *gnosis* por la que el hombre podría desprenderse de la materia y del mal en que se halla sumergido y ascender hasta la pura espiritualidad. Lejos, en fin, de la imaginación romántica que se deleita en la purificación aérea del alma. Las imágenes ascensionales de Char, básicamente ajenas al dualismo cuerpo-espíritu, proponen un esfuerzo, un trabajo, que compromete a todo el ser en un camino de búsqueda. No un despegue ingrávito ni alado de la tierra, sino una forma más esforzada de la marcha, del andar que deja traza (*Tel un chemin rougi dans le roc*<sup>(8)</sup>).

Otro fragmento, en el que nada podría ser cambiado, tal como reza la sec-



ción del libro a la que pertenece (*Afin qu'il n'y soit rien changé*) precisa aún más el carácter de esa ascensión:

Tiens mes mains intendantes, **gravis l'échelle noire**, ô Dévouée; la  
volupté des graines fume, les villes sont fer et causerie lointaine.<sup>(9)</sup>

Oferta acusiosa de unas manos tendidas, seguras y atentas, que invitan a escalar los peldaños y una ascensión que no va hacia lo azul, lo diáfano ni lo transparente. "*Gravis l'échelle noire*" no invita, tampoco, a penetrar en la oscuridad, en un ámbito carente de luz; lo que hace el negro de la escala es ausentar de la búsqueda todo color; ubicarla fuera del ámbito de la mirada y fuera de toda exigencia óptica. La propuesta no es alcanzar visiones sino buscar *en y por* la palabra: *l'espoir du grand lointain informulé (le vivant inespéré)*<sup>(10)</sup>. La invitación a un ascenso tal, ni ingrávido, ni aéreo, ni siquiera un alivio, insta en verdad a una asunción. Asunción, por un lado, de lo desconocido (*Comment vivre sans inconnu devant soi?* se pregunta afirmando Char en el *Argument de Poème pulvérisé*<sup>(11)</sup>); asunción también de un acuerdo positivo, el más recomendable, el acuerdo del hombre con la tierra matricial (*la volupté des graines fume*) y la marcación de una distancia, la más conveniente con respecto a la civilización, que sólo sabe de guerras y de palabras ligeras: *les villes sont fer et causerie lointaine*.

La hiedra *-le lierre oblique-* trepando con segura lentitud los muros dará, en otro fragmento, una bella imagen de la ascensión y del acuerdo con la intimidad natural del mundo:

J'ai, captif, épousé le ralenti du lierre à l'assaut de la pierre de l'éternité  
(12)

*Gravis l'échelle noire, épouser le ralenti du lierre* no contradicen, sino reafirman en su esforzada esencia el vector horizontal de la marcha (*ces sentiers pénibles à l'effort desquels succède l'évidence de la vérité à travers pleurs et fruits*<sup>(13)</sup>), o incluso vertical del hundirse, del penetrar (*enfonce-toi dans l'inconnu qui creuse*<sup>(14)</sup>). La ascensión, ni siquiera diferente de un descenso, enriquece el despliegue de imágenes con que se inviste la propuesta de autenticidad existencial.

Otra ascensión es, sin embargo, posible: una fuerza ligada a la palabra poética, una furia ligada a la extrema lucidez.

Poésie, unique montée des hommes (...) <sup>(15)</sup>

Le poème est ascension furieuse... <sup>(16)</sup>

Voici l'époque où le poète sent se dresser en lui cette méridienne force  
d'*ascension* (...) <sup>(17)</sup>

En esta poesía plena, como pocas, de reflexiones y definiciones sobre la propia poesía, la ascensión, sin más, define el poema; y aparece, por efecto de la cópula, como su imagen especular. El poema, con fuerza de relámpago, es ascensión furiosa que habrá de entregarnos por un instante la esencia del mundo: la materia-emoción que lo compone. Es, también, fuerza meridiana del poeta ¿qué guiño nos están haciendo las letras bastardillas en la última *ascension*? Quizás adviertan, señalen que no se trata de la “ascensión” opuesta a la caída en un binarismo exasperado -como diría Barthes-. O quizás reclamen para sí, aun fuera del dualismo, el polo de entusiasmo que todos -según Bachelard- le adjudicamos.

El dualismo caída-ascensión parece explicitar dos polos cuya complementariedad estaría garantizada por la unidad primera del pensamiento metafísico; o bien una antítesis, dos momentos de una contradicción cuya síntesis sería la propia dinámica de la verticalidad (“dialéctica del entusiasmo y la angustia” decía Bachelard). Dicho dualismo, como tal, no sabría estructurar imágenes en la poética de Char. Si en su esperanzada búsqueda de la coincidencia entre poesía y verdad, su palabra incita el tumulto de los contrarios -*ces mirages ponctuels et tumultueux*- lo hace para acechar una diferencia irremediable, sin unidad anterior ni posterior, sin posibilidad de síntesis. A la manera de Heráclito, uno de sus pensadores favoritos, aquel de quien -nos dice Char- “ponía el acento en la exaltante alianza de los contrarios (...) condición perfecta y motor indispensable para producir la armonía”.

## Notas

(1) Bachelard, G. *El aire y los sueños*. pp 20-21.

(2) Char, R. *Oeuvres complètes*, p 211.

(3) Char, R. *Oeuvres complètes*, p 743.

(4) Char, R. *Oeuvres Complètes*, p 404.

(5) Dice Maurice Blanchot: “El habla es guerra y locura ante la mirada. El habla terrible va más allá de todo límite e incluso hasta lo ilimitado del todo: toma la cosa por donde esta no se toma, no se ve, no se verá nunca; transgrede las leyes, se libera de la orientación, desorienta.

-En esta libertad, hay facilidad. El lenguaje hace como si pudiéramos ver la cosa por todos lados” (*Hablar, no es ver*. En *El diálogo inconcluso* p 65)

- (6) Char, R. *Oeuvres Complètes* p 192.
- (7) Char, R. *Oeuvres Complètes*, p 314.
- (8) *Nous tombons*. Op. cit. p 404
- (9) Char, R. *Oeuvres Complètes*. p 135
- (10) Char, R. *Oeuvres Complètes* p 174.
- (11) Char, R. *Oeuvres Complètes* p 245.
- (12) Char, R. *Oeuvres Complètes* p 137
- (13) Char, R. *Oeuvres Complètes* p 207
- (14) Char, R. *Oeuvres Complètes*. p 225
- (15) Char, R. *Oeuvres Complètes*. p189
- (16) Char, R. *Oeuvres Complètes* p 195
- (17) Char, R. *Oeuvres complètes*. p 214

## Bibliografía

- CHAR, René. *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1995. Avec une introduction de Jean Roudaut. Hay ediciones parciales en Gallimard (collection Poésie). Por ej. : *Fureur et mystère, Les matinaux, Recherche de la base et du sommet*.
- BACHELARD, G. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México, FCE, Breviarios, 1989.
- BLANCHOT, M. *El diálogo inconcluso*. Caracas, Monte Avila, 1970.
- Cahiers de l'Herne "René Char"*. Paris, Editions de l'herne, Le livre de poche, 1971.
- HEIDEGGER, M. *Arte y poesía*. Mexico, FCE, Breviarios, 1995 (traducción de Samuel Ríos)
- De camino al habla*. Barcelona, Odós, 1990. (versión castellana de Ives Zimmermann)
- MENARD, R. *Poesía y nueva alianza : René Char*. En *Antología de René Char*. Buenos Aires, Ediciones del Medidía, s/f.
- RICHARDS, J.-P. *René Char*. En *Onze études sur la poésie moderne*. Paris, Seuil, 1981.

**VARIATIONS SUR UN THEME  
D'ASCENSIONS ET CHUTES  
DANS *VARIATIONS ÉNIGMATIQUES*  
D'ERIC E. SCHMITT**

*Teresa G. Minhot*  
*Instituto de Enseñanza Superior de Rosario*

La nostalgie du paradis perdu après la chute édenique hante l'âme humaine qui, sevrée des plaisirs sublimes, se livre depuis à une quête inlassable du chemin de retour au bonheur. Parcours labyrinthique où la plupart des hommes se perdent sans atteindre le but car si l'amour, cette étincelle divine, reste la clé maîtresse permettant d'ouvrir la porte céleste, ils n'ont pas encore appris à s'en servir convenablement. La difficulté de la tâche à accomplir et les doutes qui s'en suivent détournent l'esprit du bon chemin. Alors on reste à se demander s'il y a vraiment une forme d'amour qui puisse effacer les stigmates de la chute première ou bien comment atteindre cette perfection qui le spiritualise afin de l'arracher aux contingences de notre humaine condition.

Le vieux fantasme de l'amour parfait, immortel, hante depuis de longues années Abel Zhorko, prix Nobel de littérature qui, couvert de gloire, vit en solitaire sur une île de la mer de Norvège. Là, au milieu d'un paysage qui passe d'un long crépuscule de six mois à une clarté boréale ayant la même durée, il entretient,

tout au long de quinze ans, un échange épistolaire avec la seule femme qu'il a pu aimer. Quinze ans auparavant il avait découvert à ses côtés un amour dévorant qui lui ôtait le repos. Il avait cherché désespérément la fusion définitive avec elle, afin de satisfaire ce besoin de sentir qu'ils pouvaient s'évanouir l'un dans l'autre au-delà de la simple jouissance corporelle.

“Mais nous avons beau hurler, gigoter, je demeurais en visite et elle en réception. Je restais moi, elle restait elle... Pauvre petite jouissance qui resépare les corps, jouissance qui désunit. Désamour... Nous étions deux, à jamais... Le plaisir n'est qu'une manière d'échouer dans sa propre solitude”.<sup>(1)</sup>

Alors pour éviter cette chute il quitte la femme aimée en lui proposant de continuer unis à travers des lettres qu'ils s'écriraient quotidiennement. Malgré le désarroi où la plonge la décision de l'homme, elle accepte de ne communiquer avec lui que par des mots écrits. Et cela va durer jusqu'au jour où ses lettres cesseront de parvenir au célèbre écrivain, interrompant ainsi un dialogue de quinze ans. Abel publie alors son vingt et unième livre avec le plus grand succès. Contrairement aux autres ouvrages, celui-ci est exclusivement consacré à l'amour et ne contient que des lettres échangées entre Abel Znorko et une femme qui signe Eva Larmor.

Entretemps, il accepte d'être interviewé par un journaliste, ce qui est à l'opposé de sa décision prise depuis longtemps de n'en recevoir aucun.

Dès lors la confrontation entre les deux hommes constitue la trame de cet acte unique de “Variations énigmatiques”. On assiste, tel que dans une composition musicale, à un long échange de phrases en crescendo et en décroscendo se faisant écho des chutes successivement dévoilées.

Installé sur son île, le prix Nobel se livre à une véritable tâche d'alchimiste, tout occupé à trouver sa vérité: cette rare connaissance de l'amour inaltéré. Une première sélection des éléments destinés à son travail le persuadent qu'il faut éviter le contact prolongé avec les autres. S'il consent à recevoir Erik Larsen, le journaliste, il se garde bien de montrer son secret. Il recourt alors à des mensonges: la femme qui signe les lettres n'existe pas plus que celle à qui il dédie son livre et dont les initiales sont H.M. Il avoue n'avoir jamais connu l'amour mais des passions sans lendemain. “Je suis un faussaire et rien d'autre...je ne fournis que des artifices”<sup>(2)</sup>

Il affiche avec la même désinvolture provocante sa misanthropie et dit préférer les nuages ou les chats aux hommes. Fier de sa gloire et de sa différence profonde d'avec les autres, il va jusqu'à répondre à son interlocuteur qui lui demande s'il ne s'ennuie pas:

-En ma compagnie? Jamais.

Il se vante de provoquer autant d'évanouissements qu'une rock-star et de ne plus compter le nombre des jolies femmes qui lui ont offert leurs corps et leur vie.

Dès le début il prend un plaisir tout particulier à humilier le journaliste qui, cependant, ne désarme pas et laisse à l'autre l'impression que son oeil scrutateur est prêt à percer le secret jalousement gardé. Alors l'insaisissable prix Nobel se roidit dans son orgueil. Chacun de ses mots transpire l'égoïsme, le mépris des hommes.

"Je hais l'amour. C'est un sentiment que j'ai toujours voulu m'éviter"...<sup>(3)</sup> ... "Ce n'est rien d'autre, l'amour, une histoire que s'inventent dans la vie ceux qui ne savent pas inventer des histoires dans les mots"<sup>(4)</sup>

Mais l'oeil scrutateur perçoit une fissure dans cette muraille dressée par Znorko entre lui-même et les autres. Il suffit un geste, un ton confidentiel de l'inconnu pour que l'écrivain avoue une première vérité: Eva Larmor et H.M. sont la même personne. Erik a vu juste: "Vous faites semblant de n'aimer personne mais c'est un leurre"<sup>(5)</sup> et assène ainsi le premier coup au faux misanthrope. Secoué, Znorko se défend, ridiculise son hôte autant qu'il le peut. Celui-ci tient bon et déclare que "la haine ne cache que la souffrance, la frustration, la jalousie, l'angoisse".<sup>(6)</sup>

Désormais il sera impossible au grand Znorko de cacher son secret. S'il a fait venir Erik, c'est pour apprendre quelque chose d'Hélène Metternach (H.M.) qui habite dans la même ville que le journaliste. Peu à peu, il se laisse aller aux confidences: son amour vécu pendant cinq mois de passion croissante entre les bras d' Hélène, sa décision de la quitter afin que cet amour ne meure jamais, fortifié par la séparation. En évitant le contact physique, il a cru éviter la dissolution qui suit une jouissance prolongée des corps. Il évoque quinze ans d'échange amoureux au moyen duquel il pense avoir atteint son but: éterniser son amour.

Mais bientôt la lucide vision du visiteur lui fait comprendre qu'il a fait fausse route. Notre alchimiste découvre donc que ce qu'il prenait pour de l'or n'est qu'apparence trompeuse. Cela n'empêche pourtant qu'il se retranche derrière son orgueil et passe sous silence la sentence d'Erik:

Vous n'aimez pas l'amour, mais le mal d'amour <sup>(7)</sup>

Pourtant ces mots transpercent l'âme de Znorko en lui révélant sa vocation de mort, son aveuglement, son désir de se voir souffrir sans penser à l'autre. Mais la chute n'est pas achevée, elle se fera par étapes successives, au gré des révélations du visiteur.

En effet, il demeure paralysé de stupeur en apprenant que depuis douze ans Hélène est l'épouse de Larsen, n'empêche que son orgueil aiguillonne le sarcasme et ridiculise sans arrêt son interlocuteur qui, cependant se dispose à asséner un nouveau coup à sa fière certitude:

Avec vous, la passion, avec moi, l'amour<sup>(8)</sup>

"C'est quand on n'aime pas la vie qu'on se réfugie dans le sublime"<sup>(9)</sup>... "Vous n'avez jamais eu le courage de faire un couple... le courage de n'être plus un homme rêvé mais un homme réel"<sup>(10)</sup>

Abel Znorko a oublié d'apprendre -tant il est occupé d'entretenir un sentiment fortement centré sur son moi- que dans l'amour il y a l'autre. Par la suite, d'autres vérités viennent arracher des lambeaux à l'orgueil de l'écrivain: Hélène est morte sans que celui qui prétendait l'aimer comme personne au monde en ait eu le moindre soupçon. Alors le demiurge voit sa création tomber en miettes et son orgueil se brise.

Moi, je suis de ces inutiles que l'on consacre<sup>(11)</sup>

Mais il lui reste à découvrir combien tous les efforts destinés à sublimer son amour, à le rendre inaltérable, ont été vains. Il n'a pas su distinguer le vrai du faux et a vécu dans l'illusion.

Erik porte un nouveau coup, mortel cette fois, à ses certitudes: depuis dix ans il a pris la place d'Hélène et lui a écrit des lettres d'amour sans que le destinataire s'en doute de rien.

C'est alors que le grand écrivain constate l'énormité de sa chute. Tous ses rêves s'écroulent, anéantis. Il se sent au bord d'un gouffre. Et derrière lui la voix d'Erik qui martèle pour lui reprocher sa lâcheté.

Incapable de se relever, fasciné par le vide ouvert devant lui, autant qu'avant il l'était par les hauteurs où il planait, Znorko s'exclame:

Le vide Erik Larsen, enfin le vide. Grâce à vous.<sup>(12)</sup>

Néanmoins un changement s'est opéré en lui. A-t-il assimilé la leçon reçue? Serait-ce le faux journaliste (en réalité il est musicien) un maître venu lui montrer les éléments nobles dont se servir s'il veut aboutir à la connaissance de l'amour pur?

L'orgueil résiste encore. Abel chasse son hôte, l'oblige aussitôt à revenir sur ses pas et finit par lui faire une promesse timide:

je vous écrirai

A quoi pense au juste cet homme déchu? Essaiera-t-il de remonter, assoiffé d'absolu, la pente glissante qui le mènera vers une nouvelle cime? Il a voulu retenir dans un présent atemporel ce qui est de nature évolutive et donc sujet à toutes sortes de variations. Convaincu de se livrer à une tâche supérieure, il se claquemure sur une île glacée, à l'intérieur de sa maison-creuset où tout au long de quinze années il brasse des mots, trie, épure, distille, condense et, quand il croit avoir réussi à rendre éternelles des émotions fugitives, à spiritualiser le feu de sa passion, les vérités révélées par Larsen réduisent son oeuvre en cendres.

Vivant dans un passé heureux, il y avait puisé son désir de transcendance, son projet d'avenir et tous ses rêves d'absolu. Mais son action reste ancrée dans le passé, elle satisfait ainsi cette compulsion de mémorialisation et de commémoration qui git souvent au fond de l'être humain.

Il a tout prévu: sa retraite sur une île, sol propice aux grandes transfigurations, paysage en noir et blanc et donc abolition des couleurs correspondant à ce qu'il a voulu faire de son amour: un sentiment épuré de tout soupçon de passion, incandescent, immaculé.

À la place de l'amour il installe l'idée, à la place des mots chuchotés à l'oreille de la femme aimée, il aligne des mots écrits, à la place de la vie il accroche le néant et croit avoir atteint les hauts sommets d'un amour sublimé où seuls parviennent les élus. En démiurge fier de sa création, il se carre au milieu de ses certitudes. Et puis, tout d'un coup, un inconnu vient démolir en quelques heures son univers. Rêves, certitudes, idéaux, amour, tout se transforme autour du dieu déchu en pauvres épaves. Pire encore, il constate que sa chute d'homme se double d'une autre, celle de sa condition d'écrivain célèbre. Son dernier livre, considéré à l'unanimité comme son chef d'oeuvre, n'a été écrit qu'à moitié par lui. En découvrant la vérité, il comprend que son succès doit être partagé avec deux autres personnes, avec Hélène d'abord, ensuite et surtout, avec Erik Larsen ce qui relativise sa gloire et met à nu la futilité des grands mots élogieux de la critique littéraire.



Erik pour sa part, celui qui au début fait figure de médiocre journaliste, bafoué par le grand Znorko, s'érige peu à peu en véritable guide. Il a suffit peu de temps pour qu'il prenne une stature qui l'élève au-dessus de la célébrité interviewée. Sans se le proposer, par le simple apprentissage que la douleur lui a imposé, il se transforme à son tour en vrai alchimiste, il opère les transfigurations subtiles dont Znorko n'avait le moindre soupçon. Patiemment, au cours de dix années d'échange épistolaire, il aboutira, comme l'alchimiste, à l'univers des opposés, dans le stade de la conjonction et peut-être dans celui de la sublimation.

En purifiant, il a intégré. A la fin, il découvre sa pierre philosophale:

Moi, ce que j'ai appris pendant ces dix ans, c'est que l'amour n'a pas de sexe. <sup>(13)</sup>

En revanche, Abel Znorko s'est laissé tromper par les apparences puisqu'au lieu de chercher la fusion à partir de l'autre, il n'a tenu compte que de lui-même. Ce qu'il prenait pour un triomphe n'était que le masque de sa peur. Peur de vivre et d'essayer des échecs.

Tu n'es que peur Abel Znorko, peur de la vie que tu as fuie, peur de l'amour que tu as évité, peur des femmes que tu n'as fait que baiser...Tu as plus peur que tout le monde <sup>(14)</sup>

Erik est mieux placé que personne pour dévoiler la véritable personnalité de l'écrivain; pendant dix ans il a reçu ses confidences et a pu pénétrer dans ce qu'il appelle chez celui-là "une forêt sauvage où l'on se promène et où l'on se perd". Cependant, ayant compris que sans l'autre aucune oeuvre n'est ni complète ni parfaite, il avoue timidement à son rival: "J'ai besoin de vous".

Znorko semble comprendre à son tour qu'il n'y aura peut-être plus de nouvelle ascension sans la présence de l'Autre. Révolu le temps où il se vantait de ne rien attendre des autres hommes, fier de sa condition de misanthrope. A présent il a vu se dresser devant lui quelqu'un qui a aboli des barrières infranchissables et a réussi à s'élever au-dessus des vérités "consacrées", des différences préétablies, des préjugés ancrés au plus profond de notre histoire humaine. Cet inconnu a osé signaler le stade que peut atteindre un sentiment tel que l'amour lorsque la chair ne le trouble point avec ses exigences d'opposition. Amour-connaissance découvert par Erik et, indirectement par Abel, ouvrant la voie

aux hauteurs où plane l'esprit, où l'homme, nouvel Icare, se tiendrait tout près du soleil sans craindre que ses ailes, en fondant, ne le précipitent dans la chute irrémédiable.

Mais afin de mieux comprendre l'énigmatique vérité lancée par Larsen, il conviendrait de nous arrêter un moment sur les noms des deux personnages: Erik Larsen et Abel Znorko.

Il apparaît assez suggestif le fait que dans le cas d' Erik les initiales de son nom coïncident avec celles de la femme inventée par Znorko, Eva Larmor. Cette superposition d'initiales couvrirait-elle un dédoublement ou, mieux, une unité à double aspect: maculin-féminin?

Plus complexe apparaît la symbolique évoquée par les initiales A.Z.(Abel Znorko) à partir desquelles notre imagination peut glisser vers l'alpha et l'omega de l'alphabet grec.

Etant donné que l'alpha et l'oméga rappellent la totalité de la connaissance et la totalité de l'être, il ne serait peut-être pas inopiné de penser que la connaissance pourrait se parfaire chez Znorko. S'il réussit à capter l'essence du message transmis par le visiteur, il se trouvera, probablement, en condition de s'élever à ce stade supérieur d'humanisation auquel il aspire à travers le sacrifice imposé à son amour. Mais cette totalité ne peut pas être atteinte sans l'intervention de l'autre, de cet Erik-Eva, avec son apport décisif en tant que guide.

L'évocation des lettres grecques, alpha et oméga, nous renvoient sans doute à celle de Teilhard de Chardin qui s'en empare dans le but d'exprimer une théorie nouvelle de l'évolution universelle par une spiritualisation progressive des êtres et de la conscience.

D'après le célèbre penseur "l'Évolution est une montée vers la conscience". Or cette évolution ne peut pas se faire individuellement; lové autour du moi les attributs de l'être se dégradent. Et c'est justement ce qu'Abel Znorko a prétendu faire: vivre une expérience stérilisante afin de spiritualiser sa passion. Il part de l'amour, c'est vrai, élément fondamental dans cette ascension inhérente à toute quête de spiritualité, mais il s'égare en chemin. A cet propos égard écoutons Teilhard de Chardin:

Seul l'amour, pour la bonne raison que lui seul prend et joint les êtres par le fond d'eux-mêmes, est capable d'achever les êtres en tant qu'êtres en les réunissant. A quelle minute en effet deux amants atteignent-ils la plus complète possession d'eux-mêmes sinon à celle où l'un dans l'autre ils se disent perdus?.<sup>(13)</sup>

Qu'implique donc cet achèvement des êtres en tant qu'êtres sinon un perfectionnement, une sorte d'élévation au-dessus des forces qui retiennent encore l'homme trop lié à la matière? Achèvement qui se poursuit dans la sphère de l'esprit mais toujours à deux. L'union serait alors la cellule première irradiant son énergie et en appelant d'autres afin de construire un univers où rayonnerait l'Esprit ou l'Energie. Synthèse des individus qui préfigure celle des peuples. Union par l'amour, au-delà des différences. Evolution qui équivaut à Ascension de la conscience autant qu'ascension de la conscience équivaut à un effet d'union.

L'homme est porté à diviser son monde en catégories différentes, bon-mauvais, naturel-artificiel, concret- abstrait...et ainsi de suite, ce qui nous mène à placer dans des compartiments étanches "des distinctions que nous maintenons encore par habitude, au risque de cloisonner indûment le monde".<sup>(16)</sup>

Si comme le dit Teilhard de Chardin "pour un esprit éveillé au sens complet de l'Evolution l'inexplicable similitude se résout en identité"<sup>(17)</sup> le parcours suivi par Znorko ne serait-ce l'apprentissage d'une vérité qui abat les cloisons où son amour s'asphyxait?

"L'amour n'a pas de sexe" dit Erik. Croire qu'il fait allusion à un amour entre êtres du même sexe, à un amour centré sur ses composantes sexuelles, nous empêcherait de croire à une nouvelle ascension, cette fois vers les véritables hauteurs, de la part de Znorko. Dans ce cas il serait difficile d'accepter qu'il ait eu accès au niveau oméga. Bien entendu, si nous suivons la pensée de Teilhard, l'Oméga étant ce pôle supérieur, cet Esprit (Energie) source de toute énergie (qu'il identifie avec Dieu), le point oméga auquel peut s'élever le prix Nobel ne constitue qu'un pas en avant dans la marche ascendante vers la Conscience. Mais cette fois peut-être, en acceptant de construire avec l'Autre, il aura l'occasion de réaliser la première synthèse vers l'Unité. Il vient de découvrir que l'amour, purifié de tout égoïsme, peut transcender les barrières humaines de son sexe.

## Notes

(1) *Variations énigmatiques* Eric Emmanuel Schmitt. A.Michel 1996. P.73

(2) Ibidem P.31

(3) Ibidem P.36

(4) Ibidem P.40

(5) Ibidem P.47

(6) Ibidem P.77

(7) Ibidem P.89

(8) Ibidem P.90

(9) Ibidem P.91

- (10) Ibidem P.113
- (11) Ibidem P.134
- (12) Ibidem P.132
- (13) Ibidem P.133
- (14) *Le phénomène humain* Teilhard de Chardin. Seuil 1955. P.295
- (15) Ibidem p. 246.
- (16) Ibidem P.246
- (17) Ibidem P.254

## **Bibliographie**

FERRATER MORA J. - *Diccionario de Filosofía*. Bs.As. Sudamericana 1951.

TEILHARD DE CHARDIN - *Le phénomène humain* Seui 1955.

CHEVALIER J. ET GHEERBRANT A. - *Dictionnaire des Symboles* Paris R. Lafont 1982.





# **Literatura Comparada**

## **Littérature Comparée**

---

**CHRISTINE DE PIZAN Y  
SOR JUANA INES DE LA CRUZ:  
DOS ALEGATOS POLÉMICOS PARA  
LA LEGITIMACIÓN DE LA PALABRA FEMENINA**

*Claudia Casabella de Barello - María Eugenia Meyer  
I.N.E.S. Rafaela*

En su ingenua bondad, siguiendo en ello el precepto divino, las mujeres han aguantado paciente y cortésmente, todos los insultos, daños y perjuicios, tanto verbales como escritos, dejando en las manos de Dios todos sus derechos. Ha llegado la hora de quitar de las manos del faraón un causa tan justa...

Christine De Pizan *La Cité des Dames*

...Bien dijo Lupercio Leonardo: "Que bien se puede filosofar, y aderezar la cena". Y yo suelo decir, viendo estas cosillas:

Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito...  
Sor Juana Inés de la Cruz -*Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*

Si paradas hipotéticamente, echáramos desde el Renacimiento una mirada retrospectiva a la historia del pensamiento y las producciones literarias, seguramente nos preguntaríamos *¿dónde están las mujeres?*. A partir de esta demanda no faltarían algunas hipótesis conservadoras emergentes del androcentrismo



patriarcal: *la supuesta inferioridad intelectual de la mujer frente al hombre, o la relevancia femenina únicamente en terrenos específicos identificados con la familia, el hogar, la sexualidad, la artesanía, etc.*

Lo cierto es que las historias de las disciplinas no recogieron las aportaciones de las mujeres, condenándolas a la *invisibilidad*. Comentando este hecho Rodríguez Magda<sup>(1)</sup> critica la pretensión de universalidad de dichas disciplinas y señala que la misma debería ser deconstruida para desenmascarar sus mecanismos de marginación y exclusión de mujeres. “*Ser mujer y pensar ha sido tarea ardua*” comenta esta autora “*pero si en el pasado no solo ha habido silencio, en el presente no se puede reivindicar el gueto, se trata de lo que debería haber sido lo obvio y lo natural: usar la razón, tomar la palabra.*”

Nuestro trabajo se propone recuperar entonces, el pensamiento de dos mujeres que escribieron, publicaron y polemizaron con el discurso docto varonil: el de la francesa *Christine de Pizán* en *La cité des Dames*<sup>(2)</sup> (siglo XV), y el de la mexicana *Juana de Asbaje* en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*<sup>(3)</sup> (siglo XVII). Entendemos que en la construcción de ese *nuevo discurso femenino*, sus demandas convergen pero no son exactamente iguales, como no lo son tampoco las estrategias discursivas utilizadas. Dar cuenta de ellas y de la intencionalidad de los discursos de estas mujeres doctas que se atreven a romper el silencio impuesto por el patriarcado son las metas posibles de nuestra lectura.

Al reivindicar a estas dos figuras de toda una genealogía de mujeres pensadoras que nunca se ha interrumpido, pero que ha sido marginada sistemáticamente por el androcentrismo, nos inscribimos en la *ginecocrítica*, corriente que comenzó examinando textos de autores reconocidos para ver qué se dice de la mujer en ellos. La fase posterior consistió en la búsqueda arqueológica de textos de mujeres para poder analizar las características del pensamiento femenino y sus aportaciones. Hoy la crítica feminista ya no juzga la producción femenina desde estándares de racionalidad masculina. En aras de la objetividad y para dar una visión globalizadora de dichas producciones reclama un enfoque interdisciplinario e integrador.

Desde estos presupuestos teóricos, nos adentramos al análisis de las obras mencionadas con la elección de *cinco ejes comparativos* que enunciamos y describimos a continuación:

## **El yo íntimo y el yo heroico**

*La cité des Dames* está escrito en primera persona: hay un “yo” que asume la responsabilidad autoral. Este es un *rasgo de modernidad* que supera ciertos

aspectos medievales del libro y coincide con la *inauguración del discurso autobiográfico* en el Renacimiento. Pero además eso *el yo es de doble signo: íntimo y heroico*.

*Yo, Cristina...* después de escuchar el alegato contesté (...). (p. 149)

Este acto de autoafirmación como escritora se complementa con la acción manifiesta en el texto de escribir como una *femme naturelle*, esto es siguiendo la propia experiencia íntima de su cuerpo. Esta decisión nace en Christine como consecuencia de las adversidades a que la vida la enfrentó (muerte de su marido afectado por la peste negra y la posterior ruina económica, con hijos pequeños por criar). Como la reina Semiramis, figura ejemplar clave de *La cité des Dames*, Christine asume su condición de viuda heroica y se transforma en una verdadera *femme de lettres*, asumiendo la escritura como profesión.

*Yo Cristina que me puse a vuestro servicio*, os pido, damas mías, que rezéis por mí para que Dios...me otorgue también el perseverar en *mi esforzado servicio* y me acoja luego en la Ciudad Celeste (...).p.232.

Esta cita que cierra el texto testimonia, como otras, sus esfuerzos para hacer que las mujeres reivindicquen las lecciones de su experiencia personal frente a las "verdades" del discurso varonil. El nombre Christine, resulta así *emblemático*, y va ligado a su papel de *campeona de la causa de las mujeres*: en esta justa con el discurso de la autorictas, el "yo heroico" intentará arrebatarle al enemigo sus armas dialécticas.

Este desdoblamiento de la primera persona también está presente en la carta de Sor Juana. El *tomar la palabra* para justificarse frente a las acusaciones es tarea del "yo heroico":

(...) Dejen eso para quien lo entienda, que no quiero ruido con el Santo Oficio... Yo no estudio para escribir ni menos para enseñar... sino sólo por ver si con estudiar ignoro menos(...) p. 145.

Su "yo íntimo" confuso libera el interrogante que signó toda su vida: *¿monja o literata?*:

(...)Entréme religiosa ...y tomé el estado que tan indignamente tengo. Pensé yo que huía de mí misma; pero, ¡ miserable de mí!, trájeme conmigo a mi mayor enemigo en esta inclinación (...) p. 151.

## El espacio de la escritura

Sentada un día en **mi cuarto de estudio**, rodeada toda mi persona de los libros más dispares, según tengo costumbre ya que el estudio de las artes liberales es un hábito que rige mi vida..., después de haber reflexionado sobre las ideas de varios autores (...)p.5.

El "yo" de *La cité des Dames* narra en un espacio privado: *el estudio*. Este es otro rasgo de modernidad del texto de Pizán que da cuenta del nacimiento de un nuevo estilo de vida hacia finales del s. XIV, donde la sociedad comienza a valorar *la privacidad*. *La imagen de la escritora atrincherada detrás de sus libros y dedicada al estudio revisionista de las artes liberales, constituye un primer paso hacia la conquista de un espacio femenino propio para desarrollar la actividad intelectual que será luego reivindicado por la escritora Virginia Woolf en A Room of one's own.*<sup>(4)</sup> Pero existe también otro espacio ficcional recreado por la escritura del "yo": el de *la utópica ciudadela de discursos femeninos* que las damas alegóricas ayudan a construir a Christine en el Campo de las Letras. Este recinto reproduce el modelo de la *ciudad medieval* y es como la "*Civitas Dei*" de San Agustín, amurallada, triádica y vertical. Según la propuesta del texto, sólo desde esa urbe ideal que le da andamiajes a la mujer, se puede construir otra realidad mejor. Así dice Razón, una de las damas alegóricas que moviliza a Cristina:

-¿Levántate, hija mía!. Salgamos sin tardanza al *Campo de las Letras*. Es allí, en *aquel país rico y fértil*, donde será fundada la Ciudad de las Damas... *coge la azada de tu inteligencia y cava hondo* (...)p. 17.

(...) las tres hemos decidido que yo te proporcione un mortero resistente e incorruptible, para que eches sólidos cimientos y levantes todo alrededor altas y *fuertes murallas*... con sus fosos naturales y artificiales... *elevarás las murallas hasta tal altura que jamás ningún adversario las hará peligrar*(...) p.13.

El espacio de la escritura de Sor Juana es *la celda* del convento de San Jerónimo. Ese será el *lugar privado*, para ser ella misma y dedicarse no sólo a escribir sino también a estudiar Matemáticas, Gramática, Astronomía, Música, Derecho, etc. En su carta Sor Juana confiesa su afición al saber desde pequeña, su adversión al matrimonio, su frustración por no poder asistir a la Universidad y la decisión a los 18 años de ingresar al **convento**. Este recinto posibilitaba una cierta "independencia", aunque "custodiada" para *estudiar*. Universidad y la Iglesia eran entonces las depositarias del saber codificado de la época, profundamente "*virilizado*", docto, dogmático, ortodoxo y defensor de los principios de la *autorictas*.

La soledad y el distanciamiento ofrecidos por el *claustro*, construyen un espacio cuyo silencio es apenas "interrumpido" por las obligaciones religiosas que la monja califica como "estorbos":

(...) lo que sí pudiera ser descargo mío es el sumo trabajo, no sólo en carácter de maestro, sino de condiscípulos con quienes conferir y ejercitar lo estudiado, teniendo sólo por maestro un libro mudo, por condiscípulo un lintero sensible, y en vez de explicación y ejercicios, muchos estorbos (...). p 152.

## La causa de las mujeres

(...) Durante mucho tiempo las mujeres han quedado indefensas... sin que ningún campeón luche en su ayuda. Cuando todo hombre de bien tendría que asumir su defensa, se ha dejado sin embargo, por negligencia o indiferencia que las mujeres sean arrastradas al barro... con tantas armas las han atacado (que) han terminado por vencer en una guerra donde (ellas)- no podían ofrecer resistencia. Dejada sin defensa, la plaza mejor fortificada caería rápidamente y podría ganarse la causa más injusta pleiteando sin la parte adversa(...) ps. 11 y 12.

Christine es la elegida para *legitimar con su palabra un nuevo discurso construido desde el punto de vista contrario al del discurso misógino varonil*: ésta es su causa. El mandato le es impuesto por las tres damas alegóricas enviadas por Dios, porque Christine está calificada para esta misión: *es una mujer docta*,

*reflexiva y dispuesta a revisar las verdades impuestas por el androcentrismo patriarcal. Así rebate la concepción del cuerpo femenino como pecaminoso, débil o enfermo, imperfecto y ocioso*<sup>5)</sup> y redefine su rol como actor social. Recordemos que antes, los mandatos presionaban a la mujer para producir sólo con su cuerpo que servía para procrear o como objeto sexual. Es hora, parece decir Christine, de que produzcamos de otra forma: pensando, escribiendo, estudiando y desarrollando el enorme potencial que nuestro género posee. Sólo desde la acción se podrá silenciar el discurso misógino y el libro de Pizán lo logra

Sor Juana alude al estado de obediencia y sumisión de las mujeres, específicamente en lo relacionado al estudio de las letras en la época colonial, porque *acceder al conocimiento es -ante todo- transgresión de un espacio varonil* y latente peligro de movilizar las rígidas estructuras del saber, centralizado en la "reina de las ciencias", la Teología. La "*Respuesta*", además de confesión es un *reclamo por la igualdad*, una crítica a la legitimizada creencia de la inferioridad intelectual de las mujeres:

(...) que el leer públicamente en las cátedras y predicar en los púlpitos, no es lícito a las mujeres, pero que el estudiar, escribir y enseñar privadamente, no sólo les es lícito... y esto es tan justo que no sólo a las mujeres (que por tan ineptas están tenidas) sino a los hombres (que con sólo serlo, piensan que son sabios) (...). p. 184.

Su justificación ante el reproche de no dedicarse a los estudios sagrados parte del hecho de que estos requieren antes de su abordaje el "otro" conocimiento: el de las ciencias humanas. *A su vez, también reclama el libre ejercicio de la poesía para ella y todas las mujeres de su tiempo.*

## Los destinatarios

Sólo la habitarán damas ilustres y mujeres dignas, porque aquellas que estén desprovistas de estas cualidades tendrán cerrado el recinto de nuestra Ciudad (...). p. 12.

Este discurso puesto en boca de la dama alegórica Razón da a entender que el libro, construido a partir de la<sup>(6)</sup> imagen de la ciudad amurallada, está des-

tinado a una elite femenina. Sin embargo, los consejos con los que el personaje de Christine cierra el texto incluyen:

(...) a todas vosotras, mujeres de alta, media y baja condición, que nunca os falte conciencia y lucidez para poder defender vuestro honor contra vuestros enemigos. Veréis cómo los hombres os acusan de los peores defectos, ¡quitadles las máscaras, que nuestras brillantes cualidades demuestren la falsedad de sus ataques! (...) p. 231.

Con esta verdadera arenga, Christine concluye su texto y, al mismo tiempo abre sus puertas a *todas las mujeres, ya que cualquiera que desarrolle sus potencialidades podrá ser admitida en la Ciudad utópica*. Pero además, ofrece el manuscrito original al *duque de Borgoña* y se lo dedica al *duque de Berry, pensando inteligentemente quizás, que los primeros destinatarios de ese cambio de mentalidad sobre el papel femenino deben ser los hombres*.

En el texto de Sor Juana estamos ante dos situaciones comunicativas: una es la que tiene como interlocutor real a Sor Juana, autor histórico que escribe su defensa a varios destinatarios, todos ellos representantes del discurso docto varonil: el Obispo de Puebla, su confesor Núñez de Miranda, el Arzobispo Aguiar y Seijas y sus críticos:

Si es (como dice el Censor) herética. ¿por qué no la delata? Con eso él quedará vengado y yo contenta (...) p. 176.

La otra es la que se da a nivel de la carta que tiene como receptor a Sor Filotea, que en realidad es un seudónimo del Obispo de Puebla.

Como dice Octavio Paz, "en la sociedad hispánica las rivalidades se expresaban en forma encubierta y la teología era la máscara de la política". En este caso, la rivalidad no es entre Sor Juana y el Obispo, sino entre éste y el Arzobispo Aguiar y Seijas, condenador del teatro y la poesía profana, de ahí que también la monja lo aborrezca. Sor Juana escribe su "Carta Atenagórica" realizando una crítica a un sermón de cuarenta años atrás de un teólogo jesuita Vieyra, muy amigo del arzobispo. Luego de la publicación de la carta, la monja recibe una, de parte de Sor Filotea, quien le reprocha no consagrarse a la Teología, tema que defenderá la escritora en su "*Respuesta*" y en el que dirigirá sus alegatos contra sus "calumniadores" y "perseguidores".

## Las armas dialécticas

En esa justa por la causa de la mujeres que Christine preside, su adversario implícito o explícito es el varón. Hacia él se dirigen una serie de estrategias discursivas que deconstruyen su discurso misógino, e intentan arrebatarle sus armas dialécticas. A continuación las enunciamos y explicamos. La ejemplificación será indicada oportunamente a pie de página, para no exceder el espacio estipulado para la ponencia:

\* **El alegato jurídico polémico o estilo de la clerecía:** continuamente Christine cita tesis degradantes sobre la mujer sostenidas por el discurso de la "autorictas" como verdades indiscutibles e instituidas. Así desfila el pensamiento de Platón, Aristóteles, Catón, Ovidio, Boccaccio., Checco d'Ascoli,<sup>(7)</sup> San Agustín y los doctores de la Iglesia, etc. Pero, *luego de exponer estos argumentos, los rebate ayudada especialmente por la sabiduría de Razón:*

(...) Yo te recomiendo que des vuelta los escritos donde (los hombres doctos) desprecian a las mujeres para sacarle partido en provecho tuyo, cualesquiera que sean sus intenciones (...) p. 9.

La cita anterior explica *el mecanismo clave del texto*: expuesto el alegato varonil, se polemiza con él y se lo deconstruye con su misma argumentación.<sup>(6)</sup>

\* **El tratamiento de *exemplum*:** La autora se apropia de esta técnica utilizada con fines didáctico-moralizantes en el Medioevo. Sin embargo los numerosos ejemplos de damas valiosas que pueblan la Ciudad reciben un tratamiento especial ya que los retratos femeninos son contruidos con técnicas compositivas variadas a) *compilatio* que consiste en recoger textos ejemplares y reducirlos, aumentarlos o reformularlos según la intencionalidad dialéctica, b) *descontextualización*: todas las damas son situadas en un mismo continuum, sin distinguir lo histórico de lo real, lo contemporáneo de lo antiguo, etc, c) *construcción en espiral*: la historia de cada dama ejemplar se interrumpe, luego se retoma una parte o más tarde se recuerda otra,; se logra así ver distintas facetas y ampliar virtudes o reducir defectos.<sup>(9)</sup>

Sor Juana Inés de la Cruz también utiliza *\*el alegato polémico o estilo de la clerecía*: así retoma las acusaciones, las reelabora e incorpora a su discurso defendiendo la condición de la mujer y su derecho a dedicarse a las Ciencias y Artes humanas. La recriminación por no otorgarle la posibilidad de "ignorar menos" es para sus "perseguidores", representantes del discurso docto eclesiástico:

(...) y esto en todas las facultades y ciencias sucede: pues si está mal que los use una mujer, yo sé cuántas lo han usado loablemente pues, ¿en qué está el serlo yo? (...). p. 167.

El recurso anterior, se ve enriquecido con *\*rasgos de coloquialidad* (que también aparecen en Pizán y añaden naturalidad a los dos textos) que alternan con *\*un estilo más formal depurado y culto* exigido por el tratamiento que le debe a su interlocutor que pertenece a un rango superior. Interesante resulta por otra parte, *\*la incorporación de las palabras "hombre" y "mujer" en sentido genérico* en todo el texto, con la intención de reclamar la igualdad que se veía imposibilitada en la sociedad de su tiempo. Este rasgo de modernidad coincide también con el texto de Christine de Pizán en *el sentido de deconstruir la palabra impuesta y reformularla en un nuevo enunciado, único y personal, donde se evidencia claramente la toma del discurso*.

Otras estrategias discursivas son *\* la cita-autoridad y la cita-reliquia*. Para reclamar sus derechos recurre a la palabra de autores clásicos y eclesiásticos que sobresalieron por su inteligencia y realiza a menudo la citación en latín. El manejo de estos estatus textuales encarna la modalidad del "discurso verdadero" para argumentar y refutar. *\*La construcción en espiral* es otro recurso compartido con Pizán: la autora la utiliza con relatos del Antiguo Testamento o vidas de Santos que, interrumpidos y retomados a lo largo de la argumentación, adquieren el carácter pragmático de exhortar y convencer a su interlocutor.

## Conclusiones

Dueña de espíritu crítico basado en la experiencia propia que le inculcara su padre, un astrólogo bolognés que la cría rodeada de humanistas en la corte de Carlos V, Christine se atreve a escribir para demostrar que la mujer también es capaz de la creatividad científica, la valentía moral y la fuerza. Así promueve y levanta la imagen de un cuerpo femenino sano, hermoso, confiado y libre de los condicionamientos anteriores. A este logro se suma una propuesta más moderna aún: la de construir una ciudad de discursos femeninos, pero no necesariamente escritos por la mujer: Con esto da un paso más en la comunicación entre los sexos<sup>(10)</sup>: *lo que Pizán nos dice en definitiva es que no existe una autorictas, es decir una palabra que valga más que otra: todas las palabras deben ser oídas*.

En Sor Juana, la defensa del arte de escribir, se extiende al afán de saber. Su concepción moderna de la cultura integra todos los temas y las ciencias de su



época, independizándose de la postura de la Iglesia. *Esta pasión intelectualista es la que la convierte en una mujer que -desde sus espacios limitados- reclama ser escuchada más allá de la condición de su sexo, atacado por la misoginia religiosa.*

El eco de las voces de Christine y de Sor Juana sigue resonando rotundo y actual a fines del segundo milenio: si bien ciertas coyunturas han cambiado no dejan de fascinarnos la audacia, la palabra subversiva, el reclamo contundente y sobre todo la provocativa renuncia al silencio.

## Notas

(1) RODRIGUEZ MAGDA, Rosa M.: *Mujeres en la historia del pensamiento*, España, Anthopos, 1997, p.8.

(2) Todas las citas del trabajo referidas a *La cité des Dames*, corresponden al texto editado por Siruela, Madrid, 1995.

(3) La citación referida a la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* está tomada del volumen de Austral titulado *Obras escogidas*, Madrid, 1973.

(4) El comentario subrayado pertenece a Marie-José Lemarchand en el estudio preliminar a *La cité des Dames*, op. cit.

(5) Para la refutación de lo pecaminoso confróntese el cap. XLIV (Libro II). El cap. XIV (Libro I) rebate la debilidad o enfermedad en el cuerpo femenino y el cap. IX (Libro I), la imperfección. En el Libro II se hallaran ejemplos que retrucan la ociosidad o molicie de la mujer.

(6) Marie-José Lemarchand en su estudio citado oportunamente aclara "En *La ciudad de las Damas*,... el libro de la historia de las mujeres se presenta incompleto -o mal escrito por culpa de autores masculinos-, como una serie de piedras que habrá que tallar y colocar o desechar, para *levantar la ciudad a medida que se construye el texto*, hasta terminar el recinto perfecto". p. XXVI.

(7) Para apreciar el pensamiento de estos autores que conforman junto a otros el discurso de la "autorictas", confróntese las páginas 8, 9, 21, 22, 25, 27, 35, etc. En cuanto a Giovanni Boccaccio, es interesante señalar que su texto *De Claris Mulieribus*, es constantemente utilizado por nuestra autora en forma subversiva, ya que recurre a los ejemplos de mujeres que el italiano trabaja allí, pero haciendo una reescritura de los mismos conforme a la causa de las mujeres.

(8) Después de haber expuesto la baja estima que Platón y Aristóteles profesaban por la mujer se dice "(...) *Cuenta Horacio cómo a la muerte de Platón-tan gran filósofo que fue maestro de Aristóteles- encontraron bajo su almohada poemas de Safo*(...) p. 67. La acotación logra que todo lo expuesto por la "autorictas" quede deslegitimado.

(9) Para ejemplificar esta técnica remitimos al lector a las figuras de Semiramis, Dido, Minerva y Safo entre otras.

(10) Christine de Pizán anticipa lo que Virginia Woolf llama la *mente andrógina*. Esta

implica dejar aflorar el componente masculino que todas tenemos, y que agregará a la sensibilidad y a la fantasía que nos son propias, el raciocinio y el pragmatismo masculino. Desde esta manera podremos mirar desde "la otra orilla", ponernos en lugar del otro y mejorar la comunicación con el sexo opuesto.

## **Bibliografía**

LEMARCHAND, Mariè-Jose, en estudio preliminar de *La Ciudad de las Damas*, Madrid, Siruela, 1995.

SOR JUANA INES DE LA CRUZ, *Obras escogidas*, Madrid, Austral, 1973.

PAZ, Octavio, *Las trampas de la fe*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

RODRIGUEZ MAGDA, Rosa y otros: *Mujeres en la historia del pensamiento*, Barcelona, Anthropos, 1997.



## PAUL VERLAINE EN DIALOGUE. QUELQUES RÉFLEXIONS À PROPOS DE DEUX CENTENAIRES

Susana G. Artal  
Universidad de Buenos Aires

Le 8 janvier 1996, quand la France se disposait à commémorer le premier centenaire de la mort de Paul Verlaine, un autre décès, celui de François Mitterrand, écartait le pauvre Lélian du centre des hommages publiques. Le poète qui, dans le premier de ses *Poèmes saturniens*, s'incluait parmi ceux à qui correspond "Bonne part de malheur et bonne part de bile", "leur plan de vie étant dessiné ligne à ligne / par la logique d'une Influence maligne", y aurait peut-être décélé encore une marque de son signe fatidique.

Quelques années auparavant, en 1954, lors du premier centenaire de la naissance d'Arthur Rimbaud, Luis Cernuda publia à *México en la cultura*, son poème "Birds in the Night", dont le titre reprenait celui d'un des poèmes de la section "Paysages Belges" de *Romances sans paroles*. Dans ce texte, qu'il inclurait quelques années plus tard dans sa *Desolación de la Quimera*, Cernuda, tout en comparant la fortune de Verlaine et celle de Rimbaud, avertissait que le Pauvre Lélian avait été relégué dans l'attention des lecteurs contemporains:

Y se recitan trozos del "Barco Ebrio" y del soneto a las "Vocales".  
*Mas de Verlaine no se recita nada, porque no está de moda*

Como el otro, del que se lanzan textos falsos en edición de lujo;  
Poetas mozos de todos los países hablan mucho de él en sus provincias.<sup>(1)</sup>

Vous parler aujourd'hui des intertextes hispanoaméricains de Verlaine c'est, je crois, une façon de lui rendre un peu de justice, tout en essayant d'esquisser un panorama plus vaste de la dimension de son oeuvre qui, comme toutes les grandes oeuvres de la culture universelle, a réussi au miracle d'avoir établi des dialogues qui ont dépassé, pas seulement les limites de la vie biologique de son auteur mais encore les barrières matérielles de la géographie et les moins matérielles, mais pas pour cela moins puissantes, frontières de la langue.

L'avertissement de Cernuda ("mas de Verlaine no se recita nada porque no está de moda") contraste abruptement avec l'énorme succès que l'oeuvre de Verlaine a connu en Amérique Latine, un siècle auparavant. Un des meilleurs témoignages de la fécondité de ces contacts nous renvoie justement au second des anniversaires auxquels je faisais référence dans le titre de ma communication: celui de la publication de deux oeuvres fondamentales pour l'histoire de la poésie hispanoaméricaine: *Prosas profanas* y *Los Raros* de Rubén Darío.

## 1. Verlaine et les précurseurs du modernisme

Je ne voudrais pas laisser de signaler que le prestige duquel le poète français jouissait en Amérique Latine ne s'est pas borné aux cercles strictement poétiques.<sup>(2)</sup> Cependant, c'est sans doute dans le domaine de la poésie moderniste où l'on rencontrera constamment la trace de Verlaine, ce qui a toujours conduit la critique à privilégier l'étude de ce complexe ensemble de relations intertextuelles, dont je voudrais aujourd'hui remarquer quelques faits qui permettront -j'espère- d'en apprécier la richesse.

Il n'y a pas de poète moderniste, d'un bout à l'autre de l'Amérique Latine, qui n'ait pas lu Verlaine. Encore plus, il y a une volonté explicite de rendre témoignage de cette lecture, qui se manifeste déjà parmi les précurseurs du mouvement. José Asunción Silva le considérait comme un de ses poètes favoris. Dans l'oeuvre de Julián del Casal, l'évocation de la France galante (voir, par ex., dans "Mis amores: soneto Pompadour"), l'emploi récurrent de certains symboles comme le cygne ou le paon, la poursuite de l'exotisme oriental (voir "Sourimono", "Kakemono") et surtout, comme Max Henríquez Ureña a remarqué, "el vigor de enfermizo lamento, que a veces alcanza en sus poemas",<sup>(3)</sup> révèlent l'importance de son contact avec la poésie verlainienne.

En 1892, quand del Casal publie *Nieve*, le journal *La Habana elegante* reproduit le commentaire de Verlaine: "El talento de Julián del Casal tiene 25 años: es un talento sólido y fresco, pero mal educado".<sup>(4)</sup> Malgré la part de réserve exprimée dans ce jugement, liée à l'adhésion du Cubain aux modèles parnassiens, la louange de Verlaine fut très appréciée par del Casal et ses amis.

L'admiration suscitée par le poète français, dépasse même les limites strictement littéraires. Dans *La última ilusión* (1892) del Casal, qui a voyagé en Europe sans pouvoir arriver à Paris, cherche à résoudre cette frustration en parcourant imaginairement cette ville, dont il résume la signification interne, personnelle, à travers des oppositions. Il écrit alors: "Aborrezco el París que celebra anualmente el 14 de julio [...] pero adoro [...] el París que visita en los hospitales al poeta Paul Verlaine."

## 2. Mot de passe: Verlaine

L'amplitude des contacts entre Verlaine et nos modernistes et le temps dont nous disposons nous obligent à nous résigner aux limites d'un échantillon. Les travaux minutieux des spécialistes en modernisme, comme Max Henríquez Hureña, Arturo Marasso, Anderson Imbert, Marie-Josèphe Faurie, Lidia Moreau et beaucoup d'autres,<sup>(5)</sup> permettront à ceux qui s'y intéresseront de compléter le panorama. Pour cette communication, j'ai essayé de choisir des exemples qui illustrent, d'une part, l'extension du phénomène, qui comprend des poètes de tous les pays de notre continent et pas seulement les plus célèbres, sur lesquels je ne m'arrêterai presque pas. D'une autre part, je voudrais montrer la variété des formes que cette intertextualité adopte dans la création poétique.

On a assez insisté sur des éléments tels que les images et les motifs récurrents, les préoccupations pour la forme et la musicalité. Mais d'autres manifestations telles que l'invocation constante du nom du poète dans les compositions des modernistes, les "semblanzas" et les traductions constituent aussi des témoignages significatifs.

La plupart des modernistes, en effet, montrent un vrai plaisir à citer dans ses vers les noms des poètes qu'ils admirent, et celui de Verlaine est un des plus fréquemment invoqué. Voilà, par exemple, cette strophe du poète cubain Agustín Acosta: "Y en tu sospechosa sonrisa se hermana/ a una candorosa rima de Sor Juana/ una decadente rima de Verlaine"; et ces vers écrits à l'autre bout de notre continent par Toribio Vidal Belo, Uruguayen qui appartenait au cercle de Herrera y Reissig: "Cincelador de los ídolos nuevos/ el gran Verlaine versifica su epístola,/ y en el misal de sus Fiestas galantes/ reza el profeta sus cien profecías".



Herrera y Reissig, lui même, dans une composition dont la recherche de combinaisons inusitées de strophes renvoie à l'esthétique verlainienne, dit:

Los tristes gajos del sauce lloran temblando su inmortal rocío; el alma azul de Lucía, trémula en ellos se arropa; como estrofas de Proudhomme lloran las ondas, cingaras del río; ¡y el zorzal ebrio de cantos es Verlaine frente a una copa!

(de *Wagnerianas*)

De cette façon, le nom Verlaine devient mot poétique, un symbole presque qui condense une communauté d'inclinations esthétiques. C'est presque un *mot de passe* qui réunit tout au long de notre continent les poètes liés à cette nouvelle sensibilité.

Il est très important de signaler la quantité de poètes modernistes qui ont entrepris la presque impossible tâche de traduire Verlaine. Le Bolivien Rosendo Villalobo l'admire à tel point qu'il inclut dans ses propres livres, des traductions et des paraphrases des poèmes verlainiens. Au Chili, Abelardo Varela l'imité et le traduit. Le Colombien Guillermo Valencia, traducteur distingué et poète, et l'Argentin Carlos Ortiz s'efforcent aussi dans cette activité aux résultats toujours insuffisants.

On doit à Darío Herrera, Panaméen qui habitait à Buenos Aires, la première version en espagnol de la "Chanson d'automne". La comparaison de la traduction de Herrera avec le texte original met en évidence l'énorme difficulté de traduire une poésie bâtie sur la recherche de la mystérieuse conjonction de son et de sens. Bien que les résultats ne soient pas très heureux à mon avis, la tentative illustre aussi comment cette caractéristique de la poésie de Verlaine exige que le traducteur s'aventure dans les chemins risqués et compromis de la recréation, plutôt que dans ceux de la recherche de l'exactitude:

Los sollozos largos, lentos,  
de los vientos  
en las tardes otoñales  
van resonando en mi alma  
con la monótona calma  
de los toques funerales.

Les sanglots longs  
des violons  
de l'automne  
blessent mon coeur  
d'une langueur  
monotone.





Si l'on observe, par exemple, la célèbre strophe de González Martínez:

Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje  
que da su nota blanca al azul de la fuente;  
él pasea su gracia no más, pero no siente  
el alma de las cosas, ni la voz del paisaje.

le renvoi à l' "Art poétique" de Verlaine est évident, intentionnel:

Prends l'éloquence et tords-lui son cou!  
Tu feras bien, en train d'énergie,  
de rendre un peu la Rime assagie.  
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où?

(De Jadis et naguère)

González Martínez veut sans doute unir la voix de Verlaine à la sienne dans la condamnation des formes stéréotypées qui réduisent la poésie à un stérile exercice rhétorique. Mais d'un poète à l'autre, ces formes figées ont changé. Pour le Français, l'ennemi dont il faut tordre le cou c'est l'éloquence, forme artificielle contraire à l'expression poétique, identifiée à des modèles dans lesquels la rime n'est qu'un piège formel qui fausse le sens profond que Verlaine poursuit dans la musicalité. Le Mexicain réagit contre d'autres modèles sclérosés: ceux qui remplacent l'expression de l'"alma de las cosas" par la récurrence d'un ensemble de motifs esthétiques vidés de sens.

Sans doute, on décèle des résonances de la voix de Verlaine quand on lit les vers de beaucoup de poèmes célèbres du modernisme, comme la première strophe de la "Sinfonía en Gris Mayor":

El mar como un vasto cristal azogado  
refleja la lámina de un cielo de zinc;  
lejanas bandadas de pájaros manchan  
el fondo bruñido de pálido gris

Malgré la différence des motifs de paysage (l'un marin, l'autre urbain), on perçoit la présence d'une atmosphère verlainienne, comme celle de ce "Croquis parisien":

La lune plaquait ses teintes de zinc  
par angles obtus.  
Des bouts de fumée en forme de cinq  
sortaient drus et noirs des hauts toits pointus.  
Le ciel était gris. La brise pleurerait.  
(De Poèmes saturniens)

Bien sûr, personne ne pourrait dire qu'un poème est la source de l'autre. Ce que l'on perçoit dans les vers de Darío n'est pas un simple écho de la voix de Verlaine, mais comment la voix d'un poète arrive jusqu'à nous, transformée et enrichie à travers la voix d'un autre poète. Voilà pourquoi je vous disais que je préfère le mot dialogue à intertextualité.

On a dit qu'un livre est fait de beaucoup de livres, et c'est peut-être une définition, un peu trop simplifiée mais pas tout à fait erronée, d'intertextualité. Moi, je préfère le mot dialogue, parce que je crois qu'il souligne plus clairement que les textes ne se lient pas, ne se nourrissent pas les uns des autres par eux-mêmes mais à travers la subjectivité, la lecture créative des hommes qui les conçoivent. La fécondité du dialogue entre Verlaine et nos poètes modernistes qui, à leur tour, nourriraient la poésie espagnole, en est un excellent exemple.

## Notas

(1) Cernuda, Luis, *Poesía completa*, edición a cargo de D. Harris y Luis Maristany, Barcelona, Barral Editores, 1974, pp. 469-471. Il y a beaucoup d'éditions disponibles des oeuvres de Verlaine et de Rubén Darío, je me limite à signaler ici: Verlaine, Paul, *Obra completa en poesía*, edición bilingüe en dos vols., Barcelona, Libros Río Nuevo, 1975; Darío, Rubén, *Prosas profanas y otros poemas*, éd. de Ignacio Zuleta, Madrid, Castalia, 1983.

(2) Un bon exemple de ce prestige de Verlaine au delà des cercles poétiques nous est fourni par l'anecdote de sa rencontre avec Lucio V. Mansilla, obstiné à obtenir que le poète prologue ses *Estudios Morales*, qu'Enrique Popolizio raconte dans sa *Vida de Mansilla* (Buenos Aires, Pomaire, 1985, pp. 309-310), et dont Mansilla se souvient dans *Mis memorias (infancia-adolescencia)*, Buenos Aires, Hachette, 1954, pp. 257-8 (première éd. Paris, Garnier, 1904).

(3) Max Henríquez Ureña, *Breve Historia del Modernismo*, México, FCE, 1978, p. 134. (1<sup>a</sup> ed. 1954).

(4) Je reproduis la citation du commentaire de Verlaine publié par *La Habana elegante* de

celle de Max Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 124.

(5) Au livre déjà mentionné de Henríquez Ureña, on peut ajouter des ouvrages comme celui de Marie-Josèphe Faurie (*Le modernisme hispano-américain et ses sources françaises*, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1966), celui de Arturo Marasso (*Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Kapelusz, 1954), celui de Enrique Anderson Imbert (*La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967) et celui de Pierina Lidia Moreau (*Leopoldo Lugones y el simbolismo*, Buenos Aires, Ediciones La Rreja, 1972). La bibliographie étant tellement abondante, je renvoie aux répertoires bibliographiques. Pour le modernisme, on peut consulter: Emilia de Zuleta (ed.) *Bibliografía anotada del modernismo* (Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1973) et Robert Roland Anderson, *Spanish American Modernism: A Selected Bibliography* (Tucson, University of Arizona, 1970). Quant à Rubén Darío, voir: Hensley C. Woodbridge, *Rubén Darío: A Selective Classified and Annotated Bibliography* (Metuchen, The Screecrow Press, 1975), dont il y a une édition en espagnol (León, Nicaragua, Ed. Universitaria UNAN, 1975).

# **EL VIAJE INTERIOR EN *LA MODIFICACIÓN*, DE MICHEL BUTOR Y *LA PARTIDA DEL TREN*, DE CLARICE LISPECTOR**

*Mignon Domínguez de Rodríguez Pasqués*  
*Univ. de Buenos Aires. Univ. Tecnológica Nacional*

Nos proponemos con este trabajo un estudio comparatista entre la novela de Michel Butor *La modificación* (1957) y el cuento de Clarice Lispector titulado "La partida del tren", incluido en su colección *Onde estivestes de noite* (1974). Partimos de un presupuesto ya anticipado por Antonio Prieto. Según el ensayista español la crítica comparatista no es subjetiva sino exacta, basada en dos principios: el de la investigación científica y el de la sensibilidad crítica. De acuerdo con este presupuesto estamos entonces ante una segunda creación <sup>(1)</sup>.

En nuestro análisis seguiremos un -camino caracterizador de contrastes -no siempre transitado- del que es ejemplo nuestro recordado maestro Helmut Hatzfeld <sup>(2)</sup>. Creemos además con Ulrich Weisstein que es tan propio de la literatura comparada la búsqueda de afinidades, como el estudio de contrastes que sirven para caracterizar a una literatura o a un autor. <sup>(3)</sup>

Nos proponemos observar paralelismos y afinidades y junto a éstos señalar divergencias para penetrar en la esencia de las dos obras elegidas. El análisis, donde se advierten los semas: pasado, presente y futuro en conjunción con los semas recuerdo, justificación y por último, en rápida pincelada, conciencia de culpa y arrepentimiento.

El viaje interior a las profundidades de su identidad va transcurriendo paralelamente a la marcha del tren en la protagonista de Clarice, quien ve pasar las secuencias de su vida frente a Doña Rita -anciana en que se mira como un espejo del futuro. La joven se ha separado esa mañana del marido, ansiosa por vivir en una *fazenda*, libre de ataduras. En Butor el viaje interior también ocurre en un tren: el expreso París-Roma que en su paso monótono por las estaciones va reiterando la imagen de su vida matrimonial próxima a la ruptura. Mientras Angela se dirige hacia el espacio libre, León Delmont va en busca de la felicidad encarnada en su amante de Roma.

Frente a la estructura circular de *La modificación*, "La partida..." opone una estructura lineal, abierta, sin dejar de ser compleja y ambigua. En el plano de la lengua puede advertirse en Clarice una perturbación subjetiva, opuesta a la lengua de Butor en que aparece un paralelismo discursivo y una sintaxis anafórica.

El "nouveau roman" de Butor tiene más relación con el pasado novelístico francés que el de Robbe Grillet quien se halla influido por la novela norteamericana. Butor trata de intensificar la técnica del aspecto múltiple de acontecimientos para llegar al verdadero acto de creación y mostrar así el valor artístico de la novela.

*La modificación* ofrece interferencias complicadas espacio-temporales debidas a ámbitos superpuestos dentro de un modelo espacial limitado. Hay allí una descripción minuciosa de objetos junto a la más penetrante psicología al estilo de Proust. Ni el *stream of consciousness* ni los exteriores disminuyen el interés de la narración ni la fusión de sueño y realidad.

A su vez Clarice Lispector va relatando el viaje que dos personas hacen en un tren que parte de la Estación Central: Angela Pralini, 37 años, y Doña Rita Alvarenga, 75 años. Aquí lo importante no es la trama casi inexistente sino la interioridad de Angela y la de Doña Rita. La primera viaja porque desea sentirse libre; la segunda -a diferencia de Angela- porque ya no es más dueña de su vida, es enviada como un paquete de la mano de la hija hacia la mano del hijo.

La anciana se torna como un espejo de Angela <sup>(4)</sup>. Y hay realmente un juego de espejo como si el pensamiento de una se reflejase en la otra.

La vieja como si hubiese recibido una transmisión de pensamiento pensaba: que no me dejen solita... Angela se miró en el pequeño espejo del bolso. Me parezco a un desmayo. Cuidado con el abismo. Cuando me muera voy a sentir tanta nostalgia de tí, Eduardo. La frase no resistía la lógica, sin embargo tenía en si misma un imponderable

sentido. Era como si ella quisiera expresar una cosa y expresara otra.  
(48)

Todo el cuento está estructurado diríamos casi musicalmente y las imágenes musicales dominan el texto, característica particular, por otra parte, de la autora. Algunos ejemplos:

¡Ah Eduardo, quiero la dulzura de Schumann! Le faltaba un hueso duro áspero y fuerte contra el cual nadie pudiera nada. ¿Quién sería ese hueso esencial?(48). Porque la vieja... temblaba como música de clave entre la sonrisa y el extremo encanto(36). Del otro vagón se oía a un grupo de bandeirantes que cantaban *Brasil* agudamente(36). La música de la radio del chico se entrecruzaba con la música de otro que estaba escuchando a Edith Piaf cantando *J'attendrai*. Eduardo escuchaba música con el pensamiento y *entendía* la disonancia de la música moderna, sólo sabía *entender*(44).

Da. María Rita tenía un temblor quebradizo de música de acordeón(45).

A esto se añaden continuas imágenes auditivas:

Ella (Angela) aprovechaba el silbido aullante del tren para que fuese su propio grito. Era un berrido agudo el suyo, sólo que vuelto hacia adentro(47). En el asiento de atrás dos mujeres hablaban y hablaban sin parar: Sus voces constantes se fundían con el ruido de las ruedas del tren y de las vías(47).

La presencia de una *mise en abyme* quiebra un poco la linealidad de la narración. (5)

Podrían señalarse dos ejemplos de este recurso. El primero es un minicuento sobre un hombre que comía *jabuticabas* (especie frutal), pero nos interesa por su originalidad el segundo, en que la autora con cierta audacia creativa injerta parte de la trama de otro de sus cuentos; se nombra a sí misma como otra

escritora y, no sin cierta ironía paródica, cala hondo en el meollo del propio relato para anticipar el desenlace:

La vieja era anónima como una gallina, como había dicho una tal Clarice hablando de una vieja desvergonzada, enamorada de Roberto Carlos. Esa Clarice incomodaba. Hacía gritar a la vieja: ¡tiene! ¡que! ¡haber! ¡una! ¡puerta! ¡de saliiiiida! y la había. Por ejemplo la puerta de salida de esa vieja era el marido que volvería al día siguiente, eran personas conocidas, era su empleada, era la plegaria intensa y fructífera frente a la desesperación.(57)

Esta mise en abyme se ha inspirado en otro cuento de Clarice que se titula "La búsqueda de una dignidad" (A procura de uma dignidade) y Angela entonces concluye que tiene que haber también para ella una puerta de salida, tanto para ella como para Doña Rita, pues ambas están enfrentadas ante un problema existencial. La cortina musical se da con la marcha del tren que va avanzando en medio de la corriente interior de dos mujeres en contraste: la joven Angela y la vieja Da. María Rita, cada una con su problema: la libertad para Angela; la soledad para Da. Rita. "El tren entrando en el campo: los grillos gritaban agudos y ásperos".(58)

Cuando finalmente el tren se puso en movimiento Angela encendió el cigarrillo en aleluya: tenía miedo de que cuando el tren partiera no tuviera el coraje de irse y terminara por bajarse del vagón. ...las ruedas daban repentinos sobresaltos. El tren marchaba.(59)

### Y más adelante

El tren corría cuanto podía. El maquinista feliz: así era bueno, y pitaba a cada curva del camino. Era un largo y grueso silbido del tren en marcha, ganando terreno.(60)

Ella aprovecha el silbido aullante del tren para que fuese su propio grito. Era un berrido agudo el suyo, sólo que vuelto hacia adentro(41).

El tren asume la figura y presencia de un personaje más, lo mismo que en

*La modificación.* Aquí la brevedad forzosa muestra en el último párrafo todo su simbolismo. Con un largo silbido aullante se llegaba a la pequeña estación donde Angela Pralini descendería... (62)

Angela ha respirado con alivio al comienzo del viaje al oír el silbido de la partida del tren, ahora ese silbido señala la estación en la que baja. “Naturalmente eso no tenía la menor importancia” dice el texto. ¿Qué significa, qué carga semántica tiene el adverbio en -mente y esa “menor importancia”? Pero el texto agrega, para reforzar la idea del cambio: “hay personas que siempre se arrepienten, es un rasgo de ciertas naturalezas culpables”. En el discurso anida la ambigüedad ¿Quién piensa? ¿Angela? ¿Quién habla? ¿La autora? El lector y su recepción tienen la palabra.

*La modificación*, a diferencia de “La partida del tren” presenta un triángulo amoroso extremadamente simple. Urge señalar que la perspectiva es indiscutiblemente masculina y éste es su primer contraste con el cuento de Clarice, en que predomina un sutil enfoque femenino organizado en microunidades que encierran alternancia de monólogos interiores y diálogos entre dos mujeres.

León Delmont en la obra de Butor está cansado de su matrimonio con Henriette y sus cuatro hijos y está procurando su divorcio para unirse a Cécile Darrella, a quien conoció en sus viajes de negocios a Roma, pues ella trabaja en la embajada francesa. Toda la novela se desarrolla en el tren de las 08.10, que parte de la Gare de Lyon con destino a Roma.

Cabe la posibilidad de que Clarice Lispector haya conocido la novela de Butor (1957) pero en este caso no apoyamos la tesis de una apropiación sino de una recepción que ha dado un resultado indirecto. Sin duda pueden señalarse afinidades, pero los contrastes son evidentes y sobre todo el tratamiento de la trama. El hecho de que la conclusión manifieste un hecho análogo no avala la influencia.

En las veinte y más horas que llenan el trayecto del tren, León describe minuciosamente a los pasajeros, los objetos, la luz de las estaciones que pasan raudas, el interior del compartimiento y hasta una confusión de ensoñaciones horribles. El universo semántico es muy amplio. Butor realiza en esta obra lo que Darío Villanueva ha denominado “reducción temporal” en la novelística del siglo XX.<sup>(6)</sup>

Hay una reminiscencia de otros viajes París-Roma, Roma-París; uno con Henriette su esposa en la luna de miel, otro con una estada y largas visitas a museos con la amante. Todo ello va preparando la modificación de su decisión y en estas secuencias la fantasía se mezcla con la realidad.

Pero el logro más atrapante de la novela se centra en la circunstancia de



que la mirada del "voyeur" de Robbe Grillet está sustituida por la propia de Delmont, el ojo interno de la conciencia que es también el del lector identificado con León Delmont, aludido como *Vous*.

Si en "La partida del tren" advertimos un fondo musical con el silbido de la locomotora aquí se comprueba la monotonía del movimiento del tren que aparece en los muchos párrafos con el mismo comienzo y en secuencias y aposiciones construidas anafóricamente. Está comprometida la corriente de conciencia que incluye al lector en ese enigmático *Vous*. El mismo Delmont explica finalmente -por otra parte de acuerdo con el problema central de la novela objetiva- que sin la colusión de los objetos personas y escenas que él observa de cerca y analiza meditando y soñando no se habría realizado la decisión de modificar sus planes.<sup>(7)</sup>

También en *La modificación* puede señalarse una original *mise en abyme* o sea la anticipación del desenlace por una historia o un detalle en micronarración. Tal el caso de un libro que el protagonista compra en la Gare de Lyon para entretenerse y que no logra leer. En otra ocasión -recuerda- él leyó las *Cartas* de Juliano el Apóstata, la historia de una famosa modificación, ya que en pleno cristianismo Juliano fue el emperador que rechazó la fe cristiana para restaurar el antiguo politeísmo, y se inició en los misterios eleusinos.<sup>(8)</sup>

El libro que en ese viaje Delmont no lee es el libro que él mismo escribirá para contar sus experiencias en el tren y su modificación. Vemos cómo la historia de Juliano el Apóstata va iluminando el significado de su vida. Roma, como afirma Michel Leiris es más que una sola Roma. La Roma de la antigüedad es diferente de la del cristianismo, y la Roma propiamente dicha es distinta de la Ciudad del Vaticano:

Antes de que él acceda a la modificación definitiva las dos mujeres se asocian. la una a la Roma pagana, la otra a la Roma cristiana.<sup>(9)</sup>

El contraste se afirma con las dos ciudades y el viajero comprende al final que la amante está asociada a la fascinación que siente por la ciudad de ciudades y seguramente perderá su encanto al encontrarse definitivamente en París, según él ha proyectado.

La novela de Butor describe minuciosamente un itinerario material desde la Gare de Lyon hasta la Stazione Termini, pero este viaje está doblado en un itinerario espiritual en el que todos los elementos convergen en Dios. Si volvemos a enfrentar las dos narrativas observamos que la duda existencial prendida en

ambos protagonistas va conduciéndolos hacia una meta.

Cuando Angela recuerda que Eduardo Gosme le dijo una vez:

Tú eres una temperamental, Angela. ¿Y qué? ¿Qué mal había en eso? Soy lo que soy. La prueba de quien soy es esta partida del tren. Mi prueba también es Doña María Rita ahí enfrente. ¿Prueba de qué?.... (44)

Pero más adelante recapacita pensando en el amor intenso que los une, imagina el asombro de su marido al leer la carta y a su cachorro sin la comida:

Dios, pensó Angela, si existes ¡muéstrate! Porque llegó la hora. En esta hora, este minuto y este segundo. Y el resultado fue que tuvo que ocultar las lágrimas que le vinieron a los ojos. Dios de algún modo le respondía. (60)

En León Delmont la conversión se va dando gradualmente y ya no es una sola persona la piedra de toque sino todos los viajeros que lo acompañan<sup>(10)</sup>. Además un sueño revelador en que un guarda le pregunta:

Qui êtes vous? Où allez vous? Que cherchez vous? Qui aimez vous? Que voulez vous? Qu'attendez vous? Que sentez vous? Me voyez vous? M'entendez vous? (252)

-Je ne puis espérer me sauver seul (274) dice León cuando el tren se acerca a la estación de Roma Trastevere. Entonces decide escribir un libro que le permita darse a los demás.

Tout le sang, tout le sable de mes jours s'épuiserait en vain dans ce effort pour me consolider. Donc préparer, permettre, par exemple au moyen d'un livre, à cette liberté future hors de notre portée, lui permettre, dans une mesure si infime soit-elle de se constituer, de s'établir, c'est la seule possibilité pour moi de jouir au moins de son reflet tellement admirable et poignant, sans qu'il puisse être question

d'apporter une réponse à cette énigme que désigne dans notre conscience ou notre inconscience le nom de Rome, de rendre compte même grossièrement de ce foyer d'émerveillements et d'obscurités.(274)

De ese modo el libro que no es otro que su propio libro -el de la aventura que leemos, será igualmente, a juicio de Michel Leiris "una mano tendida hacia otro".<sup>(11)</sup> Ese viaje interior, esa meditación fecunda, con la aureola de Roma, que va desapareciendo en torno a Cécile y que aparece ahora a sus ojos como una amante sensual, se realiza ante un renunciamiento sin duda doloroso.

"Es como si la mirada de Dios fuera forzando al héroe a una inescapable confesión" según Helmut Hatzfeld.<sup>(12)</sup>

Similarmente en "La partida del tren" el grito angustiado de Angela y su súplica ante Dios la llevan a repensar su actitud, descendiendo del tren antes del destino proyectado.

## Notas

(1) Véase Antonio Prieto, prólogo a Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Planeta, 1975.

(2) Helmut Hatzfeld, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid: Gredos, 1955.

(3) Ulrich Weisstein, op. cit.

(4) En un análisis de la cosmovisión de Clarice Lispector, Massaud Moisés la vincula a la Fenomenología y al Existencialismo. Clarice, según el crítico citado, mantiene entre sí un diálogo sin comunicación.... De ahí la semejanza entre los monólogos interiores y los diálogos del yo para sí misma, aparentemente dirigidos a otro. Véase "Clarice Lispector Contista", en *Temas Brasileiros*, San Pablo: Comisión Estadual de Cultura, 1964-119-24. Cf. también Olga de Sá, *A escritura de Clarice Lispector*, Petrópolis, Brasil: Ed. Vozes, 1979.

(5) Sobre el concepto de ese recurso véase Mignon Domínguez de Rodríguez Pasqués, "La mise an abyme en 'Sombras suele vestir', de José Bianco", en *Estudios de Narratología*, Buenos Aires: Biblos, 1992.

(6) Darío Villanueva, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia (España): Ed. Bello, 1977. Villanueva, al referirse a la obra de Butor dice que el personaje "dirigiéndose a sí mismo en segunda persona hace balance de toda su vida, modifica su propósito de abandonar a su mujer....al comprender que de alguna forma había identificado a la esposa con París, el trabajo y la rutina, y a Roma, para él mítica ciudad de ensueño y juventud, con la amante." (112)

(7) "Vous, vous dites: s'il n'y avait pas eu ces gens, s'il n'y avait pas eu ces objets et ces images auxquels se sont accrochés mes pensées.... s'il n'y avait pas eu cet ensemble de circonstances, cette donne du jeu, peut-être cette figure béante en ma personne ne serait-elle pas produite cette nuit, mes illusions auraient-elles pu tenir encore quelque temps...." (274)

(8) Juliano el Apóstata en Pérgamo se entregó al misticismo neoplatónico y aparentando ser cristiano en el fondo era ya un admirador apasionado del paganismo. Quiso restablecer el helenismo sobre las ruinas del cristianismo, al cual acusaba de la decadencia del Imperio. Con los despojos de las iglesias cristianas restauró los templos del paganismo. Sus obras completas fueron publicadas en París.

(9) Michel Leiris, "Le réalisme mythologique de Michel Butor", en *La modification*, París: Union Générale d'Éditions, 1969.

(10) Tanto en Butor como en Clarice Lispector la interioridad se manifiesta en diálogos interiores que no se refieren necesariamente a otra persona sino a sí mismos. El estilo asume una forma particular en el juego de los pronombres. Como afirma Kibédi Varga: "Rhétorique et stylistique s'inscrivent dans le vaste réseau des relations interhumaines. C'est pourquoi il existe également une rhétorique non verbale, c'est pourquoi nous pouvons parler du style d'un homme, d'un bâtiment: ce qui compte c'est que les choses soient placées par les mots, les gestes....dans une perspective de communication..." Ver A. Kibédi Varga, "La question du style et la rhétorique", en Georges Molinié et Pierre Carré, *Qu'est-ce que le style?*, París: PUF, 1994.

(11) Michel Leiris, op. cit.

(12) Helmut Hatzfeld, *Trends and Styles in Twentieth Century French Literature*, Washington D.C.: The Catholic University of America Press, 1966, 257-259. Véase también

Leo Spitzer, "Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor", *Archivum Linguisticum*: 13 (1961) 171-195.

## Bibliografía

Se han utilizado las siguientes ediciones de las obras estudiadas:

BUTOR, Michel, *La modification*, París: Éditions de Minuit, 1969 (1a. ed. 1957).

LISPECTOR, Clarice, *Onde estivestes de noite*, Río de Janeiro: Artenova, 1974, "A partida do trem", 24-48.

LISPECTOR, Clarice, *Silêncio*, Barcelona: Grijalbo, 1988, 3a. ed. Prólogo y traducción de Cristina Peri Rossi, "La partida del tren", 33-62.

LISPECTOR, Clarice, *A paixão segundo G.H.*, ed. crítica, Benedito Nunes coordinador, Ed. Arquivos, Unesco, 1988.



# ÍNDICE

PRESENTACIÓN .....	11
EL SIGNIFICADO DE UN ANIVERSARIO .....	13
<b>LA MEMORIA / LA MÉMOIRE</b>	
<i>UN HOMME SE PENCHE SUR SON PASSÉ:</i> HENRY BEYLE DEVIENT HENRY BRULARD Pierina Lidia Moreau .....	19
MEMORIA Y LITERATURA EN <i>LES MOTS</i> , DE JEAN PAUL SARTRE Estela Blarduni .....	33
<i>LA RUTA DE FLANDES: ¿MEMORIA O ARTIFICIO?</i> Jorge Alberto Piris .....	41
MEMORIAS DE MATERNIDAD PERDIDA Adriana Crolla .....	49
RESCATAR RECUERDOS DEL OLVIDO Estudiantes U.N. del Litoral .....	65
<i>MODERATO CANTABILE: UNA MEMORIA QUE SE INVENTA</i> Adriana M. Romano Muñoz .....	71
TRANSFIGURATION DE L'AMOUR OU SIMPLE PROLONGATION DANS <i>LE TEMPS</i> <i>D'UN SOUPIR</i> D'ANNE PHILIPPE Paul Guilmot .....	77
MARGUERITE YOURCENAR: CAMINOS EN EL LABERINTO DE LA MEMORIA Malvina Salerno .....	85
EL HOMBRE Y SUS MEMORIAS: SOBRE <i>MÉMOIRES D'HADRIEN</i> DE MARGUERITE YOURCENAR Ana María Llurba .....	93

LES CHEMINS DE LA MEMOIRE DANS <i>LES CARTES DU TEMPS</i> DE JOSE CABANIS Silvia Anad .....	101
RECUERDOS DEL PARAISO: LA RUPTURA DEL RELATO EN <i>ENFANCE</i> DE NATHALIE SARRAUTE Graciela Mayet .....	111
L'EXERCICE DE LA MÉMOIRE DANS <i>VOYAGE DE NOCES</i> DE PATRICK MODIANO Marta E. Vergara de Díaz .....	119
MODIANO ET SES ETRANGES CHEMINS DU SOUVENIR Margarita Bravo de Zarco - Beatriz Guevara de Suero .....	125
MÉMOIRE ET OUBLI DANS <i>QUARTIER PERDU</i> DE PATRICK MODIANO Susana B. Nigro de Rapela .....	133
<i>N'OUBLIONS PAS!</i> - LES UNIVERS IMAGINAIRES DE ROMAIN GARY (ÉMILE AJAR) ET JEAN-MARIE GUSTAVE LE CLÉZIO Mónica Martínez de Arrieta - Marta Celi de Marchini .....	143
<i>ONITSHA</i> DE J.M.G. LE CLÉZIO - UN CARREFOUR DE MÉMOIRES Marta Celi de Marchini .....	155
EL ESPACIO AUTOBIOGRÁFICO EN LA OBRA DE HÉCTOR BIANCIOTTI María Elena Legaz .....	167
LA MEMORIA EN <i>EL PASO TAN LENTO DEL AMOR</i> DE HÉCTOR BIANCIOTTI Olga Steimberg de Kaplan .....	175
<i>NEIGES DE MARBRE</i> OU LA MÉMOIRE DE L'ALIEN Elizabeth G. Mendoza .....	185
LECTURA Y MEMORIA Daniela Peña .....	199

**ASCENSIÓN Y CAÍDA / ASCENSION ET CHUTE**

TARTUFO: ASÍ SUBIÓ EL IMPOSTOR

Hugo Bezzati ..... 209

MME. DE MERTEUIL Y VALMONT EN

*LES LIAISONS DANGEREUSES* DE LACLOS

María Josefa Pérez Winter de Tamburini ..... 217

LES PASSIONS, SOURCE D'ASCENSION ET DE CHUTE CHEZ BALZAC

Margarita Coelho ..... 223

ASCENSIÓN Y CAÍDA (O CAÍDA Y ASCENSIÓN) DE JULIEN SOREL

Jorge Alberto Piris ..... 231

EMMA BOVARY: "GLORIEUSE ASCENSION ET CHUTE TRAGIQUE"

Gloria Guzmán ..... 237

BAUDELAIRE: UNE DIALECTIQUE DE L'ASCENSION ET DE LA CHUTE

Margarita Ferrari ..... 243

DE L'EGLOGUE A L'ELEGIE, DANS

*L'ATTAQUE DU MOULIN* D'EMILE ZOLA

Pierina Lidia Moreau ..... 251

ASCENSION ET CHUTE DANS *LA CURÉE* D'EMILE ZOLA

Silvia E. Miranda de Torres ..... 259

TRILOGÍA CLAUDELIANA: LARGO VIAJE DE LAS TINIEBLAS A LA LUZ

Carlos Valentini ..... 273

LA MUERTE: CAÍDA EN EL DOMINIO PÚBLICO

Silvina Claudia Campo ..... 281

JEAN-BAPTISTE CLAMENCE: ASCENSION-CHUTE-ASCENSION

Ana Inés Alba Moreyra ..... 291





LAS ETAPAS DE LA DESINTEGRACIÓN Y REINTEGRACIÓN DE JEAN BAPTISTE CLAMENCE EN <i>LA CAÍDA</i> DE ALBERT CAMUS Florencia M. Ferrer de Álvarez .....	301
DANS LA SOLITUDE, LA CHUTE. DANS LA COMMUNION, L'ASCENSION POSSIBLE <i>UN HOMME DE DIEU</i> DE GABRIEL MARCEL Paulette E. Rachou .....	309
SIX ETAGES ENTRE DEUX ENFERS. UNE SYMBOLIQUE INVERSEE. <i>LA VIE DEVANT SOI</i> DE ROMAIN GARY (EMILE AJAR) Mónica Martínez de Arrieta .....	313
RENÉ CHAR: IMÁGENES DE UNA POÉTICA Analía Montes .....	325
VARIATIONS SUR UN THEME D'ASCENSIONS ET CHUTES DANS <i>VARIATIONS ÉNIGMATIQUES</i> D'ERIC E. SHMITT Teresa Minhot .....	331
<b>LITERATURA COMPARADA / LITTÉRATURE COMPARÉE</b>	
CHRISTINE DE PIZAN Y SOR JUANA INES DE LA CRUZ: DOS ALEGATOS POLÉMICOS PARA LA LEGITIMACIÓN DE LA PALABRA FEMENINA Claudia Casabella de Barello - María Eugenia Meyer .....	343
PAUL VERLAINE EN DIALOGUE. QUELQUES REFLEXIONS À PROPOS DE DEUX CENTENAIRES Susana G. Artal .....	355
EL VIAJE INTERIOR EN <i>LA MODIFICACIÓN</i> , DE MICHEL BUTOR Y <i>LA PARTIDA DEL TREN</i> , DE CLARICE LISPECTOR Mignon Domínguez de Rodríguez Pasqués .....	363

Se terminó de imprimir en Córdoba,  
República Argentina a  
20 días del mes de abril de 1998.

