



# DE HÉROES, LECTORES Y LECTURAS

Estudios Argentinos de Literatura Francesa y Francófona

ediciones **UNL**



**UNIVERSIDAD  
NACIONAL DEL LITORAL**

Rector

**Enrique Mammarella**

Secretario de Planeamiento  
Institucional y Académico

**Miguel Irigoyen**

 **ediciones UNL**

Dirección editorial

**Ivana Tosti**

Coordinación editorial

**María Alejandra Sadrán**

Coordinación diseño

**Alina Hill**

Coordinación comercial

**José Díaz**

Diseño de tapa

**Alina Hill**

Diagramación

**Ma. Inés Cosentino**

Crolla, Adriana

De héroes, lectores y lecturas : estudios argentinos de literatura francesa y francófona/ Adriana Crolla ; Graciela Audero ; Silvia Z. de Clément.

-1a ed. Santa Fe : Ediciones UNL, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-749-311-5

1. Literatura Comparada. 2. Estudios Literarios.

3. Crítica Literaria. I. Audero, Graciela. II. Z. de Clément, Silvia. III. Título.

CDD 809

---

Comisión Directiva AALFF

Presidenta: Teresa Minhot

Vicepresidenta: Mónica M. de Arrieta

Secretaría: Susana Artal

Vocales: Martha Méndez / Sonia Yebara

Se agradece al COMITÉ DE LECTURA que colaboró para las jornadas: Estela Blarduni, Paul Guilmoit, Mónica Martínez de Arrieta, Teresa Minhot, Malvina Salerno.

© Graciela Audero, Adriana Crolla,  
Silvia Zenarruza de Clément, 2021.

© Ediciones UNL, 2021.

Sugerencias y comentarios  
[editorial@unl.edu.ar](mailto:editorial@unl.edu.ar)  
[www.unl.edu.ar/editorial](http://www.unl.edu.ar/editorial)





# DE HÉROES, LECTORES Y LECTURAS

Estudios Argentinos de Literatura Francesa y Francófona

Graciela Audero

Adriana Crolla

Silvia Z. de Clément

EDITORAS

## Índice

5 Prólogo

### CONFERENCIAS

11 La inconstancia de Benjamin Constant  
Por Enrique M. Butti

17 Lecteurs et lectures des textes autobiographiques  
Jean-Pierre Castellani

34 Le héros soumis au miroir carnavalesque dans *Escorial*  
de Michel de Ghelderode  
Françoise Dubor

50 Le héros de la transgression dans  
*Les Chants de Maldoror*  
Teófilo Sanz

### CHAPITRE 1 / Le héros

#### CAPÍTULO 1 / El héroe

67 L'héroïne et ses petits héros dans *Ces enfants de ma vie* de Gabrielle Roy  
Ana Inés Alba Moreyra

75 Le héros dans *Des hommes illustres* de Jean Rouaud  
Silvia A. Anad

84 Peut-on parler d'héroïnes garyennes?  
Mónica Martínez de Arrieta

92 Les “filles”, héroïnes des récits de Maupassant  
Graciela M. Audero

- 101 Annie Ernaux ou l'identité ambivalente d'une héroïne  
Graciela M. Audero - Silvia Z. de Clément
- 107 Un acercamiento a la configuración heroica del Mersault de Camus  
Ariela Borgogno
- 113 *Gargantua*, un príncipe y un héroe colosal  
Lic. Susana Verónica Caba
- 122 *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* de Maryse Condé  
"Relato de esclava": recorrido hacia la heroización  
Marta Celi
- 130 Les héros  
Conradina Caneiro Fernández
- 137 El papel de Orestes en *La Ville en haut de la colline*  
de Jean-Jacques Varoujean  
Dra. Nora B. Forte
- 145 Una Traversée originale et périlleuse  
Paul Guilmot
- 153 Parcours Orphique D'Un Héros Dans *La Musique D'Une Vie*  
(*Andrei Makine*)  
Teresa G. Minhot
- 159 El Héroe en *Ce que la nuit raconte au jour* de Héctor Bianciotti  
Claudia Moronell

CHAPITRE 2 /Lecture et lecteurs

CAPÍTULO 2 /Lecturas y lectores

- 169 Grabado. Máquina surrealista de lectura  
Francisco Bitar
- 174 Lecturas y lectores en *Jacques le fataliste et son maître*  
Estela Blarduni
- 181 *Lire pour d'autres: La lectrice*, de Raymond Jean  
Silvia Zenarruza de Clément
- 189 Leyendo lo bello en *Las Flores del mal* de Baudelaire  
Mariana Giordano

- 194 Lecturas y lectores en *Rojo y Negro* y *La Cartuja de Parma*  
Prof. Jorge Alberto Piris
- 202 Lenguaje y alcance del texto poético: lecturas y lectores  
de Stéphane Mallarmé  
Santiago Venturini
- CHAPITRE 3 /Littérature comparée  
CAPÍTULO 3 /Literatura comparada
- 211 Juan José Saer, la Novela Nueva y el fin de la novela  
Rafael Arce
- 218 Cristina de Pizán: Paradigma de lectura (s) comparada (s) “al femenino”  
Adriana Crolla
- 226 El héroe de los mil zapatos: transfiguración y destino en los cuentos de  
Charles Perrault  
Liliana Ester Chávez - María Beatriz Cóceres
- 233 La recepción del estructuralismo francés en Argentina (1960-1970): notas  
de un análisis en curso  
Analia Gerbaudo
- 241 En las huellas de Dioniso: mística y literatura  
Liliana Griskan
- 251 Encuentro entre humores  
*L'Homme-au-Bâton* de Ernest Pépin y *En esa época* de Sergio Bizzio  
Graciela Ortiz
- 259 “Algo se aproxima”: Juan José Saer y el *Nouveau Roman*  
Silvina Perrero de Roncaglia
- 269 El prólogo de Gargantua: panorama sobre varias traducciones al español  
Carola Inés Pivetta
- 280 Traducir en el espacio. El listado de juegos de *Gargantua* según tres de  
sus versiones castellanas  
Ariel David Shalom

## Prólogo

Desde los orígenes, la humanidad urde historias para corromper al fatal verdugo (el tiempo). Por ello, según Nabokov, la literatura, primordial y eterna Sherezade, nació el día en que un pastorcito llegó corriendo gritando: “*viene el lobo, viene el lobo*”, y no había ningún lobo detrás de él.

Pero fue necesario que esta materia oral primigenia, se plasmase en la escritura y que mucho después, la revolución tecnológica del papel y de los productivos plomos de Gutemberg diesen a luz ese artefacto verbal, misterioso, manuable e íntimo, personal y expansivo que es el libro. Espacio en el que todos los que participamos en ámbitos del conocimiento, aspiramos habitar.

En la primera de las magníficas conferencias que Borges dictó en el Teatro Coliseo de Buenos Aires y recogidas en 1980 en el volumen *Siete Noches*, aquella que específicamente dedicara a la *Divina Comedia*, el escritor argentino recuerda que Homero (o lo que los griegos llaman Homero) dijo en la *Odisea*: “Los dioses tejen desventuras para los hombres, para que las generaciones venideras tengan algo que cantar”. Y luego agrega que es esa frase la que inspiró a Mallarmé, muchos siglos después, para que afirme que: “*Tout aboutit en un livre*” Por ello cada libro y cada página atesora una parte infinitesimal de esa producción incesante que da consistencia y presencia, testimonio y testamento a nuestra entidad fabuladora y verbal.

Y si todo debe terminar en un libro, presentamos esta publicación bilingüe en la que incluimos aportes interesantes y necesarios de las modulaciones que presenta hoy día la crítica sobre la literatura francesa y francófona, tanto en la Argentina como en el extranjero. Fruto de un esfuerzo colectivo, este libro propone un nuevo espacio de diálogo e intermediación sobre aspectos variados articulados en dos ejes potencialmente complementarios, que lo enmarcan desde el título: HÉROES/LECTORES como entidades ficcionales y agentes de una práctica que los contiene y activa: la LECTURA. Abordada a su vez desde el sesgo del recorte o de la mirada comparada entre los mundos culturales francófonos y argentinos.

Un recorrido a los títulos que conforman el índice de cada sección, dará cuenta al lector interesado de la importancia, variedad y riqueza de las voces y miradas que lo integran, sea de quienes rubrican los artículos, tanto como de los textos y escritores que estimularon dichos intereses. Autores de diferentes siglos y procedencias confluyen en la mirada de los estudiosos: lecturas críticas sobre las traducciones al español de Rabelais, la lectura en Diderot o los paradigmas heroicos de la oralidad en Ch. Perrault así como indagaciones sobre modos de ficcionalización de la heroicidad y la lectura en escritores más recientes: M. de Ghelderode, Lautréamont, G. Roy, J. Rouaud, Romain Gary, A. Gide, Raymond Jean o Albert Camus.

Profundizando la línea de los ejes seleccionados, es interesante la revisitación de la prosa y la lírica del S. XIX en las creaciones de Maupassant, Baudelaire, Stendhal, Mallarmé y B. Constant, así como los aportes desde la crítica del género y la francofonía, en las voces femeninas fundantes e inquisidoras de Cristina de Pisan, Annie Ernaux y Marise Condé.

En apuesta comparada se destacan las lecturas críticas sobre la presencia de escritores argentinos de la talla de J.J.Saer y H. Bianciotti en el mundo cultural francés y la incidencia de la tradición francesa estructuralista en la Argentina.

Las colaboraciones incluidas son versiones revisadas y actualizadas de parte de los trabajos que fueron puestos a consideración y debatidos inicialmente en un encuentro de altísimo nivel académico que se desarrolló en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe, Argentina) en junio del 2006, declarado de interés por la Honorable Cámara de Diputados de la Provincia de Santa Fe y que contó con la presencia del Sr. Embajador de Francia en la Argentina, Señor Francis Lott: las *XIX Jornadas Nacionales de Literatura Francesa y Francófona*, co-organizadas por la AAPLF (Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona), la Alianza Francesa de Santa Fe, el Instituto Superior del Profesorado n°8 "Alte. Brown" y la citada universidad, responsable a través de su Centro de Publicaciones, de la presente edición.



Prestigian además el volumen, con su saber y aquilatada experiencia, especialistas invitados del país y del extranjero. El escritor y periodista santafesino Enrique Butti, de Francia el Dr. Jean-Pierre Castellani (Universidad de Tours) y la Dra. Françoise Rubor (Universidad de Poitiers) y de España el Dr. Teófilo Sanz (Universidad de Burgos).

Graciela Audero  
Adriana Crolla  
Silvia Z. de Clément  
*Editoras*

## CONFERENCIAS

## La inconstancia de Benjamin Constant

Por Enrique M. Butti

Escritor y periodista. Autor de novelas (*Aiaia*, *Indí*), cuentos (*Solfeo*), novelas de aventuras (*El fantasma del Teatro Municipal*, *Cada casa, un mundo*), ensayos y dramas.

Quisiera aprovechar estos minutos a los que el extraño destino nos ha arreado quién sabe por cuales senderos individuales hasta reunirnos aquí para evocar las sombras nada terribles, más bien patéticas y algo cómicas de los personajes de las dos novelas de Constant, de esos narradores tan íntimos, tan entrañables que toda la crítica que he repasado sin excepción se empecina en identificar con el autor, se empecina en estudiar los reflejos autobiográficos, a tal punto que muchos prefieren incluir a *Cecilia* en el apartado de sus memorias, con los *Cuadernos rojos* o el *Diario*. Y todo esto a pesar de que largamente en el prefacio a la segunda edición de *Adolfo*, Constant se rebela a la banalización y equivocación que suponía leer a *Adolfo* como una novela en clave.

Benjamin Constant –para quien el destino le sigue siendo azaroso aún hoy– es seguramente más recordado en el campo de las doctrinas políticas que en el literario, ya que fue un importante ideólogo del liberalismo, un gran defensor de la libertad de prensa, del constitucionalismo y un estudioso de las religiones.

Como se trasluce en primer plano en sus memorias, este Constant no hizo precisamente honor a su apellido, ganado por sus ancestros merced a la fidelidad militar y su consecuencia moral. Este Benjamin, en efecto, cambiará el lema nobiliario de los Constant, para transformarlo en: “Sólo constante en la inconstancia”.

Entonces, simplemente quisiera recordar las dos novelas de Constant, pero como creo que este ámbito exige alguna reflexión, o esa cosa tan pavorosa, tan paralizante, que llaman marco teórico, bueno, tratemos de tragar el sapo cuanto antes.

Un pensamiento debería guiarnos en esta evocación de Benjamin Constant, y es un pensamiento anacrónico, ya que atañe a nuestra época y a los prejuicios literarios de nuestra época. Ese pensamiento está razonablemente expuesto por Somerset Maugham en su estudio sobre Stendhal, con una espléndida sentencia que dicta: “La novela psicológica no tiene nada que ver con la Psicología”.

Entre los prejuicios literarios que mamamos, con los que crecimos y después sustentamos los de mi generación, de manera que sigue pesando sobre las que sobrevivieron, existe uno que, bajo innumerables aristas, sostiene que el personaje de la narrativa clásica, la decimonónica digamos, resulta inasequible para los escritores de nuestro tiempo (y lo que es más grave, para los lectores), a la luz de las disciplinas autodefinidas científicas y que tuvieron una ascendencia indiscutible sobre la crítica literaria del Siglo XX, especialmente dos, el marxismo y el psicoanálisis. Y también a la luz del todopoder actual de la cibernética.

Para entendernos, aun a costa de malentendidos, seré burdo. ¿Qué interés –se proclama– pueden tener los desvaríos y peripecias de quienes sabemos que tales costados de su vida están signados –como por un virus o por un instinto animal– por su condición y contexto socioeconómico? O, ¿qué interés pueden tener los desvaríos y peripecias y destino de un personaje del cual sabemos que tales otros costados de su vida están signados indefectiblemente por instancias edípicas o antiedípicas? ¿O, más burdamente todavía, que tales avatares de un destino resultan insostenibles ya que podrían ser fácilmente sorteados a través de un teléfono celular o un mensaje electrónico?

En el fondo, si no me equivoco, estas prevenciones contra los personajes literarios y contra el seguimiento de los destinos de esos personajes tienen como base la creencia –inconsciente, ya que nunca aceptada– de que existe progreso en el arte. Y esa creencia, vergonzante todo lo que querramos, ha aumentado en los últimos tiempos, fundada quizás en el desarrollo técnico que sustenta a algunas artes basadas en la reproductibilidad mecánica.

Esa idea del progreso en el arte es una idea sustentada por la industria cultural y que fuertemente arraiga en el público común, a quien llega a ser difícil convencer de que en absoluto una película muda, borrosa y en blanco y negro no significa que sea obsoleta.

Pero esto, tan pedestre que nadie con espíritu crítico conscientemente aceptaría, va unido a algo más difícil de catalogar porque es legítimo, que es la necesidad y facilidad en la frucción de lo que se produce en nuestro tiempo, en nuestro ámbito y en nuestra lengua. Es lo que decía Martínez Estrada a propósito de la

importancia de una literatura nacional. Que a veces nuestra mirada recorre la biblioteca y no encuentra el libro que nuestro espíritu necesita, no encuentra entre tantos licores finos el agua que sacie nuestra sed.

Bien, estos factores, una técnica de avanzada y un discurso cercano, contribuirían a fundar la creencia –inconsciente, repito, jamás aceptada– de la existencia una superación en el arte, y de que tras, digamos, Nathalie Sarraute, ya no podemos volver a, digamos, Benjamin Constant. (Por supuesto la primera escandalizada ante tal deducción sería Nathalie Sarraute).

Pero todo esto es hojarasca. Vayamos a las extraordinarias novelas de Constant.

La historia de *Cecilia* comienza en 1793 y se prolonga hasta 1807. Estos catorce años están divididos en 8 épocas, en 8 capítulos. La última época no fue escrita o no llegó hasta nosotros. Nuestra lectura termina con Cecilia que está a punto de morir. Pero ya desde la primera frase de la novela sabemos que ella es la esposa del narrador, de manera que deducimos que Cecilia se salva y que hay un final con bodas.

Esas ocho épocas cuentan el vertiginoso, delirante, increíble noviazgo –llamémosle así– del narrador con Cecilia. 14 años de encuentros y desencuentros, en los que intervienen, en primer lugar, los lazos matrimoniales que los atan a ambos. En el caso de Cecilia serán dos matrimonios, uno de ellos concertado incluso en el período que estamos llamando noviazgo con el narrador. Otro factor esencial de los desencuentros entre estos dos amantes es la relación amorosa que el narrador entabla (siempre durante el noviazgo con Cecilia) con Mme. de Malbée, que todos coinciden en identificar con la célebre Mme. de Staël, a la que Constant estuvo unido con una pasión loca, con una ardiente esclavitud.

Durante esos 14 años muchas veces el narrador y Cecilia se separan, pareciera que para siempre. Muchas veces se unen prometiéndose no volver a separarse. Hay períodos –dentro del noviazgo– en que transcurren años sin verse. En la quinta época el narrador nos cuenta que vuelve a ver a Cecilia tras once años, siete meses y nueve días de separación. E inmediatamente después de computar tan minuciosamente ese lapso, agrega: “Mi emoción al volver a verla fue menor de lo que yo esperaba”.

En ese intervalo ella ha vuelto a casarse con un hombre que se revela celoso, y esto atiza la desfallecida pasión del narrador, que a su vez hace renacer el enamoramiento de Cecilia, que termina preguntándole si se casaría con ella en caso de que ella abandonara todo, honor y dinero, y se divorciase de su nuevo marido. Él no se decide, pero acorralado por la urgencia de Cecilia piensa: “Seguro que su proyecto fracasará porque no creo que el marido vaya a darle el divorcio. Aceptar su propuesta no me compromete a nada”. Y entonces le dice que sí, que se casaría con ella. Poco después ella le informa que su marido ha acordado pedir la anulación del matrimonio ante los tribunales alemanes. Ella se va, pues, a Ale-

mania, y el narrador, ¿qué hace? Desde luego, corre a refugiarse nuevamente entre los brazos de Mme. de Malbée, quien recobra toda su ascendencia sobre él. Pero entonces recibe una carta de Alemania en la que Cecilia le cuenta que el consentimiento de su marido para el divorcio no resulta válido, y ante esa noticia el narrador vuelve a desesperar de amor por Cecilia.

Él confiesa ante los obstáculos que se presentan a su noviazgo: “Estas dificultades aumentaron mi irritación y, por consiguiente, mi amor”.

Son los huracanes del amor que los personajes de Proust sabrán hacernos conocer con tanta minucia.

La indecisión, por supuesto, también sostiene la sujeción del narrador a la tirana amante. En una ocasión, en que por vigésima vez está queriendo separarse definitivamente de Mme. de Malbée, mientras escapa de ella, nuestro amigo anota: “La cercanía de mi libertad disminuía la amargura de mi esclavitud”. Y tanto la disminuye que por supuesto vuelve a rendirse a los pies de su opresora. En otra ocasión está por liberarse de ella y vuelve a caer en sus redes porque, dice, “ya empezaba a extrañar el encanto del cual no iba a gozar más”.

Y en otro momento, cuando es su amante la que está por alejarse: “Me afligió la partida de Mme. de Malbée, precisamente porque le agradecía que partiera”.

Decíamos que Cecilia y el narrador se encuentran repetidamente separados por sus matrimonios anteriores, por anteriores amoríos, y también por la política, el exilio, el dinero, y hasta por la religión. Cuenta el narrador que hay en Lausana una secta religiosa, el Quietismo o de las “Almas Interiores”. Esa secta, que desde luego existió realmente, y de la cual formaban parte varios miembros de la familia Constant, fue fundada a mediados del Siglo XVIII y preconiza la entrega incondicional al arbitrio divino. Orar y renunciar a la propia voluntad son sus dos reglas básicas. Rezar pidiendo no cosas determinadas sino pidiendo querer lo que deba ser. Los cambios no deben ocurrir en las circunstancias exteriores sino en la disposición del espíritu. Porque, ¿no es acaso igual que pase lo que uno quiere que pase, o que uno quiera lo que pase? Es decir, lo que uno necesita es que nuestra voluntad y los acontecimientos estén de acuerdo.

Y bueno, el narrador se entrega al Quietismo precisamente en el momento en que tiene que tomar la decisión de separarse definitivamente de Mme. de Malbée y casarse con Cecilia.

Como Adolfo, el narrador de Cecilia puede ser leído por nosotros en clave cómica, una mezcla perfecta de Chaplin, Buster Keaton, Tati y Woody Allen. Cito a cineastas para evidenciar el anacronismo, ya que no estoy seguro de que esa comicidad haya sido siempre querida por Constant.

Pero este posible disloque en la fruición de las novelas de Constant sería importante precisamente para comprobar su vigencia. Una nueva lectura, incluso traicionando los propósitos de su autor, es prueba de permanencia.

Lo que es seguro es que cuando Constant quiso conmovernos, ahí lo sigue

logrando. En las páginas finales el narrador viaja de Lausanne a Besanzón, donde lo espera Cecilia hospedada en un paraje perdido. Hay tormenta de nieve, los caballos avanzan dificultosamente con el riesgo constante de despeñarse, todo con satisfacción del narrador, porque quizás el clima lo obligue a desistir del encuentro proyectado.

A una legua de Besanzón ve, de pronto, a dos mujeres que avanzan dificultosamente a pie en medio de la tempestad. Son Cecilia y su doncella, que han salido a su encuentro. Pero los sentimientos del narrador están lejos de agradecerle esa premura. “¿Estás loca?”, la increpa. Ante ese recibimiento ella le dice que continúe en la carroza, que ella volverá al hospedaje por su cuenta. Y él está tan absorto en sus pensamientos que sube al vehículo y sigue su camino.

De manera que llega a Besanzón una hora antes que Cecilia. ¿Y qué hace en esa hora? Emplea el tiempo en escribirle a Mme. de Malbée la carta más apasionada que ésta haya recibido jamás de él.

Y es así cómo Cecilia cae enferma y en la última página con que contamos parece estar a punto de expirar.

El manuscrito de *Cecilia*, como ustedes saben, inédito, estuvo perdido mucho tiempo, y fue rescatado recién en 1951, 120 años después de la muerte de Constant.

*Adolfo*, en cambio, conoció el éxito en vida del autor.

En el prólogo a la 3era. edición de *Adolfo*, Constant anota un dato notable. Dice que esta pequeña historia fue escrita en una suerte de apuesta, que nació entre unos amigos con quienes compartía la indolencia de unos días en el campo, y esa apuesta consistía en que era posible escribir una historia interesante a pesar de que sus personajes se redujeran a dos, y de que la situación fuera siempre la misma.

Adolfo, que ha apenas terminado sus estudios, conoce a Ellénore, la refinada amante polaca de un conde, con quien tiene dos hijos. Sin estar realmente enamorado de ella, Adolfo la conquista, pero cuando Ellénore sacrifica por él todo, hijos, bienestar y reputación, Adolfo comienza a sentirse prisionero y se refugia en la casa paterna. Ellénore lo sigue y, por debilidad, y también por piedad, Adolfo no se decide a dejarla.

Ellénore debe partir a Polonia para hacerse cargo de una herencia familiar y Adolfo la sigue.

En Polonia hay un ministro que es amigo del feroz padre de Adolfo, y que recibe el encargo de hacer prometer al joven que cortará esa relación que amenaza con arruinar toda su vida. Adolfo se resiste ante los argumentos del funcionario, pero en una larga noche de deambuleo se repite, ya asumiéndolas como propias las palabras del embajador: “Tantos sacrificios hechos sin amor y sin obligación, ¿no son acaso una prueba de lo que yo sería capaz de hacer si me movieran el amor y el deber?”.

Finalmente, aunque dudando, promete al embajador que abandonará a Ellénore, y por supuesto el anticelestino se encarga de que la mujer conozca ese juramento. Y ella desfallece, no sin antes pedir a Adolfo que no lea la última carta que acaba de escribirle y enviarle. Y muere de amor.

Adolfo lee la carta y con esa carta termina la novela.

Ellénore había escrito:

Adolfo, ¿por qué se ensaña conmigo?, ¿qué delito he cometido? Sí, ya sé, amarle, no poder vivir sin usted... ¿Qué pretende? ¿Que sea yo quien le abandone?... Usted que no conoce el amor, usted es quien tiene que encontrar esa fuerza... Lo mejor es que me muera... Morirá la infortunada Ellénore, esa mujer a la que usted ya no soporta... morirá y usted caminará solo entre esa multitud en la que su impaciencia tiene ansias de perderse. Por fin conocerá a esos hombres a los que hoy agradece su indiferencia...

Extraordinario, ¿no? ese “morirá la infortunada Ellénore, y usted caminará solo entre esa multitud en la que su impaciencia tiene ansias de perderse”.

En realidad *Adolfo* termina con dos suerte de epílogos, una carta al editor y una carta del editor, a quien pertenece también un prólogo, que crean un marco a esta novela cuyo subtítulo pocas veces es recordado, y que reza: “Relato encontrado entre los papeles de un desconocido”. Y esas dos cartas-epílogos nos hacen saber que Adolfo, finalmente, se verá libre de cadenas merced al sacrificio de Ellénore, pero que toda su vida arrastrará el peso de la culpa y de su carácter indeciso.

En un episodio, casi al final de la novela, Adolfo abre su corazón a una amiga de Ellénore, y Adolfo reflexiona, y con esta reflexión termino, ya que podrían ser las palabras de un manifiesto en defensa de la novela psicológica, ya que habla de una imposibilidad que es sin embargo el alcance que persigue la novela psicológica, o la novela de personajes si quieren, aunque desde luego sepan muy bien defenderse solas.

Reflexiona Adolfo:

Pase lo que pase, nunca se deben poner los intereses del corazón en manos ajenas; sólo el propio corazón puede defender su causa: sólo él tiene en cuenta las heridas que ha sufrido; cualquier intermediario se convierte en juez... Es un paso importante, un paso irreparable el que damos al develar de repente a los ojos de un tercero los ocultos recovecos de una relación íntima; la luz que penetra en ese santuario contempla con claridad lo que la noche envolvía en sus sombras y da término al proceso de destrucción que en ella se había iniciado: así, los cuerpos enterrados en sus tumbas conservan a menudo su forma primitiva hasta que el aire exterior los golpea y los reduce a polvo.

Bueno, salud al Abad Prevóst, a Mme. de Lafayette, a Stendhal, a Chardelos de Laclos, a Edith Wharton, a Silvina Ocampo.



# Lecteurs et lectures des textes autobiographiques

Jean-Pierre Castellani

Université de Tours

Je voudrais commencer par une affirmation, une conviction, assurément une revendication: il me semble que les deux seules réalités incontournables dans le dispositif de la création littéraire sont l'auteur et le lecteur: en dépit de toutes les théories qui annonçaient la mort du premier et grâce à toutes celles, souvent les mêmes d'ailleurs, qui accordaient au second un rôle essentiel dans la réception de l'oeuvre à travers sa propre lecture, au point de re-construire le texte et de lui donner son véritable sens, pour certains. Il faut toujours qu'il y ait un auteur, la plupart du temps un individu seul, qui émette un discours et un lecteur qui le lise. La meilleure preuve en est que, dans le cas où le texte est ou reste anonyme, tous les chercheurs cherchent à démasquer son auteur dans des études savantes (c'est le cas, par exemple, en Espagne, avec le fameux texte du *Lazarillo de Tormes*). Mais aussi un lecteur qui, par son acte de lecture, lui aussi solitaire, donne vie au texte, et peut lui accorder un sens différent selon la condition historique, culturelle, psychologique.

Avant donc d'aborder le sujet annoncé autour de *Lectures et lecteurs dans les textes autobiographiques*, il convient de préciser ce que l'on entend par "l'expression du moi", autrement dit de cette irrépressible tentation chez l'être humain de donner un corps à sa voix et de dire son moi à un autre. Comme le remarque, à juste titre, le réalisateur de cinéma Lucas Belvaux: "Nous sommes tous

le personnage principal de notre vie et le personnage secondaire de la vie d'un ou d'une autre." Passer donc de l'oralité à l'écriture ne signifie pas un changement radical mais modifie le rapport au temps: c'est alors le désir viscéral plus ou moins urgent de fixer la vie par écrit, à travers des mots dans un discours organisé. Cette relation va être fondamentale pour bien établir les différentes modalités de l'écriture du moi et mieux comprendre les différents types de lectures et de lecteurs.

On peut déceler quatre formes de relation entre un texte et un lecteur: la lettre personnelle, qui pourrait être son niveau zéro, limitée en principe à deux personnes; le journal intime qui traduit une tentative secrète mais ambiguë de laisser à un possible lecteur un témoignage pour le futur, de ce que nous ressentons, pensons et opinons, dans une perspective immédiate; l'autobiographie qui est un bilan rétrospectif public parce que publié, et enfin l'autofiction qui est le transfert au domaine de l'imaginaire de certains éléments de la propre vie de l'auteur.

La voix de la lettre ou du journal intime est celle du présent, sans distance; celle de l'autobiographie est celle du passé, elle consiste à donner la parole à un absent, ce "moi" de celui qui écrit, forcément distancié par l'éloignement plus ou moins marqué dans le temps. Quant à la voix de l'autofiction elle est, par nature, celle du mensonge, sa stratégie consiste à donner la parole à des personnages imaginaires. Dans tous les cas, c'est tout un système compliqué entre vérité et invention qui va induire des écritures et des lectures différentes: celui qui choisit volontairement d'écrire des lettres, des journaux intimes ou des autobiographies semble s'éloigner de la fiction, se rapprocher ainsi donc d'un pacte de lecture, fondé sur la réalité, la vérité ou la sincérité. Et pourtant, on sait qu'à partir du moment où l'on raconte quelque chose, on engage un processus d'invention.

Et écoutons aussi Marguerite Yourcenar qui nous dit avec sa lucidité habituelle:

Le temps n'est plus où l'on pouvait goûter Hamlet sans se soucier beaucoup de Shakespeare: la grossière curiosité pour l'anecdote biographique est un trait de notre époque, décuplé par les méthodes d'une presse et de media s'adressant à un public qui sait de moins en moins lire. Nous tendons tous à tenir compte, non seulement de l'écrivain, qui, par définition, s'exprime dans ses livres, mais encore de l'individu, toujours forcément épars, contradictoire et changeant, caché ici et visible là, et, enfin, surtout peut-être, du personnage, cette ombre ou ce reflet que parfois l'individu lui-même [...] contribue à projeter par défense ou par bravade, mais en deçà et au-delà desquels l'homme réel a vécu et est mort dans ce secret impitoyable qui est celui de toute vie.<sup>1</sup>

Ces affirmations péremptoires et définitives d'un auteur, toujours soucieux de se démarquer de la littérature exhibitionniste du "moi" et de protéger ainsi son intimité, semblent pourtant démenties par une considération non moins absolue d'un des plus éminents représentants de la pratique du journal intime en Espagne, Andrés Trapiello qui, de son côté, proclame: "Seguramente el diario literario sea el género de la modernidad, y que le es más característico, aquel que no existía antes de ella y que puede representarla mejor que ningún otro justamente por su fragmentación y falta de sistema".<sup>2</sup>

Celle dialectique de l'intime et du public, autrement dit de l'intériorité et de l'extériorité, semble être, en effet, au centre des interrogations pour qui essaie de saisir des repères dans la réception de la création littéraire aujourd'hui et d'y déceler les tendances futures. Nous sommes d'autant plus troublés que l'un des écrivains espagnols contemporains qui incarne le plus et le mieux ce vertige de l'autobiographie, Francisco Umbral, nous dit: "Lo autobiográfico sólo da cuarenta folios".<sup>3</sup> La nuance introduite par cet adverbe restrictif "sólo" paraît indiquer que le récit étroit de la vie ne suffit pas à la constitution d'un texte littéraire, qu'il trouve vite ses limites et ne se justifie que si la personne qui se raconte ajoute autre chose. Umbral complète d'ailleurs ainsi sa phrase: "Pero hay que procurar que dé cuatro mil".<sup>4</sup>

Il convient de bien faire la différence entre ce désir autobiographique que nous pouvons donc déceler chez des auteurs comme Umbral ou Trapiello, à travers une espèce d'appel de l'intime par l'intermédiaire de l'écrit, et une *attente* de ce genre de littérature chez les lecteurs eux-mêmes.

On se souvient de Jean-Paul Sartre affirmant: "Tout homme désire être le témoin de sa vie".

En effet, tout au long de notre existence, nous éprouvons cette difficulté à nous connaître, par cette sorte de dédoublement qui nous rend à la fois si proches et si éloignés de nous-mêmes, si liés à notre corps et en même temps si étrangers à lui. Et tout homme, outre ce désir profond de prendre de la distance avec sa vie en l'observant de l'extérieur, ressent l'impérieux besoin d'écrire cette vie, de la raconter par des mots. Comme dit de façon significative Philippe Lejeune: "Tout homme porte en lui une sorte de brouillon, perpétuellement remanié, du récit de sa vie".<sup>5</sup>

## 1. La correspondance

Dans cet espace étrange qui s'établit entre l'auteur et son lecteur, prenons d'abord le cas des lettres écrites et échangées de son vivant par l'écrivain et publiées souvent de façon posthume. Un point de droit pour commencer: seul l'auteur de la lettre est propriétaire des droits de publication et d'exploitation de ces textes, pas son destinataire. Il peut interdire la publication de ses lettres, tout au moins pendant un temps légal qui est de 60 ans en France (hors le temps des guerres...).

Le statut de la lettre est ambigu: il est entre vie et littérature. C'est un discours à l'état brut qui en principe dit le vrai sans masque. C'est forcément un texte qui correspond à tout un cérémonial qui en fait la singularité: enveloppe, en-tête, système référentiel précis quant au lieu d'émission et à la date, formules grammaticales très codifiées dans l'interpellation de l'autre, pour le début ou la fin, rôle du post-scriptum, type d'enveloppe, de papier, de couleur ou de parfum, emploi du stylo, et d'une écriture manuscrite donc, ou de la machine à écrire, ou mélange des deux techniques, sans compter le phénomène de l'attente du courrier trouvé dans la boîte et la conservation de certaines de ces lettres dans des tiroirs, des malles ou des lieux secrets. La lettre personnelle, par sa situation dans la vie de son auteur, est à l'évidence, du domaine du privé, c'est pourquoi elle est protégée par la législation: une personne extérieure à l'échange ne doit pas la lire. Dans les prisons, l'ouverture du courrier répond à des raisons de sécurité (on peut discuter ce droit d'ailleurs) et la lettre anonyme tombe toujours sous le coup du déshonneur le plus complet. Ouvrir et lire une lettre qui ne vous est pas adressée est une façon d'entrer dans un réseau d'intimité plus ou moins fort, plus ou moins secret. Dans cette perspective, publier la correspondance d'un écrivain est une forme de voyeurisme et même de viol auquel on nous convie.

C'est pourquoi la plupart des écrivains organisent cette postérité avec minutie, et le souci de contrôler leurs écrits et de protéger leur vie privée.

La lettre est étroitement liée à l'écrit, c'est-à-dire à *l'écriture* au double sens du terme: le texte écrit à la main, étymologiquement le manuscrit, avec son graphisme, ou reproduit par une machine, et le discours émis par un émetteur à une autre personne dans une volonté de communication.

A ce sujet, la pratique récente du courrier électronique bouleverse fondamentalement ce système car il en supprime un grand nombre des éléments constitutifs, en particulier le principe de la distance et du temps entre l'émetteur et le destinataire. Il ne participe pas à la mise en place d'une intimité, même si par ailleurs il marque un retour à la correspondance écrite que l'on

croyait condamnée ou jugeait désuète. Il fait sortir la correspondance du champ de la censure.

Par ailleurs, la correspondance, de son côté, s'inscrit dans un système assez complexe, selon qu'il s'agisse de lettres écrites par l'auteur à des destinataires réels, connus ou inconnus, dans le cadre de sa vie intime, sociale ou professionnelle, ou de lettres reproduites et intégrées à l'intérieur d'un texte littéraire, autobiographique ou pas. Ces lettres peuvent donc être authentiques, ou données comme telles, ou fictives, elles en arrivent même, dans ce dernier cas, à occuper le texte dans sa totalité et à constituer ce genre si particulier qu'est le roman épistolaire.

Il est évident que l'adhésion du lecteur n'est pas de même nature, qu'il soit amené à découvrir des lettres écrites de son vivant par l'auteur, qui sont, la plupart du temps, des publications posthumes, et alors le degré de crédibilité est maximal, ou qu'il les trouve dans le corps et le cours d'un texte autobiographique ou fictionnel.

Voyons un seul exemple, celui de Marguerite Yourcenar qui a pratiqué largement l'ensemble de ces possibilités: d'abord en écrivant, et en archivant avec soin, de nombreuses lettres personnelles (plus de 2000 sont conservées) et en autorisant leur publication échelonnée, après sa disparition. Le premier tome: *Lettres à ses amis et à quelques autres* qui eut un immense écho, en 1995, et ensuite *D'Hadrien à Zénon*, en 2004. Dans le premier depuis les premières rédigées au Château du Mont Noir en 1909 jusqu'aux dernières, plus courtes, en octobre 1987, depuis Petite Plaisance, en passant par de nombreux espaces (comme Paris, Toulouse, Varsovie, Québec, Lausanne, Málaga ou Aix-en-Provence), formules grammaticales très codifiées dans l'interpellation de l'autre, pour le début ou la fin, avec parfois des post-scriptum savamment dosés (souvent encore plus amicaux ou pressants).

Pour le premier de ces volumes, 297 lettres, conservées dans le fonds yourcenarien de la bibliothèque Houghton de l'Université américaine de Harvard ou copiées de collections particulières, couvrent pratiquement toute la vie de Yourcenar, depuis l'enfance, avec une lettre à une tante, datée de 1909, jusqu'à un message adressé à Yannick Guillou, en octobre 1987, peu avant l'accident cérébral qui devait l'emporter, en décembre de la même année.

C'est dire l'importance capitale de ce long dialogue précis, enthousiaste et généreux de Yourcenar avec des destinataires très variés: des membres de sa famille, des intellectuels du temps ou des écrivains, des critiques littéraires, des gens liés à l'édition ou des amis connus ou inconnus avec lesquels elle échange une correspondance d'une grande richesse ou encore de jeunes lecteurs ou chercheurs aux questions desquels elle répond longuement et patiemment.

Ce corpus constitue un document qui, désormais, fait partie intégrante de l'oeuvre de Yourcenar, et qui, en tout cas, l'éclaire et l'enrichit, véritable journal intime et public de l'écrivaine, complémentaire des textes autobiographiques ou de fiction écrits et publiés parallèlement. A côté des "Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*", publiés en 1953, qui sont déjà une amorce de journal personnel de la genèse de l'oeuvre en question, cette correspondance, une fois réunie, reconstitue l'itinéraire humain, intellectuel, moral de Yourcenar, malgré ses lacunes.

Cependant, et ce n'est pas négligeable, il manque ainsi la plupart des lettres vraiment intimes, c'est-à-dire du domaine affectif ou érotique, mise à part une carte postale, signée d'un insolite "Tendresses" adressée, en principe, à Lucy Kiriakos qui eut une liaison amoureuse avec Yourcenar avant 1939, ce qui est peu pour un volume aussi important.

C'est à la fois un journal de bord de sa vie avec des références à ses voyages incessants, à ses lectures variées, à ses rencontres, nombreuses, et un journal de création qui montre comment l'écrivain travaillait méticuleusement, comment de façon permanente, elle établissait des relations d'une grande profondeur avec ses interlocuteurs.

Il s'agit, en général, de textes spontanés, inscrits dans une circonstance immédiate et urgente (écrits dans des hôtels, des lieux de voyage) qui met en jeu de nombreux indices référentiels précis, inconnus du lecteur d'aujourd'hui ou du lecteur tout court. D'où l'abondance de formes elliptiques, affectives ou ironiques, l'usage d'un vocabulaire direct ou familier, à côté d'une langue parfois très recherchée. La variété des références a obligé les responsables de l'édition française à intégrer en bas de page des notes précises, chargées d'expliquer au lecteur d'aujourd'hui toute une foule de références familiales, chronologiques, sociales, historiques, culturelles, intellectuelles, savantes. Aucun nom n'est dissimulé sous une initiale ou déguisé.

On peut dire que cette correspondance suscite une double lecture: celle des lettres elles-mêmes qui nous montrent une Yourcenar toujours attentive à ses interlocuteurs, affectueuse ou distante, curieuse de tout, exigeante, entêtée, connaissant des phases d'enthousiasme ou de découragement selon les circonstances de sa vie personnelle ou de sa création artistique, en proie à une sorte de frénésie épistolaire, et celle des notes érudites qui reconstituent tout un tissu de publications, de rencontres humaines, de lectures ou de voyages, essentiels pour mieux comprendre le processus de l'existence et de l'oeuvre de Yourcenar.

C'est dire l'importance de cette correspondance qui ne se limite pas à un intérêt anecdotique mais constitue, en fait, un authentique discours de Yourcenar aux autres et sur elle-même, au même titre, et même avec plus de liberté

de ton, que les entretiens avec Matthieu Galey réunis sous le titre de *Les Yeux ouverts* ou ceux avec Patrick de Rosbo ou Jacques Chancel.

Avec ces lettres, Yourcenar nous fait vraiment entrer dans son intimité, pratique refusée dans sa trilogie *Le labyrinthe du monde*, pourtant présentée comme autobiographique, qui a commencé par le récit de la vie des autres, non d'un point de vue extérieur et objectif mais, au contraire, en essayant le plus possible d'entrer dans leur "moi" le plus secret mais n'entre guère dans la sienne. Souvenons-nous du fameux incipit de *Souvenirs pieux: L'être que j'appelle moi vint au monde un certain lundi 8 juin 1903, vers 8 heures du matin à Bruxelles, et naissait d'un Français appartenant une vieille famille du Nord, et d'une Belge dont les ascendants avaient été durant quelques siècles établis à Liège, puis s'étaient fixés dans le Hénault*.<sup>6</sup> (SP). Précision parfaite pour ce qui est extérieur à elle et distance par rapport à son moi qui se dissimule sous une formule vague.

Yourcenar garda de son vivant toutes ses lettres, établissant des doubles pour chacune d'entre elles, avec l'aide de Grace Frick qui les annotait, mais n'autorisant cependant que la publication posthume du courrier le moins intime que nous découvrons maintenant.

D'ailleurs, dans un passage consacré à son grand-père, Yourcenar nous livre quelques réflexions sur la véritable qualité de ces lettres écrites par des jeunes personnes à leur famille dont elle mesure les limites:

Vers l'âge de vingt-deux ans, nous avons tous écrit à la famille, ou à ce qui en tenait lieu, des lettres racontant que nous avons ce matin-là visité un musée, et vu telle statue célèbre, que nous avons fait ensuite un excellent repas, pas trop cher, dans un restaurant du voisinage. [...] Rien de ce qui nous excitait, nous agitait, parfois nous bouleversait, ne transparissait dans ces rassurantes missives.<sup>7</sup> Ce ne sont, pour elle, que "plats comptes rendus."<sup>8</sup>

On reconnaît, dans ces affirmations, la lucidité de Yourcenar qui a toujours mis en évidence le fossé entre les apparences sociales ou extérieures et la réalité profonde des sentiments.

Et de façon paradoxale, mais somme toute logique, vu son refus de ce qu'elle désigne avec mépris "la littérature facile" elle ne donnera aucune de ses propres lettres dans ce qui est l'amorce de sa véritable autobiographie, *Quoi? l'Eternité*.

Dans tous les cas, on peut repérer un glissement progressif d'un "je" ou d'un "moi" à un "on" qui, de façon paradoxale, place ces textes naturellement dominés par le "moi" écrivant qu'est la lettre au service d'une vérité partagée par tous, et suggérée de ce fait au lecteur et énonce des maximes, dans lesquelles on peut voir la présence masquée de Yourcenar elle-même. De nombreuses lettres de Yourcenar sont accompagnées de ces maximes qui, tout en illustrant des propos ponctuels, affirment des vérités générales, collectives et absolues,

sur un ton sans appel, dans lesquelles on peut retrouver la lucidité, l'exigence et la singularité de Yourcenar.

Si le pacte de lecture initial est bien celui d'une missive destinée à un autre bien caractérisé et nommé, on peut y déceler, au détour de chaque page, un message exemplaire qui s'adresse aussi au lecteur de tous les temps, ce qui explique l'intérêt de cette correspondance au-delà de l'anecdote.

On peut remarquer que pour Yourcenar, et il faudra élargir l'examen à d'autres correspondances dans la production française ou espagnole, il y a d'un côté la publication de ses textes intimes mais, de l'autre, deux réserves qui viennent d'elle et non de je ne sais quelle disposition juridique: l'une, la retenue de ses textes les plus intimes, qui masquent donc sa vérité la plus profonde, et l'autre la conviction que celui qui écrit dissimule même dans ces écrits apparemment si sincères.

J'ajoute que nous découvrons aussi dans cette correspondance de l'année 1951, la terrible bataille entre l'auteur et les éditions Gallimard qui veulent publier *Mémoires d'Hadrien* au nom d'un ancien contrat que Yourcenar juge obsolète et Yourcenar qui veut publier son texte chez Plon au point d'en retarder la sortie jusqu'à obtenir gain de cause: cas étrange d'un auteur qui censure son œuvre, dont elle sent qu'elle est un chef d'œuvre pour affirmer sa liberté dans le choix de son éditeur. Elle écrit ainsi à Roger Martin du Gard en octobre 1951: "Au point de dégoût et d'exaspération où j'en suis, le succès, et même la publication, m'importent bien moins que la liberté".<sup>9</sup>

## 2. Le journal intime

Par ailleurs, la forme la plus élémentaire, primitive, première du récit de vie est précisément le journal intime. Tout individu, à un moment ou l'autre de son parcours, a écrit, écrit ou écrira ce genre de texte. Chaque individu a envie de lire le journal intime d'un autre. Ce réflexe d'écriture nécessaire et de lecture envoûtante est une façon de fixer sa vie. Et il est certain que la période actuelle voit croître ce double désir. Selon Alberto Manguel qui cite l'essayiste canadien Stan Persky: "Pour des lecteurs, il doit exister un million d'autobiographies puisqu'il semble que nous retrouvions dans un livre après l'autre les traces de notre vie".<sup>10</sup>

Ce sont justement ces traces de vie qui justifient cette envie de lire l'intimité d'autrui, et non pas seulement une curiosité malsaine, qui peut exister aussi, bien sûr et que dénonce vigoureusement Yourcenar. Ce genre de lecture est une des modalités de la recherche de soi-même.

Oui, toute lecture est toujours une certaine recherche de soi. Le premier



lecteur de nos textes est notre propre moi. Et ce n'est pas le lecteur le plus bienveillant, loin s'en faut.

Par ailleurs, cette écriture et cette attente naissent d'une nécessité d'exercer sa mémoire, qui peut devenir obsessionnelle, dans certains cas et à des époques de crises individuelles ou collectives. Le *Journal* d'Anne Frank est, à cet égard, le meilleur exemple de la conjonction d'un itinéraire personnel et d'une attente partagée par une foule d'êtres humains. Dans l'espace autobiographique, le journal intime, dès son ébauche dans le cahier de l'adolescent tourmenté, semble être le texte qui se rapproche le plus de la vie, celui qui se protège le plus des dangers du mensonge construit, du masque composé ou de la fiction revendiquée. Par son rythme quotidien, il colle davantage que d'autres à la vie, il ne se nourrit pas de la mémoire mais la constitue, en écrivant depuis le présent, depuis l'instantané et le fragmentaire. Apparemment le journal intime est un texte sans genre, il est "vulnérable" comme dit justement Béatrice Didier, limité par ses bornes chronologiques et, en même temps, ouvert à tous les vents. Son temps est totalement libre, loin justement de ce que Umbral appelle "la odiosa premeditación de la novela" Il en vient à être un paratexte, une sorte de texte périphérique à l'oeuvre centrale quand elle existe. C'est pourquoi les conditions de son écriture sont singulières.

Andrés Trapiello va même plus loin quand il dit que:

"los diarios se escriben un poco solos. Es el género de los perezosos. Uno escribe todos los días un poco y al cabo del año, sin saber cómo, tiene entre las manos unas cuantas páginas [...] y por eso, por ese hacerse solos, el escritor de diarios raramente tiene conciencia de que es un escritor".<sup>11</sup>

Dans cette perspective les journaux intimes peuvent se réduire à être des brouillons d'oeuvre ou des oeuvres sans brouillon.

Dans le cas d'un écrivain qui présente un corpus varié, le journal intime est une sorte de complément à la création centrale, il l'accompagne ou la précède, simultanément. C'est un élément autonome, séparé de la partie proprement autobiographique quand elle existe, il peut même sembler secondaire par rapport à celle-ci ou à l'intérieur de l'ensemble de l'oeuvre. C'est le cas en Espagne d' Unamuno, d'Azorin, de Aub ou de Delibes, ailleurs de Stendhal, de Gide, ou de Kafka, pour ne citer qu'eux.

Le problème se pose avec plus d'intérêt si l'on passe du journal intime rédigé dans la solitude et même dans la clandestinité (toute écriture n'est-elle pas une forme d'activité clandestine?) au journal, non seulement publié mais intégré au plus profond de l'oeuvre, quand il n'en constitue pas l'axe essentiel, c'est le cas d'Amiel ou de Gide, de Trapiello aujourd'hui. Il convient alors de parler, non plus de journal "intime" mais plutôt de journal "extime" comme l'a dit à plusieurs occasions Michel Tournier. A ce moment, le point de vue

exclusif du “moi” se complique par la présence active, et peut-être espérée secrètement par celui qui écrit, d’un autre “moi”, celui du lecteur qui, par son entrée dans le réseau, le rend plus complexe, l’explique et le justifie aussi. La communication d’une expérience individuelle, par le biais de la lecture, lui donne un aspect collectif qui modifie sensiblement les conditions internes et externes de l’oeuvre. Ce secret partagé, volontairement partagé, est au service aussi bien de celui qui le confie que de celui qui le découvre par l’acte de la lecture.

A cet égard, Francisco Umbral semble, en effet, un cas exemplaire dans ce domaine: il est le personnage dominant et prédominant, envahissant même, de la plupart de ses écrits, tant fictionnels que journalistiques. A l’inverse de Deleuze qui pense que la littérature naît seulement quand surgit en nous une troisième personne qui nous enlève le pouvoir de dire “je”, Umbral est le sujet et l’objet de la majorité de sa production.

Pourtant, on doit prendre en considération une autre donnée essentielle qui peut nuancer cette première impression. Chez Umbral, écriture et existence se confondent à telle enseigne que l’écriture est, au bout du compte, une thérapie pour tenter de survivre. Pour lui, il existe une identification complète entre son existence quotidienne, réelle, objective, et l’exercice de l’écriture, c’est-à-dire la littérature conçue comme une création *verbale*. Dans cette perspective, l’écriture précède la biographie, mot qu’Umbral préfère à celui de vie, autant qu’elle en donne le récit. Il s’établit un transfert incessant entre l’existence et le texte. Dans *Los cuadernos de Luis Vives* il reconnaît que: “La literatura, esa cosa tan poco conocida, se interponía entre la vida y yo”.<sup>12</sup> Loin de dissimuler sa vie, Umbral l’intègre étroitement à ce qu’il dit. Lui aussi désire être le témoin de sa vie mais, en outre, c’est l’écriture qui va la construire. Il devient ainsi un observateur littéraire de son propre destin: la vie ne prend de sens, pour Umbral, que si elle se transforme aussitôt en mots, en phrases, en écriture, chargée de toucher son lecteur non par un souci de vanité mais dans le but de “envenenarlo” par ces mots partagés.

Pour Umbral, il existe deux temps: celui du journal intime qui est libre, spontané, vivant, avec “los pies sumergidos en las aguas del pasar”<sup>13</sup> et celui du roman qu’il juge “virtual, tacaño, tan convencional y falso”,<sup>14</sup> un faux temps assimilé à celui du théâtre. A la base de son goût pour le journal intime il y a donc un choix littéraire, ce lieu n’est pas un refuge fermé pour transmettre des confidences mais une évasion, un espace ouvert qui lui permet de tout dire et de parler de tout, et pas seulement de lui. Finalement, Umbral réfléchit, dans son journal intime, sur le genre même du journal intime, il fait de la littérature et, chemin faisant, compose une oeuvre. Il n’a pas besoin d’inventer un sujet, la biographie lui en fournit une multitude. D’ailleurs, à ses yeux, avec le

journal intime on est dans la littérature à l'état pur car on raconte le rien, le vide, le creux. S'il se passe quelque chose de dramatique, cela n'est pas, à ses yeux, du ressort du journal intime. Il dit: "Si yo mato a mi mujer con un cuchillo eso ya es una novela, no cabe en el diario".<sup>15</sup> Tout événement spectaculaire crée chez le lecteur une attente de fiction qui lui semble étrangère à la vocation profonde du journal intime.

Dans un *Ser de lejanías*, Umbral en arrive même à ôter au journal intime le corset chronologique, il s'évade même du temps extérieur, social, réel, pour revenir au temps authentique, celui du corps, de la biologie. Dans ses derniers textes intimes, il ne donne même plus de dates, de jours, mais des fragments intenses et poétiques de littérature. On assiste à une dissolution du journal intime circonstanciel au bénéfice d'une espèce de texte poétique qui raconte ou plus exactement chante le détail, le vide, plutôt que le plein, l'absolu et non l'anecdote, et se transforme en un discours de somnambule qui, comme dans un état de non vie, ou de fausse vie, ou d'autre vie, dit, d'une autre façon, les vérités les plus profondes. Le texte traditionnel disparaît et s'impose la langue triomphante, exaltée, lyrique. Ce sont des textes inclassifiables, hybrides, hors normes, hors genre, fragmentés, éclatés, où se mêlent l'imaginaire et le réel. En un mot, se met en place une subversion du texte autobiographique au nom de la revendication du droit à l'invention, voire au mensonge.

Dans cette perspective le journal intime devient collectif, à partir du regard individuel et justifie la démarche à la fois de celui qui raconte ce néant qu'est toute vie et de celui qui, en le lisant, entre dans un univers dont il est exclu normalement. Notre "moi" est constitué par cet extérieur qui lui est nécessaire. La rédaction et la publication du journal intime s'imposent non par un souci de mise en scène frivole, égoïste ou commerciale, mais comme la seule façon, par le truchement de l'écriture, de sauver le présent.

### **3. La censure: le lecteur officiel**

Revenons maintenant à notre postulat: en effet, quand on se penche sur l'écriture du moi, on est obligé de se poser la question des modalités de l'énonciation du discours autobiographique qui renvoie, inévitablement, à celle, fondamentale, de l'expression libre ou non de ce discours. Toute communication suppose un moi émetteur sous forme écrite ou orale et un moi récepteur sous forme de lecture ou d'écoute. Or il se trouve que, depuis toujours, et en particulier dans nos sociétés occidentales modernes, l'Etat a souhaité intervenir dans ce circuit soit pour défendre un certain nombre de principes moraux, religieux ou de liberté individuelle, dans le cas des démocraties, soit des prin-

cipes idéologiques, ou d'ordre moral ou politique dans le cas de systèmes ou régimes autoritaires ou dictatoriaux, depuis l'Inquisition jusqu'au franquisme, si nous prenons l'exemple espagnol. Nous ne nous placerons ici que dans la circonstance du premier cas, laissant à d'autres circonstances l'occasion d'examiner toutes les censures politiques, sociales, religieuses.

De façon paradoxale, en effet, la censure que nous pouvons repérer dans des systèmes démocratiques vient justement de leur volonté de défendre la liberté individuelle, l'intimité ou la vie privée de l'individu. Deux libertés se trouvent alors confrontées: la liberté d'expression du "un" qui émet et celle-là ne devrait pas avoir de limites, et la liberté des autres qui lisent ou écoutent ou sont concernés par le discours du premier, et elles méritent aussi d'être protégées. C'est là le paradoxe de cette forme de censure: la volonté de sauvegarder la liberté des uns tend à limiter celle des autres. Et dans ce système complexe, l'auteur peut avoir recours à des mécanismes de dissimulation pour échapper à ce contrôle et assurer sa liberté de dire son "moi" en ne s'enfermant pas dans le cercle vicieux du débat sur la sincérité, la vérité et je ne sais quel pacte avec le lecteur. Ce qui conduit à des phénomènes de masques, d'autocensure précisément dans un espace textuel qui prétend en principe les rejeter. C'est cette censure en amont, dans la genèse de l'œuvre ou dans les rapports parfois conflictuels avec l'éditeur ou ambigus avec le lecteur qui nous intéresse.

Un livre récent est essentiel pour ce sujet: il s'agit de *Genèse, censure, autocensure* de Catherine Viollet et Claire Bustarret (CNRS Editions, 2005). Donnons-en un rapide résumé: les auteurs de cet ouvrage rappellent d'abord qu'aux bons principes de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme et du Citoyen et aux Conventions Européennes, qui garantissent une totale liberté d'expression, s'opposent, en les contredisant, toute une série de dispositions répressives, au nom de la protection de la morale, de la religion, des institutions et de leurs représentants officiels, du secret médical, du respect de la vie privée. La Société s'octroie un droit de regard sur la production littéraire ou journalistique et les individus font appel à son système de contrôle pour protéger leur intimité, leur vie privée ou leur dignité sur le plan moral, sexuel ou même physique. La multiplication des biographies, des autobiographies et des journaux intimes ne peut que renforcer ces conflits dans la mesure où des secrets sont dévoilés, des personnes citées ou mises en cause en dehors de toute mise en place d'une fiction. Les auteurs du livre *Genèse...* fournissent quelques exemples significatifs de ces différents types de censure.

J'en donnerai aujourd'hui les principaux: Rousseau, dont la volonté de transparence et de dévoilement était proclamée des les premières lignes de ses *Confessions* et dont 12 pages scabreuses se rapportant à des expériences homosexuelles furent coupées dans la première édition posthume de 1782 et connues

seulement en 1864. Jules Verne qui eut un litige avec son éditeur Hetzel à propos des ressemblances entre Thomas Roch, le héros de *Face au drapeau* et un ingénieur qui s’y reconnaissait et n’appréciait pas d’être mêlé à cette fiction. Marie Bashkirtseff, artiste peintre ukrainienne dont le *Journal intime* rédigé en français (publié en 1887, après sa mort donc) fut altéré, édulcoré et affadi dans ses aveux sexuels ou ses jugements affectifs par sa propre famille ou ses éditeurs. Pierre Guyotat dont la plupart des textes provocateurs d’un point de vue politique (mise en cause de l’armée) ou sexuel (confidences homosexuelles) furent censurés par l’éditeur lui-même, comme ce fut le cas pour *Eden Eden Eden*, ou par la loi de protection de l’enfance ou de la jeunesse au nom des bonnes mœurs.

La conclusion provisoire que l’on peut tirer de ces exemples est qu’il existe, simplement dans le domaine de la création littéraire, différents types de censure: institutionnelle, officielle, éditoriale, familiale, individuelle qui s’exercent en amont dans la construction même du texte (genèse de l’écriture, rapports avec l’éditeur) et en aval dans sa diffusion et sa réception (attaques en diffamation, demande de saisie ou d’interdiction de publier ou d’exposer). Il est évident, par exemple, qu’il existe une contradiction flagrante entre une liberté sexuelle de plus en plus admise et un discours sur ces pratiques sexuelles, entre un exhibitionnisme dévoilant l’intimité du corps et les réactions que cela peut susciter. Cette censure touche tous les genres: autobiographies, journaux intimes, autofictions, romans.

#### 4. L’autobiographie

Nous allons retrouver cette même tension entre un pacte de vérité et des modalités de dissimulation dans ce qui paraissait aussi assez clair: le récit de vie, sous forme de l’autobiographie. “Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence...” selon le fameux Pacte de Lejeune. L’ennui est que je n’ai jamais rencontré d’écrivain qui soit en accord avec ce pacte qui est plus un outil universitaire qu’un dispositif de création.

Dans la première catégorie nous avons, par exemple, les déclarations péremptoires de Montaigne dans ses *Essais*: “C’est icy un livre de bonne foy, lecteur”<sup>16</sup> ou de Rousseau dans ses *Confessions*: “Voici le seul portrait d’homme, peint exactement d’après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais”.<sup>17</sup>

Ou au début du livre premier:

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme ce sera moi.<sup>18</sup>

Et aussi:

Je voudrais pouvoir en quelque façon rendre mon âme transparente, aux yeux du lecteur, et pour cela je cherche à la lui montrer sous tous les points de vue, à l'éclairer par tous les jours, à faire en sorte qu'il ne s'y passe pas un mouvement qu'il n'aperçoive, afin qu'il puisse juger par lui-même du principe qui les produit. Si je me chargeais du résultat et que je lui disse: Tel est mon caractère, il pourrait croire sinon que je le trompe, au moins que je me trompe. Mais en lui détaillant avec simplicité tout ce qui m'est arrivé, tout ce que j'ai fait, tout ce que j'ai pensé, tout ce que j'ai senti, je ne puis l'induire en erreur, à moins que je ne le veuille; encore même en le voulant, n'y parviendrais-je pas aisément de cette façon. C'est à lui d'assembler ces éléments et de déterminer l'être qu'ils composent: le résultat doit être son ouvrage; et s'il se trompe, alors, toute l'erreur sera de son fait.<sup>19</sup>

Ou celles de Juan Goytisolo dans *Coto vedado*:

[...] poner toda la vida en el tablero, la innumerable realidad material de tu cuerpo, no el oculto con máscaras y disfraces en la farsa cotidiana, proyección de una imagen errónea destinada a la galería, huésped importuno que usurpa tu voz y la contrae a interminables borborismos de ventrílocuo [...].<sup>20</sup>

Ou de Carlos Barral dans l'introduction à la 4<sup>e</sup> édition de *Años de penitencia* (1975/1982) qui est une réflexion sur la censure:

Las primeras ediciones de este libro reproducen un texto en el que, con respecto al original que yo di por bueno al concluir la redacción, se practicaron numerosas mutilaciones y algunas sustituciones de expresiones, verbos y adjetivos, pactadas con los responsables de la censura de libros en mil novecientos setenta y cuatro. Con anterioridad, a lo largo de un par de años, había hecho repetidos intentos reglamentarios y de persuasión personal para obtener el permiso de publicación del libro tal como había sido escrito, pero todas esas gestiones resultaron infructuosas.

Las mutilaciones y cambios pactados en el año setenta y cuatro con el negociado de la Administración que se llamó servicio de Inspección de Libros dieron, claro está, lugar en muchos casos a nuevas figuras de estilo y a variantes en el ritmo narrativo que establecieron un nuevo original, ligeramente distinto, que es el que se ha impreso repetidas veces. Conservé la intención de restituir algún día los períodos, las fases o las palabras suprimidos o cambiados, lo que podía haber intentado en la tercera edición, si hubiera dispuesto de una copia del original primitivo. Pero no era así. La copia que me devolvieron los servicios de censura, con sus llamadas marginales y sus tachaduras en lápiz rojo, había ido a parar a

manos de una tesinanda, de una estudiosa de la censura franquista precisamente, cuya pista se me había perdido en la remota Côte d'Ivoire. Ese manuscrito martirizado por los últimos policías de la cultura de la dictadura franquista me llegó de Adbijan en vísperas de esta cuarta impresión del texto. Podía por fin ahora interpolar lo suprimido o restituir lo cambiado. No lo he hecho, sin embargo, sino en muy escasa medida. Curiosamente el texto zurcido para cubrir los desgarros de la censura ha cicatrizado con el tiempo aquellas costuras y no admite sino con verdadera dificultad, como si fueran cuerpos extraños, la mayor parte de las expresiones que le pertenecieron en su primitiva redacción. Más bien, el intento fallido de recomposición del manuscrito ha resultado para mí una lección literaria; la congruencia retórica de un texto, me ha parecido comprender, se consolida con el tiempo. El texto sin memoria se impone al mismo autor tal como lo ha dormido la tipografía, asumiendo quizás, incluso, lo que fueron errores de copia, o, como en este caso, mutilaciones de arbitraria cirugía. Así es que, si algún lector compara esta edición con las anteriores, notará algunas pero no muchas diferencias y si algún curioso futuro cotejase este texto con el manuscrito original y censurado, descubriría que acabé por admitir como mejora de estilo algunas impertinentes intransigencias del censor, sobre todo relativas a subrayados y reiteraciones de mis antipatías maniáticas.<sup>21</sup>

On pourrait chercher et donner de nombreux exemples de ce genre de textes où l'auteur revendique un récit digne de foi, totalement sincère et exact avec une identification auteur/narrateur et des indices référentiels indiscutables: je pense à certains récits en langue espagnole de Josefina Aldecoa, Francisco Ayala, José Caballero Bonald, Carlos Castillo del Pino, Fernando Fernán Gómez, Carmen Martín Gaité, Antonio Martínez Sarrión, Soledad Puértolas, Jorge Semprún, Manuel Vicent etc. et pour l'espace français de Jean-Paul Sartre, Annie Ernaux, Alain Rémond, Philippe Jacottet, ou encore de Philippe Forest etc...

Mais, en face, on peut repérer une foule de textes qui modifient cette stratégie de récit et ont recours à des techniques de dissimulation de leur "je" individuel: citons le recours à une interpellation d'un interlocuteur qui facilite le récit comme dans *Enfances* de Nathalie Sarraute (1983), l'usage de la troisième personne comme avec ce Jacques du *Le premier homme* (1994) d'Albert Camus, la juxtaposition de deux récits complémentaires, un imaginaire et un autre autobiographique comme Georges Pérec avec *W ou les souvenirs d'enfance* (1975), le recours systématique aux initiales pour désigner les personnages en rapport avec l'auteur comme Annie Ernaux dans *L'occupation* (2002) ou *Passion simple* (2002). Pour reprendre encore une fois un exemple chez Yourcenar, on peut considérer que ses *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien* sont un discours très intime qui masque l'objet de la dédicace sous les initiales A GF tout en ajoutant: "Ce livre n'est dédié à personne. Il aurait dû l'être à GF... Et

l'eût été, s'il n'avait une espèce d'indécence à mettre une dédicace personnelle en tête d'un ouvrage d'où je tenais justement à m'effacer".<sup>22</sup> L'exemple le plus remarquable de ce jeu de masques superposés est celui, bien connu, de Jorge Semprún avec son *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977).

Tous revendiquent le droit d'inventer et la valeur collective de leur témoignage et leur droit à réunir dans un même objet artistique des éléments séparés par les catégories des genres Simone de Beauvoir déjà en 1946 mélangeait autobiographie et journal intime dans *La force des choses* et en 2004 Amin Maalouf dans la quête de son identité dans *Origines* interpole la traditionnelle consultation des photographies et archives familiales avec celle des lettres de ses oncles et grands-parents et celle de son propre journal intime. Dans ce cas il n'y a plus de frontières entre les genres.

Il est loin le temps où les familles cachaient dans les tiroirs et dans les armoires leurs photos intimes tandis qu'elles exhibaient aux murs des maisons les représentations des cérémonies sociales ou des paysages harmonieux. Dans une société médiatique dans laquelle la télévision offre chaque jour une intimité fausse, truquée, manipulée, les textes du "je" fournissent le dernier refuge au discours libre, même s'il a souvent recours aux masques pour dire sa vérité et échapper à toutes les censures, dans cette recherche avouée ou cachée du lecteur, autrement dit d'une lecture qui donne vie au texte.

## Notes

<sup>1</sup> Yourcenar, Marguerite, *Mishima ou la vision du vide*, Paris, Gallimard, 1980, p. 12.

<sup>2</sup> Trapiello, Andrés, *El País*, 14/07/1998

<sup>3</sup> Umbral, Francisco, *Los males sagrados*, Barcelona, Destino, 1988, p. 11.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>5</sup> Lejeune, Philippe, *Libération*, 27/06/1996, Supplément "Livres", p. II

<sup>6</sup> Yourcenar, Marguerite, *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, 1974, p. 11.

<sup>7</sup> Yourcenar, Marguerite, *Archives du Nord*, Paris, Gallimard, p. 129.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 129.

<sup>9</sup> Yourcenar, Marguerite, *D'Hadrien à Zénon, Correspondance 1951-1956*, Paris, Gallimard, 2004, p. 77.

<sup>10</sup> Manguel, Albert, *Une histoire de la lecture*, Paris, Actes-Sud, p. 22.

<sup>11</sup> Trapiello, Andrés, *El País*, 14/07/1998.

<sup>12</sup> Umbral, Francisco, *Los cuadernos de Luis Vives*, Barcelona, Planeta, 1996, p. 20.

<sup>13</sup> Umbral, Francisco, *Diario político y sentimental*, Barcelona, Destino, 1999, p. 10.



<sup>14</sup> *Idem*, p. 66.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 66.

<sup>16</sup> Montaigne, *Essais, Livre 1*, Paris, GF Flammarion, 1969, p. 35.

<sup>17</sup> Rousseau, Jean-Jacques, *Les confessions*, Paris, Gallimard, Folio Classique, 2005, p. 31.

<sup>18</sup> *Ídem*, p. 33.

<sup>19</sup> *Ídem*, p. 230.

<sup>20</sup> Goytisolo, Juan, *Coto vedado*, Barcelona, Seix-Barral, Biblioteca Breve, 1985, p. 40.

<sup>21</sup> Barral Carlos, *Años de penitencia, Memorias I* Barcelona, Alianza Tres, 1982, pp. 7-8.

<sup>22</sup> Yourcenar, Marguerite, *Mémoires d'Hadrien, Carnets de notes de "Mémoires d'Hadrien"*, Paris, Gallimard, Folio, 1974, p. 343.

## **Le héros soumis au miroir carnavalesque dans *Escorial* de Michel de Ghelderode**

Françoise Dubor

Université de Poitiers

Interroger le héros revient à interroger le personnage dans son rapport au monde, et à autrui, un rapport aussi bien social et politique que philosophique, esthétique et poétique. Son être se détermine selon ses discours et ses actes, et ce qui pose problème concerne précisément sa définition, en ce que le héros porte une nature hybride, car indécise, entre l'humain et le divin, l'individu et la collectivité, la force et la faiblesse, la révolte contre un ordre commun (partagé) et sa représentation emblématique. Car c'est par le héros, en premier lieu partie prenante de l'univers mythologique, que se définit l'homme: c'est par lui que l'homme trouve visage humain, et par lui, que se fonde l'histoire humaine. Ses actes font naître la culture, et la civilisation, mais ils en traduisent, ce faisant, les contradictions. Il est significatif que le héros apparaisse non pas dans un temps d'harmonie, mais de crise, c'est-à-dire de rupture, de perte, d'incertitude, dont le règlement est remis à sa charge. Son sens réside alors dans le débat entre une loi incontournable mais non nécessaire et une conscience lucide mais soumise. Le héros, enfin, et en conséquence, reste un personnage "en représentation", dont la puissance supérieure n'atteint jamais la toute-puissance, dans le lien qu'il incarne entre l'universel et l'insignifiant quotidien, oscillant entre l'être dominateur et l'être dérisoire. Son exemplarité tient donc aussi à l'ambiguïté de son incarnation.

L'analyse qui suit permet d'envisager le personnage du héros dans sa constitution, ou dans le cours de son élaboration, mais non pas selon la progression d'une fable dramatique qui le révélerait en être exemplaire, ou exemplairement humain, et en cela, admirable, mais selon les modalités génériques qui fixent son apparition scénique, et poétique. L'entre-deux héroïque qui est ici en cause dépend d'une dialectique radicale qui traite étroitement de sa naissance et de sa disparition, ou précisément, qui oppose à sa naissance la force de sa propre désintégration. Le personnage se dresse contre sa propre figuration héroïque, qui existe cependant, et probablement d'autant plus fortement qu'il combat, refuse et se soustrait à une telle représentation. C'est pourquoi tous ses efforts tendent à miner le terrain de la tragédie, sur lequel il refuse continûment de paraître. Sa force exemplaire revient à une force de négativité, qui se commue cependant, comme fatalement, en dénégation. C'est ainsi que, et c'est pourquoi, sa constitution héroïque n'est en définitive non seulement pas douteuse, mais dans tous les sens de cette qualification, puissante.

Voici donc le héros, dans *Escorial*, une figure pour le moins paradoxale. Le drame en un acte de Michel de Ghelderode, auteur belge né en 1898 et mort en 1962, présente pour l'essentiel le Roi et son fou, Folia. Ce roi a un modèle historique, Philippe II d'Espagne, né à Valladolid en 1527 et mort au palais de l'Escorial en 1598. Voilà qui fixe une référence spatio-temporelle précise pour la pièce de Ghelderode: le palais est construit à partir de 1563. L'Histoire fournit encore une piste intéressante pour la mise en place du drame: par le traité de Cateau-Cambrésis, en 1559, Philippe II épouse Elisabeth de France, ou Elisabeth de Valois, qui avait d'abord été fiancée au fils du roi, don Carlos (ce sera le sujet de l'opéra éponyme de Verdi); elle meurt en couches en 1568, alors qu'elle n'a pas atteint 23 ans. Il faut dire enfin qu'il existe une légende noire de Philippe II, qu'on présente comme un homme cruel, prêchant une morale catholique stricte, mais débauché dans sa vie privée. Ces quelques données historiques et légendaires fournissent sans doute à Ghelderode la matière d'une transposition dramatique riche et complexe, par laquelle le fou Folia se révèle peu à peu le rival direct de son roi auprès de la reine mourante, comme don Carlos a pu l'être de son père.

C'est dans une double et contradictoire influence que Ghelderode compose son drame, que le personnage du roi désigne lui-même comme un "acte de tragédie" –un espace dramatique par conséquent propice à l'apparition d'un héros–, mais qui tient simultanément de la farce, d'inspiration populaire, et qui permet de mettre face au Roi son Bouffon. Et le fait est que cette pièce fut conçue pour être jouée sur les tréteaux d'une place publique. L'influence populaire est par conséquent très prégnante.

Si le Roi devait figurer sous nos yeux la figure par excellence du héros, sans

doute faudrait-il plus sûrement se tourner vers le père de Philippe II: Charles Quint. Figure majeure, il constituerait un modèle historique propre à porter les valeurs héroïques de bravoure et de force d'âme, et les exploits prodigieux qui le distinguent en un idéal humain ainsi incarné à son plus haut degré. Avec Philippe II, cependant, et *a priori*, nous n'avons pas affaire à une figure héroïque qui serait traitée sur un mode mineur, mais à un inquiétant renversement du héros, ici saisi dans sa face obscure, violente, menaçante: l'incarnation du bien que l'on attend du héros vire ici, à tous égards, en incarnation du mal, et de l'impuissance. Ce n'est pas un personnage triomphant, mais impuissant, angoissé, torturé.

Nous saisissons le Roi au moment où la Reine meurt, quelque part dans le palais, et qu'il attend l'issue fatale, alors que les chiens hurlent à la mort, et que les cloches sonnent. Il convoque alors son bouffon pour le forcer à le faire rire, sous menace de mort. Foliale invente pour son Roi le jeu du renversement des rôles: le Fou devient Roi, et le Roi devient Fou. Dans ce jeu équivoque, Foliale en Roi tente d'étrangler le Roi en fou. Le Roi se prend au jeu; en réponse à Foliale, qui s'est emparé de la couronne et du sceptre, il se saisit de la marotte et du bonnet du fou, et prononce des paroles injurieuses à l'égard de la Reine. Foliale l'accuse d'avoir tué la Reine en la cloîtrant dans un palais où règnent la torture et le meurtre; le Roi répond qu'il a empoisonné la Reine parce qu'il a surpris ses "amours étranges" avec Foliale. Le moine entre, annonçant la mort de la Reine. La farce s'achève alors: le Roi ordonne à son bourreau d'étrangler Foliale.

Dans ce palais de l'Escorial, le roi a fait égorger tous ses opposants, établissant son pouvoir absolu sur un pays de morts, hanté par des chiens hurlants. Foliale, le Bouffon de la Cour, se sacrifie pour sauver le peuple de la terreur, et par cet ultime jeu de renversement, dont on reconnaît le caractère carnavalesque, il montre au souverain la fragilité du pouvoir qui s'établit sur le silence et l'assassinat. Et ce faisant, le Bouffon endosse donc la capacité du héros à représenter le bien d'une communauté.

Le moment dramatique de crise que Ghelderode nous présente est celui d'un face-à-face fantasmatique entre le Roi et la mort. Le Roi a d'avance toutes chances de perdre un tel combat: c'est pourquoi il adopte diverses stratégies, dont l'une, majeure, consiste à opposer à la tragédie menaçante, la comédie de la Mort.

Le premier volet met en place un volet par lequel l'attitude du Roi face à la mort évolue du refus à l'acceptation, moyennant un travail actif sur ses modalités de représentation. Le refus se joue par l'intervention du Moine, venu donner des nouvelles de l'état de santé de la Reine, et le prier de laisser sonner les cloches qui mettent ainsi tout le royaume en prière et en deuil. Le Roi, en

effet, prétend tout d'abord imposer le silence à tout le royaume, en ordonnant de faire taire les chiens, puis les cloches (c'est-à-dire le glas). Il empêche tout d'abord le Moine de parler, puis parle à sa place, saisit enfin la requête du Moine pour dénoncer le caractère insupportable de la pompe macabre: il évoque "cette agonie solennelle, longue comme un acte de tragédie". C'est dire que cette forme de représentation, le rite funèbre, lui paraît scandaleuse, au regard de la Mort, qui est de l'ordre de l'absolu. Il est vrai qu'en matière de représentation, le silence constituerait la plus fidèle traduction de la mort: "Nous mourrons bien sans cloches dans ce palais. On marche sur les morts, ici! Ça pue la Mort, ici!...Vous aimez la Mort et son odeur et ses fastes!..."

Il semble cependant que la première requête du Moine enclenche la première stratégie du Roi contre la Mort, en lui donnant l'idée de tenir le rôle du roi éploré:

Il faudra que je pleure aussi, que je prie, que je blémisse. Quelque acteur devrait me l'apprendre. Où sont mes acteurs? Un roi doit paraître sensible, au cours du spectacle de sa noble existence. Que dirait l'Histoire qui donne aux rois des surnoms, ainsi qu'aux forçats?

En opposant la pompe royale à la pompe funèbre, le Roi fait naître un héroïsme de la représentation officielle, en contradiction directe avec la façon dont il est tout d'abord apparu:

Egorgez les chiens, toutes les meutes! Assez, assez! C'est crispant! c'est horrible! Noyez les chiens et leur intuition! Assééez! (*Il se lève et chancelle*) On veut m'épouvanter. On veut que je perde la raison, ma raison royale! Et qui règnerait? On fait comploter les chiens, car les hommes ne l'osent...

Figure de la déréliction, en proie à une paranoïa envahissante, le Roi se constitue une représentation héroïque qui est une pure apparence, qui nous dit ceci: le vrai visage de la tragédie, c'est la comédie. Il entre ainsi dans la peau de son personnage:

Le roi est triste... Le roi a du chagrin... Lorsque je la verrai, raide et cireuse, dans la parade des cierges et des emblèmes, je me souviendrai... —tant de fleurs, tant de fleurs! —d'une fiancée qui voulait me plaire... —tant de fleurs... Et je sangloterai à cause des fleurs... (*Il se cache les yeux et paraît sangloter*) —pour ma chère petite reine. Je pleurerai comme tu aurais pleuré sur moi, chère petite reine, si la Mort s'était trompée d'appartement!... (*Il rit aux éclats et son rire mécanique se prolonge. Il s'assied sur une marche*) Que c'est drôle! Et nul n'a été témoin de mes larmes!

La comédie que nous propose ici le Roi est un instrument qui sert à détruire la tragédie de la mort en la dénonçant comme un pur spectacle, en anéantisant le rapport de la tragédie avec la vérité de la mort. C'est donc parce que la tragédie tourne au pur simulacre qu'elle peut être renversée et prendre le visage de la comédie, que les nobles larmes du Roi peuvent provoquer son rire, qui ruine toute la dimension pathétique de la scène qu'il vient de jouer. Certes, dans un tel jeu, le théâtre tout entier risque de s'en trouver ruiné: sa *mimesis* tourne à vide, puisque la représentation est tenue à distance du réel, dans sa proximité même; et la *catharsis* se révèle inopérante, puisque terreur et pitié sont ici préalables à la représentation qui ne leur propose aucune issue. Du point de vue du théâtre, le rire vaut pour un constat d'impuissance. Dans ce premier temps, donc, s'opposer à la Mort consiste à en faire une tragédie qu'il anéantit en la taxant de simulacre: en en faisant une comédie. Le Roi engage ainsi une logique du renversement qui va aller en s'amplifiant. Jusqu'ici, la comédie n'est que synonyme de simulacre, elle ne répond pas encore à sa définition spécifique en tant que genre: subrepticement, cependant, elle s'engage sur cette voie, puisque le Roi ménage une fracture entre la Mort, qui serait en soi la tragédie, et la célébration de la Mort, qui serait en soi une comédie. En cela, le drame de Ghelderode fonctionne sur la mise à nu des ressorts de la représentation. La fin du premier mouvement dénonce un manque en effet fondamental, pour le théâtre, que le deuxième mouvement va immédiatement combler: l'absence de témoin, soit l'absence de spectateur. C'est pourquoi, et c'est ainsi que le Roi convoque sur cette scène, qui a jusqu'à présent déployé la vérité de l'être face à la Mort (face à l'idée de la Mort), ainsi que sa représentation, autant dire sa parodie, le spectateur adéquat, celui pour qui la comédie est la scène légitime: le Bouffon, le fou du roi, Foliai.

Le deuxième mouvement du texte se constitue par ce nouveau face-à-face entre le Roi et Foliai. La convocation de ce dernier s'avère très intéressante: en tant que Bouffon, la compétence de son rôle assure certes l'assise de la comédie, dans laquelle le texte s'apprête à s'installer. Mais elle promet aussi une confusion entre le spectateur et l'acteur, puisque le Bouffon assiste à l'exercice du pouvoir royal, mais de façon active, interventionniste, même, avec une liberté aussi franche qu'inopérante, puisque par définition, sa parole reste sans effet sur l'action. Cependant, le spectateur devient sous son effet un rôle à tenir, et un rôle contre-nature, puisqu'il a la latitude –et à tout prendre, l'obligation, même– de prendre la parole. Et la compétence du Bouffon promet une autre sorte de confusion de rôles, cette fois entre le Roi et son Fou: leur rapport est certes hiérarchique, mais il est aussi identitaire. Dans sa parole, le Fou est l'envers de son Roi, sa force de contradiction, sa mauvaise conscience, le non-dit exprimé, le tabou dévoilé. En cela, cette parole est dangereuse car libéra-

trice d'une vérité menaçante pour l'intégrité du pouvoir. C'est donc dans cette deuxième partie, corps du drame, que s'institue un jeu vertigineux de jeux de rôles, qu'une enquête sur toutes les potentialités des rôles multiplie les jeux de miroirs, déformants ou non, et donne aux simulacres poussés à bout un accès démentiel à la vérité.

Le jeu qui s'instaure entre le Roi et Foliale semble reprendre le début du drame, avec l'obsession marquée pour les chiens, qui sert d'entrée en matière. On pourrait penser que puisque le Roi représente un héros sombre, violent, inquiétant (et certes, il est cela), son Fou va endosser sa face contraire. Le texte même explore cette hypothèse: "[...] ton métier est d'être hilarant! [...] malicieux et débordant de faconde comme les bouffons italiens ou français".

Mais c'est pour mieux l'évacuer: "Tu es empli de vinaigre! [...] arrogant, perfide [...] taciturne et vindicatif [...]. Il y a du diable en toi! Sept péchés sont lisibles, en majuscules, sur le vieux parchemin de ta face. Les sept péchés et d'autres abominations!".

En réalité, Foliale n'est pas l'envers du Roi, mais son reflet fidèle, identique, pour ainsi dire, le même: "Je t'aimais pour tant de perfection dans le mal, et tu étais le seul homme qu'un roi de ma sorte pût supporter".

Cette sombre fraternité entre les personnages les engage à endosser des rôles non opposés mais semblables. Tantôt Foliale établit le Roi en interlocuteur privilégié, mais à égalité avec les chiens: "Je sais parler aux rois et aux chiens, Sire"; puis:

—**Le Roi:** Ils souffraient? Pauvres chiens. Moi je souffre aussi.

—**Foliale:** Pauvre roi!

—**Le Roi:** Pas comme un chien, hé! Je souffre selon le protocole. M'as-tu vu sangloter? Non? Tu n'as rien vu alors. [...] Fais-moi rire.

Tantôt le Roi établit une identité entre Foliale et un chien:

—**Le Roi:** Ne m'approche plus, ou je t'envoie dormir avec les chiens, chien rampant, chien fourbe! Tu as bien l'expression et les manières d'un dogue... A quatre pattes, Foliale!... (*Foliale se met à quatre pattes*) Ne mords pas. (*Ordonnant*) Couche-toi. Gratte tes puces. (*Foliale fait ces choses*) Dors. (*Foliale soupire et simule le sommeil d'un chien. Un silence. Le roi est méfiant*) Chien ou bouffon, à quoi songes-tu? (*Foliale avance vers le roi et le flaire*) Foliale? pas de ça! Est-ce la Mort, la charogne que tu flaires? (*Les glas recommencent. Foliale tend le cou et, comme un chien, se met à hurler à la mort. Au dehors, tous les chiens répondent. Le roi, affolé, bondit sur les marches*) Malédiction! On me persécute! Assez! Egorgez les chiens, le bouffon!... (*Foliale, toujours à quatre pattes, grimpe les marches derrière le roi, sans cesser de hurler*) Je suis la proie des chiens! (*Il donne des coups de pied au bouffon*) Debout!...

—**Foliale, se redresse:** Votre très obéissant serviteur...

Les deux en haut des marches, se font face. Dehors, des jurons. Les abois s'éteignent. Un silence.

—**Le Roi**: Que fais-tu près de moi?

—**Folial**: J'attends vos ordres.

Leurs assimilations réciproques aux chiens continuent de les tenir, l'un comme l'autre, à la plus grande distance possible de toute figuration héroïque, mais alors que le Roi se défausse le plus vite possible du jeu, de peur que son assimilation à un chien gagne du terrain et dénature sa noblesse de rang, le Bouffon pousse le jeu à bout, jusqu'à incarner la menace que le Roi redoute depuis le début du drame. Ce jeu de fausse duperie n'est donc pas sans conséquence, semble-t-il. Quant aux larmes de comédie du Roi, Folial ne tarde pas à les imiter, sur ordre du Roi lui-même, qui se trouve satisfait du résultat. Poursuivant la métaphore animale, il en conclut: "Si je fus à l'école du crocodile, tu allas à celle du singe". Au bénéfice de ces nouvelles images, la logique du renversement de poursuit ici, puisque l'animal est établi en maître de l'homme. Il est donc dans l'ordre des choses, selon le vœu du Roi, qui disait à propos de larmes: "Quelque acteur devrait me l'apprendre. Où sont mes acteurs?", que Folial devienne le maître de comédie du Roi, comme le double jeu d'assimilation au chien vient de le prouver: sur ce terrain, Folial joue mieux que le Roi. Le valet est un maître. Par ce double jeu, la frontière entre la comédie du rire et celle des larmes se révèle fort étroite.

Mais comme on a distingué la tragédie et sa représentation, en opposant dos à dos la Mort et la pompe funèbre, il est aussi souhaitable de distinguer le rire et sa représentation. Peu importe la vanité de la représentation, l'essentiel est que le rire est une arme qui, certes, peut se retourner contre celui qui l'inaugure: "Ris. Sinon je te remets à mon bourreau", et aussi: "[...] si tu n'arrives pas à m'amuser, il y a le garrot des mauvais serviteurs, ministres ou bouffons, le garrot qui te fera faire d'abominables têtes". Et le rire est une arme contre la Mort elle-même:

—**Folial**: Il me sied de rire quand la Mort travaille...

—**Le Roi**: Et s'il nous plaît de rire?

Le rire lui-même est renversé en gagnant un enjeu tragique: si le rire n'a pas lieu, la mort l'emporte. Il faut donc que le rire se manifeste, fût-il né de la torture, et toujours sous l'effet de la menace violente de la mort. C'est donc de l'intérieur du drame, qui construit sa logique dramatique sur le renversement fondamental et généralisé, que Folial apparaît sur cette scène, mais en totale opposition avec un bouffon de cour. Et c'est aussi de l'intérieur du drame qu'apparaît la nécessité de la référence à la fête des fous, tradition médiévale la



plus authentiquement populaire: en effet, une telle référence n'est pas convoquée en amont du drame, au stade de sa conception, mais elle naît de la demande du Roi. Cette demande se formule enfin de façon aussi nette qu'impérieuse: "Une farce, invente!...". Par obéissance, Folial met en scène la comédie du carnaval, opérateur par excellence de renversement, sacrant ainsi le véritable Roi en roi de carnaval, afin de le détrôner. Or un tel jeu est perverti puisque ce n'est pas, comme Folial le dit justement, un "innocent" qui devient roi de comédie, mais le Roi lui-même. Dans ce jeu de rôles, il s'agit enfin de refaire de lui "un homme comme devant". Ici, faire du Roi un roi de comédie, c'est le destituer; et lui ôter sa fonction ne revient pas à l'extraire d'une comédie, mais à le tuer. Ce temps de Carnaval instauré pour l'occasion fait bien son office en inversant les rôles, puisque Folial promet: "Vous allez rire, de ce beau rire flamenco que vous aimez! Et moi, je vous regarderai rire, incomparablement comme on rit dans vos caves!...".

Le Roi en bourreau, par sa menace de mort contre Folial, devient ici celui qui est torturé. C'est pourquoi Folial étrangle le Roi, attente à sa vie, et se fait ici pur instrument de torture puisque, comme le dit la didascalie: "Folial semble avoir perdu conscience".

Or c'est en dernière extrémité, parce que le Roi rit: "Le roi suffoque. Mais un rire strident jaillit de sa gorge", que le jeu cesse, comme si, en effet, le rire était une arme efficace contre la mort. Mais c'est dire aussi que le grand face-à-face que nous propose ce drame entre les deux personnages principaux n'est qu'un masque, un leurre, une pure comédie, pour représenter le reflet théâtral, nécessairement déformé, du seul face-à-face constant, sourd: celui qui, depuis le début, oppose le Roi à la Mort. En conséquence, l'instrumentalisation de Folial en mains meurtrières oblige à reconsidérer le statut et la fonction du Bouffon, ici: est-il le faire-valoir d'un combat héroïque qui se concentre sur le seul personnage du Roi? Folial est-il lui-même pleinement un personnage? On remarque en effet que toute initiative d'action et de renversement de situation est le fait du Roi. Toute convocation du rire est le fait du Roi. Le Roi conserve l'initiative permanente du jeu, y compris sur le terrain du Bouffon, qui est celui de la comédie, et même si Folial semble pousser le jeu plus loin que ne le fait le Roi. En passe d'être étranglé, dans une mise à mort silencieuse, le fait que le Roi renverse la situation en émettant un rire revient à dire que le Roi échappe à la mort en convoquant une arme de bouffon. Il reste à savoir si cela le révèle dans sa nature profonde de bouffon... Ce serait une autre manière de disqualifier le rôle de Folial, de procéder à sa mise à mort scénique. Jusqu'à présent le Roi a bien été à l'école de son bouffon. La principale leçon qu'il en retire est que c'est dans la position de soumission entière que le rapport de forces s'inverse, que le rire est un fouet (la didascalie précise: "le rire flagelle le

bouffon”), dans cette farce carnavalesque qui ne peut que mimer la mort, pour faire rire un Roi acteur. Il apparaît ici que la spécialité du Roi est d’accomplir le sens littéral du langage métaphorique: dans sa toute puissante soumission, le Roi ici obéit à l’injonction préalable de rire prononcée par Folia: “Vous allez rire, de ce beau rire flamenco que vous aimez!”<sup>1</sup> Prononcer l’injonction d’un tel rire, avant la tentative de meurtre, c’est faire de ce meurtre (ou de la Mort), une farce.

Pour Folia, le principal enjeu de l’opération carnavalesque était d’élaborer un rapport d’égalité entre le Roi et lui: “Comprenez-vous? Vous n’êtes plus qu’un homme, et combien laid! [...] Moi, comme vous, j’ai retrouvé ma condition d’homme. Et ma laideur vaut la vôtre!...” (*Il rit àprement*).

Cette égalité dans la laideur, la didascalie initiale l’a d’emblée fixée, en présentant les deux personnages:

Le Roi, c’est un roi malade et blafard, à la couronne titubante, aux vêtements crasseux. A son cou, à ses mains, des pierreries fausses. C’est un roi fiévreux épris de magie noire et de liturgie, dont les dents pourrissent. El Gréco, peintre maladroit, a fait son portrait.

Folia, le bouffon, dans sa livrée aux couleurs voyantes, est un athlète sur des jambes tordues, aux allures d’araignée. Il vient des Flandres. Sa tête rousse –grosse boule expressive– s’éclaire d’yeux pareils à des loupes.

Deux physiques distincts, mais de monstruosité équivalente... Mais si cette égalité bascule, dans la farce du renversement des rôles, c’est que sous l’impulsion de Folia, le Roi tient en définitive tous les tenants et les aboutissants du Carnaval: on l’a vu, le Roi est à la fois lui-même et son envers exact, jusqu’à disparition des deux extrêmes. Car il n’est alors plus ni Roi (mais une caricature grotesque de roi), ni “innocent” (car il en devient une figuration grotesque). Reste, en effet, un homme. Cela signifie aussi que c’est hors du jeu carnavalesque, hors de sa logique de renversement, que Folia se défait de ses attributs de fou, le bonnet et la marotte, pour passer du statut de bouffon à celui d’homme. Certes, c’est lui qui organise ce jeu, mais le Roi y joue tous les rôles, et de fait, l’exclut du jeu: il ne faut pas deux bouffons, dans l’économie dramatique, un seul suffit. Être homme est donc la seule position tenable, pour Folia, qui tente en effet de ménager les conditions d’une mise à égalité sans faille. Mais comme il a institué le vrai Roi en faux roi –c’est-à-dire en vrai bouffon–, Folia ne peut plus être “vrai bouffon”, ni Roi (vrai ou faux). D’où l’aporie de son statut: la suite est pour lui comme une usurpation de rôle, non pas un coup de force délibéré, mais comme une impossibilité fonctionnelle. Il est alors réduit à incarner un homme sans fonction, une pure marionnette, ce qui conditionne sa perte de conscience, et sa pure assimilation à ses mains. Ce

que nous avons désigné comme son instrumentalisation est une dénaturation de sa fonction: il se retrouve en position de bourreau, qui attente à la vie du Roi, que ce dernier soit royal ou carnavalesque. Le Roi royal mis à mort, c'est le faux roi, celui de carnaval, qui resurgit: celui qui rit: un Roi bouffon. C'est ainsi que le Roi fait sur sa propre personne l'apprentissage du pouvoir qui résulte de sa soumission totale (de l'envers exact du pouvoir). Ainsi s'instaure un jeu vertigineux de reflets, dans l'échange des rôles. Le Roi va tirer toutes les leçons de cette farce, en la poussant, à son tour, plus loin, et dans le strict accomplissement de la logique carnavalesque, avec une audace sans bornes, désormais, car tous les risques ont ici été évalués: c'est ce que lui confirma sa position finale de puissance sur Folia. Le Roi s'affirme donc Bouffon, et va reprendre le jeu carnavalesque pour le mener jusqu'à son exténuatation:

—**Le Roi:** [...] Tu n'as pas su tirer parti de ta farce, hé... Ou bien, il fallait m'étrangler, et tu n'as pas été l'homme que je croyais. Ou bien, il fallait poursuivre ton jeu, et tu n'as pas été l'artiste que je croyais. (*Il rit sourdement*) [...] Je possède une âme de bouffon, ce soir surtout. Et si nous jouions? C'est facile puisque nous voici devenus deux hommes. Pour être autre chose, il suffira de quelque accessoire. Deux hommes, y pensas-tu? Moi, d'un roi; toi, d'un monstre, nous voici devenus deux hommes! Je m'en sens follement réjoui! Mais toi, gargouille, ton visage exprime le souci, l'angoisse, le désespoir tout ce qui devrait paraître sur le mien et n'y paraîtra pas, malgré mes efforts! Et ta laideur, elle est royale, vraiment royale... Dès lors, jouons!... *Prompt, il ramasse la couronne et le sceptre; il pose la couronne sur le crâne du bouffon et lui met le sceptre dans sa main; puis il défait son manteau dont il drape les épaules de Folia, qui ne comprend guère et se défend timidement.*

—**Folia:** Imposture!...

—**Le Roi:** Comédie!...

Le jeu reprend sur l'égalité des deux hommes, parce que le Roi vient de risquer une mort d'homme: la mort a fait le vrai travail de nivellement. Le Roi en a fait une mort "pour rire": une fausse mort, une mort jouée, une mort représentée. Comme on le sait, la mort d'un personnage n'est pas celle de son acteur. Le Roi accomplit littéralement la métalepse théâtrale en jouant des deux niveaux de réalité, pour ré-enclencher le jeu, et endosser activement le rôle du Bouffon: "En bouffon dévoué, je varierai sur ce thème: la reine, l'infortunée... Moi, je m'en moque. Ce n'est pas ma fonction que de me chagriner! La reine morte, on en trouvera une autre! Laissez-moi rire!"

Le jeu reprend, ou plutôt recommence, et mène cette fois à l'acmé dramatique, en produisant le moment final de la révélation de la vérité, qui est double, par concaténation de cause et de conséquence: le discours du Roi bouffon prononce le secret des amours interdites entre la Reine et Folia, et en conséquence, pour s'être fait voler l'amour de la Reine que le Roi n'a pas pu susciter,

il prononce le meurtre de la Reine, par empoisonnement, sur ordre de lui-même. La vérité nue apparaît donc, ce qui est une vertu propre au discours du Bouffon, et détruit également le Roi et Folia. L'aune de mesure des identités véritables des deux personnages, c'est la Reine, l'absente qui hante également les deux hommes, pour des raisons opposées; c'est surtout l'amour, aune de mesure de la noblesse des âmes. C'est donc hors du jeu carnavalesque, mais comme lui, que l'amour a révélé le renversement des rôles: au roi la grimace grotesque, au bouffon l'élection de la noblesse du cœur. C'est donc avec beaucoup d'ironie que le roi bouffon déclare que la reine meurt d'amour, car l'expression est détournée doublement, par l'intervention d'un troisième terme: ce troisième terme, c'est soit le Roi, spectateur impuissant de l'amour vrai qui unit la Reine et le Bouffon; soit Folia, bouffon usurpateur et impuissant à modifier le lien légal qui unit la Reine au Roi. C'est là le dernier terrain d'égalité entre le Roi et Folia. Au bénéfice d'une métaphore, dans l'usage du verbe "rampier", le roi bouffon et le bouffon roi apparaissent tous deux sous la forme du serpent: "**Le Roi:** C'est par un soir d'orage, plein de mouches et d'odeurs fades, que vous avez rampé le long des couloirs... Moi, le bouffon, je rampais à votre suite...".

Le troisième terme, toujours catastrophique, c'est toujours le serpent, celui qui provoque l'exclusion du paradis, comme depuis Adam et Eve; c'est celui qui suscite le désir, dont nous avons ici une double version: le serpent Folia est bien celui qui suscite le désir de la Reine. Et le serpent Roi est l'impuissant témoin de la volupté interdite: "J'ai connu l'atroce volupté d'être témoin de la vôtre, je me suis silencieusement tordu sur les dalles...". Le serpent Roi, enfin, introduit la mort, il se fait l'agent de la mort.

Le combat du Roi contre la mort pourrait, à son tour, se révéler le simulacre du vrai combat qui se joue, du Roi contre lui-même. Ainsi se désigne un autre lieu de l'héroïsme, un lieu qui révèle une position intenable, surhumaine, effrayante, et qui justifie toutes les violences, les renversements, les alliances oxymoriques, les retournements systématiques de l'Autre au même. De cela, l'amour lui-même pourrait n'être qu'une figuration: "**Le Roi:** Sire, les rois n'aiment pas, c'est une règle; les rois de ce pays règnent dans l'universelle détestation! [...] Tant de bonheur appelait la vindicte du bouffon. [...] L'amour n'entre pas dans ce palais!... Il est défendu d'aimer dans ce palais!...".

On pourrait bien en conclure que la seule viabilité de l'amour en ce lieu, c'est celui qui est frappé d'interdit, ce qui a pour effet immédiat de donner une légitimité au couple que forment la Reine et Folia, et qui fait, en conséquence, et toujours sous le sceau de la transgression, de Folia un roi –un roi non viable–. Surtout, ici, le cumul des travestissements fait vaciller les rôles

endossés: en devenant bouffon, le Roi a une chance de gagner le terrain de Folial, de gagner une plénitude royale. Et sa jubilation épouvante Folial, qui répond d'abord en roi: "Bouffon, dois-je éclater de rire? Ou proféras-tu la vérité?".

C'est en occupant tous les terrains que le Roi répond:

—**Le Roi:** Sur ma damnation! Mais dis-moi? Qui de nous deux a du génie?...

—**Folial:** Vous êtes grand acteur.

—**Le Roi:** Grands acteurs sommes-nous! Assez, la farce est finie. Reprenons notre identité.

Folial était maître du jeu de rôles, le Roi l'a destitué. Folial était roi dans le cœur d'une Reine, le Roi l'a tué.

Le troisième et dernier mouvement du texte est une conclusion fulgurante, foudroyante, qui consomme tout ce qu'il y a de tragédie dans ce drame, par l'annonce de la mort de la Reine, par la mise à mort immédiate de la mort de Folial, par la reprise de la sinistre comédie du Roi en bouffon grinçant:

—**Le Roi:** Mon pauvre bouffon! [...] Une reine, [...] ça se trouve; mais un bouffon...

[...] Oui! J'ai du chagrin, mon père, du chagrin... (*Il fait au moins une oeillade ignoble*)

Alors? La reine est morte, disiez-vous?...*Il éclate de rire, stupidement [...]* On entend le rire hystérique du roi, décroissant. Les cloches se remettent à sonner. Un canon tonne. Dehors, les chiens hurlent.

Afin que la comédie ait le dernier mot, afin qu'elle l'emporte sur la tragédie, le Roi a élevé son propre Bouffon au rôle de roi, ce que Folial ne pouvait en aucun cas accomplir pour lui-même.

On voit donc bien comment le Roi assume donc seul toutes les contradictions, tous les paradoxes, toutes les apories, afin de se figurer lui-même selon tous les modes de représentation, en absorbant en lui-même toute altérité. Il demeure bien le héros unique du drame, combattant pour sa vie, et combattant pour maintenir ensemble toutes ses représentations. C'est pour cela que le lieu du drame est particulièrement bien choisi, jusqu'à constituer son titre, qui n'est pas un titre de noblesse, mais la première figuration, ou représentation, de ce que le drame va jouer. Escorial, en effet, est le palais que Philippe II fait construire après sa victoire à Saint-Quentin, le jour de la saint-Laurent: ce saint martyr périt sur un gril, et la conception du palais s'y conforme puisqu'il présente la forme d'un gril. Une telle forme programme en quelque sorte ce lieu comme lieu de torture, de mise à la question. L'Escorial, où le roi Philippe II lui-même mourra, est conçu comme une nécropole (un lieu de mort, autrement dit), et comme un centre d'études au service de la Contre-Réforme (un centre religieux, donc... On connaît l'anticléricisme notoire de Ghelderode...).

C'est donc un lieu connoté par la torture et la mort sacrificielle, qui fixe l'époque du XVI<sup>e</sup> siècle, et désigne l'aspect légendaire de Philippe II, dans son rapport à la noirceur, à l'inquiétude, au danger.

Si le Roi dans ce drame gagne le statut de héros, en tant que personnage principal, c'est parce qu'il initie toute action, et assure ainsi son évolution dramatique. S'il gagne le statut de héros, dans sa dimension surhumaine, c'est parce qu'il livre un combat dans lequel il doit se nier lui-même pour atteindre l'unité de son être, au prix d'une terrible tyrannie. S'il gagne enfin le statut de héros, en tant que représentant d'une communauté d'hommes, ici constituée par son royaume, c'est en articulant à la stratégie de renversement systématique dont nous avons suivi les étapes pas à pas, une autre stratégie, qui consiste précisément à absorber toute altérité. Nous l'avons déjà mentionnée, il est bon de l'examiner d'un peu plus près, car celle-ci a enfin des répercussions sur la représentation fantasmatique du Roi.

Nous avons vu comment le Roi absorbait peu à peu son Bouffon, jusqu'à jouer son rôle, au point de l'évacuer de la scène, en le mettant à mort. La Reine, présente sourdement dans les discours, mais absente de cette scène, la hante dangereusement, dans sa capacité d'amour qui apparaît comme une forte menace d'exclusion du Roi, sinon de la scène (on a bien vu qu'elle n'était pas une scène d'amour...), du moins de son identité royale, par sa simple puissance d'élection, qui se distingue du protocole officiel en faisant valoir la nature humaine des sentiments. Or même à titre de hantise, il faut faire disparaître la Reine, autant dire faire disparaître la Femme. Cela répond à une conception de l'auteur qui traverse toute son œuvre: il envisage le mythe initial de l'Eden flamand, une terre maternelle qui était jadis un lieu de bonheur et d'innocence. Avec l'Inquisition, introduite par un mauvais père (le souverain espagnol), sont venus le mal, la hantise du péché et du châtement, la révolte, et la tentation du sacrilège généralisé, tout ce à quoi la terre originelle et maternelle ne résiste pas. Toute figuration féminine incarne désormais une menace et une hantise angoissantes, quel que soit le mode sous lequel Ghelderode la représente, comique ou non, parce qu'elle risque de dénoncer l'impuissance de l'homme. Le roi bouffon dit lui-même: "Sire, ne m'accablez pas! Mon métier n'est pas très noble, mon métier est de blesser. Puis-je savoir, moi qui suis en marge de l'humanité, ce que peut être l'amour, la douleur des autres?". Aussi bien, le Roi, même en bouffon, ne donne jamais la parole à la Reine qui, muette de bout en bout, ne figure pas même dans la liste liminaire des personnages. Dans cette liste, en revanche, figurent deux autres personnages, sobrement présentés: "**Le Moine, noir, tuberculeux. L'homme Écarlate, aux doigts démesurés et velus**".

Ce dernier est le bourreau, il est convoqué sur scène à l'extrême fin du drame pour tuer Folial. C'est Folial lui-même qui nous a montré comment cette fonction dramatique du bourreau répondait à une pure instrumentalisation. Ce bourreau-ci, significativement, semble naître du décor, et plus précisément, de la limite de l'aire du jeu: le Roi,

“Avec le sceptre, [...] fait des signes vers la cloison et désigne le bouffon; [...] L'homme écarlate entre, massif et agile, la tête couverte d'une cagoule. Sur un nouveau signe du roi, il se laisse tomber sur Folial et, silencieusement, l'étrangle”.

Cette courte scène muette est le pendant mécanique de l'autre scène muette, entièrement portée par la didascalie, où Folial étranglait le Roi. C'est donc ici la puissance destructrice du roi tout-puissant qui se manifeste par le bourreau qui n'est alors qu'une incarnation métonymique de l'ordre du Roi, et son incarnation par un autre acteur que le Roi peut alors se lire de façon ironique, en conformité avec les jeux de reflets que le drame a jusqu'alors déployés. Cet “autre”-là n'est pas une menace pour l'intégrité royale, il n'en est qu'une manifestation, une représentation parcellaire.

Reste le Moine, énigmatique, qui est le premier à faire face au Roi d'abord en proie à une terreur paranoïaque. C'est là, sans doute, que sa stratégie d'absorption d'autrui est lisible pour la première fois. Tout se passe d'abord dans le discours: car le Roi lui impose le silence, puis l'engage de façon peu amène à parler, l'interrompt dès les premiers mots, et commence lui-même, à sa place, le discours du Moine: “—**Le Roi:** [...] Je vais te le dire. (*Imitant le moine*) [...] Continue, capuchon!”.

Et quand il congédie le Moine, celui-ci “sort à reculons, comme un automate”. Autant dire qu'il fait de ce personnage une marionnette qu'il manipule à sa guise, jusque dans sa gestuelle et ses paroles... à un détail près, cependant: “Moine, n'es-tu pas ce squelette baladeur qui me hante, sous un froc?” (*Il rejette le capuchon du moine, dont paraît le visage blanc, yeux baissés. Le roi se calme.*)

Ce court doute sur l'identité de l'autre nous intéresse parce qu'il présente l'hypothèse que ce moine pourrait être la représentation scénique de la mort que le Roi entend précisément conjurer. Le Roi met donc tout en œuvre pour s'agréger l'Autre, pour se l'incorporer, pour l'anéantir en tant que force d'altérité. Parmi les rares pantins qui s'agitent autour de lui, on peut dire que Folial aura été le plus difficile à manipuler, et à réduire. La conséquence d'une telle stratégie me semble être le statut fantasmatique du discours dramatique, qui aspire, à l'initiative permanente et persévérante du Roi, à se constituer en monologue

intérieur délirant, lieu discursif d'un conflit intime qui absorbe et anéantit la totalité de toute extériorité, mais qui, du même coup, la rejoue sans cesse, et sans pouvoir désormais l'abolir. La tension du discours dramatique qui se joue ici, et qui est aussi sa tentation fatale, ce serait donc une parole monologique qui maintient ensemble, sans répit, le spectre de la tragédie et sa conjuration par la comédie, qui est une mise à distance de la tragédie, qui l'envisage comme spectacle, c'est-à-dire qui fait de la tragédie un pur objet de représentation. Ce serait, pour finir, dans cet espace discursif intenable, que nous assisterions à la constitution en cours du personnage du Roi comme figure héroïque.

Le jeu de miroirs constitue, dans toute l'œuvre de Ghelderode, une ressource inépuisable, ce dont *Escorial* témoigne de façon exemplaire. Il est indissolublement au service du tragique et du comique. En définitive, le jeu du personnage face à son reflet contribue à la démythification du héros, de l'idéal auquel il tend, des valeurs de ce monde ou des valeurs auxquelles croient les hommes. Tout cela semble aussi vain que les reflets proposés, ou dérisoire, ou horrible, car tous les miroirs sont déformants. Ce procédé récurrent évoque certes les écrivains baroques: l'univers constitué de reflets et d'apparences suggère qu'ici-bas tout est vanité. Mais pour les Baroques, il restait l'*Autre monde*. En revanche, chez Ghelderode, une seule certitude s'impose: celle de mourir. Le dédoublement, parfois jusqu'à la démultiplication du héros, trouve des échos dans la dramaturgie moderne... Paul Claudel nous présente un Christophe Colomb duel, assistant à sa propre aventure; Jean Anouilh construit un face-à-face entre présent et passé, mettant en regard la réalité et la fiction; Jean Cocteau, pour Orphée, met en place des miroirs tragiques qui assurent le passage vers la mort; Jean Genet, dans *Le Balcon*, multiplie les miroirs par lesquels, dit-il, "le mal explose sur scène".

En particulier chez Ghelderode, on reconnaît un jeu dialectique entre l'être et l'apparence, qui fait signe au paradoxe constitutif du jeu théâtral: la capacité de l'artifice à mettre à jour la vérité. Dans *Escorial*, en particulier, le masque, le leurre, la redistribution consciente et délibérée des rôles annonce son franc-jeu. Hors de toute psychologie, et sans tromperie dans le faux-semblant, nous assistons à la mise en marche d'un mécanisme qui, certes, découvre le fourbe, révèle l'amoureux, et déplace ainsi l'incarnation du héros. La fonction royale s'associe ici à une âme de bouffon, tandis que la fonction de bouffon, liée à une âme royale, constitue, de façon attendue, la conscience du roi. Mais précisément ici, le jeu mis en œuvre est la mise à l'épreuve de la propre conscience du personnage qui, s'il n'était pas sombre héros *a priori*, c'est-à-dire en amont du drame, se constitue nécessairement tel dans l'espace de jeu qu'il ne cesse de contester, et de redéfinir. Il ne cesse, autrement dit, de refuser d'être modelé par l'espace dans lequel il est plongé. Le roi aggrave ainsi le jeu du double par



un double jeu affiché. Dans l'ordre de l'apparence, le costume se concentre sur des accessoires à fort pouvoir symbolique, comme un masque qui, loin de leurrer par l'apparence qu'il exhibe, permet au contraire d'identifier les enjeux à l'œuvre. Dans l'ordre de l'apparence, le corps lui-même, toujours monstrueux, se fait caricature, force ses propres traits, comme un masque qui révèle la véritable nature de l'être ainsi représenté. *Escurial* est un envers de médaille, fait circuler la vérité de l'être entre des personnages qui se répondent avec une troublante exactitude, et définissent ensemble une société fracturée sur ordre du Roi lui-même. Le retour final à l'ordre social se paye ici par une mort qui ouvre un horizon au cauchemar, au lieu de le clore, et qui a des conséquences sur et par le retour au réel – la fin d'un jeu n'est donc en rien la fin du jeu. En choisissant de perdre son Bouffon, le Roi choisit sans doute de perdre conscience, et inaugure, dans la noirceur de l'ombre, un autre geste de mort qui constitue une sorte de suicide symbolique. Dans un tel Roi, l'héroïsme n'existe qu'au prix de la négativité généralisée, résonnant en aval du drame. Ainsi se déploie le "sentiment tragique de la vie" qui habite toute l'œuvre de Ghelderode. Le "héros" d'*Escurial* désigne une crise des représentations, dont il traduit lui-même les contradictions en incarnant une rupture aussi bien tragique que salvatrice, d'autant plus qu'il persiste indéfiniment dans son invivable existence, car oxymorique, décidément, à tous égards.

## Notes

<sup>1</sup> "Flamenco" vient de "flamand", et fait donc signe à la fois à l'auteur (le flamand Ghelderode), et à l'histoire contemporaine de Philippe II, par le conflit entre l'Espagne et les Pays-Bas, ceux-ci annexés par celle-là, au XVIe.

## **Le héros de la transgression dans *Les Chants de Maldoror***

Teófilo Sanz

Universidad de Burgos

Poète adolescent, Isidore Ducasse, en littérature comte de Lautréamont, meurt, “sans renseignements”, selon l’acte de décès, à l’âge de 24 ans dans une mansarde parisienne laissant deux œuvres uniques dans l’histoire de la poésie française: *Les Chants de Maldoror* (1869) et *Poésies I et II* (1870). Fils du chancelier François Ducasse, installé en Uruguay, il est né à Montevideo en 1846 comme il nous le rappelle dans le premier chant: “La fin du XIXe siècle verra son poète (cependant, au debut, il ne doit pas commencer par un chef-d’oeuvre, mais suivre la loi de la nature); il est né sur les rives américaines, à l’embouchure de la Plata” (I, 14).<sup>1</sup> Il fait ses études secondaires en France, d’abord à Tarbes et ensuite à Pau, et après un bref retour à Montevideo il revient à Paris à la fin du 1867. *Les Chants* sont imprimés en Belgique au cours de l’été 1869 mais ne seront diffusés tout de suite car aux yeux de son éditeur il s’agissait d’une œuvre audacieuse et effrayante. Quatre ans après sa mort, *Les Chants* sont mis en vente à Bruxelles mais on doit surtout aux Surréalistes, en particulier à André Breton, la récupération de cet auteur de la révolte absolue.

En effet, le recueil est placé sous le signe de la révolte, de la transgression et du frénétisme. Il compte six chants avec soixante longues strophes en prose d’une puissance créatrice hors pair. Il s’agit d’une véritable épopée qui met en scène un héros, Maldoror, qui se dresse contre le Créateur, les êtres humains et

leur culture. Aussi bien du point de vue formel que du point de vue thématique, on pourrait dire que Lautréamont n'est pas très original car il se sert de la rhétorique classique et du romantisme pour mener à bien son entreprise. Ce qui fait de lui un poète radical c'est le recours systématique à la parodie afin de subvertir l'écriture, les genres littéraires ainsi que les normes hypocrites de la société. Lautréamont est un poète de l'excès et de la cruauté, c'est pour cela qu'il a créé son double, son héros surhumain capable de renverser l'ordre établi. Je voudrais examiner ici, ne serait-ce que brièvement, son œuvre en tenant compte de deux faits essentiels dans sa poésie: tout d'abord le choix de la forme littéraire comme révolte et ensuite la création d'un héros transgresseur imbu du *pathos* nihiliste de la modernité dont le but est, surtout, de transgresser les lois de la nature dans le sens le plus large du terme.

Pour mener à bien sa parodie transgressive, Lautréamont choisit une forme assez nouvelle en littérature: le poème en prose. Mais, contrairement à ce que l'on pourrait croire, sa prose a peu de points communs avec la forme créée quarante plus tôt par Aloysius Bertrand. Uniquement quelques procédés et un goût du rythme nous rappellent l'héritage romantique en ce qui concerne la forme. Si l'on suit attentivement les *Chants*, on peut constater chez le poète un souci de formel évident comme moyen de se confronter aux conventions esthétiques et littéraires de son époque. Le premier *chant* et à moindre échelle le deuxième et le troisième, sont plus ou moins fidèles aux poèmes en prose romantique, en particulier en ce qui concerne les procédés musicaux et rythmiques. Ce sont surtout les leitmotiv qui nous font penser aux refrains du poème en prose bertrandien.

Chez Lautréamont la forme *chant* proviendrait aussi de sa formation classique. La division en *chants* avec des strophes indépendantes relève sans doute de sa connaissance des épopées classiques. L'intervention du poète au début et à la fin de chaque chant insiste sur les aspects les plus intéressants que l'auteur veut mettre en relief. Pensons à la fin du premier *chant* où il écrit: "S'il est quelquefois logique de s'en rapporter à l'apparence des phénomènes, ce premier chant finit ici" et s'adressant au lecteur il conclut: "Ne soyez pas trop sévère pour celui qui ne fait encore qu'essayer sa lire: elle rend un son si étrange". De même, dans la dernière strophe du deuxième *chant* la voix du narrateur se fait entendre: "Il est temps de serrer les freins à mon inspiration, et de m'arrêter, un instant en route...". Comme les poètes classiques il se sert de l'anaphore pour entrer en matière. La strophe consacrée à l'Océan où chaque paragraphe est harmonisé par la formule "Vieil océan", nous donne la preuve de ce genre de répétitions qui relèvent de la poésie orale. Donc, Lautréamont cherche à être grandiloquent, cependant il n'en reste pas là car son écriture faite avec des stéréotypes éclate de par la force des images inattendues. Chez lui la

métaphore acquiert une dimension métaphysique, elle lui rend un service dans son aspiration vers l'infini, elle devient l'instrument nécessaire contre les préjugés. Par le biais de la virtuosité technique, il arrive à déconstruire son propre discours, à se moquer de ce qu'il est en train de raconter. Comme le signale à juste titre Jean-Luc Steinmetz, en réalité la question pour Ducasse consiste à "trouver la forme la plus convenable pour exposer un problème moral et qu'il touche par là même à la fonction éthique des genres et à l'esthétique".<sup>2</sup>

Certes, Lautréamont tâtonne sans cesse au moment de chercher le moyen idéal d'expression pour que sa poésie puisse accomplir sa mission dévastatrice. C'est pour cela que dans son délire, Maldoror ne lâche pas le lecteur. Bien au contraire, dans sa forme si originale de chanter le mal, il octroie un rôle important à celui qui est en train de lire ses pages. Le lecteur des *Chants* est quelqu'un qui est surveillé et séduit. Dans les *Chants* le héros exprime le désir de dire que son long poème "est" mais aussi qu'il "signifie". Il s'agit d'une poétique de l'affectivité, de l'intention dont le but est la crétinisation du lecteur. Lautréamont ne cherche donc pas un architecteur abstrait car c'est lui-même qui surcode son poème. Or, le narrateur devient un acteur nécessaire, c'est lui qui tient les rênes du discours. Aussi, d'emblée, tout au début du poème il écrit:

Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison; car, à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbibent son âme comme l'eau le sucre. Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre: quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger. Par conséquent, âme timide, avant de pénétrer plus loin dans pareilles landes inexplorées dirige tes talons en arrière et non en avant...

Lautréamont construit un lecteur implicite avec lequel il essaie de dialoguer. En voici quelques exemples: "Avez-vous entendu ce que je viens de dire..." (II, 13); "certes, vous avez raison de rougir, os et graisse, mais écoutez moi. Je n'invoque pas votre intelligence; vous la feriez rejeter du sang par l'horreur qu'elle vous témoigne..." (IV, 6). Ou bien avec une fausse bienveillance il dit: "Il ne tient qu'à vous de m'écouter, si vous le voulez bien" (I,4). "Oui, oui... je n'y faisais pas attention... votre demande est juste. Vous désirez savoir, n'est-ce pas? (IV, 4). C'est le surhomme Maldoror qui cherche le pouvoir absolu vis-à-vis de ceux qui osent pénétrer dans les marécages de son univers littéraire:

Lecteur, c'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque dans le commencement de cet ouvrage! Qui te dit que tu n'en renifleras pas, baigné dans d'innombrables voluptés, tant que tu voudras, avec tes narines orgueilleuses, larges et maigres, en te renversant de ventre, pareil à un requin. [...] Je t'assure, elles réjouiront les deux trous informes de ton museau hideux.

La construction textuelle du lecteur implicite a pour but de guider le lecteur réel, de l'obliger à suivre le sens du texte proposé par le narrateur. Autrement dit il essaiera de mitiger, voire d'éliminer le "Wirkung", les espaces lacunaires qu'un lecteur réel est censé combler. Par conséquent, afin de comprendre l'œuvre il ne faut donc pas oublier cette stratégie assez moderne qui rompt avec la tradition poétique pratiquée jusqu'alors. C'est l'une des caractéristiques de la modernité chez notre auteur. Finalement, je voudrais signaler que l'aboutissement à sa recherche formelle se trouve sans doute dans le dernier *chant*, le sixième. Cette partie du livre présente, d'après, l'auteur lui-même, sa formule définitive: le roman. En effet, il écrit une sorte de roman-feuilleton qui voudrait se comparer aux grands auteurs mélodramatiques du genre: Dumas, Hugo, Ponson du Terrail. Cependant, son roman, toujours à strophes ou chapitres, continue d'être un genre hybride tantôt "récit", tantôt "conte somnifère". Le sarcasme ici présent tourne, d'une certaine manière, la littérature en dérision, car la fiction, cherche surtout à ébranler les figures détentrices de la loi. Le lecteur, encore une fois, doit suivre les caprices du feuilletoniste et de sa parodie des genres. Mais l'obsession formaliste de Lautréamont s'accompagne aussi d'une éthique qui dépasse largement les modèles romantiques qui lui servent de modèle. En ce sens il a une conception de la nature très éloignée des paradigmes précédents.

Sans tomber dans l'illusion d'un retour au passé, le courant principal des Lumières a vu dans la nature une source d'inspiration pour imaginer une société idéale que l'on pouvait comparer avec la société réelle. De cette manière, on pouvait dénoncer les problèmes sociaux même si l'on cherchait une solution dans un perfectionnement de la civilisation. La nature comme paradigme du Bien est en rapport avec la construction d'une morale laïque bourgeoise. Elle a servi également comme refuge aux âmes sensibles. Ceci a donné lieu à ce que l'on connaît comme pré-romantisme dont le principal représentant est Rousseau.

La mélancolie de *Les rêveries du promeneur solitaire* ne cesse d'inspirer les écrivains du romantisme. En particulier chez les "grands" de ce mouvement (Chateaubriand, Lamartine, Hugo, Gautier, Vigny et d'autres), la nature est un refuge où l'on harmonise les sentiments du moi avec les espaces dont l'âme suit les mêmes lois que l'âme humaine. La nature devient ainsi l'endroit privilégié pour la communication de l'homme avec la Totalité. Comme l'a écrit Jean-Yves Tadié: "Le vague des passions s'accorde avec le vague des paysages: marins, vespéraux ou nocturnes, étranges ou pittoresques".<sup>3</sup>

Il faut souligner que ces créateurs évoquent aussi bien les aspects positifs de la nature que le côté plus sombre et menaçant des paysages qui leur servent de refuge. *Le Vallon* lamartinien berce le poète assoupissant son âme avec le mur-

mure musical des ceux qui coulent doucement. En revanche, Hugo laisse parler *Les voix intérieures* d'où jaillissent les images d'arbres difformes aux racines effrayantes. Les espaces immenses décrits par Chateaubriand ont une étendue qui égale ses angoisses. Mais ce qui est certain c'est que le sentiment d'accord avec la nature chez eux ne s'efface pas devant des visions oniriques ou hallucinatoires comme il arrive chez les romantiques "mineurs", aujourd'hui revalorisés, voire considérés comme les "vrais romantiques".

A côté de cette conception de la nature se développe aussi une pensée d'un ordre différent: celle qui estime que la nature est une "marâtre" dévoreuse. Sans pour autant renier des Lumières, la philosophie sadienne s'érige comme une pensée qui trace la voie de la transgression des lois humaines, de l'inversion du paradigme proposant l'imitation de la nature "méchante". Alors, le Mal, devient le modèle suprême de liberté. C'est le cas d'Isidore Ducasse. Il a voulu avec sa poésie frénétique renverser l'ordre proposé par les défenseurs d'une morale bourgeoise supposée naturelle:

La révolte romantique s'exaspère dans l'œuvre d'Isidore Ducasse. Symbole de la révolte poussée aux extrêmes conséquences, Maldoror se dresse contre l'homme [...] et contre Dieu qui l'a créé. C'est le surhomme qui s'insurge contre toute loi morale et sociale, contre toute convention, contre l'ordre établi.<sup>4</sup>

Chez cet écrivain, la nature est invoquée pour s'opposer aux normes hypocrites de la société mais aussi en tant que proposition d'une idée morale. La rupture avec les idées religieuses comporte une exaltation du moi romantique qui mène à la négation totale des liens communautaires. Mais à l'encontre des romantiques "officiels", la nature ne va pas lui offrir un refuge harmonieux parce qu'elle est faite de pulsions agressives et de menaces.

Bien que sa littérature nous propose une nature comme source d'énergie en changement perpétuel, nous pourrions dire que nous nous trouvons aux antipodes de la fusion contemporaine du *self* et des êtres proposée par l'écologie profonde: "He whose self is harmonised by yoga seeth the Self abiding in all beings and all beings in Self; everywhere he sees the same".<sup>5</sup> Dans les *Chants*, il s'agit d'un renforcement de l'individualisme romantique, du sommet de la primauté du *moi*, même si ce *moi* est déchiré, fragmentaire, multiple, changeant et assiégé par la folie. Sa littérature est l'une des expressions les plus réussies du *pathos* nihiliste moderne. En faisant appel à la nature, il a voulu détruire le fondement des valeurs établis en se raffermissant en tant que moi. Il a cherché à être le plus fort, vaincre ses semblables tout en acceptant le devenir comme le fait le surhomme nietzschéen, au-delà du bien et du mal.

En ce sens, les *Chants de Maldoror* reconnaissent une morale d'origine théologique fortement secouée par la crise spirituelle du siècle. On ne peut pas

ignorer le rapport de cette expérience du poète avec le mouvement générale de la modernité en ce qui concerne la mise en cause des certitudes morales et ontologiques.

La nature des *Chants* est loin d'être si bienveillante que celle qui inspire la mélancolie préromantique de Rousseau. Les contemplations charmantes de celui-ci, fruit de son désir d'harmoniser l'homme et la nature environnante, se transforment en horribles cauchemars dans l'univers poétique de Lautréamont, car Maldoror déambule au milieu d'une nature bouleversée. Pour lui, celle-ci n'est pas un refuge, un coin de paix et de sérénité, mais des espaces immenses, violents, insaisissables. C'est une nature à laquelle on a enlevé tout ce qui relève du calme, de l'aide mutuelle, de l'affectivité. Cependant, Maldoror, le héros ducassien, profondément misanthrope, la préfère à la compagnie humaine. Son célèbre hymne à l'Océan puissant aux eaux amères est à l'opposé de l'évocation d'une nature faite pour oublier les malheurs, pour l'introspection et la douceur. Maldoror incite la nature à agir avec violence, à se montrer comme une force implacable:

Réponds-moi, océan, veux-tu être mon frère? Rémue-toi avec impétuosité...plus...plus encore, si tu veux que je te compare à la vengeance de Dieu; allonge tes griffes livides, en te frayant un chemin sur ton propre sein...c'est bien. Déroule tes vagues épouvantables, océan hideux, compris par moi seul et devant lequel je tombe, prosterné à tes genoux" (I, 9).

Lautréamont utilise les moules romantiques, mais pas ceux qui prennent la nature comme un décor idéal où le *je* lyrique atteint l'intimité. Ainsi, le lac si cher à Lamartine dont les vagues s'harmonisent avec la douleur de l'amour perdu, cède la place dans l'œuvre ducassienne au "lac funèbre de sombres malédictions". C'est en ce sens qu'il serait plus proche des romantiques malheureux, précurseurs du surréalisme, pour lesquels la nature s'obscurcit montrant son visage menaçant. C'est une nature qui communique directement avec un moi malade de vivre au cœur d'un monde de nature perverse. Contrairement aux romantiques mineurs, il ne s'écroule pas sous le poids de la dépression. Sa négativité prend la forme de la violence et du sadisme.

Si chez les malheureux du romantisme l'angoisse conduit au gouffre, chez Lautréamont elle se transforme en révolte préméditée, en logique implacable. Lorsqu'il fait l'éloge des Mathématiques et de la trinité grandiose (l'Arithmétique, l'Algèbre et la Géométrie), c'est pour y trouver consolation, mais aussi pour lutter de manière rationnelle contre le Mal suprême (II, 10). Contrairement à Rimbaud, il revendique la lucidité, s'il existe, il n'est pas un autre. C'est à travers cette lucidité totale qu'il cherche le jour, le salut. La volonté de pouvoir préserve sa conscience.

Le thème du rêve, également cher aux romantiques mineurs, parcourt les *Chants de Maldoror*. Mais si l'onirisme engendre l'hallucination, la folie et même la mort chez les "maudits", ici nous assistons au triomphe de la raison. Lautréamont a subi l'influence du romantisme allemand et anglais, en particulier Young et sa conception poétique de la nature baignée par le noir, par la nuit. Craignant le cauchemar destructeur, le héros est capable, de par sa nature supérieure, de vaincre la menace du sommeil. En pratiquant l'insomnie, il conserve la raison: "Je ne dors pas, je ne dors jamais", déclare Maldoror. Comme Aloysius Bertrand il a aussi son "Scarbo", de même que Nodier il possède son "Trilby", son "Smarra". Il est traqué dans sa propre chambre, il est assiégé par l'animalité, par une nature menaçante qui prend la forme d'une araignée mais il réussit à se libérer de son obsession car il tient le coup jusqu'au crépuscule porteur d'espoir qui soulage son "cœur bouleversé" comme il arrive à la fin de chant numéro cinq. Maldoror, surnommé le vampire, parce que Ducasse a bu dans les sources byroniennes, joue son rôle sur une scène ultraromantique qui fait penser à l'univers des poètes maudits, un univers dont la nature, insistons encore là-dessus, est à l'opposé de celle que les romantiques officiels ont chantée. Nous sommes ici très loin du lyrisme d'un moi malheureux à la recherche d'une nature bienveillante capable de rendre consolation à l'âme. L'être vagabond qu'est Maldoror se confond avec les tempêtes (II, 13), agit dans la nuit, est hanté par le Mal, côtoie sans cesse la mort. Le frénétisme ducassien se sert du modèle romantique mais en réalité, il est plus proche de la modernité baudelairienne. La rébellion satanique de Maldoror s'est inspirée probablement des *Fleurs du Mal*. A l'instar de cet ouvrage, les *Chants* lancent aussi un défi à la société bourgeoise et industrielle et proposent, de manière blasphématoire, la beauté du mal. Le cœur comme source d'inspiration poétique propre au romantisme est remplacé par l'imagination ainsi que par un travail sur la forme. Satan devient une figure poétique active,<sup>6</sup> fruit de l'anathème, de la révolte et de la colère contre Dieu, pensons au poème "Bénédiction" de Baudelaire. Mais, sa poétique est une herméneutique du soupçon dépassant au moyen de ruptures abruptes le goût de l'ordre et de la retenue propres à la poésie de Baudelaire, cependant, il croit au pouvoir libérateur de l'art, de là sa modernité et son affinité avec Baudelaire. A travers l'art, c'est-à-dire en explorant d'une manière totale l'image et ses pouvoirs, il se libère des contraintes éducationnelles, religieuses, sexuelles... Il aspire au salut par une esthétique du mal en tant que beauté moderne. Son but esthétique avoué consiste à peindre les plaisirs de la cruauté.

Une caractéristique de la modernité, dans le cadre de la révolte, est le surgissement du doute concernant le fondement métaphysique qui donnerait du sens à la vie de l'être humain et à l'Histoire. Déjà au XVIIIème siècle, l'opti-



misme rationaliste qui affirmait que “tout est pour le bien dans le meilleur des mondes” est mis en question. Le nombre d’incroyants augmente. En constatant que le mal règne partout, la foi dans l’existence d’un Dieu défini jusqu’alors comme le bien suprême s’affaiblit. Comme le rappelle Paul Hazard dans son essai *La Crise de la Conscience Européenne*, le tremblement de terre de Lisbonne de 1755 met en question le déisme de Voltaire. Aussi, au concept de nature, propre au Siècle des Lumières, comme harmonie rationnelle et bienfaitrice, va s’opposer une nature démythifiée et amoralisée chez La Mettrie et puis, tel qu’il m’a été donné de le signaler dans les lignes précédentes, la pensée de Sade pour qui la nature renferme le Mal. L’athéisme sadien remplace l’idée de Dieu par l’idée de nature. Celle-ci serait la marâtre qui dévore ses créatures. Mais elle continue d’être le paradigme moral qu’il faut suivre. Dans les *Chants de Maldoror*, Dieu réapparaît, mais investi des attributs de la nature sadienne. Lautréamont reconnaît l’héritage des Lumières et l’évolution de la pensée quand il exalte soit les Mathématiques, soit la Raison qui lui ont permis de détrôner le Grand-Tout. Le fondement ontologique est démasqué, il n’est plus raison et bonté.

Le héros ducassien serait alors un nouveau Prométhée qui a volé le secret du Mal pour le montrer aux hommes: “Je frapperai ta carcasse creuse; mais, si fort, que me charge d’en faire sortir les parcelles restantes d’intelligence que tu n’as pas voulu donner à l’homme” (II, 3). Cependant, il reconnaît la puissance du “rusé bandit”, par exemple dans une sorte d’anti-prière enfantine où nous lisons: “Je voudrais t’aimer et t’adorer; mais tu es trop puissant, il y a de la crainte dans mes hymnes” (II, 2). Mais c’est précisément des moments de faiblesse pareille que provient la force dont Maldoror se sert tout au long des *Chants* afin d’effacer toute idée de Dieu: “Je veux résider seul dans mon intime raisonnement. [...] Ma subjectivité et le Créateur, c’est trop pour un cerveau” (V, 3). C’est la “machine infernale” qui met en route la “révolte absolue” dont parle L. P. Quint.<sup>7</sup>

Le fondement métaphysique étant l’injustice d’un être si aveugle, cette découverte éveille chez Lautréamont/Maldoror un sentiment de pitié envers l’homme: “Désormais, le son humain n’arriva à mon oreille qu’avec le sentiment de la douleur qu’engendre la pitié pour une grande injustice” (II, 8). Mais ce sentiment est immédiatement refoulé. Il refuse la solidarité parce que l’homme partage la méchanceté divine.

D’après Pleyne, les *Chants* “manifestent d’un bout à l’autre le viol des lois de la nature”<sup>8</sup> propre aux romans noirs. Mais il est probable que le défi ducassien s’adresse au concept de nature établi par le discours moral à caractère essentialiste propre au XIX<sup>e</sup> siècle. Le traitement des sujets comme l’homosexualité, la bestialité ou l’androgynie sont chez lui autant de manifestations d’un recours à la

nature poussé par le désir de transgresser les lois de la société de son temps. L'identité sexuelle perverse est au centre des obsessions lautréamontiennes. Ne pourrait-on pas être en présence d'un de ces phénomènes discursifs par lesquels, selon Foucault<sup>9</sup> les classifications de la Psychiatrie et de la Médecine qui servaient au contrôle des déviations de la norme se mettraient au service des résistances? Le sujet Ducasse, constitué dans le processus d'assujettissement qui le désigne comme un anormal, ne cherche-t-il pas une nature perverse comme reconnaissance de la légitimité de sa propre existence? Le retentissement de son oeuvre, malgré les interdictions, ne participe pas d'un courant de révolte qui nous mène du biologisme du XIX à la déconstruction *queer* de nos jours?

La principale figure érotique du livre est son condisciple au Lycée de Tarbes, le beau Dazet à la longue chevelure blonde. Dans la première version du premier chant le nom de son camarade apparaît partout. En revanche, dans l'édition définitive il a été remplacé par d'étranges figures animales: le poulpe au regard de soie, l'acarus sarcopte, le rhinolophe dont le nez est surmonté d'une crête en forme de fer à cheval, le pou vénérable, le crapaud, etc. À d'autres moments (chant II), la tentation de Dazet se cache derrière des personnages imaginaires "à la nature d'anges": Lombano, Léman, Lohengrin, Holzer. La volonté de pouvoir, l'agressivité latente et l'amour se retrouvent clairement dans le passage où Maldoror sauve un adolescent ("a-t-il encore dix-sept ans?") qui est en train de se noyer dans la Seine. Tout au long d'une heure il presse les lèvres de l'inconnu en même temps qu'il imagine qu'entre cet asphyxié aux cheveux blonds et son vrai désir érotique, Holzer, la différence n'existe pas (II, 14).

La nature des *Chants* est aussi la sexualité telle que la société de son temps la construit en l'évoquant en même temps qu'elle l'interdit. L'évolution des *Chants* montre l'acceptation de la marque de monstruosité comme l'identité profonde qui réclame ses droits à travers de multiples transformations. Dans le troisième chant, il rencontre un nouveau compagnon, Mario, une véritable création de son intelligence dont la personnalité mystérieuse ressemble à celle du héros. C'est son cinquième idéal avec lequel il entame une chevauchée fantastique dans un perpétuel mouvement des deux génies maîtres de la terre et de la mer. Ces "deux frères mystérieux" galopent sans cesse s'éloignant de l'humanité et se confondant avec une nature perverse et déchaînée qui leur offre un refuge dans le feu souterrain, image du devenir et du désir, et dans les profondeurs abyssales de la mer, avec ses êtres bizarres et aveugles. Ils vont "se cacher au fond des volcans, pour converser avec le feu vivace qui bouillonne dans les cuves des souterrains centraux, ou au fond de la mer, pour reposer agréablement leur vue désillusionnée sur les monstres les plus féroces de l'abîme, qui leur paraissaient des modèles de douceur en comparaison des bâtards de l'hu-

manité” (III, 1). Au quatrième chant, les scènes sadiques coexistent avec l’obsession de la chevelure qu’il finit par arracher à Falmer, le blond séduisant.

Le sixième chant, le “roman” de Maldoror que Gide appréciait autant, contient la dernière métamorphose de Dazet en un jeune homme de seize ans: Mervyn. Celui-ci est séduit par Maldoror au moyen d’un échange magnifique de lettres qui finit par l’arracher au milieu familial. Mais sa transgression termine également avec son objet érotique. Ainsi, il écrase Mervyn contre le dôme du Panthéon, créant un climat d’apothéose qui nous est transmis à travers une prose poétique presque scientifique, complètement lucide et rationnelle:

Le bras du rénégat et l’instrument meurtrier sont confondus dans l’unité linéaire, comme les éléments atomistiques. [...] Dans le parcours de sa parabole le condamné à mort fend l’atmosphère, jusqu’à la rive gauche, la dépasse en vertu de la force d’impulsion que je suppose infinie, et son corps va frapper le dôme du Panthéon (VI, VIII).

Il n’est pas étonnant que Bachelard ait affirmé que le poète débridé garde son “âme mathématicienne”.<sup>10</sup>

Maldoror cherche à s’éloigner de l’humanité. Il se sent différent. A ce propos on pourrait évoquer le passage sur l’Hermaphrodite avec qui le poète s’identifie pleinement car c’est quelqu’un “fatigué de la vie, et honteux de marcher parmi des êtres qui ne lui ressemblent pas” (II, 7). Ce sentiment d’étrangeté aboutit à une misanthropie très marquée qui constitue l’un des thèmes majeurs du recueil poétique.

Toute une tradition philosophique et religieuse avait affirmé que l’être humain tend vers la bonté divine à travers l’âme qui est une étincelle de la raison de l’Être suprême; maintenant, quand Maldoror devient un pourceau, toute trace de transcendance disparaît, mais l’homme continue à ressembler à la divinité. À cela correspond une misanthropie très marquée, car l’homme est une créature odieuse. Lautréamont se manifeste à cet égard comme un écrivain d’avant-garde dans le sens où il exprime, par ses métaphores et dans un langage littéraire unique, la définition nietzschéenne de l’homme comme volonté de puissance et l’Être comme immanence.

C’est pourquoi le rire de Maldoror est terrifiant. Son rire est le fruit d’une agression que lui-même s’inflige en se coupant les lèvres avec un couteau. L’oni-risme des *Chants* permet au héros de la révolte de cultiver l’art de la métamorphose. Le rêve de Maldoror représente la fuite. Dans cet état idéal, il préfère entrer dans le corps d’un porc à faire partie du monde des humains. Mais l’animal n’est pas resignifié. Il continue d’être connoté négativement.<sup>11</sup> Cette métamorphose, dit Maldoror, “ne parut jamais à mes yeux que comme le haut et magnanime retentissement d’un bonheur parfait que j’attendais depuis longtemps” (IV, 6). Ainsi, seul contre tout, il choisit la voie de la cruauté afin

d'anéantir la race humaine. Pour ce faire, Lautréamont n'hésite pas à recourir aux créatures naturelles les plus redoutables. Rappelons que Maldoror trouve son premier amour dans une femelle de requin qui vient de dévorer les naufragés d'un bateau détruit par l'orage. Leur accouplement "long, chaste et hideux" (II, 13) au milieu d'une tempête meurtrière témoigne de l'alternative proposée par l'auteur. "Enfin, je venais de trouver quelqu'un qui me ressemblait", proclame Maldoror.

L'art de la métamorphose chez Maldoror donne lieu à un imaginaire dont la nature représentée par l'animal occupe une place prépondérante. La richesse du bestiaire du recueil n'a point d'égal dans la littérature française. Ces animaux incarnent la force agressive de la nature cruelle. C'est Bachelard qui a fait une admirable analyse de l'agressivité que l'on respire quand on plonge dans la lecture des *Chants de Maldoror*. Le philosophe soutient que "si l'on veut avoir le bénéfice complet de la leçon ducassienne, il faut essayer de vivre la série des formes dans l'unité de la métamorphose".<sup>12</sup> Certes, les cent quatre-vingts quinze espèces animales qu'il recense dans le livre traduisent la frénésie de la métamorphose maldororienne. Bachelard met l'accent en particulier sur l'importance de la griffe et de la ventouse comme étant les expressions les plus pures de la psychologie "complexuelle" dont font état les *Chants*. D'après lui ces deux thèmes correspondraient à un double appel de la chair et du sang.<sup>13</sup> Ducasse souffrirait, donc, d'un "complexe" de la vie animale. Son écriture ne vise pas à décrire les animaux mais à reproduire leurs gestes, leur "ivresse immédiate". Donc, la griffe et la ventouse, les "deux grands rameaux de la phylogénèse ducassienne", rendent à merveille l'agression de sa poésie primitive, car les impulsions profondes de son imagination relèvent, selon Bachelard "d'un primitif en poésie". Par ailleurs, je voudrais souligner que l'approche ducassienne à l'existence animale est absolument étrangère à la compassion que l'on peut trouver chez certains romantiques. Elle se rapproche, par contre, des propositions de Deleuze et Guattari<sup>14</sup> pour qui le devenir-animal comme possibilité de déterritorialisation libératrice passe par l'animal "anomal", par la meute, par les insectes, et non pas par les animaux individualisés auxquels on prête des sentiments et une personnalité proches des humains. L'animalisation agressive est une négation du paradigme de bonté naturelle.

Il est intéressant de constater également que les forces naturelles destructrices issues de l'imaginaire ducassien se retournent aussi contre celui qui participe d'elles. C'est la nature déchaînée dont la force incontrôlée n'a pas de bornes. Ainsi, à plusieurs reprises Maldoror se retrouve paralysé, soit parce qu'une araignée lui suce la gorge (V, 7) soit parce que l'orage et la foudre lui privent de son arme: l'écriture: "Mais... qu'ont-ils donc mes doigts? Les articulations demeurent paralysées, dès que je commence mon travail. Cepen-

dant, j'ai besoin d'écrire..." (II, 2). Maldoror doit supporter le martyr qui lui inflige sa propre nature cruelle. Dans le fameux autoportrait de Maldoror la métamorphose passive du héros en végétal fait état d'une souffrance infinie:

Je suis sale. Les poux me rongent. Les pourceaux quand ils me regardent vomissent. Les croûtes et les escarres de la lèpre ont écaillé ma peau, couverte de pus jaunâtre. Je ne connais pas l'eau des fleuves, ni la rosée des nuages. [...] Assis sur un meuble informe, je n'ai pas bougé mes membres depuis quatre siècles. Mes pieds ont pris racine dans le sol et composent, jusqu'à mon ventre, une sorte de végétation vivace, remplie d'ignobles parasites. [...] Sous mon aisselle gauche, une famille de crapauds a pris résidence. [...] Sous mon aisselle droite, il y a un caméléon qui leur fait une chasse perpétuelle, afin de ne pas mourir de faim: il faut que chacun vive. Mais, quand un parti déjoue complètement les ruses de l'autre, ils ne trouvent rien de mieux que de ne pas se gêner, et sucent la graisse délicate qui couvre mes côtes: j'y suis habitué (IV, 4).

L'invasion de la nature non humaine subie par le héros ducassien n'a rien d'une fusion harmonieuse. Son corps devient le champ de bataille des animaux dans leur lutte pour la survie, celle-ci étant une idée très scientifique de la nature. Signalons à cet égard que Lautréamont consultait l'*Encyclopédie d'Histoire naturelle* de Chenu et d'autres textes scientifiques d'où il tirait les noms savants et les caractéristiques anatomiques des animaux.

Maldoror devient à son tour prisonnier des forces naturelles, animales ou végétales, que sa révolte appelle: crapauds, hérissons, méduses, parasites. On pourrait affirmer avec Jean-Pierre Soulier<sup>15</sup> que dans les passages de l'homme à l'animal ou au végétal dans les *Chants* on retrouve des similitudes avec les créations plastiques des schizophrènes. En effet, ce critique énumère les thèmes paranoïaques de la construction délirante de l'univers de Maldoror en soulignant deux aspects concrets: l'insatisfaction que Lautréamont éprouve après avoir tué "l'Espérance" ainsi que le sentiment d'angoisse d'être sans cesse épié et surveillé. Cette psychose ducassienne serait compatible avec la création artistique. Il est certain que la perte de l'identité est l'un des recours les plus frappants de la création angoissante chez Ducasse: "C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant", écrit le narrateur.

La revendication humoristique d'une nature nuisible, soit végétale ou animale, qui révèle mieux que d'autres notre vulnérabilité, s'avère aussi comme une voie privilégiée chez le poète. Son humour noir a été très apprécié par André Breton et Julien Gracq. En effet, Lautréamont pousse à l'extrême un humour corrosif, qui vient s'ajouter aux autres instruments d'anéantissement: la cruauté, le mépris, le grotesque, l'absurde et le délire. Toutes ces caractéristiques-là se trouvent réunies dans la strophe neuf du deuxième chant où il est encore question d'animalité. C'est la glorification du pou en tant qu'ennemi de l'homme.

C'est le moment où Maldoror arrive à féconder une femelle pou afin d'engendrer des légions d'insectes capables de détruire l'espèce humaine: "Si la terre était couverte de poux [...] la race humaine serait anéantie, en proie à des douleurs terribles. Quel spectacle! Moi, avec des ailes d'ange, immobile dans les airs, pour le contempler" (II, 9). Toujours dans la même strophe, le panégyrique du pou devient tout à fait grotesque lorsque l'être humain se montre comme un fidèle qui garde le culte de "ce dieu" insensible à ses prières et aux offrandes généreuses de son sang. Mais l'humour est aussi savamment structuré. Tantôt il se base sur des lois scientifiques, comme dans l'épisode des baobabs et des piliers (IV, 2) où l'on perd la notion de réalité, tantôt ses raisonnements frôlent l'absurde. À ce propos, rappelons le moment où en guise de détente, Maldoror nous informe que "l'éléphant se laisse caresser. Le pou non. Je ne vous conseille pas de tenter cet essai périlleux" (II, 9). Qu'il soit gai, amer ou mélancolique, son humour est donc, selon Gracq, un procédé de plus pour "renverser à n'importe quel prix le fardeau écrasant des *valeurs* séculairement officielles".<sup>16</sup> Pour ma part, je voudrais signaler que la comparaison des tailles extrêmes cherche à montrer le côté faible des humains, plus menacé par les petites créatures des interstices que par les majestueux animaux asservis dans les cirques. Cet effet ridicule s'accroît dans l'image de la caresse au pou. L'insecte insensible à la tendresse des mammifères représente pour Lautréamont la véritable face de la nature.

Avant de conclure, ce serait intéressant pour notre sujet d'évoquer brièvement les *Poésies I et II* écrites immédiatement après les *Chants*. Une fois accompli son règlement de compte en ce qui concerne les forces obscures de la nature, il s'est pressé d'écrire deux recueils de poèmes instructifs, sa fameuse préface à un livre futur, signés de son vrai nom, Ducasse. Dans *Poésies I*, il s'agit d'une véritable rétractation publique de ce qu'il avait écrit auparavant. Cette fois-ci Ducasse embrasse l'ordre. Il n'est plus question de chanter le Mal, l'ennui, les douleurs à la manière des "Grandes-Têtes-Molles et les femellettes" comme il qualifie Musset, Hugo, Lamartine et d'autres romantiques. Maintenant il ne chante que le calme, l'espoir, l'espérance, le bonheur, le devoir. Il signale, dans *Poésies I*, le danger du chemin pris par l'art dans le sens d'une dissolution des valeurs morales de la société et il s'y emploie à louer les excellences de la morale contre la poésie "marécageuse de ce siècle". En même temps, il considère que les poètes n'ont pas le droit de s'en prendre aux vérités éternelles qui constituent la force des nations. Cependant, dans *Poésies II*, Ducasse ne peut pas s'empêcher de continuer la pratique de la dissolution. Cette fois-ci, il ne se sert pas de métaphores, d'images agressives ou d'un faux roman. Il modifie, tout simplement, les maximes des moralistes les plus célèbres. Plagiant Pascal, La Rochefoucauld, Vauvenargues, il corrige leur morale.

Or, il nous propose une négation de la morale des moralistes. “Le genre que j’entreprends est aussi différent du genre des moralistes qui ne font que constater le mal sans indiquer le remède”. La profondeur et l’obscurité de certains de ses propos et les contradictions fréquentes font encore penser à Nietzsche. On y trouve parfois une forte dévalorisation du sentiment au profit du raisonnement et un mépris des femmes. L’amour du couple apparaît comme contraire à la fraternité humaine.

La volonté de renverser les textes des moralistes prouve que son remède continue d’être transgresseur. Finalement il n’a pas été capable de créer de nouvelles valeurs. La transgression de la morale dans les *Chants* ainsi que la moralisation qu’il fait des classiques s’appuie sur des valeurs anciennes pour les nier aussitôt après. Comme Baudelaire à la lumière des analyses sartriennes,<sup>17</sup> Ducasse est un transgresseur, pas du tout un révolutionnaire.

Cependant, son oeuvre représente un tournant dans l’Histoire de la poésie française. Il a été moderne dans sa conception formelle et esthétique et peut-être post-moderne avant la lettre lorsqu’il nous propose une morale de la transgression. Quoiqu’il en soit Ponge n’avait pas sans doute tort quand il a écrit à propos de l’oeuvre du poète: “Ouvrez Lautréamont! Et voilà toute la littérature retournée comme un parapluie! Fermez Lautréamont! Et tout, aussitôt, se remet en place!”.

## Notes

<sup>1</sup>Toutes les citations des *Chants de Maldoror* et des *Poésies I et II* renvoient à l’édition de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Flammarion, 1990. Tout au long de cet article, j’indiquerai entre parenthèses le numéro du chant suivi de celui de la strophe.

<sup>2</sup> Idem, p. 28.

<sup>3</sup> Tadié, Jean-Yves, *Introduction à la vie littéraire du XIX siècle*, Paris, Bordas, 1970, p. 34.

<sup>4</sup> Zocchi, Fortunato, “Le paysage dans les Chants de Maldoror”, *Revue d’Histoire littéraire de la France* 3, mai-juin 1974, p. 419.

<sup>5</sup> Naess, Arne, “Identification as a source of deep ecological attitudes”, in M. Tobias (ed.), *Deep Ecology*, San Diego, California, Avant Books, 1985, p. 260.

<sup>6</sup> Blanchot, Maurice, *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, 1949, p. 65.

<sup>7</sup> Pierre-Quint, Louis, *Le conte de Lautréamont et Dieu*, Marseille, Cahiers du Sud, 1928.

<sup>8</sup> Pleynet, Marcelin, *Lautréamont*, Paris, Seuil, 1978, p. 74.

<sup>9</sup> Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité. Vol. I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

<sup>10</sup> Bachelard, Gaston, ob. cit., p. 90.

<sup>11</sup> Sur le symbolisme traditionnel du porc, voir chapitre VI Le Bras-Chopard, Armelle, *Le zoo des philosophes. De la bestialisation à l'exclusion*, Paris, Plon, 2000.

<sup>12</sup> Bachelard, G., ob. cit., p. 22.

<sup>13</sup> Bachelard, G., ob. cit., p. 33.

<sup>14</sup> Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Editions de Minuit, 1980.

<sup>15</sup> Soulier, Jean-Pierre, *Lautréamont génie ou maladie mentale*, Genève, Droz, 1964.

<sup>16</sup> Gracq, Julien, Préface, in Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Paris, La Jeune Parque, 1947, p. 86.

<sup>17</sup> Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947.



CHAPITRE 1 / Le héros  
CAPÍTULO 1 / El héroe



# L'héroïne et ses petits héros dans *Ces enfants de ma vie* de Gabrielle Roy

Ana Inés Alba Moreyra

Universidad Nacional de Córdoba

*L'héroïsme le plus pur est [...] celui qui jaillit au milieu des difficultés et de l'aridité quotidiennes comme les fleurs de certains cactus, alimenté par l'abnégation et le sens du sacrifice.*

Jaime Torres Bodet<sup>1</sup>

Cette conception de l'héroïsme fondée sur le sacrifice quotidien, la lutte constante et le dévouement sans bornes constituera le point de départ de notre analyse de *Ces enfants de ma vie* de Gabrielle Roy.

Écrivaine d'origine manitobaine, elle est née à Saint-Boniface où elle a exercé le rôle d'enseignante pendant huit ans avant de s'installer à Montréal où elle a commencé sa carrière littéraire. Quatre prix couronnent son abondante et riche production littéraire: elle obtient trois fois le prix du Gouverneur Général pour *Bonheur d'occasion* (1945), roman qui reçoit aussi le prix Fémina deux ans plus tard,<sup>1</sup> pour la traduction anglaise *The Tin Flute* (1947), et pour *Ces enfants de ma vie* (1978).

Simplicité, discrétion, lucidité, tendresse, amour pur et désintéressé, autant de traits distinctifs qui caractérisent le ton de ses livres. Mais tout n'est pas "lumière" dans son œuvre: le désespoir est aussi présent. "Je suis constamment partagée entre deux forces qui me tirent dans des sens opposés, l'espoir et la détresse", affirma-t-elle à Céline Légaré (Journal *Le soleil*, 7 octobre 1972).

Source intarissable de son inspiration, les réminiscences d'un passé toujours vivant jouent un rôle fondamental dans toute l'œuvre de cette écrivaine. Livre de souvenirs personnels à caractère fortement autobiographique, *Ces enfants de ma vie*, recrée l'époque où Gabrielle Roy enseignait à l'école Cardinal et nous

introduit dans la classe de l'école Provencher, située dans la ville de Saint-Boniface, à quelques pas de la rue Deschambault.<sup>2</sup>

Ce recueil de nouvelles présente six récits indépendants où l'anecdote, la longueur, les thèmes et le ton sont bien différents. Il s'agit de six histoires touchantes où la narratrice, jeune institutrice, trace le portrait d'un certain nombre d'enfants et adolescents d'origine variée et évoque les petits ou grands problèmes auxquels ils se trouvent confrontés. La seule véritable unité de ce recueil semble être assurée par le titre, qui signale la cohérence de cet ensemble. En effet, *Ces enfants de ma vie* sont, pour cette enseignante engagée –qu'on identifie sans aucun doute à Gabrielle Roy– ses petits écoliers, qui, malgré la complexité de leur caractère, l'ont comblée d'amour et l'ont marqué à jamais de leur empreinte:

Le temps vint de nous séparer pour toujours, moi et ces enfants que j'avais tenus près de mon âme comme s'ils eussent été les miens. *Mais qu'est-ce que je dis là! Ils étaient à moi et le seraient même quand j'aurais oublié leur nom et leur visage, part de moi-même autant que je le serais d'eux-mêmes en vertu de la plus mystérieuse possession qui existe et dépasse parfois le lien du sang* (CEMV:181) (C'est nous qui soulignons).

Dans ce travail, nous nous proposons d'analyser dans quelle mesure nous pouvons dire que cette institutrice et ses petits élèves deviennent des héros quotidiens dans le monde dans lequel ils vivent.

Pour ce faire, nous aurons recours à la définition de héros de l'historien Finley (*Le monde d'Ulysse*, 1979:90):

Le héros est un homme qui a sa façon propre d'agir: par son courage et sa bravoure, il poursuit des buts bien déterminés. Cependant le héros vit au sein d'un système social et d'une culture qui le modèlent, et ses actions sont compréhensibles seulement par référence à ce système et à cette culture.

Cette définition permet de dégager, d'une part, les deux éléments intrinsèques du héros: *sa singularité* et *le dévouement dans la poursuite de ses objectifs*, et d'autre part, les facteurs extrinsèques qui façonnent le héros: la société de l'époque dans laquelle il agit.

En quoi consistent-elles la singularité et la bravoure de ces petits enfants? Dans quel environnement sont-ils immergés?

Pour parvenir à "apprendre", les petits élèves et leur maîtresse doivent faire preuve d'audace et de courage pour surmonter des difficultés extérieures et aussi familiales.

## Difficultés extérieures

*Ces enfants de ma vie* évoque la pénible réalité économique et sociale des premières années de la Grande Dépression, difficile pour tous, mais surtout plus dure pour les immigrants italiens, russes, ukrainiens et autres, précairement installés dans ces nouveaux territoires de l'Ouest. La plupart des familles présentées dans ce recueil sont d'origine modeste et étrangère et luttent au jour le jour pour survivre dans ce milieu rural hostile. Ces petits élèves se trouvent donc confrontés à deux types de problèmes: économiques et linguistiques. Faute de moyens matériels nécessaires et de ressources, ils sont obligés à se débrouiller tous seuls et à cacher leur angoisse derrière leurs visages souffrants. L'exemple le plus représentatif de cette pauvreté matérielle nous est fourni par le deuxième récit de ce recueil *Enfant de Noël*. Ce texte, chargé d'émotion et de tendresse, fait revivre l'approche de Noël dans une classe agitée de fin d'année proche de vacances où les discussions portent uniquement sur les cadeaux qu'on va offrir à la maîtresse. Comment faire pour dissuader ces petits élèves vivant dans des conditions matérielles pénibles d'exiger à leurs parents un présent pour elle? Comment faire pour leur éviter la tristesse d'avoir "les mains vides"? Tâche difficile voire impossible à laquelle cette jeune enseignante se voue obstinément:

[...] *d'autres (enfants) dont les parents étaient très pauvres, s'affligeaient de n'avoir rien à me donner.* J'avais beau leur répéter que leur gentillesse envers moi et leur application à bien travailler m'étaient le plus précieux cadeaux, *je ne parvenais pas à les consoler* (CEMV:19) (C'est nous qui soulignons).

Le dernier jour de classe, tous les petits enfants parviennent à trouver un cadeau pour leur chère maîtresse. Clair, le plus gentil et dévoué des élèves, d'origine irlandaise, vivant seulement du travail de sa mère, éprouve un profond chagrin ne pouvant pas lui en offrir. Le jour de Noël, sous une tempête terrible et un froid glacial, Clair, venant de très loin, entreprend une véritable prouesse: aller chez sa maîtresse pour lui donner un mouchoir de toile de lin irlandais comme cadeau héroïque de Noël. Le bonheur et la satisfaction s'emparent de ces deux êtres et renforcent cette relation maître- étudiant qui devient désormais, amitié et complicité.

Pour ce qui a trait au problème linguistique, la plupart des élèves étant des immigrants venus des horizons les plus lointains, ne parlent pas la langue qu'ils apprennent à l'école: "A la peur qu'ils en avaient tous plus ou moins, s'ajoutait chez quelques-uns de mes petits migrants, le désarroi, en y arrivant d'entendre parler dans une langue qui leur était étrangère" (CEMV:9).

À cela viennent se joindre d'autres obstacles extérieurs qui rendent encore plus difficile la "presque" miraculeuse tâche d'apprendre: le climat et la distance. L'avant-dernier récit, *La maison gardée*, met en scène un groupe d'enfants qui doivent faire tous les jours de longs trajets pour venir à l'école dans des conditions climatiques défavorables. Cette dure réalité devient plus évidente pour la jeune maîtresse le jour où elle décide de faire la route avec eux pour rendre visite à une famille:

[...] J'ai vu la plaine, cette espèce de gouffre sans limite où se plongeaient mes petits chaque soir. [...] Je suis devenue silencieuse Les enfants de me découvrir autre que celle que j'étais habituellement à leurs yeux, étaient déconcertés. [...] Je revins aux enfants, et eux [...] revinrent à moi gais, confiants, bavards, de vraies petites pies. *En dix minutes ils m'en apprirent autant que je leur en avais enseigné pendant des jours.* [...] *J'imaginai alors ce que devaient ressentir ces tous petits enfants quand ils traversaient seuls le léger bois qui à leurs yeux était presque une forêt, à l'heure où mourrait le soleil* (CEM: 90-93) (C'est nous qui soulignons).

### **Difficultés familiales**

Ces petits "gamins" sont obligés aussi à assumer des responsabilités comme s'ils étaient des adultes. Ce recueil présente différents modèles familiaux où les problèmes sont loin d'être absents. Il y a des familles monoparentales où la mère seule doit subvenir aux besoins du foyer et n'a pas le temps de s'occuper de l'enfant ou bien le père, devenu oisif et brutal et jeté dans le désespoir par le départ de sa femme, est convaincu qu'il peut tout résoudre avec de l'argent. Il nous est présenté aussi dans ce livre une famille nombreuse apparemment bien constituée où la violence règne en maîtresse à cause de l'attitude autoritaire, agressive et intransigeante du père. La situation familiale la plus pathétique est sans doute celle d'André Pasquier, jeune enfant qui doit quitter l'école pour remplacer son père dans la ferme et pour aider sa mère qui, enceinte, doit garder le lit. Faisant preuve d'un amour fidèle, la maîtresse ne se résigne pas à perdre ce petit écolier et entreprend le trajet pour aller chez lui. En contact avec la difficile situation du foyer où André est devenu le chef de famille, elle se rend compte que les rôles maître-élève sont renversés: "[...] c'était moi l'enfant à qui on avait à ouvrir les yeux sur les dures réalités. [...] Ses gestes (ceux d'André), son attitude, l'expression de son visage étaient d'un homme qui rentre las et un peu abruti de la besogne routinière" (CEMV:97,105).

Mais ce qui constitue peut-être la grandeur de cet enfant qui doit entretenir sa maison est la volonté héroïque de continuer à apprendre. Il profite de la présence de cette institutrice pour faire sa leçon et il éprouve une grande satisfaction lorsqu'il parvient à comprendre:

Je saisis la difficulté sur laquelle avait butté André et commençai à la lui expliquer. Tout à coup je vis son visage gris de fatigue s'alourdir, tombé un peu vers son épaule, ses yeux se clore malgré lui. [...] Il s'éveilla aussi brusquement qu'il s'était endormi, se secoua, s'excusa [...] dit qu'il était prêt maintenant à suivre mes explications. Enfin, j'eus le bonheur de le voir enfin comprendre. Il en eut l'air fier et heureux (CEMV:107).

Les exemples présentés ne sont qu'un échantillon d'une panoplie de situations et de difficultés auxquelles ces petits enfants viennent à bout avec leur effort et leur dévouement quotidiens.

“Apprendre” dans ce contexte n'est pas seulement le défi des petits enfants mais aussi celui de la maîtresse. Pour les soutenir et les soulager, comment s'y prend-elle? De quelles méthodes se sert-elle? Peu décrite dans les circonstances ordinaires de sa vie (famille, études, intérêts extérieurs au monde de l'enseignement), cette jeune institutrice passionnée se laisse connaître grâce à son travail et au rôle qu'elle doit exercer auprès de ses petits élèves.

Motivation, encouragement, enthousiasme, autant de traits qui caractérisent sa méthodologie d'enseignement. Loin des gadgets électroniques et des techniques d'enseignement révolutionnaires, elle parvient à captiver ses élèves par le truchement des tâches simples et avec les moyens dont elle dispose dans cette école rurale démunie: “J'écrivis le nom de chacun dans un ballon au-dessus des images. Ma classe en fut enchantée. Quelques -uns se plurent à ajouter à leur personnage quelque détail qui le distinguerait du reste” (CEMV:14).

Éprise d'un amour, d'une volonté et d'une compréhension sans bornes, elle fera de son mieux pour aider ses petits écoliers à “s'armer” pour la vie en surmontant les obstacles et en appliquant des stratégies où chacun apporte ses prédispositions naturelles: “Telle était alors ma fièvre impérieuse comme l'amour, en fait c'était de l'amour, ce passionné besoin que j'eus toute ma vie, que j'ai encore de *lutter pour obtenir le meilleur en chacun*” (CEMV:122) (C'est nous qui soulignons).

C'est ainsi qu'elle parvient à déceler des conditions artistiques innées chez deux petits garçons. Par Nil, un enfant ukrainien doué pour le chant, elle découvre le pouvoir de l'art et elle se sert du chant de cet enfant pour apprivoiser une classe d'enfants indisciplinée et peu docile:

Quand prit fin l'aimable chant, nous étions dans un autre monde. Les enfants avaient peu à peu regagné leur place. La classe était dans une paix rare. Moi-même, je ne désespérais plus de mon avenir. Le chant de Nil avait retourné mon cœur comme un gant. J'étais à présent confiante en la vie (CEMV:42).

Dans cette histoire, le rôle de cette jeune maîtresse dépasse le cadre de l'école. Elle tire profit de la qualité innée de cet enfant pour l'inviter à transmettre sa passion auprès des retraités, des malades et même chez elle pour aider sa mère.

Par Demetrioïff, enfant rebelle et même de mauvaise réputation, cette institutrice dévoile la beauté d'une écriture parfaite grâce à son observation lucide et perspicace:

Les enfants au travail, je faisais la ronde. [...] J'arrivais à mon petit Demetrioïff. [...] il semble heureux à l'école. [...] J'examinai ses lettres. Elles étaient parfaites, d'égale hauteur, d'égales proportions, avec un petit envol qui leur donnait l'air de rouler en effet vers le bout du monde par delà le tableau noir (CEMV:70).

Son rôle ne se limite pas à repérer la vertu de cet enfant mais elle en profite pour essayer d'améliorer les relations familiales. Dans le but d'adoucir le caractère dur, intransigent et agressif du père Demetrioïff envers ses enfants, la maîtresse l'invite pour qu'il apprécie le succès calligraphiques de son fils. Le résultat de cette rencontre à l'école oblige le père à faire à son dernier rejeton, non sans difficulté, le premier sourire de sa vie.

Malgré son manque d'expérience, cette enseignante exerce son métier avec talent et astuce. Dans le dernier récit du recueil, elle protège un jeune adolescent plongé dans une cruelle solitude en lui donnant la compréhension et l'appui nécessaires pour faire ce qu'il aime: la vie en plein air et le contact avec la nature: "Médéric est mon meilleur élève, le plus fidèle, le plus attaché à ce qu'il aime, dans la nature, par exemple" (CEMV:150).

Habile, cette enseignante arrive jusqu'à négocier avec ce garçon pour qu'il étudie au moins un peu: "Toi, tu apprends ceci [...] et moi dès que tu sauras ces conjugaisons, dans deux semaines, peut-être, si tu y arrives, j'irais avec toi dans les collines de Babcock" (CEMV:133).

Médéric ayant obtenu de bons résultats, l'institutrice est obligée à tenir sa promesse: ils font ensemble une excursion aux collines où ils partagent un moment inoubliable en communion avec la nature où l'érotisme est loin d'être absent:

Nous nous sommes regardés un moment, je m'en souviens, avec des yeux qui devaient être pareillement pleins d'une sorte d'éblouissement joyeux. [...] De nous découvrir si



bien, ensemble, je suppose, unis dans la rare et merveilleuse entente survenant entre deux êtres qui fait qu'ils n'ont plus besoin de mots ou de gestes pour se rejoindre [...] (CEMV:137).

Cette aventure, qui a fortement marqué les deux protagonistes, aura son envers: un dîner où elle est invitée à la maison du père où celui-ci fera grossièrement état des relations plus poussées qui pourraient exister entre l'institutrice et son fils. Ce désagréable épisode marque la fin de leurs relations et fait comprendre à cette jeune femme qu'elle avait cédé aux caprices de cet adolescent, rempli de biens matériels mais dépourvu d'affection et d'amour, en faisant d'anodines folies.

Mais ce comportement un peu enfantin de la part de la maîtresse, loin de lui enlever le caractère héroïque à son rôle, montre son côté humain.

Le grand courage et surtout le savoir-faire que cette institutrice déploie dans tous les moments partagés avec ses petits enfants mettent en évidence l'héroïsme d'une vocation constamment renouvelée pour qui tout défi quotidien devient un véritable apprentissage.

Il est à remarquer que Gabrielle Roy décide de ne pas donner de nom à cette jeune enseignante, ce qui nous permet de déduire que celle-ci représente peut-être l'héroïque tâche de toutes les maîtresses qui doivent travailler dans des conditions difficiles.

Vu les limites de ce travail et compte tenu de la longueur, surtout de deux derniers récits, nous avons seulement retracé, dans les six nouvelles de ce recueil, les événements les plus saillants qui mettent en valeur la conception d'héroïsme choisie.

Nous trouvons donc dans *Ces enfants de ma vie* un héroïsme partagé où l'enseignement au sens plus large du terme prend toute son ampleur grâce au travail quotidien de réciprocité et d'échange de deux parties: le maître et l'élève.

## Notes

<sup>1</sup> Montreynaud, Florence, *Dictionnaire des citations du monde entier*, Paris, Les Usuels du Robert, 1990.

<sup>2</sup> *Rue Deschambault* est le titre d'une des œuvres du cycle manitobain de Gabrielle Roy. Ouvrage publié en 1955 qui obtient le prix Gouverneur Général de Canada. C'est un recueil composé de dix-huit histoires qui sont des souvenirs de famille.

### **Bibliographie**

**Finley, Moses** (1979), *Le monde d'Ulysses*, Paris, Editions du Seuil.

**Roy, Gabrielle** (1993), *Ces enfants de ma vie*, Québec, Boréal.

### **Sources électroniques**

**Légaré, Céline**, "Gabrielle Roy, romancière de l'espoir et de la détresse" in

[http:// www.collectionscanada.ca/roy/h7-519-f.html](http://www.collectionscanada.ca/roy/h7-519-f.html)

## Le héros dans *Des hommes illustres* de Jean Rouaud

Silvia A. Anad

Universidad Nacional de Córdoba

Publié en 1993, *Des hommes illustres* fait suite aux *Champs d'honneur* (1991) et constitue avec *Le monde à peu près* (1996) une sorte de trilogie sur les origines. Dépositaire d'un passé et d'une histoire, le narrateur *Des hommes illustres* veut porter témoignage de la vie de son père, mort en 1963. Dans ce retour en arrière, il nous parle de ce voyageur de commerce avec son lot de sacrifices, dans le paysage breton des années cinquante. Mais cette image du "grand Joseph" au quotidien est confrontée aux événements de la Seconde Guerre. Le récit prend un autre ton. Le narrateur récrée une ambiance qu'il n'a pas vécue pour livrer la figure d'un jeune partisan de la Résistance, dans sa lutte pour conquérir la liberté. Ces deux faits expliquent, en quelque sorte, que le narrateur se soit engagé dans la voie du romanesque pour restituer à cet être aimé les qualités d'un homme illustre et instaurer dans le récit, la figure d'un héros aux multiples visages.

Mais avant d'aborder notre sujet, il convient de rappeler que le terme héros a connu au long de l'histoire, nombreuses significations. *Le Dictionnaire de la Langue Française de Littré* dit que héros était le "nom donné dans l'antiquité à ceux qu'on disait fils d'un dieu et d'une mortelle ou d'une déesse et d'un mortel et qui se distinguaient par une valeur extraordinaire ou de succès éclatants à la guerre". Par sa naissance même, le héros était élevé à la catégorie de mythe.

De nos jours le sens du terme a évolué, ce mot servant à exprimer les qualités d'un "homme qui se distingue par la force de caractère, la grandeur d'âme et une haute vertu". Enfin, dans le domaine littéraire, héros est employé pour désigner le "personnage principal d'un poème, d'un roman, d'une pièce de théâtre"(I).

Dans ce travail, le mot héros sera abordé dans son acception moderne, c'est à dire, en tant que protagoniste de l'histoire racontée qui se distingue par la force de caractère, la grandeur d'âme et une haute vertu. Une première partie portera sur la structure de l'œuvre, origines et personnalité du héros, pour considérer dans la deuxième, le héros au quotidien et ses épreuves. La troisième sera consacrée au héros, l'art et la guerre jusqu'à sa dernière bataille. Dans la conclusion, nous essayerons de dégager les aspects essentiels de ce personnage et la signification particulière qu'il prend dans le roman.

### **Structure du récit**

*Des hommes illustres* (1993) fait suite aux *Champs d'honneur*, publié en (1991) Les deux livres ne font qu'un seul corps pour témoigner de la vie de tous les membres de la famille de l'écrivain, les tirer définitivement de l'oubli. Pourtant, *Des hommes illustres* s'attarde sur la figure de Joseph, père du narrateur, et que celui-ci tente de recréer à travers le vécu. À cet égard on peut remarquer que ce roman de souvenirs s'articule sur deux grandes parties. La première débute à la mort de Joseph, en 1963, et propose un grand retour en arrière portant sur la vie quotidienne de cet homme, père de famille et voyageur de commerce. La deuxième, renoue avec *Les Champs d'honneur* et s'ouvre sur l'image du Joseph, tout jeune, sur la tombe de Pierre, son père, à la Toussaint 1941. Le récit se déroule dans les années de la Seconde Guerre, l'appel au Service de Travail Obligatoire en Allemagne, l'étape de la Résistance pour finir à Nantes en 1943 lors de la rencontre avec Anne, future épouse de Joseph et mère du narrateur. On voit donc que l'auteur remonte le temps et projette son personnage dans des époques de plus en plus éloignées de ce passé récent, mais ces deux retours en arrière, à la manière de deux boucles, viennent se rassembler à la fin du récit, pour donner cohérence à une histoire qui s'ordonne autour d'un grand blanc constitué par les années 1963-64, date de la disparition de Joseph, de tante Marie et de grand-père Burgaud.

## Les origines

Joseph était né au sein d'une famille simple, habituée à faire face aux difficultés de la vie, à commencer par son père, Pierre, ancien combattant qui a "donné quatre ans de sa vie dans les tranchées" au cours de la Première Guerre. Quant à Aline sa mère, elle a subi la terrible épreuve de voir ses enfants "morts à la naissance ou avant terme". Seul survivant à ce "carnage d'enfants", Joseph met fin à l'hécatombe familial. De cette manière, dès le début, le narrateur laisse pressentir qu'il y a, derrière l'apparence du quotidien, quelque chose de miraculeux. Comme le petit Jésus, Joseph est venu apporter la joie et l'espoir dans un milieu marqué par la mort et la désolation. Cette double signification revient au moment d'envisager l'identité du protagoniste dont le prénom peut être rapproché de celui de saint Joseph, père de Jésus et époux de la Vierge. Comme lui, Joseph a exercé le métier de charpentier. A ces indices, il faut ajouter la présence de tante Marie que le narrateur identifie à "notre universelle Marie", femme très dévote et pieuse qui professait pour son neveu un amour bienfaisant et protecteur. Ainsi, la recréation de cette famille renvoie-t-elle par des ressemblances, à une dimension religieuse qui imprègne la vie du héros d'une double signification, l'une référentielle, l'autre symbolique et sacrée.

## Le héros-sa personnalité

Tout au long du récit, le narrateur nous découvre différentes images de son père, depuis le campagnard, en salopette bleue délavée, bottes en caoutchouc jusqu'au mi-mollet, à la tête "l'objet-fétiche" qui définissait sa "caste", c'est à dire une casquette dont la visière rabattue sur les yeux le protégeait du soleil et des intempéries. Mais l'éclat de cette figure tenait à la pose hiératique qu'il adoptait pour conduire l'attelage et le char ou bien à ce geste napoléonien qu'il accomplissait, presque automatiquement, pour diriger le blocage routier (DHI:33).

Or, cet aspect de chef, il semble l'avoir exercé depuis l'enfance. À treize ans, Joseph avait fondé une association sportive, "l'Amicale de Random" dont il était devenu le trésorier. Une photo de l'époque le montre se tenant derrière "sa bande de copains", en costume de ville et cravate, lunettes cerclées d'intellectuel, cigarette aux bouts de doigts qu'il tenait –ajoute le narrateur– "comme James Bond son revolver" (DIH:69-70).

Cet agrandissement par l'imaginaire revient au moment de dresser le portrait de son père. Victime d'une époque et d'un milieu peu favorables à l'épa-

nouissement de ses talents, le narrateur laisse entrevoir que le jeune Joseph, par son élégance et ses bonnes manières, ressemblait à un héros déclassé à la manière de romantiques:

La pensée l'effleurait-elle quelquefois que, si le hasard de la naissance et les événements l'avaient mieux servi, il eût mérité de connaître un destin plus glorieux? A le regarder, on se prend à rêver d'un riche avenir pour ce beau jeune homme entreprenant, maintenant que Munich a dissipé les ombres, que le spectre de la guerre s'éloigne et que la paix est assurée pour mille ans.<sup>1</sup>

Parvenu à la maturité, le "grand Joseph" aux cheveux blanchis avait su gagner l'amitié et le respect des villageois. Les dimanches, lorsqu'il arrêta sa voiture sur le parvis latéral de l'église, un "cercle des fidèles" l'attendaient. Ils s'empresaient autour de ce maître qui brillait par son intelligence et sa force de caractère:

De lui, on disait que c'était "quelqu'un", ou "un monsieur", ou "un type comme ça", mais avec cette façon, par un haussement de sourcils, une mimique de la bouche, d'acquiescer à un sentiment intérieur beaucoup plus riche, beaucoup plus profond, qui traduisait bien davantage le respect, l'admiration, l'allégeance, que les pauvres expressions usuelles qui s'essayaient à les définir. Il en imposait. (DHI:18).

Parfois, le narrateur emploie des termes allégoriques pour définir la personnalité de cet homme qu'il a élevé, par la puissance des mots, à la catégorie de personnage romanesque. Joseph est pierre, roc, granit, cette "roche dure –précise le narrateur– comme les hommes parfois sont durs: d'en avoir trop supporté" (DHI:26).

## **Le héros au quotidien - ses épreuves**

*Des hommes illustres* recrée cette ambiance de modernité et de prospérité qu'on respirait en Bretagne dans les décennies 50-60, marquées par l'avènement de l'automobile –c'était l'époque de la Juvaquatre, de la 203 Peugeot et de la massive 403 Peugeot avec laquelle Joseph faisait ses tournées– l'ère de la télévision, de l'électricité et du téléphone. D'ailleurs le roman s'ouvre sur les changements qui se sont opérés dans les habitudes des villageois et l'importance que ceux-ci donnaient aux moyens de communications. Pourtant, les pannes d'électricité étaient un phénomène courant à l'époque surtout quand il faisait mauvais temps ou que le vent de l'Atlantique soufflait. Village et maisons sombraient alors dans l'isolement et l'obscurité. Une lampe de pétrole renversée submergeait le magasin, les étagères et les bibelots dans la fumée noirâtre du goudron. C'était l'affo-

lement. Mme Anne et ses enfants ne savaient plus qu'en faire. Heureusement c'était samedi matin. Joseph "le magnifique" venait de faire sa rentrée. On était sauvé. On n'avait aucun doute: Joseph était le seul à remettre de l'ordre et cela, ajoute le narrateur, "en raison des épreuves que la vie lui avait réservées, on s'accordait à lui reconnaître dans l'adversité une efficacité supérieure" (DHI:16).

Certes, les épreuves ne manquaient pas à ce voyageur de commerce lorsqu'il parcourait dans sa 403 Peugeot, les cinq départements les plus alcoolisés de la France dans l'espoir de placer sa marchandise. Ces voyages erratiques à travers la Bretagne constituaient un véritable défi, à commencer par le serment qu'il avait prêté de ne plus toucher à une goutte de vin alors que les points de vente les plus importants étaient répandus dans dix-sept cafés et bars de Bretagne; l'encombrant travail d'emballer et ranger les dix valises "pleines de verreries" enfin, le marchandage lui-même consistant à débiller, exposer, faire l'article, expliquer: premier choix, second choix, promotion, le client qui refuse, remercier, remballer, saluer, renouveler l'opération. Il était plus de midi, il fallait sauter le repas, se contenter d'une tablette de chocolat qu'il avalait avant de frapper à la porte d'un nouveau client et, au surplus, le mauvais temps, le froid et la solitude. Sur la fin de la semaine, la douleur sur la colonne qui le tenaillait et ne le lâchait plus (39-40). Pourtant, Joseph "le formidable" résistait à la fatigue et aux privations. Sur ce point, le narrateur s'explique:

Il ne reconnaîtra pas, pas lui, qu'il a peut-être abusé de ses forces. Et qui s'aventurerait à lui en faire la remarque? Autant de lui reprocher de se tuer au travail pour les siens. Or il tient précisément à ce que les siens vivent au-dessus de ses moyens, il y va de son devoir de père et d'époux, et pour cela ne regarde pas à la dépense (DHI:81).

En effet, sa ténacité n'avait pas de limites. Alors que la Bretagne s'ouvrait à l'industrialisation, que ce changement divisait les opinions et les sentiments des villageois, Joseph –nous dit le narrateur– avait "mieux à faire". Certes, dans l'espoir de conquérir un nouveau marché et d'augmenter ses revenus, il élargissait son circuit de vente pour placer dans les écoles primaires, des tableaux pédagogiques qu'il avait reçus en consignment:

Qu'avait-il besoin de voyager si loin pour un si maigre profit? Il s'absentait de longues semaines, expédiant de chaque ville-étape une carte postale dont la collection compose un itinéraire erratique en même temps qu'une sorte de journal de bord pointilliste: San Sebastian et sa longue plage de sable. [...] Amiens et ses hortillonnages. [...] Reims [...] deux cartes de Bruxelles, l'une de la Grande-Place, l'autre de Manneken-Pis [...] (DHI:51).

En récompense à ses sacrifices, Joseph régnait dans les différents départements de la Bretagne. Pendant ces années, il avait conquis l'amitié et l'estime de villageois. D'un ton nostalgique le narrateur évoque ces promenades du

dimanche, lorsque son père, fier de sa femme et de ses enfants, revenait dans les endroits qui lui étaient accueillants et familiers: “Partout dans son sillage nous étions accueillis comme l’empereur, sa femme et les petits princes. Lui paraissait heureux de nous présenter, de nous faire profiter de sa célébrité” [...] (DHI:68).

Mais, ce retour au passé aboutit à une réflexion. Le narrateur livre alors l’image qu’il s’est faite, enfant, de son père:

Tout ce qui concourrait à faire de lui un homme illustre –sa force de caractère, sa bonne humeur, son sens de la parole– nous renvoyait à notre difficulté à croître dans son ombre. Pour les autres, il était celui dont on attend le retour, une promesse de printemps, un oiseau de passage. Pour nous, le maître de maison (DHI:68).

### **Le héros, l’art la guerre**

Comme nous l’avons souligné plus haut, dans la deuxième partie du livre, le narrateur revient sur le passé pour évoquer la vie d’un jeune homme de vingt ans, lors de la disparition de Pierre son père, à la Toussaint 1941.

Malgré cette épreuve, le jeune Joseph tenait à réaliser ses rêves de comédien. Il avait entrepris de former une troupe parmi les villageois de Random. Après leur journée de travail, des “apprentis comédiens artisans- bouchers, charcutiers, cordonniers, menuisiers” tous étaient venus se rassembler autour de lui dans le but de soulager leurs souffrances et de s’initier à l’art de la représentation. Or, Joseph cherchait à fonder un théâtre libre donnant cours à l’interprétation, assez drôle et burlesque, à la manière de l’acteur Jules Berry, des textes déjà consacrés:

Une adaptation très libre, à l’image des pièces tirées de romans populaires à succès que la petite troupe d’amis s’amusait à monter depuis quelques années: “Les mystères de Paris”, “Le bossu”, “Le comte de Monte-Cristo” et un inoubliable. [...] pastiche de Jules Verne intitulé “Le tour de la scène en quatre-vingt minutes”, avec toute une machinerie complexe nacelle s’élevant dans les cintres –tapis volant, trappes, escamotages, apparitions, toiles peintes–, ainsi qu’un éléphant en carton et un dromadaire vivant que la bande d’amis avait été chercher à la Baule [...] (DHI:18).

Cependant, une nouvelle épreuve l’attendait. Requis par le Service de Travail Obligatoire, le jeune homme partait en Allemagne, l’air sombre, la valise remplie de romans, entre autres, *Les Trois Mousquetaires* dont il devrait jouer le rôle de Planchet, le valet d’Artagnan. Travailleur forcé, Joseph a pris sa décision. Chez lui, les mots fuir, s’évader, filer étaient devenus une idée fixe, un



défit à braver. Alors que le convoi de travailleurs s'est arrêté à la gare Saint-Nazaire, que les sentinelles ont du mal à rétablir l'ordre dans les wagons, Joseph, précise le narrateur:

[...] se laissa glisser avec sa valise entre deux wagons, passa sous le soufflet et se faufila sous l'autre rame. Allongé à plat ventre sur les traverses, il guetta de longues secondes, le cœur battant à rompre. [...] Il lui suffit pour se rassurer d'aligner les roues sur un point fixe: c'est, sur l'autre voie, le convoi de travailleurs obligés qui se met en branle. Et il adresse un petit sourire soulagé aux traverses et aux essieux: le train pour l'Allemagne s'éloigne sans lui (DHI:134-135).

### **Le héros et la résistance**

Réfugié chez les Christophe, dans la banlieue pauvre de Nantes, Joseph est passé à la clandestinité. Deux événements sont à retenir dans cette étape, le premier, cette vie d'errant qu'il menait en tant que fugitif à la campagne, le deuxième, c'est le changement d'identité, cette fausse carte établie au nom de Joseph Vauclair, né à Lorient, Morbihan, le 22 février 1925. Désormais, Joseph deviendra un partisan de la Résistance. Le surnom "Job le dur" montre à quel point il passait pour un homme fort et courageux. Dans un acte d'audace sans précédent, il s'est rendu, le jour de la première, à son village natal:

[...] on le croyait travailleur forcé en Allemagne, il resurgirait en Planchet sur la scène du théâtre, brandissant ses cannes à pêche au nez et à la barbe de l'occupant, avant de s'évanouir tel un nouveau Judex en laissant les spectateurs stupéfaits convertis momentanément à l'esprit de résistance [...] (DHI:144-145).

Après cette apparition, Joseph –affirme le narrateur– s'est réfugié à la campagne, d'abord à Riancé, chez les Burgaud, ensuite dans le domaine du comte de la Brègne, pour arriver, le 16 décembre 1943 à Nantes, quand les bombardements obligeaient les habitants à "se précipiter vers les abris aménagés dans les caves profondément enfouies de la vieille cité" (DHI:164). Dans cette ambiance tragique, Joseph a rencontré Anne, sa future épouse. Or, il est à noter dans ce passage que le narrateur évoque un passé dont il n'a pas été témoin et que, par un effet de style, il le rapporte à sa mère pour la persuader que "ce grand homme" était quelqu'un de valeur. Sur ce point, il faut dire que le regard qu'il porte n'est pas celui de l'homme adulte, mais de l'enfant qui professe une véritable admiration pour son père:

[...] tu as déjà croisé son regard ces dimanches qu'il passe à vos côtés, décelé dans la douceur de son sourire un fond de tristesse dont tu peux deviner la cause, tu as goûté aux plaisirs de sa conversation –il a beaucoup lu et connaît mille choses–, [...] mais avoue que

tu es sensible, comme tout le monde d'ailleurs, à son charme, à son entrain, sa gentillesse, tu as noté ses bonnes manières –cela compte chez vous– son élégance naturelle, cette façon de tenir sa cigarette du bout de ses doigts jaunis par la nicotine ou d'incliner sa haute taille quand il prend congé et te serre la main, t'obligeant à lever les yeux vers lui [...] tu n'ignores pas que, réfractaire au STO, il se cache dans une ferme des environs [...] car il s'agit d'un brave– sais-tu son surnom dans la Résistance? -Job le dur oui, tu as bien entendu, il ne s'en vantera pas [...] (DHI:171-172).

## La dernière bataille

Un écrasement des disques vertébraux obligeait Joseph à garder le lit. La douleur lui devenait insupportable et la souffrance l'isolait. Il ne sortait plus les dimanches, se levait tard, faisait sa séance de gymnastique, écoutait d'anciens disques, commençait à fréquenter l'église, confiait ses doutes au curé Bideau comme s'il savait à l'avance qu'il était perdu, que cette épreuve n'exigeait de lui qu'une tragique et silencieuse entente: se laisser doucement emporter vers les hauteurs d'un univers inconnu.

Du dehors parvenaient les sifflements du vent, on entendait grincer sous la tempête, l'enseigne métallique du magasin et le panneau publicitaire. Une panne d'électricité plongeait maison et pays dans l'obscurité. Anne allumait la vieille lampe à pétrole. Tante Marie, affolée, priait Dieu et distribuait des chapelets. Dans cette ambiance sombre et d'effroi, Joseph, dans sa dimension purement humaine, rendait l'âme pour entrer dans la Paix éternelle.

*Des hommes illustres* c'est le roman d'une destinée, celle de Joseph, père du narrateur, mort le 26 décembre 1963, à l'âge de quarante et un ans. Cette disparition provoque un vide que le narrateur tente de combler par les souvenirs. Il revient alors à sa première enfance pour recomposer, par fragments, ce qui a été la vie de cet homme au quotidien. Mais bientôt il s'éloigne de tout ce qu'il y a d'individuel pour recréer à travers les mots, la figure imaginaire, et non exploitée, d'un protagoniste qui se distingue par la force de caractère, la grandeur d'âme et une haute vertu. En effet, dès le berceau, Joseph se profile comme un être d'exception. Pourtant, il faut dire qu'aucune intervention surnaturelle n'entoure cette naissance, ce qui nous permet de souligner que le héros dans ce roman, reste toujours en deçà du mystère, dans les limites étroites de la nature humaine sans parvenir à constituer un mythe. Or, cette endurance face à l'adversité devient le trait dominant de sa personnalité: Joseph est le héros déclassé qui doit s'imposer dans un milieu peu favorable à l'épanouissement de ses talents, l'homme à tout épreuve qui, comme le roc, "bâtit et ne plie pas", pour devenir dans les années de guerre, un fugitif, partisan de la

Résistance et amoureux héroïque. Cette manière de projeter le personnage hors de son chemin habituel accentue l'écart entre le réel et l'imaginaire. Ce père de famille, qui était jusqu'alors un inconnu, est élevé par le pouvoir de l'écriture à la catégorie de héros romanesque. De ce point de vue, on peut dire que *Des hommes illustres* est un monument que le narrateur dresse à la gloire de son père pour lui restituer ce que la vie et l'Histoire ne lui ont pas reconnu: les qualités d'un homme illustre. Quant à l'agonie et mort de Joseph, soulignons que cet épisode est raconté en respectant la plus touchante réalité. La mort est venue emporter non pas le héros indestructible qu'il a bâti en écrivant ce livre, mais cet être aimé, souffrant et fragile, dans sa dimension purement humaine.

De ce qui précède, on peut dire que le héros chez Rouaud naît au détour du quotidien, dans ce jeu onirique des rêves et des songes qu'il essaie de figer par des mots, dans le monde romanesque. De cette manière, l'évocation finit par être création littéraire au centre de laquelle rayonne d'une lumière toujours étincelante, la figure d'un héros aux multiples visages.

## Notes

<sup>1</sup> Littré, Émile, Dictionnaire de la Langue Française, Paris, Athéna, 1981, p. 552.

<sup>2</sup> Rouaud, Jean, *Des hommes illustres*, Paris, 1993, p. 70-71, Éditions de Minuit. A partir de la citation suivante nous désignerons l'œuvre par les sigles DHI en indiquant seulement le numéro de la page correspondante.

## Bibliographie

**Rouaud, Jean** (1990), *Les champs d'honneur*, Paris, Les Éditions de Minuit.

————— (1993), *Des hommes illustres*, Paris, Les Éditions de Minuit.

**Sellier, Philippe** (1970), *Le Mythe du Héros –ou le désir d'être Dieu–*, Paris, Bordas, Collection Thématique.

**Campbell, Joseph** (2005), *El héroe de las mil caras –psicoanálisis del mito–*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

**Littré, Émile** (1981), Dictionnaire de la Langue Française, Paris, Athéna.

————— (1990), *Petit Larousse Illustré*, Librairie Larousse.

## Peut-on parler d'héroïnes garyennes?

Mónica Martínez de Arrieta

Universidad Nacional de Córdoba

Dans l'Antiquité un héros était un demi-dieu ou un homme "élevé à ce rang pour son éminence" (Bénac, 93:225). Au sens moderne on considère héros celui qui risque sa vie pour une cause qui dépasse celle-ci. Mais on parle peu d'héroïnes, on pourrait donc se demander si les qualités attribuées au héros, entre autres: la grandeur d'âme, la persévérance, l'esprit de sacrifice, l'engagement total qui le pousse à risquer sa vie, sont aussi des qualités féminines, donc, susceptibles d'être aussi attribuées aux héroïnes, peu considérées et parfois même ignorées dans la bibliographie.

La même question surgit par rapport aux particularités et aux domaines d'action réservés au héros qu'Henri Bénac énumère: la guerre, le service du souverain ou de la patrie, le dévouement à une cause politique ou morale, le service de l'humanité, de la justice, de la science, de la découverte ou du progrès, le culte de la vertu, le service de la vérité, voire la sainteté.

Tout héros, toute héroïne, est un exemple, par sa valeur morale car il/elle met en oeuvre les plus hautes qualités de l'homme: son énergie, son effort, son sacrifice, son courage, et l'histoire lui attribue, selon Bénac, les progrès de l'humanité. Mais il tient compte aussi de certaines objections à faire à l'héroïsme ainsi caractérisé: les excès dans le culte de l'énergie et les difficultés, parfois même l'impossibilité d'imiter ce modèle, cet exemple. D'autre part une

réflexion pragmatique conduit à se demander si cet héroïsme sert à résoudre les problèmes des hommes et ceux des femmes dans leurs luttes quotidiennes, ici et maintenant.

Considérons d'abord, très brièvement, avant de parler d'héroïnes du XX<sup>e</sup> siècle, l'évolution, non sans luttes, de la présence féminine dans l'art et la littérature.

Pierre-Louis Rey affirme que la plupart des historiens attribuent à la femme le rôle d'inspiratrice, "muse à défaut d'être poète" (Idem:27) ou celui de servir de thème à un écrivain. L'histoire littéraire retient les noms des femmes animatrices des salons ou des cercles littéraires,<sup>1</sup> et plus récemment, ceux des membres intégrant les jurys des prix (Femina), et contribuant au foisonnement intellectuel. D'autre part, l'image féminine parcourt la littérature universelle: celle de la femme mythique, tantôt maîtresse, évoquée dans sa beauté et inspiratrice d'amour et de passion; tantôt dans son rôle de mère, d'épouse ou de soeur confidente. La femme symbole, ange ou démon, a toujours hanté l'imagination des écrivains, et trop souvent elle a remplacé la femme réelle, rarement représentée dans sa vie personnelle et professionnelle avant le XX<sup>e</sup> siècle, qui a vu se multiplier les héroïnes bien caractérisées en littérature et au cinéma et, vers sa fin, la voix des femmes s'est fait entendre à travers les militantes utopistes, socialistes et féministes. Finalement créatrice, même si les femmes écrivains sont peu nombreuses jusqu'au commencement du XX<sup>e</sup> siècle,<sup>2</sup> l'éclosion de la littérature féminine à partir des années soixante-dix ne s'est pas arrêtée.

Peut-on parler, en considérant ce qui précède, d'"héroïnes", dans l'oeuvre de Romain Gary?

Une héroïne est une "femme d'un grand courage, qui fait preuve par sa conduite, en des circonstances exceptionnelles, d'une force d'âme au-dessus du commun", et, dans un autre sens, c'est le "principal personnage féminin d'une oeuvre littéraire".<sup>3</sup>

Toute l'oeuvre de Romain Gary ainsi que les quatre romans de l'auteur, signés Émile Ajar, entre 1974 et 1979, avant-dernière année avant son suicide, est traversée par l'image de la femme.

Jean-François Pépin signale que "la femme garyenne traverse toutes les étapes de la vie, de l'adolescence à peine entamée à la sénescence et la mort" (Idem:99). Elle ponctue chaque étape de la vie des personnages masculins, mais elle n'a jamais la voix, et le rôle de narratrice semble lui être interdit, même si, par sa présence et son action elle est le véritable moteur, l'âme des intrigues.

Si on devait choisir une figure féminine, tutélaire dans cette oeuvre, ce serait sans doute celle de la mère de l'auteur, femme irremplaçable dans son coeur,

fait qui pourrait peut-être expliquer, mais non exclusivement, tous les échecs amoureux d'un homme pour qui les femmes étaient pourtant essentielles.

Dans *La promesse de l'aube*, (1960), Gary regarde son passé entièrement maîtrisé par l'amour de sa mère, Nina, trop envahissante et autoritaire pour certains, un modèle de mère pour d'autres, capable, dans les pires circonstances, de tous les sacrifices, de tous les renoncements pour ce fils qu'elle préparait pour un avenir glorieux: "–Tu seras un héros, tu seras général, Gabriele d'Annunzio, Ambassadeur de France– tous ces voyous ne savent pas qui tu es!" (LPA:16) criait-elle devant "la soldatesque hilare", sans ignorer la honte de Romain qui la haïssait à ce moment-là mais qui perdait immédiatement "tous les oripeaux de fausse virilité, de vanité, de dureté" quand elle prononçait la phrase classique: "–Alors, tu as honte de ta vieille mère?" (Ídem:16) Elle, elle n'avait pas honte de monter avec lui dans un taxi pour aller lui dire adieu à la mobilisation, à Salon -de -Provence où Gary était alors instructeur à l'École de l'Air, et de faire un voyage de dix heures dans "une vieille Renault délabrée" avec des victuailles pour les officiers et pour ce fils qui, décontenancé, ignorait les rires moqueurs de ses camarades quand sa mère l'embrassait et le bénissait en russe devant tout le régiment qui applaudissait. Cette présence maternelle, par-delà sa mort, poursuivant une correspondance posthume avec son fils, s'érige en image mythique.<sup>4</sup> Peu importe l'authenticité historique des faits racontés, l'exactitude biographique de l'histoire, telle qu'elle est représentée par cet homme de quarante-quatre ans, depuis Los Angeles et selon son regard tourné vers son enfance et sa jeunesse, cette mère incarne le triomphe d'une femme de toutes les misères du quotidien:

Depuis treize ans, déjà, seule, sans mari, sans amant, elle luttait ainsi courageusement, afin de gagner, chaque mois, ce qu'il nous fallait pour vivre, pour payer le beurre, les souliers, le loyer, les vêtements, le bifteck de midi- ce bifteck qu'elle plaçait chaque jour devant moi dans l'assiette, un peu solennellement, comme le signe même de sa victoire sur l'adversité (LPA:20).

Le bénéficiaire de cet énorme amour pensait à son tour "à toutes les batailles [qu'il allait] livrer pour elle, à la promesse [qu'il s'était] faite, à l'aube de sa vie de lui rendre justice, de donner un sens à son sacrifice et de revenir un jour à la maison après avoir disputé la possession du monde à ceux dont [il avait] si bien appris à connaître, dès [ses] premiers pas, la puissance et la cruauté" (Ídem:17).

Gary cultiva jusqu'à sa fin les deux passions inculquées par Nina: l'art et les femmes, "tu auras toutes les femmes à tes pieds" (Ídem:23), il deviendra écrivain et sera toujours un grand séducteur, qualifié, ou plutôt disqualifié par certaines à cause de son allure et ses attitudes de "macho". Cependant, il affirme qu'il fait "véritablement une sorte de mystique de la féminité, [puis-

qu'il] passe [son] temps à réclamer ce qu'on appelle la féminisation du monde" (Huston:39), c'est à dire, lutter pour l'avènement des valeurs féminines: *la fraternité, la générosité, la tendresse*.<sup>5</sup>

Plusieurs images de femmes sont présentes dans l'oeuvre de Gary, partagées entre celles des femmes qu'on aime et celles des femmes qu'on paye ; les unes et les autres doivent livrer de rudes combats, faisant preuve d'énergie, de courage ou de dévouement, dans tous les cas munies d'armes différentes, dont l'amour.

Son premier roman, *Éducation européenne*, Prix des Critiques 1945, raconte l'initiation amoureuse de Janek Twardowsky avec la jeune Zosia (Zosienka), l'unique femme du roman, dans le cadre de la Résistance polonaise pendant l'hiver 1942-1943 pendant que les partisans, cachés dans les forêts, attendent le mythique Nadejda.

La petite Zosia, que Dominique Bona rapproche de Boule de Suif, fait la lessive des soldats et joue le rôle d'espionne auprès des allemands, convaincus qu'elle s'offre à eux pour quelques boîtes de conserve, "elle incarne un rêve de femme, moitié icône et moitié gitane" (Bona, 1987:92). Les deux adolescents amoureux ont reçu la "fameuse éducation européenne", incapable en fait, d'éviter les guerres, et attendent, dans la cruauté des luttes et d'un hiver glacé, que le printemps arrive, dans cette Europe qui semble avoir oublié les idéaux. Innocente et sensuelle, Zosia parcourt les forêts dans un imperméable d'homme et sous un béret de laine, sachant déjà à quinze ans "qu'il n'y avait pas de dernière fois pour souffrir" (EE:185). Elle doit se donner aux ennemis, entre la neige et le "ciel blême", dans le combat qu'elle livre dans sa propre guerre, entre la réalité et l'idéal, entre ce qui est et ce qui devrait être, déchirement qui soutient tout l'univers garyen:

Elle se demandait pourquoi, alors que les seules choses qu'elle désirait étaient d'aimer, de manger, et d'avoir bien chaud, pourquoi était-il tellement difficile d'aimer en paix, de ne pas mourir de faim, de ne pas mourir de froid? Il était plus important de connaître la réponse à cette question, pensa-t-elle, que de savoir toutes ces choses que les autres fillettes de son âge apprennent à l'école. [...] À Stalingrad, les hommes se battent pour qu'il n'y ait plus de guerre". Mais déjà elle savait que ce n'était pas vrai, que les hommes ne se battent jamais pour une idée, mais seulement contre d'autres hommes, que la force du soldat n'est pas l'indignation, mais l'indifférence, et que les vestiges des civilisations sont et seront toujours des ruines... (EE:185).

Jean-Paul Sartre se demandait si *Éducation européenne* était le meilleur roman sur la Résistance et, sans aucun doute, dans cette histoire, la figure de la petite Zosia n'est ni gratuite ni innocente.

La galerie d'images féminines, inaugurée par cette courageuse jeune fille,

trouve sa figure majeure dans le personnage de Lydia dans *Clair de femme* (1977), histoire que Jean-Marie Catonné qualifie d' "hymne à l'amour du couple". Le roman suit l'errance d'un homme, Michel Folain, la nuit où sa femme aimée, Yannik, atteinte d'un cancer, se donne la mort. Dans ces circonstances extrêmes, exceptionnelles, tragiques, "seul un clair de femme peut éclairer cette nuit d'encre, guettée par le désespoir" (Catonné:198). L'histoire de Lydia est celle des femmes meurtries, mais énergiques et dévouées, dans ce cas douloureux, dans l'amour qu'elle porte, ou plutôt qu'elle portait, à un mari infirme, suicidaire et aphasique comme conséquence d'un accident de voiture où leur petite fille est morte.

Cet "éclair de femme" doit donc lutter sans relais possible: contre ce souvenir qui la hante et ne lui permet pas de jouir; s'affronter à une réalité non choisie mais inévitable: "Je ne me dévouais pas à un homme, mais à une certaine idée de l'homme, et cela finissait par n'avoir plus rien d'humain" (CF:127). À partir de sa rencontre avec Michel, elle doit livrer un nouveau combat: le soutenir dans sa détresse, même si elle refuse finalement de partir avec lui: "Tu as perdu une femme qui était toute ta vie et tu essaies de faire de ta vie une femme" (Ídem:175), curieuse réflexion déjà annoncée dans le roman par la voix narratrice de Michel qui se demande si "tout ce qui est féminin est homme [et] tout ce qui est masculin est femme" (Ídem:142), question qui dépasse la simple union des sexes dans ce couple formé par "les débris de ces deux naufrages" pour atteindre aussi les qualités exceptionnelles couramment attribuées aux hommes: le courage, l'énergie, l'audace et la décision que Lydia exerce sur tous les fronts et qui viennent s'ajouter aux valeurs féminines déjà mentionnées: "Lors, tu es là" dit Michel, "il y a clair de femme" (Ídem:145).

Loin des femmes "éclairantes", comme Lydia, mais non moins généreuses, les prostituées occupent une place de choix dans les romans garyens et ajariens. Nancy Huston affirme, en tutoyant l'auteur, que Gary "leur témoigne un respect authentique parce qu'elles connaissent les hommes de la même façon que toi: dans toute leur faiblesse, avec tous leurs travers, dans leur folle diversité et leur folle ressemblance" (43).

Mme. Rosa, ancienne tenancière de maison close illustre parfaitement cette appréciation et, bien que le petit Momo soit le narrateur unique qui donne son ton au récit, dans *La vie devant soi* (1975), deuxième roman signé avec le pseudonyme Émile Ajar, cette femme en décrépitude est le véritable centre de l'histoire qui se tisse autour d'elle, de ses hantises et sa détresse. Elle a donné son corps aux clients pendant toute la vie, qu'elle a déjà derrière elle, mais s'érige en ange gardien des déshérités, qui, eux, ont leur vie devant soi.

Mme. Rosa se charge des enfants des prostituées, qu'elle reçoit chez elle, et doit lutter contre "l'état de manque", condition définie par Momo comme



celle dans laquelle “on n’a rien et personne” (LVDS:219); et contre une peur atroce et permanente, car même “s’il ne faut pas avoir des raisons pour avoir peur”, Mme Rosa, ancienne hôtesse d’Auschwitz, garde un portrait d’Hitler sous son lit, au cas où on viendrait de nouveau la chercher. Le verbe “se défendre” désigne dans le roman l’activité des prostituées mais aussi la résistance nécessaire face à la lutte quotidienne pour survivre.

Il y a aussi dans ce récit deux femmes importantes dans la vie de Momo, nobles et téméraires: Mme Lola, une “travestite”<sup>6</sup> qui se défend au Bois de Boulogne, ancien boxeur sénégalais qui aurait fait une excellente mère de famille “si la nature ne s’y était pas opposée”, et Nadine à qui s’adresse le récit de Momo et qui le reçoit chez elle à la fin. Mais Mme. Rosa est sans doute, l’épicentre de l’histoire.

Mohammed, “Petit Poucet des bas-fonds” (Catonné, 1990:191) qui déambule dans le quartier de *La Goutte d’Or* fera l’expérience de sa vie à travers la décrépitude de cette vieille femme juive qui se refuse à donner son corps à la recherche médicale et mourra dans son “trou juif”, à la cave, préparé à l’avance et accompagné de Momo, petit Arabe qui ne l’oubliera jamais: “Elle m’a pris sur ses genoux et elle m’a juré que j’étais ce qu’elle avait de plus cher au monde” (LVDS:10). Mme. Rosa devient l’image de la femme- mère, tendre et dévouée, confirmant ce que Nancy Huston affirme sur l’existence des prostituées dans l’œuvre de Gary: elle “[...] ne comporte [...] aucune violence, aucune honte, aucune haine de soi” (41). Cela est vrai aussi pour Mlle. Dreyfus, cette noire guyanaise dont Michel Cousin est amoureux, même s’il doit vivre avec un python de 2,20 mts “dans un deux pièces en plein centre de Paris” et s’il la retrouve finalement dans un bordel, une fois disparue du bureau où ils travaillaient ensemble.<sup>7</sup>

Cependant le personnage de Lila, dans le dernier roman de Gary, *Les cerfs-volants* (1980), semble démentir cette affirmation de Huston. Depuis l’adolescente innocente qui demande du sucre pour les fraises que Ludo vient de lui offrir, à la femme blessée et deux fois tondu, la première de force et la deuxième volontairement, toute son histoire d’amour et de guerre est filtrée par la conscience de ce garçon privé de la faculté de l’oubli. Son imagination lui permettra donc de construire, reconstruire ou inventer l’image d’une Lila toujours jeune et immaculée: “Tu comprends, Ludo? Tu comprends? Il fallait d’abord survivre, sauver les miens...” (CV:332). De retour à Cléry, ce village de fiction en Normandie, où se déroule l’histoire, elle souffre d’insomnies “torturée par la culpabilité”, son visage “éteint” et ses mains “couvertes de brûlures” qu’elle provoquait pour se châtier: “—Je me hais, Ludo, je me hais!” (Ídem:339). La contre figure de Lila, petite aristocrate polonaise, est sans doute Julie Espinoza, devenue dans la clandestinité, la comtesse, la Gräfin Esterhazy, qui travaillera

dans la Résistance, avec la même capacité de se camoufler parmi l'ennemi, que le petit lézard en or qu'elle porte toujours "épinglé à l'écharpe". "Je me dis une fois de plus que si la France d'avant-guerre avait été aussi soucieuse de sa survie que cette vieille maquerelle, nous n'en serions pas là" (Ídem:306), conclut Ludo-Gary.

L'image centrale de la femme dans l'oeuvre de Gary/Ajar, épice de des histoires même sans jamais avoir la voix narrative, suffirait à la considérer la protagoniste des romans, donc, et dans ce sens, héroïne. Mais ce serait ignorer l'essentiel, les attributs démontrés dans les différentes circonstances existentielles représentées dans les romans: le courage, l'énergie, l'effort ou le dévouement à une cause, couramment attribués aux héros. Loin de l'idée originelle de déesse, entre la femme mythique et la femme symbole, les femmes garyennes, mères, épouses, maîtresses ou prostituées, luttent quotidiennement pour survivre comme Zosia, Lydia, Mme Rosa, Lila et Julie, entre bien d'autres, tout en se dévouant à une cause supérieure pour laquelle, dans certains cas, elles risquent leurs vies, faisant preuve d'une audace admirable dans leurs engagements, patriotiques ou moraux.

L'image tutélaire de l'oeuvre de Gary/Ajar est celle de la mère de l'auteur, capable non seulement de l'avoir élevé toute seule et dans les pires circonstances mais de lui avoir aussi transmis les grandes vertus de l'héroïsme: "Quelque chose de son courage était passé en moi et y est resté pour toujours. Aujourd'hui encore sa volonté et son courage continuent à m'habiter et me rendent la vie bien difficile, me défendant de désespérer" (LPA:267). Irremplaçable héroïne exemplaire qui engendre un grand homme sinon un héros.

## Notes

<sup>1</sup> Mme. De Rambouillet, Mlle. De Scudéry au XVII<sup>e</sup> siècle. Mme. De Lambert, Mme. Geoffrin, au XVIII<sup>e</sup> s. Mme de Bargeton à Angoulême, au XIX<sup>e</sup> s.

<sup>2</sup> Louise Labé, Mme.de Lafayette, Mme. De Sévigné, Mme. De Staël, George Sand, Colette, Elsa Triolet, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Marguerite Yourcenar. Citées par Bénac, Henri: article "Femme", pp. 198-200.

<sup>3</sup> *Le Petit Robert*.

<sup>4</sup> La mère de Gary, Nina, était diabétique et mourut d'un cancer en 1942 à Nice. Il raconte dans *La promesse de l'aube* que pendant la guerre il reçut 250 lettres de sa mère qui l'encourageaient à continuer dans la lutte, envoyées par une amie car Gary ignorait encore la mort de Nina qui avait écrit, en réalité, des lettres d'amour et de soutien à son fils dans des cahiers d'écolière qui furent recueillis, après son décès, par ses amis Agid. (Bona, Dominique, pp. 94-95).

<sup>5</sup> Je souligne le double sens que Gary donne au mot “féminité”: grammatical et humain.

<sup>6</sup> Terme que Momo emploie parmi bien d'autres reproduits d'après le langage phonétique employé par l'enfant.

<sup>7</sup> *Gros-Càlin*, Paris, Mercure de France, 1974. C'est le premier roman signé par Gary avec le pseudonyme Émile Ajar.

## **Bibliographie**

**Bénac, Henri** (1993), *Guide des idées littéraires*, Paris, Hachette, Édition revue et augmentée. 1<sup>o</sup> éd. 1988.

**Bona, Dominique** (1987), *Romain Gary*, Paris, Mercure de France.

**Catonné, Jean-Marie** (1990), *Romain Gary/Émile Ajar*, Paris, Les Dossiers Belfond.

**Huston, Nancy** (1999), *Tombeau de Romain Gary*, Paris, Coédition Actes Sud- Leméac. 1<sup>o</sup> éd. 1995.

**Gary, Romain** (1995), *Clair de femme*, Paris, Gallimard. 1<sup>o</sup> éd. 1977.

————— (1956), *Éducation Européenne*, Paris, Gallimard.

————— (1993), *Les cerfs-volants*, Paris, Gallimard. 1<sup>o</sup> éd. 1980.

————— (1994), *La vie devant soi*, Paris, Mercure de France. 1<sup>o</sup> éd. 1975.

————— (1995), *La promesse de l'aube*, Paris. Gallimard. 1960, 1980 pour l'édition définitive.

**Rey, Pierre-Louis** (1990), *La femme*, Paris, Bordas. 1<sup>o</sup> éd. 1972.

**Pépin, Jean- François** (2003), *Aspects du corps dans l'oeuvre de Romain Gary*, Paris, L'Harmattan.

## **Sigles utilisés**

EE: Éducation Européenne

CF: Clair de femme

PA: La promesse de l'aube

LVDS: La vie devant soi

CV: Les cerfs volants

## Les “filles”, héroïnes des récits de Maupassant

Graciela M. Audero

ISP “Alte G. Brown”

Alianza Francesa de Santa Fe

Représentées comme héroïnes dans les récits courts de Maupassant entre 1880 et 1891, les “filles” ou les “prostituées” restent une source d’inspiration durable pour l’écrivain depuis l’initiatrice *Boule de Suif* jusqu’à l’insolite *Tom-bale*.

Brunes, blondes ou rousses, grasses ou *exquises poupées de chair ronde*, bêtes, communes et grossières ou *gracieuses créatures*, mystérieuses, énigmatiques, marginales, patriotes, sensibles, elles sont toujours pareilles à leurs congénères dites honnêtes. Des “filles”, il en est de toutes les sortes dans l’œuvre de Maupassant. L’auteur prend, visiblement, plaisir à les mettre en scène non seulement comme héroïnes, mais aussi comme figurantes ou comme sujet de conversation révélant ainsi son intérêt sociologique par la “prostituée” et son inquiétude et sa fascination devant les multiples visages de la femme et de l’amour (I).

Précisons les mots du titre. D’abord, celui de “fille”, synonyme de “prostituée” au temps de Maupassant, désigne la femme de niveau social variable qui, moyennant de l’argent, fait l’amour avec différents partenaires. Chez l’écrivain, le terme de “fille” a un sens générique et s’applique à toutes les catégories de prostituées. Puis, celui de “héroïne” qui est le personnage féminin principal d’une œuvre littéraire. Enfin, celui de “récit”, pris ici comme désignant une

forme narrative brève, qui englobe les termes de “nouvelle” et de “conte” sans nous arrêter sur la définition théorique et formaliste de chaque genre.

## La “fille”

Maupassant excelle à décrire toutes les catégories de “filles” à la fin du XIXe siècle, établissant une hiérarchie dans cette variété. Au sommet, la courtisane dont l'exemple est la marquise Obardi, mère d'*Yvette*. *Partie de très bas, arrivée par l'amour dont elle avait fait une profession*, cette dame accepte *l'argent comme les baisers, naturellement*. Au même type de courtisannerie appartient Jeanne de Limours, l'héroïne de *L'Épingle*, l'une des femmes les plus cotées de Paris qui mène une existence princière. Car d'après son ancien amant, parti refaire sa fortune comme colon en Algérie parce qu'elle l'a ruiné, elle possède la science de dépenser, ruiner, rejeter pour ensuite trouver d'autres amours et recommencer. Moins haut, les filles entretenues comme la belle Irma Pavolin, maîtresse de M. Templier-Papon, riche manufacturier de Rouen qu'elle délaisse pour le capitaine Albert Épivent. Après une liaison heureuse, séparée de ce militaire fanfaron quand éclate la guerre de 1870, elle dégringole vers la déchéance. Revenu du front, Épivent la quitte lâchement, à la veille de sa mort, au chevet du *Lit 29* dans le pavillon de syphilitiques de l'hôpital de Rouen parce que selon les rumeurs de la ville sa maîtresse avait fait *une noce enragée* avec l'état-major prussien. Des femmes entretenues, les nouvelles en offrent nombre d'exemples. Les héroïnes de *La Baronne*, *Le Pain maudit*, *Rouerie*, *Les Bijoux* sont des femmes entretenues. Un degré plus bas, il y a les “filles de maison”, elles-mêmes hiérarchisées selon la catégorie de la maison close. D'abord, le bordel de luxe comme celui de *L'Ami Patience*, à Limoges, richement meublé et orné, *mais avec une prétention de parvenu polisson*. Le luxe, signe de richesse, est dû à l'exploitation immorale de la part de Robert Patience d'une entreprise familiale dans laquelle il débute, de manière artisanale, avec sa femme et sa belle-sœur... Ensuite, *La maison Tellier*, à Fécamp, maison provinciale où les bourgeois du lieu se livrent chaque soir à une *débauche honnête et médiocre de boire un verre de liqueur en compagnie de filles publiques*. Bien tenue par Madame Tellier que tout le monde respecte, la maison offre un modèle du fonctionnement de l'entreprise prostitutionnelle. Le personnel est composé de cinq filles dont deux s'occupent du *café borgne* destiné au peuple et les trois autres au salon où se réunissent les bourgeois de la ville. L'ensemble des pensionnaires forme “un échantillon, un résumé de type féminin, afin que tout consommateur pût trouver là, à peu près du moins, la réalisation de son idéal”.<sup>1</sup>

Enfin, au plus bas de l'échelle, on trouve *ces prisons de prostituées* qu'est la maison de *Le Port*, située dans une des ruelles obscures du quartier réservé de Marseille. Un *labyrinthe de bouges* où brillent *au-dessus des portes, des lanternes en saillie portant des numéros énormes sur leurs verres dépolis et colorés*. C'est dans un de ces bouges marseillais que Françoise Duclos, exerçant son métier, prend par hasard comme client son frère Célestin, matelot, revenu en France après quelques années de voyage autour du monde.

Mais le corpus traité envisage encore d'autres types de prostituées:

- Les racoleuses de trottoir–filles en carte ou clandestines– qui, la jupe relevée, à l'ombre des portes, lancent des mots stupides aux passants ou se serrent contre ceux-ci *leur soufflant au visage leur haleine putride* ainsi que les héroïnes de *L'Armoire*, de *Nuit de Noël*, de *L'Odysée d'une fille*.
- Les canotières ou barreuses des berges de la Seine, accompagnatrices des jeunes bourgeois aisés, constituent un cas singulier. Certes elles sont folles de leurs corps, mais c'est pour le plaisir, donc purifiées par leur non – vénalité, ainsi que les héroïnes de la *Femme de Paul*, *Mouche* et *Ça ira*. Cette dernière arbore le double statut de canotière et de racoleuse de trottoir. Car, ouvrière chez une modiste de la rue de Rivoli, elle chasse par les rues pendant la semaine pour arrondir le maigre salaire de l'atelier et le week-end, fait partie d'une bande de canotiers à Chatou.
- Les filles insolites, peut-être fruit de l'imagination littéraire, comme l'héroïne de *L'Inconnue*, proche du fantastique ou celle de *Les Tombales*, très originale et inventive, qui exerce son métier déguisée en veuve au cimetière de Montmartre. Cette *sépulcrale chasserresse* pleure sur les tombeaux des morts récents afin de séduire *les hommes tristes hantés par une femme, épouse ou maîtresse, et troublés encore du souvenir des caresses disparues*.

Elles viennent du monde ouvrier, des paysans de la campagne, de la petite bourgeoisie. Elles ne sortent pas toutes, comme par miracle, telles de plantes magnifiques poussées sur le fumier comme Yvette. Irma de *Le Lit 29* en témoigne, elle est fille de cultivateurs, installés aux environs d'Yvetot. Seule *Mouche* est d'origine très pauvre

tout à fait toquée, née avec un verre d'absinthe dans le ventre, que sa mère avait dû boire au moment d'accoucher, et elle ne s'était jamais dégrisée depuis, car sa nourrice, disait-elle, se refaisait le sang à coups de tafia ; et elle-même n'appelait jamais autrement que "ma sainte famille" toutes les bouteilles alignées derrière le comptoir des marchands de vin.<sup>2</sup>

Dans cet univers où pèse le secret, où le mensonge et le travestissement sont de mise, il est difficile de savoir comment on vient à la prostitution. Pourtant, Maupassant rapporte deux points de vue concernant ce problème social et

moral qui le préoccupe. D'un côté, celui des héroïnes de *Le Port* et de *L'Odyssee d'une fille* qui touchent le fond noir de la misère humaine. Ces "filles" orphelines, embauchées comme servantes, débauchées ou chassées par un patron, mortes de faim et ne trouvant pas d'ouvrage, entrent en maison ou deviennent raccrocheuses dans la rue. D'un autre côté, l'opinion du narrateur de *L'Armure* qui, prévenu par un ami médecin dit:

[...] toujours une fille est débauchée par un homme de sa classe et de sa condition. [...]

On accuse les riches de cueillir la fleur d'innocence des enfants du peuple. Les riches payent le bouquet cueilli. Ils en cueillent aussi, mais sur les secondes floraisons.<sup>3</sup>

Chair offerte à monnayer. Les clients, en général, les préfèrent grosses et comestibles d'après le modèle de la célèbre *Boule de Suif*, surnom qu'elle reçut à cause de son embonpoint: "Petite, ronde de partout, grasse à lard, avec des doigts bouffis, étranglés aux phalanges, pareils à des chapelets de courtes saucisses. [...] Sa figure était une pomme rouge".<sup>4</sup>

Cependant, toutes ne sont pas aussi appétissantes au Folies-Bergère, elles apparaissent *avachies, graisseuses plutôt que grasses, bouffies d'ici, maigres de là, avec des bedaines de chanoines et des jambes d'échassiers cagneux*. Au bordel et dans la rue, elles rient comme des folles, disent des paroles obscènes, emploient des expressions crues, se soûlent aux premières bouteilles de vin, exhalent une odeur de parfumerie et d'aisselle, circulent l'œil accrochant et la lèvre rouge. En revanche, dans l'alcôve, elles sont jolies, sensuelles, charmantes.

Elles sont mystérieuses. Car, el serait naïf d'imaginer pouvoir reconstituer la vie des "filles", par définition cachée. Elles sont énigmatiques. Leurs partenaires masculins doutent de l'identité même de "prostituée" dans *Les Sœurs Rondoli*, *Yvette*, *L'Inconnue*, *Divorce*, *Les Tombales*, *Les Bijoux*. Parfois ces partenaires se posent une série de questions restées sans réponse à propos du dévoilement de l'énigme comme dans *Les Tombales* et *L'Inconnue* ou s'interrogent sur les motivations profondes des "filles" comme dans *La Femme de Paul*, *Ça ira* et *Les Sœurs Rondoli*. Elles sont marginales. D'où le comportement humble de Boule de Suif envers ses compagnons de voyage, agressif de Rachel envers les officiers prussiens. Elles sont patriotes. Boule de suif se refuse à coucher avec l'officier prussien et n'y cède que parce que les Français la persuadent de se sacrifier pour eux. Rachel tue d'un coup de couteau l'officier prussien, surnommé Mademoiselle Fifi, qui lui avait été adjugé lors de l'orgie au château d'Uville, parce qu'il se vantait de posséder le territoire français et *toutes les femmes de France*. Irma, qui empoisonne les prussiens, jette au fringant capitaine Épivent: "Je te dis que je leur ai fait plus de mal que toi, moi, et que j'en ai tué plus que tout ton régiment réuni... va donc... capon!"<sup>5</sup>

Elles ont des élans de sensibilité, des crises religieuses et de la tendresse pour les enfants. Boule de Suif court à un baptême, Rosa éclate en sanglots à l'église, toutes les "filles" de la maison Tellier s'attendent devant la communicante et Allouma, l'Arabe, célèbre les rites du Ramadan (II).

## La femme

Mais qu'il s'agisse de courtisanes, d'entretenues, de pensionnaires de maison, de clandestines ou des filles en carte, les prostituées sont d'abord, des femmes. De manière qu'elles partagent qualités et défauts avec leurs compagnes dites honnêtes. Elles ne sont ni meilleures, ni pires, ni, en fin de compte, différentes. Car Mme. Carré-Lamadon juge en connaisseur l'officier allemand qui vient de coucher avec Boule de suif le trouvant "pas mal du tout" et demeure, nous dit-on, *la consolation des officiers de bonne famille* stationnés à Rouen. Alors, il n'y a pas de différence essentielle entre Boule de suif, femme galante, et Mme. Carré-Lamadon dont le mari est propriétaire de trois filatures et membre du Conseil général. Rachel, après avoir tué "Mademoiselle Fifi" se réfugie jusqu'à la paix au clocher de l'église d'où elle est tirée par *un patriote sans préjugés* qui l'épouse et "en fait une Dame qui vaut autant que beaucoup d'autres".<sup>6</sup>

C'est à dire que prostituée ou non, toutes les femmes sont:

- pleines de rouerie. Par exemple, Mlle. Chantefrise, héroïne du *Divorce* épouse un notaire de Rouen grâce à ce qu'elle apporte au moment du mariage, 2.500.000 francs. Cette somme, elle l'avait amassée par ses quatre enfants lesquels elle avait eus de quatre pères différents payant chacun une pension. Mais, bien entendu, son mari n'avait été informé ni sur l'existence des enfants ni sur l'origine de la dot. D'après l'amant trompé de *Rouerie*, "les femmes rusent avec une simplicité incroyable, une audace surprenante, une finesse invincible".<sup>7</sup>

- éveilleuses des sens. Si elles trottaient, si elles décochent une œillade, si elles les effleurent, les hommes sentent "courir un frisson dans le dos". Selon Roger des Annettes, le regard de *L'Inconnue* semble lui laisser une sorte de glu, comme s'il eût projeté sur les gens un de ces liquides épais dont se servent les pieuvres pour obscurcir l'eau et endormir leurs proies.<sup>8</sup>

Plus encore, un "petit criquet de femme, bête [...], pas jolie, maigre et rageuse" ensorcelle le héros de *La femme de Paul* ou un *pauvre être disgracieux et gauche* comme *Ça ira arrive à faire le métier qui demande le plus de grâce, d'adresse, de ruse et de beauté*.

- charmantes. Elles retiennent par le charme de leurs attitudes. Soit quelles



marchent avec grâce, soit qu'elles portent des toilettes modestes mais de bon goût, soit qu'elles portent "la marque de Paris", elles font *courir des désirs dans les moelles* masculines.

- incompréhensibles, inconnaissables et changeantes. Elles changent tout le temps, ne se ressemblant jamais deux jours de suite. Elles ne savent pas pourquoi elles agissent. *Pas plus qu'une girouette qui tourne au vent*. Ainsi, Servigny pour terminer l'histoire d'Yvette, fredonne: "*souvent femme variel bien fol est qui s'y fie*".<sup>9</sup>

- inférieure à l'homme. La marquise de Rennedon dans *Le Signe* assure que les femmes ont l'âme des singes et que le cerveau du singe ressemble à celui de la femme. Comme la femme ne raisonne pas sinon qu'elle imite tout le monde, la petite marquise se met à imiter le signe d'une prostituée accoudée à une fenêtre en face de chez elle. Excellente imitatrice, elle parvient à faire le signe beaucoup mieux que la fille de joie et avec autant de succès.

Manifestement, l'infériorité des héroïnes par rapport aux hommes est mise en évidence dans les nouvelles par le statut narratif accordé aux "filles". En fait, il est rare que "les filles" soient le personnage focal, que leurs sentiments, pensées et goûts fassent l'objet d'une analyse. Elles sont perçues à travers le regard de leur amant ou leur client. Par exemple, dans *La Baronne*, la parole est donnée à l'antiquaire, dans *Mouche*, à un canotier, dans *Nuit de Noël* au client... Et si elles ont le statut de narratrice de leur propre histoire, il s'agit soit d'un récit mensonger donc opaque, comme dans *L'Armoire* et *Les Tombales*, soit d'un récit qui n'obtient d'effet que dit par la prostituée comme dans *L'Odyssée* d'une fille, *Ça ira* et *Le Port*, soit d'un récit qui constitue une version (peut-être mensongère?) parmi d'autres comme dans *Le Lit* 29.

Bref, la description de ces héroïnes rejoint la vieille idée de l'Éternel Féminin, défini dans *L'Épingle* comme "l'odieux et affolant Féminin": "fluide grisant et vénéneux" qui attire l'homme pour l'entraîner à sa perte.

## L'amour

On sait qu'on aime quand on est *pris, captivé, possédé des pieds à la tête, corps et âme*. On sait qu'on a soit une passion profonde, soit un désir charnel quand les pulsions sensuelles irrésistibles vous poussent vers quelqu'un du sexe opposé. Dans ce cas, les caresses, les baisers et les étreintes sont porteurs d'une forme de bonheur et de plaisir. Pourtant, la rencontre d'un homme et d'une femme est toujours le résultat d'un piège tendu par la nature afin de perpétuer l'espèce humaine.

Dans la trentaine de récits de ce corpus, les formes d'amour repérées sont:

- L'amour bestial, sans complications sentimentales ni considérations psychologiques, qui est une force irrésistible et incontrôlable faisant tomber l'homme *dans un trou bourbeux*, l'entraînant en *des abîmes inconnus*. La femme y est présentée comme une magicienne au pouvoir maléfique et troublant faisant subir à l'homme *l'attache secrète de la possession qui ne rassasie pas*. De manière que, l'homme demeure avec la femme, *le cœur libre et la chair tenaillée, accouplé comme une bête*. Pire encore, l'homme vaincu par cette domination prodigieuse venue du *démon de la chair* reste attaché à des femmes "quelconques", tels les amants-clients dans *Les Sœurs Rondoli* et dans *Allouma*. En effet, Pierre Jouvenet et M. Auballe ne se lassent nullement de tenir en leurs bras, le premier, une "fille" taciturne, mécontente, grogneuse et sale et le second, une "fille" du désert appartenant à un *continent primitif, au cœur rudimentaire, à la sensibilité trop peu raffinée, proche de l'animalité humaine* (III).
- L'amour obsession qui est une sorte d'invasion d'images de la femme suivant l'homme, le poursuivant, l'accompagnant sans cesse. Et parfois, les images le poursuivent longtemps après, s'il retourne dans les lieux où il a possédée la femme. L'homme souffre *du trouble singulier de ce fantôme évoqué*. Pourtant, il s'agit des présences irréelles, des femmes impossibles, rêvées, peut-être à contre-rêve sentimental...
- Les amours lesbiennes, explicitement mentionnées dans *La Femme de Paul*, sont définies comme *une tendresse plus intime et plus sûre, plus familière et plus confiante* et, en même temps, comme *un crime contre nature, monstrueux*. Cette même forme de passion est suggérée dans *La Maison Tellier* et dans *L'Ami Patience*.

Apparemment, il n'y a que *la bête à plaisir* qui procurerait la plénitude de *l'homme charnel*. Toutes les autres femmes, pleines de roueries, de ruses, de rosseries sont des êtres auxquels les hommes doivent pardonner ou ignorer leurs défauts mais s'en servir.

La femme et l'amour sont donc associés au désir, au plaisir, à l'imagination, même à la mort et presque jamais au bonheur. L'amour et la mort se superposent. La "Tombale" s'offre à l'amour sur les caveaux où sont les morts. Et la femme est un des travestissements que prend la mort. En guise de preuve, on a l'histoire de *La femme de Paul*. Et non seulement la menace de la mort plane sur les amants, il y a aussi l'impossibilité de se connaître et de se comprendre parce qu'un "abîme infranchissable" les sépare. A propos de ceci, Servigny, l'homme à femmes et à fêtes réfléchit: "En arithmétique, un et un font deux. En amour, un et un devraient faire un, et ça fait deux tout de même".<sup>10</sup>

Ce scepticisme de Maupassant à l'égard de la femme et de l'amour répond d'une part, à une vision du monde qu'il hérite de Schopenhauer et d'autre part, à l'ennui de vivre fin de siècle (IV).

## Notes

<sup>1</sup> *La Maison Tellier*, Flammarion, p. 44.

<sup>2</sup> *Mouche*, Flammarion, p. 223

<sup>3</sup> *L'Armoire*, Albin Michel, pp. 89-90.

<sup>4</sup> *Boule de Suif*, Garnier, p. 10

<sup>5</sup> *Le Lit 29*, Garnier, p. 397.

<sup>6</sup> *Mademoiselle Fifi*, Garnier, p. 128

<sup>7</sup> *Rouerie*, sur le site web, p. 1.

<sup>8</sup> *L'Inconnue*, sur le site web, p. 3.

<sup>9</sup> *Yvette*, Flammarion, p. 207.

<sup>10</sup> *Yvette*, Flammarion, p. 156.

I. Proposant la description du personnage de la "fille", cette communication comprend le corpus suivant: *Boule de suif* (1880), *La Maison Tellier* (1881), *La Femme de Paul* (1881), *Rouerie* (1882), *Nuit de Noël* (1882), *Mademoiselle Fifi* (1882), *L'Odyssée d'une fille* (1883), *Les Bijoux* (1883), *Le Pain maudit* (1883), *L'Ami Patience* (1883), *L'Homme-fille* (1883), *Les Sœurs Rondoli* (1884), *Yvette* (1884), *Le Lit 29* (1884), *L'Armoire* (1884), *L'Inconnue* (1885), *Ça ira* (1885), *L'Épingle* (1885), *Le Moyen de Roger* (1885), *L'Ermite* (1886), *La Baronne* (1887), *Divorce* (1888), *Le Port* (1889), *Allouma* (1889), *Mouche* (1890), *Les Tombales* (1891), *Le Signe* (1885).

II. Ces héroïnes sont souvent décrites d'après le stéréotype forgé par le discours médical, hygiéniste, sociologique et judiciaire du temps de Maupassant. Ce portrait de la "fille" rejoint le système de représentation et l'idéologie de la fin du XIXe. siècle, alors même qu'il paraît le subvertir. Ce stéréotype de la prostituée fascinait les écrivains de l'époque maupassantienne: les frères Goncourt, Zola, Huysmans, Alexis, Céard, Alphonse Daudet, Alexandre Dumas fils, Mirbeau, Victor Margueritte.

III. C'est dans *Allouma* qu'on trouve la meilleure formulation de la femme AUTRE. Au vrai, Allouma, l'étrangère, représente la barrière des races qui est "infranchissable et secrète" et la barrière des âmes qui exprime des "distances incommensurables".

IV. La fin du XIXe. siècle est une période caractérisée par la perte des valeurs humanistes et la foi religieuse, l'humiliation de la défaite de 1870, les névroses... qui privent les hommes de toute consolation.

## **Bibliographie**

### **Ouvrages de critique littéraire et d'histoire**

**Adler, Laure** (1990), *La vie quotidienne dans les Maisons Gloses 1830-1930*, Paris, Hachette.

**Bancquart, Marie-Claire** (2002), Proface de *Les Sceurs Rondoli et autres nouvelles*, Paris, collection Folio classique, Gallimard, p.7-38.

**Colloque de Cirisy** (1988), *Maupassant. Miroir de la Nouvelle*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.

**Corbin, Alain** (1982), *Les filies de noce*, Paris, Flammarion.

**Forestier, Louis** (1995), *Boulevd Suif et La Maison Tellier de G. de Maupasant*, Paris, collection Foliothèque, Gallimard.

### **Récits de Maupassant**

**Maupassant, Guy de** (1926), *Toine*, Paris, Albin Michel.

\_\_\_\_\_ (2002), *Les Sceurs Rondoli et autres nouvelles*, Paris, collection Folio Classique, Gallimard, 2002.

\_\_\_\_\_ (1980), *La maison Tellier. Une partie de campagne*, Paris, G. F - Flammarion.

\_\_\_\_\_ (1971), *Boule de suif et autres Contes normanas*, Paris, Classiques Garnier.

## **SITOGRAFIE**

Les textes de Maupassant sur le site:

[www.unige.ch \(http://un2sg4.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/rouerie.html\)](http://un2sg4.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/rouerie.html)

[www.unige.ch \(http://un2sg4.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/inconnue.html\)](http://un2sg4.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/inconnue.html)

## **Annie Ernaux ou l'identité ambivalente d'une héroïne**

Graciela M. Audero

ISP "Alte. G. Brown"

Alianza Francesa de Santa Fe

Silvia Z. de Clément

Universidad Nacional del Litoral

Alianza Francesa de Santa Fe

ISP "Alte. G. Brown"

En 1992, Annie Ernaux fit paraître *Passion simple* où elle narre une liaison amoureuse intense et brève avec un diplomate russe. Elle y témoigne de sa volonté de tout dire sur les manifestations de la passion et de la relation de celle-ci avec l'écriture et le temps. Cependant, en 2001, l'écrivain décide d'aller au bout de cette démarche publiant *Se perdre*. Ce livre-ci est le substrat du précédent: le journal intime qu'elle tient entre septembre 1988 et novembre 1989, période correspondant à la passion évoquée dans l'œuvre antérieure.

Deux livres qui sont "la même chose et inversement". En tout cas, une sorte de palimpseste. Derrière l'histoire d'une passion aliénante, il y avait le journal où tout avait été enregistré de manière instantanée. Cet écart temporel favorisa la distance nécessaire à la compréhension d'une aliénation consentie. Et puis, il est toujours possible de raconter la même histoire autrement selon des variations textuelles infinies puisqu'il n'y a pas "la vérité d'un texte" (Horpress).<sup>1</sup>

### **La passion aliénante d'une héroïne**

Obstinée à se mettre à nu, à livrer toute l'intimité parce que la perfection de l'écriture "ne peut être que dans le don, la perte de toute prudence" (SP:22) la narratrice-héroïne poursuit la quête de son identité par la réflexion autobio-

graphique avec des retours imprévus au passé: les dix-huit années d'un mariage pesant, l'avortement clandestin en '64, la mort et l'amour des parents, l'origine populaire, l'attachement "aux hommes les plus vains". Ces retours en arrière lui permettent le rassemblement d'elle-même, l'élucidation selon ses paroles de "La ligne, la grande ligne du sens secret de ma vie" "que seule l'écriture peut élucider vraiment" (SP:172-173). Ayant compris le sens de sa vie, elle renoue ses deux existences, la populaire et la bourgeoise. Déculpabilisée de la honte éprouvée à l'égard de ses parents, elle peut écrire des raccourcis saisissants sur l'un des champs de tension fondamentaux de son œuvre. L'écriture devient le seul espace de lucidité et de distance critique où peut se dégager un sens du vécu.

Puisque l'écriture permet le rassemblement de soi-même ("écrire pour joindre..."), l'expérience de la passion lui permet de joindre l'adolescente d'origine populaire d'Yvetot à l'adulte intellectuelle reconnue de Cergy: la même femme passionnée, "les mêmes attentes, les mêmes désirs, mais au lieu d'aller vers l'été, on va vers l'hiver. Mais on connaît la vie!" (SP:347-348). Elle sait, maintenant, que quand il s'agit des hommes, elle vit dans un "état psychologiquement comateux" à cause de la tension provoquée par un appel ou par l'absence d'appel. "Ne jamais poursuivre une histoire. En suis-je capable?" se demande-t-elle. Car l'homme, celui qu'elle reconnaît "comme un dieu quelque temps, avant la désillusion, l'oubli" est toujours un "don Juan". Elle établit des relations fondées sur "son manque intérieur", sur son besoin d'un homme qui l'aime, mais plus tard, elle rompt à sa manière habituelle, avant de secréter l'antidote de l'amour pour se dire: "Mais comment croire qu'on puisse m'aimer, s'attacher à moi? Comme si cela n'avait été possible que de la part de mes parents" (SP:169).

Toujours pareil avec G. de V., Claude G., Philippe et P. Avec chacun de ces hommes, les principaux, elle n'a jamais raisonné "en termes d'attachement grandissant" au fur et à mesure qu'ils se connaissent, mais de "diminution et de désillusion". Nouveau champ de tension fondamental qui lui apprend que ce qui la fait écrire, c'est, "ce manque de réalisation de l'amour, sans fond". Plus encore, la comparaison et le souvenir des états semblables ne lui apportent que "la confirmation d'un malheur uniforme lié à l'amour" des hommes. En fait, ses relations sont toujours éphémères et ses partenaires ne lui ont apporté que des rêves, des fantaisies, du désir, parfois un peu de tendresse. D'où que l'écriture y croise une biographie, toute une histoire personnelle se remet en mouvement pour approcher ce point originel où se noue un rapport à soi-même et avec le monde. Ce qu'elle laisse entrevoir dans la phrase suivante: "Ne plus vivre dans la honte ce que l'on peut vivre dans le plaisir, le triomphe, (la sexualité, la jalousie et les origines sociales aussi)" (SP:292).

Par ailleurs, dans les deux livres, l'on retrouve la longue litanie des attentes douloureuses, les préparatifs des rencontres (robes, choses à manger, fleurs dans la chambre) l'état d'absence du monde, le recours aux superstitions, l'usure du temps sur le désir, "le creux où fusionnent mort, écriture, sexe"... Bref, l'on retrouve les mêmes idées, pensées, sentiments et sensations. Pourtant, l'on aurait attendu du journal des secrets, des révélations, mais il n'y a rien d'autre que ce qu'il y a dans *Passion simple*, plutôt les mêmes audaces. Par contre dans *Se perdre*, l'on trouve beaucoup plus d'analyses et d'interprétations ainsi que des réflexions mises en perspective par références à Borges, Foucault, Spinoza, Proust, Aragon, Éluard... et, en particulier, Simone de Beauvoir. Et, parmi les réflexions, on y décèle la matrice des livres à écrire: *Passion simple*, *La Honte*, *L'Événement*, *L'Occupation* où un dialogue s'établit entre le vécu individuel et l'écriture. Mais ce qui paraît ressortir d'une expérience personnelle s'élargit au collectif, donnant sa légitimité au projet de tout dire dans deux livres capables d'aider l'écrivain à élucider le sens de sa vie et de livrer aux lecteurs tous les éléments d'une compréhension. À ce propos, Annie Ernaux se demande: "...si je n'écris pas pour savoir si les autres n'ont pas fait ou ressenti des choses identiques, sinon, pour qu'ils trouvent normal de les ressentir même, qu'ils les vivent à leur tour en oubliant qu'ils les ont lues quelque part un jour" (PS:65-66).

Pour Annie Ernaux, il est question de vivre une passion et la dévider en un livre pour se procurer la perte d'elle-même, "l'expérience du vide comblé", satisfaisant sa nécessité de faire et de donner aux autres. Il est aussi question de se libérer grâce à ce qu'elle parvient à se connaître à travers l'enregistrement de "la nappe de souffrance égocentrique". C'est, à la fois, par celle-ci que l'écrivain "communique avec le reste de l'humanité". Il est enfin question de comprendre que son "moi" d'hier est celui d'aujourd'hui:

Me dire que j'ai perdu un an et de l'argent pour un homme qui, en partant, me demande s'il peut prendre le paquet de Marlboro ouvert, sur la table. On en vient toujours là, à vingt ans ou quarante huit ans. (SP: 223)

Enfin, après cette histoire d'amour écrite et ces deux livres vécus autour de la cinquantaine, elle revendique cette passion comme un luxe dans lequel elle a gaspillé sans compter, argent, temps, fatigue corporelle:

Quand j'étais enfant, le luxe, c'était pour moi les manteaux de fourrure, les robes longues et les villas au bord de la mer. Plus tard, j'ai cru que c'était de mener une vie d'intellectuel. Il me semble maintenant que c'est aussi de pouvoir vivre une passion pour un homme (PS:77).

## L'identité ambivalente d'une héroïne

Depuis une trentaine d'années, selon le théoricien J. Lecarme, on assiste à une expansion de la littérature autobiographique qui s'impose à travers une diversité de dispositifs: textes à régime narratif variable, à contrat de lecture modulable... Mais qu'il s'agisse d'occuper une marge de l'autobiographie comme le journal ou de représenter un renouvellement du même genre, comme l'autofiction, on constate dans ce nouvel âge autobiographique deux phénomènes: "une dérive généralisée vers la première personne et vers l'autobiographie et une interrogation sur les rapports entre deux domaines jusqu'alors bien distincts –celui de la fiction et celui de l'autobiographie–" (Lecarme, 1999:267).

Le terme d'autofiction est défini par S. Doubrovsky –appuyé sur le tableau des genres formulé par G. Genette– comme un dispositif très simple; "un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman" (Lecarme, ob. cit. 268). Par ailleurs, le Dictionnaire *Le Petit Robert* définit le terme héroïne comme "le principal personnage féminin d'une œuvre littéraire". Compte tenu des deux définitions précédentes, Annie Ernaux, est-elle la narratrice-héroïne de *Passion simple* et de *Se perdre?* L'écrivain, elle-même, répond dans des tables rondes et des interviews: "c'est moi et ce n'est pas moi", "c'était à la fois mon journal et celui d'une autre" respectivement (Ídem:271 et Horpress<sup>2</sup>) Ces réponses contradictoires dans l'épitéxte oral mettent en question la relation d'identité ou d'altérité entre l'auteur et la narratrice-héroïne. Réponses d'autant plus intéressantes que Annie Ernaux a éliminé toute trace de roman dans les épitéxtes de ses ouvrages depuis la publication de *La Place* en 1983. Livrée au double jeu du roman et de l'autobiographie, Annie Ernaux n'a rien truqué, mais elle s'est adonnée à un exercice d'ambiguïté qui fait toute sa place à une ambivalence de l'identité de l'héroïne. Point de nom et de prénom de l'héroïne, point de sous-titre générique dans ses livres. Certes dans *Se perdre*, elle glisse en deux occurrences son prénom, mais il s'agit peut-être d'un lapsus. Quant au héros masculin, lui non plus, il n'est désigné ni par un patronyme ni par un pseudonyme et ses nom et prénom sont réduits à l'initiale A. (dans *Passion simple*) et à l'initiale S. (dans *Se perdre*). Mais dans ce cas, l'anonymat ne vise pas à provoquer un effet quelconque chez les lecteurs sinon à ne pas perturber la vie privée d'un héros involontaire, à éluder une indécatesse quoique quelque chose de perfide s'insinue puisque beaucoup d'autres précisions –lieux, datation, nationalité, profession– permettent d'identifier l'ex-amant "de l'ombre". En revanche, l'anonymat de la narratrice-héroïne dissout son identité provoquant paradoxalement l'identification des lecteurs et des lectrices.



L'ambiguïté à l'égard de l'identité de l'héroïne est tributaire du principe d'indétermination où se situent les textes analysés, ni roman, ni autobiographie, mais autofiction dont la clef est donnée par la phrase inaugurale du *Roland Barthes par Roland Barthes*: "Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman" (Lecarme, 1999:267). Le choix de l'épigraphe de *Passion Simple* appartenant à Roland Barthes confirme que le moi de la narratrice-héroïne se situe dans une ligne soulignant la dissociation d'une protagoniste en une personne réelle et en une passion fictionnelle. Dans ce sens Annie Ernaux cherche "la différence entre une réalité passée et une fiction", évoque ce "sentiment d'incrédulité" en relisant ses histoires et se demande si la passion décrite, elle ne l'aurait pas éprouvée "vis-à-vis d'un personnage de fiction". Plus encore, les autoanalyses sur le sens de sa vie, les autocritiques sur ses comportements, il faut les mettre en perspective avec les réflexions théoriques de R. Barthes qui écrit: "...pas de plus pur imaginaire que la critique (de soi)" (Ídem:281). Ces considérations nous ramènent à admettre que le pacte de lecture est un pacte autofictionnel qui se doit d'être contradictoire à la différence du romanesque et de l'autobiographique qui, eux, sont univoques.

Nous tenons à souligner que toute l'œuvre d'Annie Ernaux se joue des lignes de démarcation entre genres ainsi que de l'antinomie entre l'identité et l'altérité de la narratrice-héroïne. D'ailleurs, c'est l'auteur, elle-même, qui forge la notion de *je transpersonnel*:

Le je que j'utilise me semble une forme impersonnelle, à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de 'l'autre' qu'une parole de 'moi': une forme transpersonnelle, en somme. Il ne constitue pas un moyen de me construire une identité à travers un texte, de m'autofictionner, mais de saisir, dans mon expérience, les signes d'une réalité [...] passionnelle (Thumerel, 2004:19).

Elle cherche à explorer son vécu passionnel à l'aide d'une démarche objectivante qu'elle emprunte au sociologue. Ainsi, son œuvre dépasse-t-elle les alternatives entre subjectif et objectif, identité et altérité, autobiographie et roman...

Toujours ambivalente et contradictoire, elle se présente dans S.P. et P.S. comme une femme mûre et intellectuelle qui attire un bel homme plus jeune qu'elle et comme une midinette nulle et aliénée qui consulte les horoscopes. A propos de ces thématiques, on pense avec Lyn Thomas que l'écrivain entend ériger en objets littéraires la culture féminine et la féminité populaires, faire entrer en littérature des dimensions de la réalité tenues pour triviales et obscènes afin d'exercer une action politique à travers ses textes.

Pour conclure, *Passion simple* et *Se perdre* sont deux livres qui nous plongent dans un jeu de miroirs entre vécu, temps, écriture dont Philippe Lejeune a signalé l'originalité:

Annie Ernaux a construit progressivement un dispositif de vibration, entre ce qui fut vécu, le journal écrit sur le champ, le récit sur le champ, le récit et le journal relu: c'est presque comme une 'installation' -qui dépasse la notion d'œuvre fermée ou de texte, c'est un système de 'résonance' dans le temps [...] un dispositif de 'triangulation' pour évoquer quelque chose de finalement indicible (Thumerel, 2004:255).

## Notes

<sup>1</sup> Interview réalisée à Annie Ernaux par le journaliste J-L. Tallon, mars 2001 paru in <http://perso.orange.fr/erato/horspress/juliet.htm>

<sup>2</sup> Interview citée up supra.

## Sigles utilisés

SP: *Se perdre*

PS: *Passion simple*

## Bibliographie

**Ernaux, Annie** (1992), *Passion simple*, Paris, Gallimard, Folio.

\_\_\_\_\_ (2001), *Se perdre*, Paris, Gallimard, Folio.

**Lecarme, Jacques, Lecarme-Tabone, Eliane** (1999), *L'autobiographie*, Paris, Armand Collin.

**Thomas, Lynn** (1999), *Annie Ernaux, à la première personne*, Paris, Stock, 2005 pour la traduction française, traduit de l'anglais par Dolly Marquet.

**Thumerel, Frabrice** (2004), études réunies par: *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Artois Presses Université.

## Un acercamiento a la configuración heroica del Mersault de Camus

Ariela Borgogno

Universidad Autónoma de Entre Ríos

Partimos de la premisa de que, en tanto manifestación artística del hombre, la literatura está íntimamente ligada a la evolución y transformación de la sociedad de la que emerge. Pero el acto literario no sólo muestra sino que ayuda a construir una manera de pensar la vida. Se constituye así un ida y vuelta entre lo que la literatura toma y lo que da. En esa interacción constante entre la sociedad reflejada en las letras y la edificación de la misma a partir de la palabra, el concepto de héroe ha sufrido significativas variaciones a lo largo de la historia literaria, pues cada época ha construido sus propias figuras heroicas.

Para centrarnos en nuestra tarea específica, el análisis de los rasgos heroicos del protagonista de *El extranjero*, debemos partir de un acercamiento inicial a la figura heroica. En su *Estética de la creación verbal* Bajtín llama héroe al protagonista de toda novela pero la noción de héroe trasciende esta mirada moderna de personaje que acapara la atención creadora del autor

Desde los relatos míticos la literatura ha creado sus propios héroes. El mito del héroe concentra un profundo simbolismo. Él es quien viaja a lo desconocido en pos de una sabiduría ausente. El camino heroico es la aventura en pos del conocimiento y la realización de la plenitud. Joseph Campbell, en su famoso *El héroe de las mil caras*, recreó el monomito del héroe, la historia arquetípica y universal que late tras la diversidad de los relatos heroicos de los pueblos.

Si nos remontamos a Aristóteles, ya en su *Poética* planteaba que las artes reproducen por imitación los hombres en acción de tres modos diferentes: configurando personajes mejores de lo que en realidad son, como son en realidad o mostrándolos peores de lo que son.<sup>1</sup>

Esta caracterización de los mismos, que permite al griego distinguir los grandes géneros dramáticos, está basada en la referencia directa a las cualidades de los seres humanos y por ello se entiende que la literatura clásica ya estaba ofreciendo un modelo de conducta al público espectador. Si debemos admirar a los mejores es porque ellos encarnan las virtudes a las que todos aspiramos en cada momento de la historia humana. El héroe clásico como también el medieval constituyen un modelo de los valores que la sociedad entiende como positivos.

Consideramos que el vínculo estrecho entre los valores heroicos y los valores sociales permite advertir la evolución del concepto de héroe en la literatura. La dimensión de lo heroico varía en cada momento histórico de acuerdo a los principios que imperan en la sociedad. Éstos, consensuados y reconocidos, son condición necesaria para la existencia del héroe dado que sin ellos no puede existir un personaje que represente la ejemplificación heroica. La sociedad concibe sus héroes a su imagen y semejanza o conforme a la idealización que tiene de sí misma, por ello el héroe es una propuesta, una encarnación de ideales. En la Edad Media, por ejemplo, se entendía la virtud a través de los valores cristianos personificados en el ideal caballeresco, en la lucha por Dios y por el rey.

Ahora bien, si el acuerdo sobre los valores que deben primar en el seno de toda sociedad no existe, se dificulta la presencia del héroe porque éste no tendrá ya que luchar sólo contra sus clásicos enemigos sino contra la opinión de la sociedad a la que pertenece, sus propios lectores. Nace así la figura del héroe enfrentado a la sociedad y que pugna por sustituir a los héroes representantes de lo establecido. Ejemplos de esta nueva propuesta heroica son los personajes de la novela libertina, los que construyen *Las relaciones peligrosas* de Laclos para nombrar sólo algunos o aquellos creados por el Marqués de Sade transgrediendo todo precepto moral. En ellos vemos al héroe que se define contra la sociedad, que se niega a seguir las normas instituidas pero finge cumplirlas para alcanzar sus fines.

El héroe romántico es también una muestra del héroe que rompe la cohesión social en sus principios. Es una figura que irrumpe frenéticamente dando gritos en la noche y teniendo casi la certeza de no encontrar un eco. La soledad es su característica esencial porque él lleva consigo “la verdad” que le ha sido revelada y que no puede hacer comprender a los otros. El héroe romántico por excelencia es el artista en su vana función profética. El genio artístico, invención característica de la época romántica, encierra en sí mismo los rasgos de la rebeldía porque su problema radica en entregar su alma como una mercancía a un mercado que no la valora o trabajar bajo un sistema de patronazgo económicamente insoste-

nible. Este héroe es el renegado que clausura con seguridad toda posibilidad de reconciliación social, es el hombre superior condenado por su sensibilidad a sufrir trágicamente el dolor de enfrentarse a lo absoluto, a sus propios demonios. Es quien crea únicamente lo que lleva adentro, sin consideración al mundo y como desafío a un público cuyo derecho es aceptarlo tal cual es o rechazarlo de plano. La imagen del héroe romántico se construye en torno a su alienación, a la incompreensión de que es objeto y a su voluntad revolucionaria.

También en el Siglo XIX la novela realista postula una nueva imagen heroica circunscripta al plano de lo social y describe una sociedad que sufre los efectos de la Revolución y de la caída del Antiguo Régimen, y que sigue conformándose sobre el derecho de cuna y la posesión. En este marco, el héroe es consciente de que la historia lo avala y de que el enemigo debe ser aniquilado. Su meta es el ascenso social y la mezquindad y la astucia, las herramientas que utiliza para manipular a una sociedad que entiende como escenario de la mentira y el engaño. El héroe del realismo ya no encarna la virtud y el honor tan preciados por los caballeros medievales ni tiene el espíritu revolucionario del romántico. Todo principio constituye un obstáculo en el camino al reconocimiento social de aquellos nacidos en lugares privados de privilegios pero que creen fervientemente que sus méritos y condiciones le asignan un lugar en las altas esferas del cuerpo social. Balzac lo muestra a través de personajes como Vautrin y Federico de Rastignac en su *Comedia humana*; lo hace también Stendhal en la figura de Julian Sorel.

La recuperación en este trabajo de diversas concepciones de heroicidad responde a la necesidad de analizar qué posibilidades existen de pensar al Mersault de Camus como un héroe del Siglo XX.

El último siglo del milenio se caracteriza por ser un período convulsionado por complejos factores que producen una ruptura con los valores precedentes. Profundos antagonismos y contradicciones pueblan esta época por lo que la unidad de su visión de la vida se ve seriamente amenazada. Ya no se encuentran principios claros sobre los que actuar y el hombre comienza a sentir su extravío. En esta pérdida de certezas, la cobardía, la inacción y la desidia pueden ser características heroicas. Surge entonces en el campo literario una temática que tiende a expresar la fragilidad del sujeto, la introspección, la crisis de identidad, la alineación del hombre contemporáneo, la búsqueda del sentido de vivir. La literatura se convierte en el reflejo de los más insondables problemas humanos y manifiesta claramente que el héroe del Siglo XX puede ser el sujeto estático, absurdo o vencido. Vale pensar que, en un tiempo donde el hombre no se reconoce a sí mismo, el héroe no siempre logra sobreponerse y puede ser derrotado.

Existen dos ejes sobre los que gira el pensamiento de Camus y que se expresan en su labor literaria: el absurdo y la rebeldía. En *El extranjero*, ambas problemá-

ticas se hacen carne en su protagonista. Prototipo del individuo anónimo de las ciudades modernas, Mersault es un hombre que ha madurado en la amoralidad del relativismo, un hombre que vive una vida maquinal, rutinaria, salpicada de momentos de hedonismo; un hombre que mira la realidad como si fuese un espectador fríamente distante. Su imagen simboliza una realidad humana deslastrada de todas las convenciones psicológicas, de explicaciones subjetivas.

El extrañamiento, el abismo infranqueable existente entre el hombre y el mundo que Mersault representa, le han valido la ya conocida mención de “héroe del absurdo”, aquél que manifiesta sin intención el descorazonamiento que se apodera del hombre ante el sinsentido de la vida. También se le ha llamado anti-héroe por carecer de aquellas características heroicas míticas dignas de imitar. Pero el hecho es que Mersault se configura como héroe en su rebeldía ante la indiferencia del mundo; es un héroe digno de su tiempo, es el hombre común que transita el presente, lo concreto.

La narración en primera persona, que suele tener como efecto el acercamiento del lector al personaje, sólo muestra el vacío interior de éste último. En *El extranjero* el relato del narrador y protagonista se construye a partir de la ajenidad del acontecimiento propio.

En la primera parte de la novela Mersault cuenta la muerte de su madre, la carnal intimidad con María, la historia de Raimundo, los paseos a la playa y finalmente la muerte del árabe. Pero en su descripción de los hechos no se percibe un destello de sentimiento; no lo provoca la pérdida de la madre, ni la mujer con quien comienza a relacionarse, ni el acto que lo convierte en asesino. Existe un distanciamiento entre los sucesos y su persona, claramente visible en la morosidad y objetividad de las expresiones, muestra de su carácter taciturno y de una conciencia pasiva y tediosa. Por ello en el relato hay una prescindencia de detalles y una marcada tendencia a enfatizar y reiterar motivos cercanos a las sensaciones: el resplandor insostenible del cielo, el calor del cuerpo de María, la multitud abarrotada en la puerta de los cines. Si la vida de Mersault es sólo una repetición de gestos y actos, al nivel de un Sísifo inconsciente, su narración es fiel producto de su automatismo tal como termina siendo el crimen que comete. No había razón para matar al árabe pero hacía demasiado calor, estaba demasiado agobiado y angustiado; quizá alguien tenía que redimir el malestar de Mersault con su muerte: por eso el árabe muere de un disparo en la playa:

Tenía los ojos ciegos detrás de esta cortina de lágrimas y de sal. No sentía más que los címbalos del sol sobre la frente e, indiscutiblemente, la refulgente lámina surgida del cuchillo, siempre delante de mí (...) Entonces todo vaciló. El mar cargó un soplo espeso y ardiente. Me pareció que el cielo se abría en toda su extensión para dejar que lloviera fuego. Todo mi ser se distendió y crispé la mano sobre el revólver (Camus, 2005:79-80)

Lo absurdo del crimen de Mersault responde a la imagen de sí mismo que éste construye a lo largo de la primera parte del texto. Pero esa conciencia fatigada, que no revela razones ni sentimientos, se despereza en el final de la segunda parte, ya en prisión.

El sujeto que ignora los valores de la sociedad es sometido a la arbitraria irracionalidad de los mecanismos sociales disfrazados bajo el ropaje del Derecho, el Orden y la Justicia; un héroe condenado a muerte porque se niega, naturalmente, al juego de mentiras e hipocresías propias de las convenciones sociales; un sujeto incapaz de ocultar lo que siente, lo que le impide prestarse al juego de máscaras y representaciones de la “civilidad”. Dice el juez del proceso, absorto por la alienación del acusado al insistir en los determinantes físicos que lo llevaron a cometer el homicidio:

¿Acaso ha demostrado por lo menos arrepentimiento? Jamás, señores. Ni una sola vez en el curso de la instrucción este hombre ha parecido conmovido por su abominable crimen. En ese momento se volvió hacia mí (...) —*relata Mersault*—. Sin duda no podía dejar de reconocer que tenía razón. No lamentaba mucho mi acto. (...) Hubiese querido tratar de explicarle cordialmente, casi con cariño, que nunca había podido sentir verdadero pesar por alguna cosa (...) Pero naturalmente, en el estado en que se me había puesto, no podía hablar a nadie en ese tono. No tenía derecho de mostrarme afectuoso, ni mostrar buena voluntad. (Camus, 2005:130)

La insensibilidad del protagonista justifica su dificultad para entender el encarnizamiento con que se lo trata dado que las bases de la acusación son ajenas a su crimen: su actitud frente a la muerte de su madre, la relación irregular con María luego de la muerte de aquélla, la amistad con Raimundo, hombre de conducta amoral. Es el momento donde la irracionalidad del mundo golpea las exigencias de razón del hombre y la rebeldía se viste de pasividad.

Mersault recorre las etapas de *El mito de Sísifo*, ensayo de Camus publicado un año después de la novela que nos ocupa; luego de la ceguera de la autómatas vida cotidiana, el protagonista rehúsa toda esperanza. Mersault es extranjero en un medio hostil, indiferente; sostiene lo absurdo de la vida y reconoce la muerte como realidad única. Pero el condenado a muerte lúcido, el “muerto consciente” de Camus, se rebela ante dicha condena porque profana ese asunto tan humano que es el destino. Mersault, como Sísifo, quiere sentirse dichoso porque su destino le pertenece.

Ante la proximidad de la muerte, cuando los efectos de la sentencia comienzan a tomar su forma, despierta la conciencia dormida de Mersault. Ante el presente, revive el pasado inmediato y las sensaciones placenteras y siente que había sido feliz, que todavía lo era. Ese Meursault que desde las primeras páginas se nos presentó como una víctima propiciatoria de la sociedad, logra la exis-

tencia auténtica en el momento mismo en que el máximo de injusticia lo lleva al pie de la muerte. Al constatar su miseria, este hombre sin esperanza adquiere al fin su dignidad de hombre. Aún así, nada se modifica. No llega el arrepentimiento ni hay lugar para un dios.

Mersault es la clara imagen del hombre de su tiempo, desarticulado, disgregado. Es el héroe que ya no combate con los otros por un dios, por un rey, por amor, por reconocimiento. Es la expresión del hombre moderno que lucha consigo mismo para encontrar un sentido a su existencia. Es la batalla individual en la que el hombre se ve envuelto desde mediados del Siglo XX, cuando se agudiza la fuga de las certezas y comienzan a caer los ideales. Mersault es la figura heroica del hombre común; nos representa a cada uno de nosotros en nuestra rebelión ante un mundo que nos sofoca con su sinsentido y nos sentencia a transcurrir la vida en la soledad de la indiferencia. La búsqueda de Mersault, es la heroica búsqueda diaria de la condición humana.

## Notas

<sup>1</sup> Aristóteles, *La Poética*, México, Editores Mexicanos Unidos SA, 1989, p. 133.

## Bibliografía

**Aristóteles** (1989) *La Poética* (2ª edición) México, Editores Mexicanos Unidos S.A.

**Bajtín, Mijail** (1ª ed. 1982), *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina SA.

**Camus, Albert** (2005), *El extranjero* (6ª ed.) Buenos Aires, Planeta/Booket, Traducción de Bonifacio del Carril.

**Camus, Albert** (1991), *El mito de Sísifo* (12ª ed.) Buenos Aires, Losada, Traducción de Luis Echávarri.

**Hauser, Arnold** (2002), *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo I y II. Madrid, Debate.



## **Gargantua, un príncipe y un héroe colosal**

Susana Verónica Caba

Universidad de Buenos Aires

I.S.F.D. N° 29

El Renacimiento ubica al hombre como eje de toda experiencia filosófica, socio-política, cultural y religiosa. El hombre se transforma así en *la medida de todas las cosas*, como en la Grecia de Pericles. Asimismo, la ruptura con la tradición medieval conlleva también el planteo de utopías políticas y la instauración y defensa del rol fundamental que debe jugar una educación de tipo humanista en este proceso.

La presente investigación pretende abordar la idea de héroe desde este aspecto en particular: la formación del héroe como búsqueda de un nuevo modelo integral de hombre en *Gargantua* de François Rabelais.<sup>1</sup>

Nos encontramos con un texto de muy difícil aprehensión dado el problema existente con la filiación del héroe: *Gargantua*. La obra de Rabelais es un conjunto compuesto por cinco libros publicados en forma independiente y sucesiva. *Pantagruel* (1532) es de publicación anterior a *Gargantua* (1535), si bien *Gargantua* es un personaje popular muy conocido en Francia en el S. XVI. La originalidad del autor reside en el hecho de crear a *Pantagruel* en el rol de hijo de *Gargantua* en su primer libro y en el de otorgarle a *Gargantua* la condición de rey de Utopía, metafóricamente rey de Francia,<sup>2</sup> en el segundo. Este niño-noble-gigante, en la concepción rabelaisiana, debe ser educado para cumplir eficazmente su rol de soberano en el intento por sostener una construcción so-

cial basada en la aristocracia, en contra de gobiernos supranacionales, imperio religioso-papal o político.

El proceso de formación del héroe, en nuestra investigación ha sido segmentado mediante tres secuencias temáticas que son infancia y juegos, educación formal, carta real. El análisis de cada una de ellas permitirá reconstruir la imagen rabelaisiana de un nuevo modelo de hombre y sociedad.

En *Gargantua*, nuestro héroe tiene una gran ligazón histórica- rey de Francia- por lo cual se hace necesario desarrollar un programa educativo exhaustivo acorde con lo que implica una futura e ineludible acción de gobierno. Bajo las influencias erasmianas y el renovado interés por las ideas de la Antigüedad clásica se despliega ante nuestra vista un detallado sistema educativo. Este sistema es planteado como un proceso constructivo de formación de héroes-nobles.

## **Infancia y juegos**

Durante sus primeros años de vida, el gigante Gargantua es un personaje organizado enteramente por medio de la curiosidad por el mundo exterior y la satisfacción de los deseos físicos. En términos de la psicología moderna, es el período de las etapas oral, anal y genital, de vital importancia en la conformación armónica de la personalidad autónoma.

Gargantua tiene una relación casi carnal con el mundo que lo rodea; se accede a la carne, especialmente lo genital. A partir de la edad de tres años (capítulo XI) se manifiesta un Gargantua más maduro y autónomo y se produce además una fuerte conexión con el entorno inmediato y con lo popular, lo que corresponde con su característica histórica. Gargantua interactúa con su entorno jugando con barro, con la comida, con vino, con los animales. Muchos de sus juegos están enunciados con dichos del refranero popular. Gargantua es un espíritu no dogmático, se va construyendo a partir de la experiencia y su pensamiento va despegándose de lo concreto. Demuestra picardía e ingenio burlándose de los adultos, a quienes hace participar como piezas de un juego gigantesco.

Son precisamente los juegos los que, si bien pertenecen cronológicamente a la infancia, merecen un análisis individual pormenorizado. Los capítulos XIII y XXII son originales en la obra: ambos capítulos tratan sobre el dominio de ciertas leyes o reglas.

En el capítulo XIII aparece la temática de la higiene anal mediante un *torchecul* inventado por Gargantua. El capítulo despliega entonces a partir de lo escatológico ideas fundamentales de la obra rabelaisiana. En primer término, el capítulo se abre y se cierra sobre la idea política: al principio se menciona que Grand-

gousier vuelve de la guerra y al final se mencionan los héroes de los Campos Eliseos. Al momento de publicación de ambas obras el trono francés, en manos de Francisco I de Valois, se veía sumido en lucha contra Carlos I de España principalmente por el dominio de Italia y por la penetración de la Reforma Protestante en Francia. Este contexto permite establecer entonces que el “...oison bien duveteux” (p.80) que Gargantua elige como el mejor *torchecul* bien podría representar el águila heráldica del escudo de armas de Carlos I de España. Sería como decir, permítasenos el exabrupto, “me lo paso por el c...”, es decir, juego con él, lo domino, no permito su intromisión en el trono de Francia. En la etapa anal, la retención o expulsión de las heces se convierte en una actividad donde se fundamentan los comportamientos ulteriores de pureza y disciplina personales. Por la conquista de la disciplina de sus esfínteres Gargantua se autocontrola, descubre la idea de su poder y de su propiedad privada, que él puede dar o no voluntariamente.

En segundo término, a esta idea de héroe cabal se asocia una nueva concepción de aprendizaje, el de la verdad pragmática contra la idea de educación memorística. Gargantua demuestra que puede ser ‘doctor de saberes mundanos’ manifestando un pensamiento lógico que se apoya en la experiencia concreta: él llega a establecer cuál es el mejor *torchecul* después de un largo proceso de ensayo-error con diferentes materiales (objetos, animales, etc., con los que se limpia el culo). Esta educación práctica se completa con la adquisición de la actividad simbólica: la del manejo del lenguaje que se realiza por medio del juego rimado, pues Gargantua le cuenta a su padre el mejor *torchecul* en forma de poesía. Se revela entonces una madurez notoria: control del propio cuerpo (y, podría afirmarse, metonímicamente, del cuerpo social que estará a su cargo) y dominio del lenguaje. Con la aparición de éste último aparece la capacidad de reconstruir acciones futuras mediante la representación verbal. Por ello es que resulta significativo el planteo de silogismo gargantuino.<sup>3</sup>

Esta forma de pensamiento típicamente aristotélica reactualiza la Antigüedad Clásica. Pero aquí Rabelais realiza un contrapunto con las ideas de uno de los sabios de la Edad Media por medio de una referencia erudita: “...c’est aussi l’opinion de Maître Jean d’Écosse” (p.80),<sup>4</sup> el Doctor Sutil, y provocando el efecto cómico al contrastar sutil con escatológico y medieval con humanista.

En continuidad con el capítulo del *torchecul* Rabelais nos enfrenta en el capítulo XXII con el catálogo de los juegos que nuestro héroe practica. El procedimiento no es nuevo: evoca el catálogo de las naves, canto II de *La Ilíada*. Mientras que en la obra homérica guerreros y naves jugarán obviamente un papel activo en la acción guerrera, el uso rabelaisiano del recurso es original: los juegos son aquí meros enunciados, su número excesivo, doscientos diecisiete en total, resulta fastidioso y sirve para mostrar a Gargantua consagrando los esfuerzos de

su memoria al aprendizaje de denominaciones ociosas y empleando su inteligencia en el ejercicio de reglas pueriles. Sin embargo debemos conceder que de hecho el propio objeto catalogado - juegos- es llamativo. Obviamente Rabelais no se opone a ellos, dado que como hemos visto, el juego es la primera forma de conocimiento; lo que se plantea es la brecha entre la actividad lúdica instintiva natural y la retahíla de juegos reglados enunciados en forma cercana a un recitado automatizado, tal como los rezos de los *paternostro*. El juego permite la introducción del tema religioso que se manifiesta carente de contenido, literalmente pura nominación, la que en gran medida, es la culpable del escaso tiempo que el héroe dedica a su estudio.

Rabelais tiene una concepción abierta respecto de la vida infantil y por ello da tanta importancia al juego como primera forma de conocimiento. Entre la actividad espontánea que Gargantua manifiesta en el capítulo XIII y la lista de juegos del capítulo XXII hay sin embargo un factor común: la disposición favorable hacia lo nuevo y lo que esto puede aportar en la construcción de un nuevo modelo de hombre. Es decir, el paso de la Escolástica al Humanismo, por decirlo *grosso modo*, se apoya en este afán de búsqueda que se nutre de la experiencia concreta para aprehender en primer término el entorno inmediato y paulatinamente construir categorías de pensamiento más abstracto.

## **Educación Formal**

La educación sistemática de Gargantua está en manos de tres preceptores: dos llamados “sofistas” y un humanista. Este concepto está tomado directamente de Erasmo quien consideraba que a edad temprana el niño debía ser encomendado a un preceptor. Se basa en el principio de la relación maestro-discípulo al estilo socrático, con la idea de debatir y dialogar extensamente sobre diferentes temas a lo largo del día.

El plan de Ponócrates, preceptor de Gargantua, se basa en un desarrollo armónico del ser, tanto física como espiritual y mentalmente. Para ello se dispone una distribución equitativa del tiempo sin perder una sola hora del día. Las actividades comienzan con el aseo personal y el servicio de maitines. Después la lectura durante varias horas y la discusión sobre lo leído, escena que evoca la *mayéutica* socrática o los *diálogos* platónicos.<sup>5</sup> Nada queda librado al azar, por ejemplo, el capítulo XXIV indica las actividades que se realizan los días de lluvia, que son aprovechados para que el gigante descienda hasta los artesanos y los oficios. Se manifiesta un acercamiento hacia la idea positiva del trabajo independiente. El trabajo es aquí dignidad y se lo puede aprehender a partir de un conocimiento de tipo pragmático. Gargantua, príncipe, futuro rey, observa a

los artesanos y aprende de sus oficios. Es un modo de fomentar las altas dotes del espíritu para alcanzar la práctica de la virtud y la sabiduría.

La educación humanista tiene valor positivo. En *Gargantua* se observa un especial interés por sistematizar el aprendizaje, utilizando para ello métodos provenientes de la pedagogía erasmiana y la Antigüedad Clásica fundamentalmente. Cobran especial importancia los preceptores-educadores, que con un movimiento casi dialéctico, inician el aprendizaje a partir de la destrucción y aniquilación de lo viejo y construyen a partir del surgimiento de las nuevas ideas humanistas.

### **Carta Real**

Culmina el ciclo de formación del héroe una epístola enviada por su padre, es decir, el rey Grandgousier.<sup>6</sup> Cabe destacar aquí que sin que medie ninguna pausa, se pasa de la educación de nuestro príncipe al episodio de los pasteleros de Lerné, hecho que desatará el episodio guerrero entre Picrochole y Grandgousier.

La carta real es enviada, entonces, para cerrar el ciclo de los capítulos correspondientes a la educación formal y las palabras de Grandgousier hacen más referencia a una directa acción de gobierno que a un plan educativo. La misiva es breve y expeditiva. Tiene que ver con la mirada puesta en el acto de gobernar el trono de Utopía. Grandgousier, ya viejo y disgustado por la declaración de guerra, impulsa un accionar reflexivo, apaciguador, protector, en contra de una injusticia tal como la inferida por Picrochole, que es presentado como tiránico e injusto.

Es importante destacar que cuando Grandgousier envía esta carta, Gargantua ya ha sido sometido al programa educativo de su preceptor Ponócrates, por ello la referencia educativa se desdibuja: el príncipe goza ya de un filosófico reposo. En otras palabras, está listo para asumir su compromiso político, que contempla la idea de respeto por la individualidad de los súbditos. Su intención no es provocar sino apaciguar, no es atacar sino defender, no es conquistar sino guardar a sus leales.

La utilización del recurso epistolar permite a Rabelais darles voz a sus personajes que concluyen de este modo el largo proceso constructivo de un modelo opuesto al Escolasticismo. La carta de Grandgousier funciona como corolario del proceso de formación y también, simbólicamente, como 'espaldarazo': es la institucionalización del rol de futuro rey.

## Conclusión general

Rabelais se batió contra la opinión concerniente a la inutilidad para los nobles de ser bien educados. Se pensaba que un caballero, destinado a hacer la guerra no tenía necesidad de estudiar. Pero Gargantua está sometido a un programa de estudios intensivos que le abre todos los dominios del saber. De los cantares de gesta Rabelais ha heredado el ideal del perfecto “valiente” y de los *romans* bretones ha tomado prestado para sus reyes y sus cortes, el culto de la individualidad y de la educación: el poder-saber.

Profundamente influenciado por Erasmo, Rabelais va más allá de la pedagogía del autor del *Elogio de la locura*. Su búsqueda parte de una observación detallada y minuciosa de la vida infantil. Mientras que en la obra de Erasmo muchas de las conductas infantiles deben ser controladas, en la de Rabelais toda energía libidinal está expuesta y exacerbada. La curiosidad y espontaneidad de la vida infantil son la necesaria base para, por un lado, oponerse a la Escolástica rigurosa y vacía de significación y, por otro, construir un plan educativo liberal teñido de influencia grecolatina, que recuerda fuertemente la idea platoniana de fomentar la virtud por medio de la educación. El hombre que Rabelais diseña será la síntesis de un personaje colosal, ligado espontánea y visceralmente con la tierra y con lo material, y al mismo tiempo reflexivo, espiritual y religioso, virtuoso e intelectualmente preparado.

La educación es una búsqueda constante, obsesiva y en cierto modo, absoluta. Está al servicio de un compromiso político y una concreta acción de gobierno: hallará su esplendor en la construcción utópica de una nueva sociedad que se plasma en el proyecto de la abadía de Thélème.

## Obras citadas

**Rabelais, François** 1535 (1973), *La vie horrible et tragique du Grand Gargantua père de Pantagruel* en *Ouvres Completes*, Paris, Seuil.

**Rabelais François** 1532 (1973), *Pantagruel roy des Dipsodes restitué à son naturel avec ses faictz et prouesses espouvantables* en *Ouvres Completes*, Paris, Seuil.

## Bibliografía

**Antonioli, Roland** (1988), “La matière de Bretagne dans le Pantagruel”, *ER*, XXI, pp. 77-86.

**Artal, Susana G.** (1998), *Del rey Arturo a los héroes del espacio. Los relatos de héroes y aventuras entre dos milenios*, Buenos Aires, Cántaro, Colección El Caldero.

- Auerbach, Erich** (1986), "El mundo en la boca de Pantagruel" en *Mímesis*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, pp. 249-268.
- Bajtín, Mijail** (1974), *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, Barral editores, Breve biblioteca de reforma.
- Berrogn, Richard M.** (1986), "Bakhtin's Rabelais and the Status of Popular Culture in the Sixteenth Century" en *Rabelais and Bakhtin. Popular Culture in Gargantua and Pantagruel*, University of Nebraska Press, pp. 1-16.
- Bowra, Cecil M.** (1966), *Heroic poetry*, New York, Macmillan Co.  
 \_\_\_\_\_ (1948), *Una educación clásica*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras: Instituto de Filología- Sección clásica.
- Butor Michel et Denis Hollier** (1972), *Rabelais ou c'était pour rire*, Paris, Larousse.
- Campbell, Joseph** (1959), *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE.
- Céard, Jean** (1988), "Rabelais lecteur et juge des romans de chevalerie", ER, pp.237-248.
- Cusset Monique D.** (1992), *Mythe et histoire. Le pouvoir et la transgression dans l'oeuvre de Rabelais*, Paris, Trédaniel Éditeur.
- Charpentier Françoise** (1988), "Une éducation de prince: *Gargantua*, chapitre XI", ER, XXI, pp.103-108.
- Demerson, Guy** (1988), "Paradigmes épiques chez Rabelais", ER, XXI, pp.225-236.
- Erasmus, D.** (1932), *El Enquiridion o Manual del Caballero Cristiano*, edición Dámaso Alonso, prólogo de Marcel Bataillon, Madrid, Junta para ampliación de estudios. Centro de Estudios históricos, Revista de filología española, Anejo XVI.
- Ferrater Mora, J.** (1971), *Diccionario de Filosofía*, Buenos Aires, Sudamericana, T.I.
- Françon Marcel** (1947), "Sur la g n se de *Pantagruel*", Publication of the Modern Language Association of America, LXII, pp.45-61.
- Le Goff, Jacques** (1985), *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa.
- Todorov Tzvetan** (1982), *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos aires, ediciones Buenos Aires (trad. de Silvia Delpy).

## Notas

<sup>1</sup> Por una cuestión pragmática la denominación del texto elegido se realizará según la denominación más breve y tal vez la más conocida: *Gargantua*. Las citas que figuran en este trabajo corresponden a la edición cuyos datos completos figuran en lista de obras citadas. Para el análisis del tema propuesto se han seleccionado los capítulos XI al XV, XXI al XXIV y XXIX de *Gargantua*.

<sup>2</sup> Este concepto está tomado de Marcel Françon. Obviamente adherimos a éste pues creemos ver en el personaje *Gargantua* una construcción histórico-política.

<sup>3</sup> “Il n’est pas besoin de se torcher le cul s’il n’y a pas de saletés, dit Gargantua. Il ne peut y avoir de saletés si l’on n’a pas chié. Donc, il nous faut chier avant que de nous torcer le cul! - Oh! Dit Grandgousier, que tu es plein de bon sens, mon petit bonhomme, un de ces jours je te ferai passer docteur en gai savoir, pardieu! Car tu es bien en avance pour ton âge”. (Rabelais, 1535, p.79)

<sup>4</sup> Juan Duns Escoto, 1266-1308. Teólogo, filósofo y sacerdote franciscano escocés que fue un agudo crítico del tomismo. Fue llamado *Doctor Subtilis*. Imprimió a la Escolástica un cambio decisivo de rumbo, trató de restringir la fe a la esfera de lo práctico y se esforzó por cultivar un ideal racional demostrativo, riguroso y crítico, independiente de la fe. Sentó el principio de que todo lo que no es rigurosamente demostrativo depende de la voluntad humana. *Diccionario enciclopédico Salvat*, Madrid, Salvat, 1997, p.43.

<sup>5</sup> Sócrates empleaba un método que constaba de dos partes: la refutación, es decir, rever la idea previa y considerarla falaz y la mayéutica, que se basaba en el diálogo entre maestro y discípulo a partir del cuestionamiento para obtener una nueva y crítica verdad. Platón no era tan riguroso en su aplicación pero continuó utilizando el diálogo con fluir más libre de las ideas.

<sup>6</sup> Resulta imprescindible recordar lo mencionado en nuestra introducción: al momento de publicación del *Pantagruel* (1532) Rabelais aún no ha ideado su propio personaje Gargantua, de otra forma la referencia antes mencionada sobre el pesar del mismo por no haber gozado una educación de este tipo resulta ininteligible en la actual saga, en que el orden del primer y segundo libro ha sido invertido.

En el caso de la carta que Gargantua envía a su hijo Pantagruel, la epístola revela un tono erudito, equilibrado, estable, ciceroniano: Gargantua se manifiesta como un rey reflexivo, atento a la ley divina. Unido a esto aparece la virtud, don de todo héroe *per se*, enriquecida y ennoblecida por el saber liberal. Gargantua expresa que su mayor tesoro será la esperanza de ver a su hijo perfecto en virtud, nobleza de corazón y sabiduría.

La visión del estudio, y en especial de la literatura aparece protegida y dignificada. Gargantua se vanagloria reputándose como el hombre más sabio del siglo. Induce a su hijo a aprovechar al máximo su estadía en París y las enseñanzas de su preceptor Epistemón. Fija un esquema básico que comprende en primer lugar el aprendizaje de lenguas clásicas. Después, la cosmografía. En tercer lugar de las artes liberales recomienda la geometría, aritmética y música. También hace lo propio con la astronomía, el derecho civil, filosofía y medicina. Una vez conocida toda la ciencia lo insta a adquirir “...une connaissance parfaite de l’autre monde qu’est l’homme”. Et (...) commence à lire l’Écriture Sainte...” (p.248) y por último que domine el arte de la caballería y de las armas para defensa del trono de su padre. El subrayado es nuestro y tiene por objeto establecer que este concepto está extraído de la filosofía estoica. “La parte más conocida del estoicismo, la ética, se halla fundada en la *eudemonía* [...] el ejercicio constante de la virtud [...] El primer imperativo estoico es vivir conforme a la Naturaleza, esto es, conforme a la razón, pues lo natural es racional.[...] De modo análogo a los neoplatónicos, los estoicos representaban la



transposición al plano filosófico del afán común de salvación y aún la expresión de esta salvación en la forma de la vida del sabio. Pero mientras los neoplatónicos tendían a una filosofía religiosa- o a una religión filosófica- propia exclusivamente del elegido [...] los estoicos descendían de continuo hacia el hombre común...” (Ferrater Mora, P.584-587) En el caso de Rabelais, tal vez exista una conciliación, puesto que, si bien el héroe es un noble, éste se construye a partir de lo local y lo popular con un sentido de justicia y protección hacia el pueblo.

## ***Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* de Maryse Condé “Relato de esclava”: recorrido hacia la heroización**

Marta Celi

Universidad Nacional de Córdoba

*Al margen de la superioridad en tal o cual empresa, lo que el mundo antiguo –y el moderno– más ha valorado de los héroes es el móvil ético de su acción, fundado éste en un principio de solidaridad y justicia social, y es por esa circunstancia que los han tomado como modelo y han tratado, en consecuencia, de emular sus acciones. (Hugo Francisco Bauzá: *El mito del héroe – Morfología y semántica de la figura heroica*. p. 5)*

En 1950, Arthur Miller escribe para teatro *The Crucible* (*Las brujas de Salem*), un drama en cuatro actos basado en un hecho real. La pieza nos traslada a 1692, cuando en Salem, (Massachussets, EEUU), una pequeña comunidad de puritanos obsesionados por la idea del Mal y la acción del Demonio traducida en comportamientos humanos, acusan a un grupo de jovencitas de haber pactado con el Diablo. Han sido vistas mientras bailaban desnudas en los bosques apañadas por Tituba, la negra esclava del reverendo Parris. Por el color de su piel, Tituba es Satanás mismo; por el color de su piel es un ser inferior al que se somete a la peor abyección humana cual es la esclavitud. Si a esto le sumamos que se descubre también que esta negra prepara pócimas con diferentes fines, el destino cruel de Tituba está marcado sin atenuantes. Es juzgada, confiesa su “pecado”, es encarcelada, pero precisamente por haber confesado su pacto con el Maligno no es ahorcada como lo fueron otras mujeres de la pequeña comunidad de

Massachussets acusadas de haber sido poseídas por Lucifer. En los anales del célebre proceso de Salem, Tituba se presenta como la “bruja” que llevó a las jóvenes a cometer actos diabólicos.

Es conocido el fin que Miller perseguía con este drama en plena época del mackartismo en Estados Unidos. La figura de la negra esclava entonces en su drama es utilizada como disparadora de los verdaderos móviles del dramaturgo en cuestión. Confiesa en un reportaje que efectivamente Tituba era requerida por los habitantes de Salem para su propio beneficio ligado éste más a intereses económicos, a odios, rencores y envidias que a la purificación de un pueblo poseído por Satán.

La Historia nos informa que el mediocre reverendo Parris toma en Barbados, una pequeña isla de las Antillas Menores, a Tituba como su esclava y la lleva a Estados Unidos para servir a su familia. La Literatura en la pieza de Miller recrea este personaje sacado de la realidad y le da un final incierto a la negra traída de Barbados. La deja en la cárcel delirando con que Pedro Botero (el diablo de Barbados más benévolo que el Dios de Salem) viene a buscarla para llevarla volando de vuelta a su isla. No se sabe en realidad qué fue de ella. Sólo hay hipótesis. Hasta este punto llega la discriminación del discurso hegemónico de la Historia en esta parte del mundo.

En 1986, Maryse Condé, escritora guadalupeña de raza negra, escribe la novela *Moi, Tituba sorcière...* Recupera de la Historia y de la Literatura la figura de la negra esclava acusada de practicar brujería en Salem y le inventa un alma y una vida. Después del proceso de Salem, Tituba no entra en la Historia. La escuchamos reflexionar:

Deploré haber jugado en todo aquel asunto sólo un papel de comparsa rápidamente olvidada y cuya suerte no interesaba a nadie. “Tituba, una esclava de Barbados, que con toda seguridad practicaba el hodo”. Unas pocas líneas en gruesos tratados consagrados a los acontecimientos de Massachussets. ¿Por qué iban a dejarme de lado de aquel modo? También esta pregunta me había pasado por la mente. ¿Acaso nadie se preocupa de una negra, de sus sufrimientos y tribulaciones? ¿Por eso? Busco mi historia en la de las brujas de Salem y no la encuentro.<sup>1</sup>

Maryse Condé la rescata de la muerte por olvido, forma atroz de la omisión de los seres humanos, blancos en la escritura consignados con frecuencia en el discurso hegemónico de Occidente que ignora con facilidad la historia de una “mujer de color”. No le tiene previsto un “espacio textual”. La novelista que nos ocupa da la voz a esta negra-mestiza en un “relato de esclava” (*slave narrative*), y le traza un recorrido que puede ser leído como un viaje hacia la heroización. Del barco negrero donde Tituba es concebida, fruto de una violación de un marino inglés a su madre, Abena, una princesa Ashanti, y su nacimiento en tierras de

Barbados hasta su vuelta a la isla ya sentida como “*mi país*” en el corazón de la negra *marronne* (cimarrona), pasando por Estados Unidos, lugar de exilio horrendo, la odisea de la esclava protagonista de esta novela reproduce las etapas del canónico “viaje del héroe”. El esquema de este periplo reconoce tres momentos: exilio - iniciación - regreso. Dos movimientos caracterizan la travesía: en primer lugar, la *katábasis* o el descenso a los infiernos, momento destinado a la iniciación, a las pruebas, a las hazañas, a los trabajos y las fatigas de la heroína, y, en segundo lugar, la *anábasis* o el ascenso, la revelación después de la muerte –real o simbólica– de ser mediadora, modelo fundacional digno de ser emulado por sus pares, previa purificación.

En la novela que nos ocupa, el primer desplazamiento reconoce como escenario la ruta de la tibieza al frío, desde el Caribe hasta el Atlántico, coronada con la estadía helada en Estados Unidos, mientras que el segundo dibuja el regreso a su Ítaca. En este viaje de vuelta a Barbados, desanda Tituba el camino del frío a la calidez desde el Atlántico hasta el Caribe, reinicia su vida en su choza en el bosque como negra libre mientras prepara su previsible final: muerte y resurrección como heroína destinada a la vida eterna, esto es, al recuerdo de su comunidad y al espejo en donde reflejarse. La muerte debe ser seguida de la apoteosis y la inmortalidad para que el regulado derrotero heroico transfigure el sacrificio expiatorio de la heroína, humanizada e iniciada, en paradigma para imitar, en negra heroizada que marca un camino de liberación.

¿Cuál es el escenario del recorrido heroico de Tituba, viaje recurrente para contar historias, en el que sólo cambian las épocas y las culturas? En primer lugar, como ya lo hemos apuntado, Tituba debe su existencia a una violación durante la travesía de África hacia Barbados sobre un barco de esclavos. Madre negra, princesa ashanti; padre blanco, marino inglés. “De aquella agresión nací yo. De aquel acto de odio y desprecio”.<sup>2</sup> Por su madre, su origen no es el del común de sus pares (lo que caracteriza también a los héroes clásicos); por su padre es el producto del desprecio, de la cuota de miseria humana que todo héroe debe poseer. Ve la luz en Barbados. Está estigmatizada por la indiferencia y el desamor de Abena. Nace en el Caribe, sitio de cruce de lenguas, razas y culturas. Lugar de difícil delimitación geográfica: islas y continente. Sur de los Estados Unidos, Golfo de México, las Guayanas, el norte de Brasil... ¿Hay que distinguir insularidad y continentalidad? Lo que sí se puede afirmar es que desde las islas al continente existe una esfera cultural nacida de la plantación. Esta civilización surge de la conquista, del exterminio –en las islas– o de la marginación –en las costas continentales–, de las poblaciones amerindias, de la deportación masiva de africanos y de la llegada de trabajadores indios, asiáticos o del Medio Oriente, estos últimos presentes sobre todo en las islas. En el centro de esto está la problemática de la pertenencia que se expresa en la literatura.

Cuando el amo de Abena descubre que está embarazada, echa a la bella negra marcada con una cicatriz en sus pómulos –símbolo de nobleza en su tribu africana– y se la regala a Yao, noble guerrero ashanti que no soporta los deshonrosos trabajos de la plantación. Sus instintos suicidas se atenúan con la llegada de Abena y el nacimiento de la niña hasta que finalmente se da muerte cuando el amo mata a Abena delante de la hija de ésta y lo vende a otro amo para castigarlo. Puesto que Abena había sido colgada y Tituba expulsada de la plantación, a los siete años se encuentra libre. La recoge Man Yaya, una anciana nago de la costa con poderes. “–Sufirás en la vida. Mucho. Mucho. [...]– ¡Pero sobrevivirás!”<sup>3</sup> Palabras premonitorias que anuncian a la heroína que volverá, sabia, de Estados Unidos a brindar un espejo y un camino para cambiar los horrores de la esclavitud.

En cuanto a su nombre, es Yao quien la bautiza: Tituba. Ti-Tu-Ba. “No es un nombre ashanti. Yao, al inventarlo, quería sin duda probar que era hija de su deseo y de su imaginación. Hija de su amor. [...] Yao me volvía el rostro hacia alta mar y me murmuraba al oído: –Un día, seremos libres y volaremos con las alas hacia nuestro país”.<sup>4</sup> Es de notar que desde su nombre Tituba está llamada a erigirse en heroína fundacional. No es africano ni americano. Ese nombre constituye una creación en un medio nuevo marcado por el sincretismo y que, en consecuencia, necesita de héroes fundadores, colectivos. Será el cometido de Tituba al final de su recorrido hacia la heroización. Por otra parte, si para Yao “su país” sigue siendo África y sueña con tener alas para escapar de la esclavitud, condición de la que se liberará sólo con la muerte por mano propia, para la “créole” (mestiza), “con la tez apenas rojiza y los cabellos rizados”,<sup>5</sup> Barbados se convertirá en “su país”. Ya no será África, ya será el Caribe, ese espacio de vidas miserables y brutalidades mayúsculas para la gente de su raza y sin embargo, añorado, querido, digno de ser transformado en un lugar hospitalario. Para ello, deberá rebelarse contra tanta injusticia. Y entonces, Tituba presenta otra de las características de los héroes: la transgresión motivada por la ética de construir un mundo mejor. A pesar de los límites impuestos por la sociedad, esta negra esclava es transgresora toda vez que su acción está regida por una ilusión utópica.

Sola, a los catorce años cuando muere Man Yaya, se refugia en el bosque en una choza construida por ella misma. Había aprendido la medicina de su raza transmitida por la anciana quien “la inició en un conocimiento superior”,<sup>6</sup> para curar, para sanar el cuerpo y el espíritu. Esto es “brujería” para los occidentales. Asimismo, Man Yaya le transmitió la cultura de su pueblo: leyendas, plegarias, animismo, dioses, sortilegios, gestos propiciatorios, palabras para convocar a los muertos, *sus invisibles*, los tres que la acompañarán durante toda su vida y a quienes invocará y convocará cada vez que los necesite.

¿Qué hecho produce la esclavización de Tituba, el encuentro con el reverendo

Parris y su partida hacia los Estados Unidos? El amor por John Indien, un mestizo hijo de padre arawak y madre negra, esclavo de Susann Endicott con quien se va a vivir a la choza que éste tiene detrás de la casa de la ama. Así, Tituba elige ser esclava por amor a John Indien. Esta elección va a llevarla al exilio. Susanna Endicott los vende a Samuel Parris y deben partir con éste y su familia hacia Boston. La etapa de la *katábasis* que anunciáramos al comienzo culminará en los dolores extremos que padecerá Tituba en Estados Unidos. En este país hostil pasa duras pruebas, cumple tareas reservadas para la heroína en formación, se fatiga en este proceso de descenso a los infiernos, sigue su proceso de iniciación con nuevos maestros, vuelve a quedarse sola, va a la cárcel hasta que finalmente la rescata del mundo de los muertos un judío portugués, Benjamín Cohen d’Azevedo, viudo con cinco hijos y cuatro muchachos para los que necesitaba una mano femenina. Salir de las tumbas significa, entre otras cosas, volver a aprender las cuestiones de la vida. Tituba, en pos de su heroicidad, debe renacer porque así lo reclama el canon del “mito del héroe”. El delicado momento que sigue al cumplimiento de la hazaña, la reconversión de la *katábasis* a la *anábasis* puede arrancar. Reflexiona Tituba al prepararse para salir del mundo de los muertos e ir a la casa de quien la ha comprado a los veinticinco años con aspecto de cincuenta: “Pocos individuos tienen esta mala suerte: nacer por segunda vez”.<sup>7</sup>

Por alguna razón que todavía no descifra, Tituba ve en los ojos de Benjamin el mismo sufrimiento que en los suyos. Por alguna razón que todavía no comprende, intuye que esta nueva esclavitud será diferente, más benévola. Piensa solamente y siempre en Barbados. Quizá ésta sea una nueva oportunidad de volver a su isla cada vez más humillada, cada vez más llena de negros esclavos y de dolor, cada vez más marcada por la rivalidad entre los suyos –*marrons* en los bosques, por un lado, esclavos en las plantaciones, por el otro. Tierra del sufrimiento extremo, pero también terruño sentido como el único lugar donde quiere vivir porque es el suyo, porque allí está su gente y porque si alguna gesta heroica le está asignada sólo en Barbados tendría sentido culminarla.

Todavía en Estado Unidos, en casa de Benjamín, figura de cojo contrahecho, Tituba encuentra paz y una familia que le permite, sin acusarla de “bruja”, ejercer sus poderes de mediadora entre los vivos y los *invisibles* del amo, atender enfermedades del alma y del cuerpo, ser, en definitiva, la negra curandera que “*sana*”, como le había inculcado Man Yaya. Sus muertos siguen apareciéndosele, a veces le advierten sobre peligros, a veces la regañan sobre decisiones tomadas, pero nunca, porque así lo indica el patrón del “mito y el viaje del héroe”, le indican qué hacer exactamente en cada caso. Ella debe actuar libremente puesto que precisamente en sus comportamientos, en sus acciones, se ve y se mide la calidad de la heroína en la que se está transformando.

Se convierte luego en la amante de su amo y llevan una verdadera vida de matrimonio armónico. Es una etapa de relativa felicidad para Tituba aunque siempre empañada por su obsesión porque Benjamín le dé la libertad para volver a Barbados. Un día, luego de un incendio provocado en la casa familiar de este judío también perseguido y discriminado por su origen, Benjamín le anuncia que la va a hacer libre para que pueda huir de ese infierno que es Estados Unidos para ellos.

De los quince capítulos que tiene la novela más un Epílogo, diez están consagrados a contar las dos primeras etapas del recorrido de Tituba, esto es, el exilio y la iniciación. Precipitadamente, los cinco últimos y el Epílogo narran el último peldaño que lleva a esta negra al regreso. En cuanto al descenso a los infiernos, ya hemos marcado que comienza en Barbados cuando Tituba por amor decide seguir a John Indien, el mestizo que la colma de males y del que se separa en Estados Unidos, y llega a su punto más profundo en la cárcel en medio de los muertos vivos y de la ignominia extrema. Allí también se produce el punto de inflexión y comienza el ascenso cuando un judío portugués la compra, la lleva a su casa y la convierte en su mujer. Tituba vive una dicha relativa. Le falta el pasaje final. Le falta volver a su tierra. Debe desandar el Atlántico, cruzar el Caribe –cual Leteo que la introduce y la saca del Averno– y desembarcar en su terruño tan maltratado, tan desgraciado. La escuchamos reflexionar sobre el barco que la traslada del exilio a su reino:

A pesar de todo, ¿no estaba viviendo acaso la realización de un sueño que, tan a menudo, me había mantenido en vela? He aquí que retornaba a mi país natal. [...] Pero los tiempos han cambiado. Los hombres y las mujeres ya no aceptan sufrir. El Rebelde desaparece en una nube de humo. Su espíritu permanece. Los miedos se disipan. [...] (*al ser reconocida por un negro después de diez años de ausencia*) Había olvidado la facultad de recuerdo que tiene nuestro pueblo. ¡Ah no!, ¡nada se le escapa! ¡Todo se graba en su memoria!<sup>8</sup>

Empero, no se conforma sólo con estar viva. Siente la necesidad de cambiar el sabor de la vida, mas no sabe cómo lograrlo.

Llega a su país natal “totalmente apestando por el olor a lucro y a sufrimiento. Feo. Pequeño. Mezquino.”<sup>9</sup> y todo se precipita. Encuentra a los suyos enfrentados. Por un lado, los *marrons* escondidos en los bosques, liderados por un jefe que busca la inmortalidad y pacta con los blancos traicionando a los suyos, por otro, los esclavos siempre en las plantaciones. Todos usan el fuego como el arma privilegiada de los negros esclavos. Empiezan a armarse. Se convierte en una de las amantes del jefe *marron* de quien queda embarazada. Se aleja del mismo cuando descubre su doble juego. Se refugia en su vieja choza que no ha sido destruida. Sola nuevamente, le traen un día a un joven herido, Iphigène, de quien se enamora convirtiéndose en su madre-amante. Quizá para compensar el

recuerdo amargo del hijo que mató en su exilio antes de nacer... Los explotados, los oprimidos se organizan alrededor de algún hombre heroizado para transformar su desesperación en esperanza. Será la misión de Tituba en este preámbulo de su muerte, su apoteosis y su inmortalidad. La gesta de la antigua esclava va llegando a su fin. Una conspiración liderada por ella e Iphigène es delatada por los suyos, los que han traicionado ideales y deseos y han vendido información a los blancos. Los dos mueren. Tituba es conducida, sí esta vez, a la horca.

Yo fui la última a quien condujeron a la horca. Un hombre, vestido de imponente traje negro y rojo, recordó mis crímenes, pasados y presentes. [...] crueles y viles embustes. [...] Muy pronto llegaría al reino en el que la luz de la verdad brilla sin reservas. [...] Man Yaya, Abena, mi madre, y Yao me esperaban para tomarme de la mano.<sup>10</sup>

En el Epílogo, Tituba cuenta su destino después de la muerte, su inmortalidad. El mensaje de Tituba se canta en toda la isla pues su raza no pertenece a la civilización del “Libro y del Odio. Los míos conservarán mi recuerdo en su corazón, sin necesidad alguna de grafías. [...] ¡sí existe la canción de Tituba! La oigo por toda la isla. [...] Pues, viva o muerta, continúo sanando y curando”.<sup>11</sup>

El “relato de esclava” referido por Maryse Condé, según reza en uno de los epígrafes de la novela, constituye así una pseudo-autobiografía. Tituba no puede saber escribir siendo una esclava en el siglo XVII y perteneciendo su raza a las tradiciones orales, a los cuentos cantados y bailados al son del tam-tam. El “yo” narrador entonces, es una estrategia de la novelista Condé para darle la voz a los oprimidos y volverse texto leído por quienes no usan la facultad de la memoria para recordar en sus discursos a los oprimidos de siempre. Escribir la oralitura es dar vida a estos muertos por olvido.

La histórica y literaria Tituba culmina su odisea y cumple su cometido cuando toma conciencia de su gesta y confiesa: “[...] me he asignado otra tarea, en la que me ayuda Iphigène [...]. Aguirir el corazón de los hombres. Alimentarlo con sueños de libertad. De victoria. No hay rebelión que no haya alumbrado. Ni una insurrección. Ni una desobediencia.”<sup>12</sup>

Finalmente, el recorrido de Tituba hacia la heroización cumplió todos los ritos de pasaje, sufrió penurias extremas, superó obstáculos, transitó etapas de ascesis en las que aprendió lo que debía para terminar sacrificada, resucitar en una canción y mostrar a su pueblo una forma de liberación mediante la cual llevar a cabo una acción transformadora de la realidad. Acaso el mensaje de Tituba heroizada anuncie la llegada de otra edad menos dolorosa toda vez que sus acciones sean *emuladas*. Mañana pueden terminar las ignominias para los migrantes de ese *carrefour* que constituye el Caribe por el que deambulan lenguas, razas, textos y culturas.



## Notas

<sup>1</sup> Condé, Maryse, *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*. Traducido del francés por Mauricio Wacquez: *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem*. Barcelona, Muchnik Editores, 1999, pp. 183.

<sup>2</sup> Ídem, p. 15.

<sup>3</sup> Ídem, p. 21.

<sup>4</sup> Ídem, p. 17.

<sup>5</sup> Ídem, p. 19.

<sup>6</sup> Ídem, p. 22.

<sup>7</sup> Ídem, p. 151.

<sup>8</sup> Ídem, p. 167.

<sup>9</sup> Ídem, p. 173.

<sup>10</sup> Ídem, pp. 208-209.

<sup>11</sup> Ídem, pp. 213-214.

<sup>12</sup> Ídem, p. 213.

## Bibliografía

**Condé, Maryse** (1999), *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, Paris, Mercure de France, 1986. Traducido del francés por Mauricio WACQUEZ: *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem*. Barcelona, Muchnik Editores.

**Bauzá, Hugo Francisco** (1998), *El mito del héroe - Morfología y semántica de la figura heroica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.

# Les héros

Conradina Caneiro Fernández

ISP "Joaquín V. González"

## Introduction

Nous nous proposons de travailler le thème du héros à partir de *Thésée* de André Gide, un hypertexte, vis-à-vis du mythe qui en constituera la base.

Nous observerons l'évolution de Thésée en faisant des comparaisons avec les autres héros avec lesquels il prend contact. C'est ainsi que nous pourrions établir des différences et des similitudes avec Hercule, Œdipe, Icare, Dédale, réfléchir en écoutant Pirithoüs et différencier le héros tragique du héros moderne.

Nous essaierons tout au fil du travail de cerner les caractéristiques fondamentales qui font de Thésée un héros de la Terre malgré son origine divine.

Nous espérons pouvoir montrer quel a été l'objectif fondamental que Thésée poursuivait et auquel il a consacré sa vie, comment il a conservé un désir indestructible qui l'a poussé à ne pas se prendre d'affection ni pour la famille, ni pour les amours.

## Le narrateur et son prétexte

Le narrateur est Thésée lui-même qui à partir des conseils qu'il donne à son fils Hippolyte va raconter sa vie. Il signale l'importance de la connaissance de soi-même qu'il a obtenue de sa relation avec les femmes et la confrontation avec des monstres divers. Ceci est en rapport avec le fait d'être fils de roi et d'agir d'accord avec son rang.

En tant que fils de roi il a reçu d'Égée, son père, la nécessité de l'effort et du contrôle de la volonté. Comme il se permet un fatal oubli, de retour de la Crète il n'enlève pas les voiles noires de son bateau, il est responsable de la mort de son père.

Thésée veut être un héros de la terre de façon à pouvoir organiser la démocratie à Athènes. Nous reviendrons plus bas dans le travail, sur ce thème.

C'est un héros politique qui ne peut pas revenir en arrière.

## Les héros

La question surgit spontanément. Comment pourrions-nous définir ce que signifie "être un héros".

Être un héros signifie "vaincre des épreuves". Et bien Thésée s'entraînait à cela depuis longtemps, plus précisément depuis ses seize ans, mais l'épreuve définitive qui lui permet d'accéder au royaume et d'exercer ses idées politiques est celle de tuer le Minotaure; cette épreuve mettrait en évidence son courage et sa destinée choisie. Il considère que nous sommes des héros dans la mesure où "nous pouvons triompher de notre lâcheté et de notre paresse".

Il se rend compte qu'il n'est pas si intelligent que Pithée, Égée, son père et Pirithoüs, son ami, mais il est quand même juste avec lui-même car il reconnaît ouvertement qu'il a du bon sens, une volonté de bien agir et un courage qui le pousse aux entreprises hardies. Il a été formé dans la culture de l'effort et il déteste la paresse: "Je tenais en mépris le repos sans gloire, et le confort, et la paresse" (p. 23).

Dans la cour du roi Minos, Thésée apprend les habitudes sociales, il dépasse sa misanthropie et commence à aimer le contact avec les hommes. Il ne savait que s'occuper des armes et se sentait très gauche en société. Il commence pourtant à apprendre à y vivre et à allumer l'amour immense que les Grecs avaient pour "la polis". "Dieu! que je me sentais donc emprunté! Moi qui n'ai jamais rien valu que seul, pour la première fois j'étais en société. Il ne s'agissait plus de lutter et de l'emporter par la force, mais de plaire, et je manquais d'usage étrangement" (p. 40).

C'est de la cour minosienne dont on a parlé précédemment que, de la bouche de Dédale, nous apprenons la différence entre Thésée et Hercule, Dédale étant un architecte habitant dans la cour de Minos.

Pour lui, Thésée et Hercule étaient tous les deux hardis, dévoués à la tâche mais il y a une différence qui sépare Thésée et Hercule, c'est que le dernier ne se réjouit pas de son exploit

À travers ce personnage, l'architecte et le récit qu'il fait de la vie d'Icare, son fils, le roman pose le problème du héros moderne empêché d'agir par la pensée qui le coince dans un labyrinthe où il reste enfermé.

Quand nous écoutons le récit de la vie d'Icare, nous avons aussi affaire à un héros tragique qui tourne en rond, fait des détours, avance et recule. Ceci est en relation avec le fait qu'il est hanté, en proie à une obsession qui l'empêche d'agir; le beau jeune homme Icare a une pensée non pratique, dubitative. C'est pourquoi toute l'énergie est placée dans le labyrinthe des pensées, et non pas dans celui des actions; il s'oppose donc à Thésée.

### **Héros moderne et héros classique**

La différence existante entre le héros moderne et le classique est la douleur que ce dernier doit subir pour s'élever à cette condition. Le héros classique a cette caractéristique parce qu'il doit accomplir une destinée qu'il connaisse ou non la cause qui l'entraîne vers la souffrance ou la mort.

C'est ainsi que nous écoutons parler Œdipe:

"Tu t'étonnes que je me sois crevé les yeux; et je m'en étonne moi-même. Mais dans ce geste inconsidéré, cruel, peut-être y eut-il encore autre chose: je ne sais quel secret besoin de pousser à bout ma fortune, de rengrener sur ma douleur et d'accomplir une héroïque destinée. Peut-être ai-je pressenti vaguement ce qu'avait d'auguste et de rédempteur la souffrance; aussi bien répugne à s'y refuser le héros. Je crois que c'est là que s'affirme surtout sa grandeur et qu'il n'est nulle part plus valeureux que lorsqu'il tombe en victime, forçant ainsi la reconnaissance céleste et désarmant la vengeance des dieux." (p. 112).

Or Thésée évite la souffrance. Nous pouvons dire qu'il s'agit d'un héros moderne. Il ne considère pas la souffrance comme nécessaire pour être un héros. C'est un homme d'action qui apporte de la connaissance de soi et qui aime l'action projetée vers le futur. Il s'agit d'un héros politique qui veut organiser la société et il insiste sur ceci.

D'une certaine façon il devance avec les idées politiques de la révolution française: liberté, égalité, fraternité. Il commence à fonder les ciments de la démocratie à l'intérieur de laquelle il prend en considération la naissance obligatoire d'une certaine aristocratie de l'esprit.

Pirithoüs ne partage pas ses idées concernant l'égalité parmi les hommes. On a beau faire pour que les hommes repartent avec des chances égales, une aristocratie se reformera bientôt, une plèbe qu'il qualifie de souffrante.

Cet argument est utilisé par Pirithoüs pour faire comprendre que l'égalité entre les hommes est impossible.

Pirithoüs, après qu'il eut entendu mon discours aux grands, me dit qu'il le trouvait beau, mais absurde. Car, arguait-il: l'égalité n'est pas naturelle parmi les hommes; disons plus: elle n'est pas souhaitable. Il est bon que les meilleurs dominent la masse vulgaire de toute la hauteur de leur vertu (p. 97).

Toutefois Thésée pense et même détache l'importance de la formation d'une aristocratie de l'esprit qu'il ne trouve pas souffrante comme pense son ami mais il pense qu'elle aidera à la création d'une nouvelle race d'hommes plus clairvoyants. Autrement, la masse amorphe ne trouverait pas d'émulation et n'aurait pas de possibilités pour apprendre à bien réfléchir et pour s'élever spirituellement.

Parbleu! repartis-je, j'y compte bien, et en fort peu de temps, je l'espère. Mais d'abord je ne vois pas pourquoi cette plèbe serait souffrante, si cette aristocratie nouvelle, que je favoriserai de mon mieux, est, comme je la désire, celle non de l'argent, mais de l'esprit! (p. 97, 98).

Ce héros qui nous occupe et qui avait d'ailleurs toujours hanté l'écrivain André Gide, avait déjà réussi à donner le nom de Peuple aux Athéniens et il affirme que c'était de loin son meilleur exploit. "C'est ainsi que les Athéniens, entre tous autres Grecs, grâce à moi, méritèrent le beau nom de peuple qui leur fut communément donné, et qui ne fut donné qu'à eux" (p. 99).

Thésée a une confiance illimitée en l'homme et pense, à la différence de Pirithoüs, qu'il ne faut s'occuper que de lui. "L'homme ne mérite pas, me disait-il, que l'on s'occupe tant de lui. / Eh! de quoi s'occuper, que de l'homme? Ripostais-je. Il n'a pas dit son dernier mot" (p. 101).

Ne prenant pas au sérieux le conseil de son ami qui lui dit de s'arrêter et comme il fait confiance aux hommes et qu'il adore "la polis", il entreprend d'organiser la société pour qu'elle soit plus juste.

## **Rencontre entre Thésée et Œdipe**

Athènes, cette ville de l'esprit de laquelle Thésée rêve depuis longtemps, devient son objet de désir le plus fort. Il veut la peupler de tous ceux qui

veillent y vivre car il décide de reporter à plus tard toute discrimination. Il y reçoit donc, tout le monde.

Œdipe, roi déchu, vient de Thèbes en Attique, pour s'installer à Athènes et puis mourir. C'est ainsi qu'un jour, Thésée a la chance de le rencontrer à Colonne. La confrontation entre les deux héros et leur dialogue nous permet d'apprécier les différences entre les deux.

Œdipe se décrit comme étant clairvoyant dans sa jeunesse alors que Thésée est demeuré sage jusqu'à l'approche de sa mort qu'il qualifie de solitaire.

Thésée comprend qu'Œdipe ait commencé à voir vraiment quand il est devenu aveugle, mais Thésée ne veut pas opposer le monde intemporel au monde extérieur, à la route terrestre dans laquelle les hommes vivent et agissent. "Je ne chercherai pas à nier, lui dis-je, l'importance de ce monde intemporel que grâce à ta cécité, tu découvres; mais ce que je me refuse à comprendre, c'est pourquoi tu l'opposes au monde extérieur dans lequel nous vivons et agissons" (p. 110).

Thésée de même que tous les autres héros, n'oublie jamais son but. Après avoir traversé le labyrinthe intérieur<sup>1</sup> dans lequel il ne s'est pas attardé, à la différence d'Icare, il continue le geste, il continue de jouer son jeu.

Icare était, dès avant de naître et reste après sa mort, l'image de l'inquiétude humaine, de la recherche, de l'essor de la poésie, que durant sa courte vie il incarne. Il a joué son jeu, comme il se devait, mais il ne s'arrête pas à lui-même. Ainsi en advient-il des héros. Leur geste dure et repris par la poésie, par les arts, devient un continu symbole (p. 68).

Bref, Thésée, héros de la terre, veut organiser la société d'Athènes pour qu'elle devienne le modèle de toutes les autres. Il ne peut pas s'attarder. Il rappelle Dédale: "Il te reste à fonder Athènes, où asseoir la domination de l'esprit".

En effet, il joue son jeu comme il se doit et bien sûr, comme il advient des héros, après sa mort, il continuera de le faire à travers sa pensée. C'est ainsi qu'il nous laisse ce testament philosophique et qu'il nous dit à la fin de sa vie:

Si je compare à celui d'Œdipe mon destin, je suis content: je l'ai rempli. Derrière moi je laisse la cité d'Athènes. Plus encore que ma femme et mon fils, je l'ai chérie. J'ai fait ma ville. Après moi, saura l'habiter immortellement ma pensée. C'est en consentant que j'approche la mort solitaire. J'ai goûté des biens de la terre. Il m'est doux de penser qu'après moi, grâce à moi, les hommes se reconnaîtront plus heureux, meilleurs et plus libres. Pour le bien de l'humanité future, j'ai fait mon œuvre. J'ai vécu (p. 113, ll4).

## Thésée et les affections

Ce héros qui nous occupe n'a pas de scrupules. Pour réussir, il doit quelquefois, être un peu froid et ne pas se prendre d'affection pour les autres, ni dans le terrain familial, ni amoureux puisqu'il doit se dépêcher d'agir, ne pas s'arrêter. Son devoir envers la société l'emporte sur tout. Aussi son comportement est-il rusé et même cynique vis-à-vis de son père et d'Ariadne.

Désireux de devenir roi, il provoque la mort d'Égée par un fatal oubli. En effet, il ne change pas les voiles noires du bateau qui le ramenait de Crète par des voiles blanches, comme il était convenu s'il revenait victorieux de son entreprise de tuer le Minotaure et en conséquence son père se jette dans la mer. Nous savons bien qu'il y a très peu d'oublis innocents. "On ne saurait penser à tout. Mais à vrai dire et si je m'interroge, ce que je ne fais jamais volontiers, je ne puis jurer que ce fût vraiment un oubli" (p. 18).

En ce qui concerne les femmes nous voyons bien qu'il les utilise plusieurs fois. Il a bien écouté les conseils de Pirithoüs. Il disait: "L'important c'était de ne point se laisser appoltronner par aucune ainsi qu'Hercule, entre les bras d'Omphale" (p. 20).

Il avait bien écouté son ami qui avait dit un jour: "Vas-y, mais passe outre." (p. 20).

Il agit d'une manière un peu cynique envers les femmes. Il nous parle ainsi de sa première conquête amoureuse. "Périgone était grande et souple. Je venais de tuer son père et lui fis en récompense un fort bel enfant: Ménalippe. J'ai perdu l'un et l'autre de vue, passant outre; soucieux de ne point m'attarder" (p. 24).

En ce qui concerne Ariadne, la fille aînée de Minos, on pourrait dire qu'il l'utilise pour réussir à sortir du Labyrinthe mais après, il s'en débarrasse et l'abandonne à Naxos.

Nous nous sommes plusieurs fois interrogés au sujet du fil qu'Ariadne lui avait donné et qu'il qualifiait comme étant inextensible. C'est peut-être son attachement au passé. Il peut bien représenter l'union entre la femme et la mère.<sup>2</sup>

Nous voyons bien que notre héros fonce toujours droit vers le but; rien, ni personne ne l'arrête. Il se détache même de son ami Pirithoüs, car il sent qu'il limite son action.

## Conclusion

Le moment est venu de tirer quelques conclusions. Ce héros de la terre qui ne travaille que pour l'homme est d'origine divine. Il a, comme tous les héros, une destinée choisie à laquelle il ne veut ni ne peut échapper. Il éprouve un amour immense pour la ville d'Athènes qu'il a fondée: cette cité, berceau de la démocratie, témoigne de son amour pour les hommes qu'il a voulu plus réfléchis, plus clairvoyants et spirituels; il leur enseigne à mieux vivre en société tout en leur apportant de la connaissance de soi, et il fait qu'ils deviennent un peu plus libres et qu'ils le prennent comme modèle.

Le désir de son père qu'il considère énormément y est pour quelque chose. Ce vieux sage lui a dit un jour en l'obligeant à se faire lui-même et à quitter l'enfance.

Je sens en toi désormais l'ambition de t'en servir et ce désir de gloire qui ne te laissera t'en servir que pour de nobles causes et l'heur de l'humanité. Le temps de ton enfance est passé. Sois homme. Sache montrer aux hommes ce que peut être et se propose de devenir l'un d'entre eux. Il y a de grandes choses à faire. Obtiens-toi ( p.17).

## Notes

<sup>1</sup> Le labyrinthe intérieur analogue au labyrinthe extérieur est parcouru à la fois textuellement avec le but, clair et bien défini, de détruire l'irrationnel et de réussir à trouver une issue rationnelle à l'organisation de la société.

<sup>2</sup> Il y a pour les Grecs un rapport entre le fil d'Ariadne et le fait d'être illuminé. Le fil est un guide pour trouver un savoir sur le destin qui s'oppose à la cécité de l'ignorance. À l'entrée des temples grecs on trouve ce fil qui symbolise qu'on peut avancer dans le savoir comme epistème et non pas comme doxa.

## Bibliographie

**Gide, André** (1960), *Thésée*, Gallimard, Paris.

**Grimal, Pierre** (1999), *Diccionario de mitología griega y romana*, Avellaneda, Paidós.

**Rank, O.** (1981), *El mito del nacimiento del héroe*, España, Paidós Studi.

**Lachasse, Pierre** (avril 1995), *Thésée, le labyrinthe du récit*, B.A.A.G., n° 106, pp. 22, Gidiana net.



## **El papel de Orestes en *La Ville en haut de la colline* de Jean-Jacques Varoujean**

Nora B. Forte

Universidad Nacional de La Pampa

Un joven soldado, ex combatiente de una guerra, regresa a Planitza, su ciudad natal, en busca de sus progenitores. Un guía lo recibe en las puertas de la ciudad y mientras le señala cómo acceder a ella, le explica que el actual gobernante ha decidido el destino de los habitantes de la Ville y que para ingresar a este lugar es necesario estar loco y cambiar de identidad. Clitemnestra, como la llaman los ciudadanos, espiritualmente muerta desde la desaparición de su hijo, es la mujer del gobernador y la madre de Julieta. La llegada del soldado coincide con el día en que Julieta se convierte en mujer y decide abandonar su identidad: si a su madre la llaman Clitemnestra, a su amante, Egisto, entonces, ella debe adoptar el nombre de Electra; en consecuencia, el joven deberá tomar el de Orestes. Una sucesión de imágenes fragmentadas y perturbadoras cautivan la atención de los personajes: las máscaras que adoptaron abandonan los fondos de la escena y pasan a ocupar los primeros planos. El juego de roles conduce a los protagonistas a indagar en la memoria y los recuerdos que afloran, convertidos en elementos destructores, provocan finalmente una muerte.

La síntesis argumental evocada corresponde a la pieza teatral *La Ville en haut de la colline* del escritor francés Jean-Jacques Varoujean,<sup>1</sup> publicada en 1969. De acuerdo con el tema esbozado, esta obra se inscribe en la cadena de transposiciones del mito de Orestes y Electra pues el autor intertextualiza el

hipotexto de la tragedia griega, los componentes del mito clásico y las versiones teatrales francesas anteriores a la suya con los discursos sociales –no exclusiva ni necesariamente contemporáneos al autor– que aluden a ciertos acontecimientos aciagos y dolorosos del siglo XX, tales como guerras, dictaduras, represión, censuras y genocidios.<sup>2</sup> Los discursos intertextuados se reideologizan dentro del proceso de comunicación, es decir, cumplen una nueva función cuyo sentido estará determinado por el nuevo contexto histórico social del que formarán parte (Villegas, 1991<sup>2</sup>: 106).

Una de las cuestiones significativas de esta obra dramática es el quiebre de la estructura actancial de la fábula que J.-J. Varoujean modifica en función de los cambios, los motivos que generan las situaciones de conflicto entre los personajes, la delimitación de sus caracteres y la perspectiva desde la cual lee e interpreta el mito clásico grecolatino. Suprime el motivo de la venganza y lo sustituye por el motivo de la búsqueda de una identidad, la cual, a medida que avanza la acción dramática se transforma en la investigación de un crimen y en el desocultamiento de una verdad.

En relación con estas consideraciones, nos proponemos examinar el papel que desempeña el personaje de Orestes en el contexto dramático y las significaciones que adquiere su rol en la reescritura del mito clásico propuesta por J.-J. Varoujean.

### **Orestes en el discurso de los otros**

Como los demás personajes de la obra, Orestes está delimitado por el hipotexto mítico; sin embargo, cuando el lector lo identifica con las connotaciones de tal nombre y lo ubica en el contexto mítico preestablecido advierte, por medio de la deixis y la anáfora, que lo representado no se corresponde con la tradición clásica, sino que remite a un proceso de transformación más complejo.

La naturaleza binaria que lo caracteriza –su espontaneidad y su predeterminación– se relaciona con la imposición del cambio de nombre y con la transformación de la identidad que deberá consumir. Es el portador de una acción efectuada por medio de un acto volitivo que consiste en la manifestación de un deseo y en la creación de los medios necesarios para que su propósito sea interpretado por los demás (Villegas, 1991<sup>2</sup>:89).<sup>3</sup> Como entidad semántica, el nombre adoptado tiene un referente extratextual literario, constituido por una red de significaciones que resultan de las sucesivas reescrituras del mito. Pero, en el espacio textual de la obra, este nombre se construye a partir de su referente intratextual que el discurso dramático va semantizando al rellenarlo con nuevos valores semánticos y temáticos.

El arribo del joven soldado a las puertas de Planitza denota el regreso de un héroe. El *νοστος* que realiza el personaje tiene como meta la búsqueda de una verdad: la indagación de sus orígenes y la recuperación de una identidad. El regreso a la *Ville* implica el enfrentamiento con un mundo desconocido del cual ignora las reglas que lo gobiernan. A partir del primer contacto con uno de los habitantes de Planitza, el Guía, descubre que se trata de un mundo extravagante, absurdo –y en ciertos aspectos, amable– construido sobre la base de la locura y la mentira (I, i: 13).<sup>4</sup> Desde el comienzo de la acción dramática, su presencia genera reacciones adversas entre los protagonistas y es el factor desencadenante de las situaciones de conflicto y de la precipitación de los acontecimientos esperados.

Para el Guía, el soldado despierta curiosidad porque es el primer visitante que [...] *depuis longtemps, qui ne craigne pas...* (I, i: 14), es decir, no teme enfrentarse con las reglas de la ciudad. Para Electra, el soldado despierta sus sentimientos como mujer, [...] *Oui, je veux qu'il m'aime comme j'ai imaginé que vous avez aimé [...]* (I, ii: 37); y cuando se reconocen como Orestes y Electra, la figura del militar le provoca odio y rechazo porque el regreso de “Orestes” supone la ejecución de la venganza y por consiguiente la muerte de la madre (I, v: 48). Para Clitemnestra, en cambio, el personaje despierta compasión porque es huérfano (I, v: 41-43); turbación, porque la presencia del joven le recuerda el hijo muerto (I, v: 44-45); y por último, cuando ella y Orestes se reconocen como madre e hijo, temor, porque comprende que la muerte es el destino prefijado (I, v: 49-52).

Desde que ingresa en la ciudad, el forastero es inducido a participar en dos proyectos enigmáticos, uno de los cuales es concebido por Egisto y el otro, perpetrado por el Guía. Paradójicamente, esta situación lo lleva a descubrir los móviles que generaron ambos propósitos.

Egisto sospecha que el joven soldado es un impostor, un ambicioso, un mercenario a sueldo de sus enemigos (I, v: 52); supone que es un espía, líder de un movimiento clandestino cuya intención es derrocar al gobernador. Por lo tanto, ordena al Guía que lo encarcele y que desenmascare a los responsables del complot:

ÉGISTHE: [...] Vous allez sur-le-champ prendre la direction d'une opération que je veux énergique et démasquer les responsables de ce complot dont rien ne devra subsister dans les plus brefs délais. Je m'en remets entièrement à vous. Pas de quartier. (II, ii: 77).

En efecto, Egisto responsabiliza al Guía del éxito de la acción y confía en sus decisiones. No obstante esto, diseña otro plan cuyo objetivo es hacer que el forastero ingrese en el universo de Planitza, es decir, adopte un nombre y participe de la locura social. Como bien lo interpreta Electra, Egisto completa la mesa familiar en el momento en que adjudica el nombre de Orestes al forastero (I, iv: 40).

## El problema de identidad: locura - crisis - memoria

Para apropiarse del nombre elegido y, en consecuencia, asumir su nueva identidad, Orestes atraviesa un proceso de transformación. La metamorfosis del joven soldado en el papel de Orestes no resulta una evolución lineal y gradual sino abrupta y repentina que implica atravesar un estado de crisis y otro de renacimiento. Este proceso de formación de la nueva identidad se basa en la adecuación del sujeto al mandato social: el individuo busca ser alguien y busca ser legitimado dentro de un sistema social que, en este caso, está edificado sobre la base de la locura y que ese sujeto acepta como si se tratara de un acto natural y espontáneo. Aceptar el cambio de nombres significa perder la memoria y, en consecuencia, borrar las huellas de la historia.

La transmutación del soldado en el papel de Orestes alcanza una dimensión diferente de la del resto de los personajes, porque participa de la teatralización de la realidad no desde el *ενδον*, el interior, sino desde el *εχω*, es decir desde el exterior, el afuera. Según se desprende de los relatos, Orestes no formó parte del mundo creado por Egisto ni fue forzado a sepultar los recuerdos, de ahí que aún mantiene los signos vitales de la memoria. Sin embargo, es una víctima del entorno porque su niñez está signada por el despojo y la privación de una historia personal.

Así como Egisto programa la desaparición del hijo de Clitemnestra para que su muerte pese sobre las conciencias y devenga un objeto de olvido, el regreso de Orestes es aprovechado por el Guía para que se activen los recuerdos de Clitemnestra, la única persona que en Planitza escapa a las reglas de Egisto (I, i: 16). Si esa persona se enfrenta con su pasado, se activan los recuerdos y provoca —como si fuera una reacción en cadena— la manifestación de la memoria colectiva. El mundo erigido sobre la locura corre el riesgo de derrumbarse y, por consiguiente, concretarse la caída del usurpador.<sup>5</sup> Sin embargo, ocurre lo contrario: la muerte de Clitemnestra a causa de los recuerdos producidos por la presencia de Orestes (II, xi: 100) es signo del fracaso de la conspiración contra Egisto, porque éste se reinstala en el poder de Planitza y asume nuevamente su rol.

En conclusión, sin bien el soldado acepta participar del cambio de identidad porque conviene a sus intereses, tras la muerte de Clitemnestra y la reinstalación en el poder del Egisto, comprende que es el comienzo de una nueva historia de intrigas y suspensos.

## Regreso y venganza inesperados

La presencia de Orestes evoca la imagen del héroe

[..] personnage mythique par excellence (c'est le cow-boy solitaire de nos westerns ou le détective de nos romans policiers) qui simplement cherche à découvrir la vérité et qui bien évidemment dérange [...]<sup>6</sup>

Pero su voz y su accionar demuestran que este personaje se corresponde con el tipo de héroe del Siglo XX que no consigue sobreponerse a los avatares de la historia y que, en definitiva, es derrotado por el entorno histórico y social que lo generó.

Tal como lo ha señalado J. Campbell en *El héroe de las mil caras* (1998), el mito del héroe presenta una organización básica que consiste en la realización de un viaje (partida), la concreción de una serie de pruebas que producen en él una transformación profunda (la iniciación) y el retorno al punto de partida tras haber cruzado el umbral de dos mundos, el divino y el humano (el regreso). En este viaje, el héroe se constituye como tal después de efectuar dos tipos de hazañas: una de carácter físico –por ejemplo, cuando involucra su cuerpo para cumplir un acto de coraje en una batalla– y otra de carácter espiritual –que implica rozar los límites de la condición humana para, luego, volver con un mensaje que será simbólico para el resto de la comunidad. En efecto, en *La Ville en haut de la colline*, el dramaturgo destaca, al comienzo de la pieza, el regreso de un soldado a su ciudad natal tras haber participado de una guerra. La breve alusión al hecho permite que identifiquemos el retorno como el regreso del héroe que, luego de haber recorrido otros espacios y protagonizado hazañas memorables, vuelve al punto inicial que en este caso es su supuesto lugar de origen.

Ahora bien, el regreso de Orestes a Planitza como héroe mítico está rodeado de una atmósfera de ambigüedad. En ningún pasaje de la representación se hace referencia al hecho de que el regreso del soldado está ungido por la victoria o el fracaso; solamente el personaje revela a Electra que debe reincorporarse en el ejército porque firmó un compromiso y por ende debe partir con las tropas internacionales [...] *pour une intervention militaire dans je ne sais plus quelle partie du globe* [...] (II, ix: 91). Por otra parte, cuando se le solicita que explique por qué razones se encuentra en Planitza, responde que ha regresado porque nació en esta ciudad y porque [...] *je viens voir si j'ai une chance d'y découvrir mes parents* (I, i: 16); no reacciona lingüísticamente ante la pregunta de Egisto que quiere averiguar datos sobre el desconocido (I, iii: 31) y, finalmente, pone en consideración de Clitemnestra la pregunta que sigue: *Que penseriez-vous d'un père et d'une mère qui rejettent leur enfant et le livrent à l'Assistance publique?* (I, v: 43). La ausencia de comentarios acerca de su papel en el ejército y, por otra parte, el regis-

tro de dos actos de habla y una respuesta paralingüística son indicadores de que la intención del dramaturgo es formular una lectura superficial y no interpretativa de las razones que motivaron el regreso del soldado.

Evidentemente el propósito de J.-J. Varoujean es poner de relieve la otra faceta del personaje, esto es, establecer la identificación de Orestes con el héroe contemporáneo del siglo XX. Desde este punto de vista, la voz de Orestes encarna la imagen del sujeto que manifiesta la ambigüedad del carácter y la contradicción de sus acciones y que, por lo tanto, no puede alcanzar la meta propuesta.

Orestes ingresa a Planitza con la idea de reconstruir su identidad y a través de este proceso, recomponer una historia. Tal como él mismo reprocha a Egisto, cuando llega a la ciudad se enfrenta con un mundo extravagante y construido sobre la base de la locura (II, ii). En lugar de reaccionar ante la organización y alejarse del sistema o bien, asumir el papel del “salvador” para cambiar el destino de los ciudadanos de Planitza, opta por permanecer en un estado de indecisión y finalmente, amoldarse al nuevo sistema que se erige tras la muerte de Clitemnestra.

En la última escena de la pieza, el personaje se proclama *le fils de quel héros* porque desea volverse interesante ante las *filles que j'emmenèrai dans mon lit* y para que el coronel del ejército al cual pertenece se agite y se le *bombe le torse dans les rangs parce que le troisième, en partant de la gauche, est un authentique prince* (II, xi: 97).<sup>7</sup> Ni tiene conciencia de lo que sucede en la vida cotidiana y ni desea involucrarse con ellas. En conclusión, con estas reflexiones finales el dramaturgo sintetiza los rasgos distintivos del personaje: prioriza la preocupación por las apariencias y desplaza a un segundo plano de significación las cualidades del individuo como ser pensante y dispuesto a tomar decisiones y a actuar en consecuencia.

### **Consideraciones finales**

Cuando se impone el ejercicio del olvido para descartar el pasado, la resistencia al olvido se manifiesta inconscientemente en el sujeto: el individuo refuerza la capacidad mnemotécnica del recuerdo y hace que éste permanezca en el tiempo y que emerja o se manifieste ante un estímulo significativo.<sup>8</sup> La prohibición de la memoria ejecutada por Egisto para no recordar los hechos funestos del pasado podría explicarse como un intento de amnistía, la que se mantiene hasta el día del regreso del soldado.

Orestes activa la memoria de los habitantes de Planitza, provoca los recuerdos pero no logra cambiar la historia. El Orestes de J.-J. Varoujean es, en efecto, el héroe del Siglo XX, el que surge en la década del cincuenta que, si bien pretende

exhibir su voluntad para tomar decisiones, actuar y resolver situaciones, el contacto con la realidad lo convierte en un individuo estático, absurdo, vencido.

## Notas

<sup>1</sup> Jean-Jacques Varoujean nació en 1927 en Marseille, hijo de padres armenios, refugiados en Francia después del genocidio francés de 1915. Es autor de numerosas piezas teatrales tales como: *Viendra-t-il un autre été?* (1973); *La Caverne d' Adullam* (1975); *Les Baracos* (1978); *Mort d' un oiseau de proie* (1980); *Apsoss* (1985); *Papiers d'Arménie* (1987), representadas en prestigiosos teatros tales como Petit-Odeón, Chailiot, Lucernaire, Poche Montparnasse, Essaion, etc. y además, ha compuesto piezas para la televisión y radio francesas. Falleció en abril de 2005 en París, lugar desde donde escribió y publicó

<sup>2</sup> En mi Tesis Doctoral, *La Ville en haut de la colline de Jean-Jacques Varoujean en el teatro francés del siglo XX* examino, entre otras cuestiones, las relaciones que se establecen entre el texto de J.-J. Varoujean y los hipotextos retomados y las significaciones que adquiere la transposición de la materia mítica en la pieza teatral (Forte, 2004, inédita).

<sup>3</sup> Desde el punto de vista semántico, el personaje de Orestes designa una imagen de su apariencia en la ficción y produce un efecto de realidad e identificación; desde el punto de vista semiótico, se integra en el sistema de otros personajes y *Vale y significa por contraste en un sistema semiológico formado por unidades correlativas* (Pavis, 1990: 358).

<sup>4</sup> En adelante, todas las citas de la obra corresponden a la edición de Gallimard, París, 1969.

<sup>5</sup> Orestes es inducido a reconstruir los móviles de un crimen ocurrido en el pasado y del cual se han difundido varias versiones. Se trata de la muerte del esposo de Clitemnestra, el padre de Electra, cuyo nombre si bien no se verbaliza se sugiere que es "Agamenón". En la primera escena de la Segunda Parte, a través de un diálogo *stichomythico*, Orestes y Electra debaten acerca de los modos posibles que se emplearon para asesinar al "rey". Luego de una larga ausencia –porque ha participado de una guerra– el soberano regresa a su hogar junto con una concubina (71); y cuando entra a la casa, se da cuenta de que le han tendido una emboscada. El baño, la caída, la red, el veneno, la espada, el hacha y el cuchillo son las versiones que circulan en la ciudad. Accidente o emboscada, en cualquiera de los casos la muerte de la que se habla, banal y anecdótica, es el pretexto para una investigación más profunda que va más allá del acontecer histórico. En definitiva, se busca incitar y remover la memoria colectiva para indagar las causas de los problemas que hostigan la conciencia individual.

<sup>6</sup> La cita corresponde a la entrevista que Thierry Lefever (asistente y actor que interpretó el rol de Egisto) concede a la prensa con motivo de la puesta en escena teatral de *La Ville en haut de la colline* (Dossier de Presse, 1987).

<sup>7</sup> Recordemos que en I, iii: 25, Orestes comenta a Electra que no ha logrado muchas medallas como militar porque él es un soldado de padres desconocidos; de ahí que haya

hecho creer a su coronel que era un hijo anónimo de unos reyes de quienes era necesario cambiar sus nombres. El engaño le sirvió para obtener un trato diferenciado.

<sup>8</sup> Al respecto, J. Yerushalmi (1998: 16) establece una distinción entre memoria (*mneme*) –aquello que aparece ininterrumpido, continuo– y reminiscencia (*anamnesis*) –aquello que se olvida.

### **Bibliografía**

**Forte, Nora Beatriz** (2004), *“La Ville en haut de la colline” de Jean-Jacques Varoujean en el teatro francés del siglo XX*, Tesis Doctoral, Tucumán, (inédita).

**Pavis, Patrice** (1990), *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.

**Villegas, Juan** (1991), *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa-Ontario, Girol Books.

**Yerushalmi, Yosef H.** (1998), “Reflexiones sobre el olvido” en *Usos del olvido. Comunicaciones al Coloquio de Royaumont*, Buenos Aires, Nueva Visión; traductor del artículo Eric Vigne.



## Une Traversée originale et périlleuse

Paul Guilmot

Universidad Nacional de Mar del Plata

Je voudrais être très clair en commentant ce livre. Il s'agit d'une remarque qui tente de justifier, si c'était nécessaire, la manière dont j'ai procédé pour parler de l'ouvrage que j'ai choisi. Philippe Labro est un auteur que j'ai appris à connaître, par pur hasard, en écoutant les commentaires d'une de mes collègues. Je n'ai lu de lui qu'un de ses romans: *Quinze ans*. Je n'ai pu ni su me procurer aucun des autres. Le commentaire que vous allez écouter est de mon cru. L'Internet m'a apporté quelques éléments qui m'ont aidé à comprendre mieux cet écrivain. Par ailleurs, le livre lui-même contient tout ce qu'on voudrait savoir sur sa trajectoire. Mon texte ne s'enrichit donc d'aucun appareil critique et n'utilise que quelques données biographiques qui éclairent la personnalité de Labro. Ce qui pose évidemment le problème de la recherche et de ce que nous entendons par ce mot. Ma recherche est totalement personnelle et mon commentaire n'est qu'un commentaire, qui dépend évidemment de ma formation dont le seul défaut est de n'être tout simplement qu'humaniste. Ce qui ne signifie pas que je n'ai pas le plus grand respect de tous ceux qui, ici, à cette tribune, présentent des travaux qui exigent bibliographie, recherches et études. Tout cet effort que nous faisons depuis des années est un excellent stimulant pour connaître d'une manière plus approfondie ce qu'est notre littérature française et francophone. Je m'unis à cet effort à ma manière critiqua-

ble, bien sûr, mais qui dans un sens dont l'importance n'échappe à personne, contribue modestement à découvrir un peu mieux ce que nous sommes.

Mon travail appartient à un des thèmes choisis pour ces journées: le héros. Je prends ici le terme dans son sens le plus simple, qui est, comme le souligne le Dictionnaire Robert, entre les diverses acceptions, le personnage central, comme l'on peut dire que Madame Bovary est l'héroïne du roman de Flaubert Mais, indépendamment de ce sens, peut-on attribuer à Labro ce qui serait une attitude héroïque non seulement dans la multitude de ses activités, le temps qu'il consacre à la rédaction de ses livres et de ses articles, la programmation de ses émissions de télévision, les voyages qu'il entreprend dans des zones marquées par la guerre et où il court des risques mortels, mais surtout dans sa maladie, le contact qu'il a avec les siens, sa femme et ses enfants, les infirmières, les médecins et tout le personnel qui, à quelque niveau que ce soit tourne autour de lui et avec lequel il entretient normalement un dialogue nuancé de respect et de gratitude. Peut-on affirmer aussi qu'il y aurait quelque chose d'héroïque dans ce qu'il confie de certains côtés intimes de sa vie professionnelle et familiale, mais peut-être surtout dans cette sorte de confession qu'il fait à la fin de son séjour en réanimation, du tournant que prend son existence après sa guérison et de l'aveu de son égoïsme, de son narcissisme? Ou bien son héroïsme n'est-il que son mode à lui d'accepter les aléas de sa profession avec tout ce qu'ils comprennent d'imprévu et d'attitudes qui sont souvent le résultat de la réflexion et d'une intuition sur l'avenir. N'y a-t-il pas finalement quelque chose d'héroïque à reconnaître, au terme de sa traversée, ses torts, et sa difficulté à se mettre à la place des autres, et de souligner ainsi sa découverte existentielle de l'amour?

Une première question qui se pose est le degré de sincérité de cette sorte de récit. Il semble qu'il faille répondre par l'affirmative en examinant le dialogue qu'il soutient avec son radiologue l'engageant à écrire sur ce qui lui est arrivé, ce qu'il appelle en initiales EMA, c'est-à-dire Expérience de Mort Approchée. Philippe résiste mais il finit par accepter le défi et obéissant, il dira tout droit avec ses mots à lui ce qu'il a vécu. Ce qui implique qu'il n'essaie pas de jouer un personnage qu'il n'est pas. Il dit sa vie par bribes et morceaux et il n'y a aucune raison de croire que ce qu'il évoque ainsi ne se conforme pas à la réalité, même si elle est maintenant interprétée à la lumière de son présent. Cette lucidité est d'autant plus évidente qu'il ne cache pas sa peur à certains moments tragiques de ses reportages et la panique qui s'empare de lui quand l'issue fatale émerge et flotte dans sa réflexion.

Car il ne s'agit pas de n'importe quelle aventure mais d'une traversée qui met en jeu les fibres les plus secrètes de l'être, qui nous situe aux portes de l'au-delà, dans cette frontière souvent imprécise entre la vie et la mort. L'inté-

rêt de son récit vient de ce que son auteur vit une carrière en tous points marquée par une activité débordante dans de nombreux domaines. La vie de Labro est une trame d'anecdotes et d'aventures dignes des trois mousquetaires. Né à Montauban en 1936, il voyage à travers les Etats-Unis pendant quatre ans et de retour en France, il devient reporter pour Europe I, Marie France et France-Soir. En 1960, il effectue son service militaire en Algérie. En 1982-1983, il cumule les fonctions de journaliste, d'écrivain et de réalisateur. Il publie successivement plusieurs romans dont la Traversée qui révèle un écrivain d'une profondeur non décelée jusqu'alors. Romancier, cinéaste, reporter, journaliste, commentateur des événements à la télévision et à la radio, il obtient des entrevues avec Malraux, Romain Gary, Hemingway et d'autres auteurs contemporains, il se multiplie sans désespérer et devient ainsi une sorte de célébrité dont on recherche la présence et les entrevues.

Une phrase que l'on pourrait mettre en exergue à notre texte est ce qu'il dit de lui-même: "Je ne me contente pas de raconter, mais je m'exprime tout simplement."

L'activité où je me sens le plus à l'aise, dit-il, c'est l'écriture, parce qu'elle englobe toutes mes activités, depuis les dialogues d'un scénario, les paroles d'une chanson, la rédaction d'un article, jusqu'au concept qui s'écrit d'une image de télévision.

Toutes ces activités sont communes: elles parlent de la même matrice qui est l'expression écrite. C'est dans cette expression que Labro peut apparaître aux yeux de certains qu'il a séduits, comme un véritable maître spirituel, comme si l'expérience de son écriture révélait aux yeux de ses admirateurs un être qui apparaît exceptionnel, auquel on s'identifie, ce qui permet parfois de sortir de la déprime dans laquelle on s'enfonçait.

Ce débordement d'activités sans aucun répit finit par détruire sa santé. La dernière semaine avant son hospitalisation, il l'occupe jour et nuit à terminer son roman "Un début à Paris" et il se retrouve à son corps défendant et en résistant jusqu'au bout de ses forces à une hospitalisation dont il ne veut pas. Le voilà donc dans un lit d'hôpital en salle de réanimation et à la limite de l'effondrement définitif, prisonnier de tout un appareillage qui le ligote et le maintient en vie. Cette nouvelle situation qui bouscule totalement ses activités quotidiennes se transforme en une sorte d'apprentissage d'une vie non imaginée avant. Les expériences dont il sera la victime ou le bénéficiaire se colorent d'une originalité qui lui donne accès à un nouveau degré de conscience, à ce que lui-même appelle un au-delà, ou l'autre côté des choses. Il s'agit justement de cet au-delà dans cette traversée. En effet, Philippe Labro est aussi un romancier qui a écrit des œuvres de fiction dans lesquelles il met sa vie au service du roman et où il invente en partie sa vie. Beaucoup de lecteurs, dit-il,

ont cru que je racontais ma vie telle qu'elle m'était arrivée, à la virgule près. Ce n'était pas le cas. "Cette fois-ci, je n'écris pas un roman". Ce n'est donc pas une œuvre de fiction mais la description souvent détaillée de son existence avant son hospitalisation et surtout son expérience de la mort et de cet au-delà auquel il fait constamment allusion pour conclure par sa vie après son hospitalisation.

Le récit commence par l'évocation d'un souvenir qui revient comme un refrain au milieu des affres de la maladie. Indication de la fascination et du vertige qu'exerce la mort mêlée à la vie. Le récit se complète aussi par l'histoire du marin qui franchit les vagues du Cap Horn, au cours duquel, la tempête menace de l'engloutir à jamais ; si on réussit à s'en sortir, c'est comme si on se retrouvait avec une vie nouvelle. Même si, après cette expérience, on reprend sa vie habituelle, avec ses routines, l'épreuve nous a marqués pour toujours et on n'en sort pas indemne. On n'est plus tout à fait le même. Et c'est ce changement, ce grand remuement qui mérite d'être décrit, sans fiction, sans imagination, sans transformer, sans mentir. S'agit-il d'une histoire réelle, d'une histoire vraie? On peut parfois en douter, mais de toutes façons il s'agit d'une chose vécue. Et même si on raconte ce qui réellement n'a pas eu lieu, souligne Labro, si on l'a vécu, ça a eu lieu.

On se situe ici dans un *no man's land* où il est difficile pour un esprit scientifique d'admettre que ce qui apparemment n'est pas réel, occupe dans l'histoire une réalité plus authentique que la réalité la plus aveuglante. Il était important de souligner ce fait, car tout le récit se meut dans un espace qui tient à la fois de l'hallucination, de la mémoire du passé et de sa greffe dans le présent, comme si de nouveau ici, malgré tous nos repères, nous n'arrivons plus à savoir qui nous sommes et savourer dans sa vérité notre propre situation.

Le récit ne coule pas en ligne droite mais il zigzague dans une sorte de va-et-vient qui aborde parfois le passé le plus lointain et l'éclaire en interprétant l'actualité la plus présente. Ce passé lointain, c'est d'abord ce promontoire rocheux des montagnes du Colorado que l'auteur appelle la faille de l'Aigle et qu'il a pu contempler avec des amis quand ils avaient dix-huit ans, après un effort de plusieurs heures de marche dans le froid et sous un soleil qui menaçait de geler la peau. Ce qui se voit quand on est couché à même la faille, c'est une mer de sapins bleus dans laquelle on aimerait se fondre parce qu'on a l'impression d'avoir franchi une invisible barrière qui nous éloigne d'un monde chaud et réel et découvre un monde différent, hors de la réalité quotidienne. C'est comme si la mort interpellait les vivants que nous sommes pour nous mélanger à la beauté et à la couleur de cet au-delà qui nous séduit et qui reste la grande tentation de la mort, dans une sorte d'hallucination où ceux qui ne sont plus nous invitent à les rejoindre où ils sont.

La seconde image qui revient et qui aide l'auteur à comprendre ce qui se passe en lui est celle du Cap Horn. S'y embarquer réserve bien des surprises. On sait quand on part mais on n'est pas sûr de revenir. Interrogé par un marin qui a fait la traversée, l'auteur sait que cette aventure peut durer vingt neuf jours pratiquement sans soleil dans la solitude d'une mer déchaînée, où les vagues se croisent comme des trains qui s'entrechoquent de gauche et de droite. Sans un peu de chance on est irrémédiablement condamné à mort. Et si finalement on remonte du Horn, on quitte le monde de la mort, on grimpe à une autre échelle de la vie. Mais contrairement au marin qui lui fait la confidence de la solitude du cap Horn, l'auteur n'a pas été seul : des hommes et des femmes l'ont aidé à traverser ce "moment capital" c'est-à-dire, la chance, une intuition, un pressentiment qui brusquement ouvre un horizon, une vision qui n'est plus la vision ordinaire. Ce qui signifie en termes clairs que les moments les plus simples de l'existence acquièrent une nouvelle dimension, dès qu'ils sont envisagés à partir d'un événement du présent marqué d'un combat entre la vie et la mort. C'est ce qui est dit très clairement quand l'auteur affirme : on ne choisit pas son moment capital. C'est une sorte de force incon nue qui fait remonter à la surface ce qu'on n'a pas cru important et qui ne le devient que parce qu'il se situe dans un autre contexte. Le moment capital c'est l'évocation répétée de la mer des sapins bleus qui émergent dans la mémoire parce qu'ils accentuent le moment névralgique de la mort possible. C'est le cas aussi d'une route poussiéreuse du Colorado, de la promenade du petit Philippe avec son père sur un boulevard au milieu des camelots. C'est le cas du petit déjeuner du matin avec les enfants dans une cuisine. C'est le cas d'un virage en voiture dans une route sur le haut Alger. C'est le cas enfin d'un studio d'enregistrement enfumé dans la banlieue de Londres. C'est le cas de tous les événements d'une vie ordinaire qui se colore avec le temps qui passe d'une nuance qui pourrait présager la mort, si on n'obéit pas aux injonctions d'une santé qui réclame des soins.

La santé de Labro finit par se détériorer rapidement. Il avait déjà dû s'aliter avec une affection de bronchite. Vingt ans plus tard, il termine l'enregistrement de son dernier manuscrit "Un début à Paris". Roman Gary lui avait dit un jour: "Tu sais pourquoi tu multiplies autant les travaux, les défis et les performances? Parce que tu refuses de vieillir et de réfléchir à la mort." La dictée de son dernier livre avait duré huit nuits blanches qui l'avaient amené à une extinction de voix, à l'œdème du larynx, à l'épuisement total et le docteur lui avait dit: "Je continue à vous soigner si vous acceptez de vous hospitaliser". Il avait d'abord refusé. Sa fille et sa femme avaient fini par le convaincre et on l'avait hospitalisé aussitôt en réanimation. Sa pensée tourne alors autour de ce qui attend les siens. L'angle de sa pensée n'est plus le même. La question n'est

plus de savoir si son dernier livre sera considéré comme un livre posthume, comme une sorte de testament, mais que deviendront les siens s'il meurt?

Car en fait tout le récit se résume dans un combat dans lequel la vie le dispute à la mort. Et c'est ce combat qui constitue sans nul doute le thème central du livre. La mort exerçait son emprise sur le malade qui a résisté longuement avant d'accepter d'être hospitalisé et qui n'a pu qu'y consentir, à son corps défendant, car il s'acheminait irrémédiablement vers une issue fatale.

Dès la première page, nous assistons, dans une sorte de rêve, fruit d'un puissant anesthésiant, à une rangée d'êtres disparus qui invitent l'auteur à se réunir avec eux: Viens nous rejoindre. Nous t'attendons, disent-ils. C'est un des moi qui parle, mais il y a l'autre qui réplique: Non, bats-toi, il faut vivre. L'intérêt de l'histoire va plus loin que ce simple combat, car il est accouplé à une double expérience, celle, négative, du gouffre noir, celle, positive, d'un état baigné de lumière. Le récit s'efforce de reconstituer le plus exactement possible toutes les péripéties de cette double expérience.

C'est d'abord l'expérience du tunnel noir qui surgit dans un demi sommeil et dans lequel il se voit tomber en chute libre, à moins qu'il parvienne à se parler à lui-même et s'entend dire: "Tu vas revenir. Fais marche arrière. Tiens bon". Aux bords de la folie, il sent et il sait qu'il peut encore aimer et c'est cet amour qui a freiné son aspiration vers la mort.

Cette première expérience du tunnel noir s'accompagne de deux épisodes au cours desquels la mort a été frôlée de près. Le premier, à Alger, durant la guerre, quand l'auteur avec des amis vont se baigner à la plage d'où ils doivent revenir à une heure précise sous peine de se faire arrêter et de risquer leur vie. Un barrage doit les arrêter, car ils sont en retard et ils le franchissent en le détruisant. Conclusion: il a joué avec la mort et il a gagné. Le second épisode consiste en un jeu absurde et dangereux. Il s'agit de monter à l'arrière de la moto Harley Davidson et de la lancer à toute vitesse, de bander les yeux du chauffeur et d'arracher le bandeau avant que la moto ne s'éclate dans le décor ou au bout de la ligne. Sa volonté doit triompher de la peur. Mais au dernier moment il décide de ne pas passer le bandeau sur les yeux. Il a eu peur, car il n'appartient pas à la race de ceux qui n'attendent plus rien de l'existence, tandis que lui, il a une vie devant lui, des projets et une ambition.

Et sa méditation se prolonge sur le sens à donner à l' "autre côté". Défier la mort quand on est jeune, n'est pas si difficile, car il n'avait pas assez à perdre pour avoir peur de perdre. Mais l'homme qu'il est aujourd'hui sait comment peser le poids de ce qu'il pourrait perdre, le poids de la vie. Cette vie qui lui apparaît quand il reçoit la visite de sa femme qui lui annonce que bientôt on va pratiquer l'extubation et l'invite à se mettre à la place des autres. Il finit par comprendre qu'il peut désormais penser à un autre être qui n'est pas lui. Il

peut ne plus se préoccuper de soi, se complaire dans son indifférence à tout, sauf à soi-même. Ceux qui avaient habité sa pensée jusqu'ici étaient des êtres morts, ce sont maintenant des vivants, ceux qu'il pourrait perdre. Il se met résolument à la place des autres. Le voilà qu'il pense aux petits gestes, aux petites choses. Tout tourne autour du cercle familial. Le rite du petit déjeuner, les bols, les tasses, les serviettes, l'appartement qui se réveille avec la vie qui commence à l'arrivée des enfants aux visages endormis, le corps encore chaud de sommeil qui vient se blottir contre le papa et la maman. Les départs du matin, les retours du soir. Il les imagine en classe et hors de la classe avec les amis. Que savent-ils de leur papa? Quelle explication leur a donné la Maman sur l'évolution de la maladie et le diagnostic enfin prononcé? Il a pu imaginer l'univers familial du foyer, ce qui l'a aidé un moment dans sa nuit. Les morts qui l'invitaient à les rejoindre de l'autre côté ont disparu et ils sont remplacés par les vivants qui se trouvent du côté de la vie et il enregistre, grâce à sa femme, le rappel de tout ce qui le rattache à la vie: travail, projets, espoirs. Une petite goutte de la vie quotidienne remplace maintenant le passé et la peur de la mort. Et c'est au moment où on lui annonce l'extubation qu'il va vivre la seconde expérience, une nouvelle étape de la traversée de l'autre côté. D'une situation de spectateur, il se trouve brusquement enveloppé dans son propre corps entraîné dans un tunnel qui n'est plus celui de la première expérience, mais qui monte doucement dans une lumière de plus en plus aveuglante et qui lui apporte une sensation de paix et d'amour. Il évolue, dit-il, à travers des rubans de compassion, de tendresse, de compréhension. C'est exactement l'opposé de sa première traversée dans le tunnel noir dont il fallait s'échapper à tout prix. Ici il voudrait s'installer dans cette nébuleuse de lumière. Mais l'expérience s'arrête. Il lui semble au réveil revenir d'un saut dans quelque chose d'ineffable qu'il aura vécu et qui demeure comme un point d'ancrage dans une vie de tous les jours qui se déroulera selon le rythme habituel. Mais les choses ont changé désormais : ce qu'il faut célébrer d'une manière permanente, c'est le miracle de la vie qui dépasse tout ce que l'on peut imaginer. Le miracle de l'oiseau qui chante, comme une Piaf matinale, le miracle de la lumière de soleil qui se lève, le miracle de sa femme qui l'a visité tous les jours et qui lui apportait les nouvelles de ses amis qui ne pensaient qu'à lui, le miracle de ses enfants qui en cachette venaient le voir prostré et incapable de parler, le miracle de sa guérison, grâce aux médecins qui ont fini par diagnostiquer son mal, grâce aussi aux infirmières toujours présentes à ses appels d'angoisse et d'étouffement. Car la mort rôde autour de lui, non seulement dans un de ses voisins qui meurt, mais dans l'hallucination d'une infirmière asiatique, phantasme de la mort. Mais c'est surtout sa femme et ses enfants qui le ramènent à la vie,

baigné dans cet amour auquel il répond à sa manière; il contemple son avenir professionnel et familial dans une autre perspective.

Cette expérience de la traversée, dit-il, a sensiblement modifié des comportements, des choix, un regard sur la vie et les autres. On en ressort plus pénétré par l'impermanence et la précarité des choses, avec une grande capacité de relativiser. Une leçon de vie et de modestie qui s'accompagne d'une empathie avec ceux qui souffrent.

Tout peut se résumer dans le miracle de la vie symbolisé dans la merveille d'un feu qu'on allume. Dans le spectacle des flammes qui s'élèvent, défile l'éphémère de toute chose et danse l'image même de la vie. Spirituelle et matérielle à la fois, montante et descendante, insaisissable, imprévisible et captivante, qu'il faut alimenter, relancer:

qu'il faut aimer tant que durent les flammes, jusqu'au dernier éclat de la dernière braise, jusqu'à l'ultime rougeoiement sous le gris de la cendre, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus que de la cendre, encore chaude, et que commence alors, peut-être, l'ultime et véritable traversée.

### **Bibliographie**

**Labro, Philippe** (1992), *Quinze ans*, Paris, Gallimard.

————— (1996), *La traversée*, Paris, Galimard.



## **Parcours orphique d'un héros dans *La musique d'une vie* (Andreï Makine)**

Teresa G. Minhot

Universidad Nacional de Rosario

Il est évident que le monde occidental, depuis l'avènement de la raison triomphante et l'intronisation de la science, s'est appliqué à une systématique démythologisation. Il fallait offrir à l'homme moderne "des certitudes" fondées sur la logique, l'expérience rigoureuse et, surtout, l'idéologie du progrès soutenue par l'économique. Dans une telle captation du réel, toute manifestation de retour au pur imaginaire, au mythe, par exemple, est perçue tantôt comme une utopie, tantôt comme simple supercherie ou encore comme une projection des fantasmes personnels. Il a fallu que des hommes de la taille de Freud, Jung, Lévi-Strauss, Eliade, Bachelard, Durand, Morin, pour n'en citer que quelques-uns des plus connus, récussent les schémas linéaires du positivisme pour restaurer l'imaginaire considérée comme l'une des fonctions essentielles de l'être humain.

Au cours du XXe. siècle, les mythes du Progrès, du Proletariat, de la Race supérieure vont se substituer aux mythes anciens. On s'appliquera à désacraliser la vie et le cosmos, méconnaissant ce que tant de penseurs contemporains revendiquent: l'impossible disparition de la structure mythique avec son apport fondamental dans la solution harmonieuse des opposés et son principe réparateur des conflits humains.

De ce point de vue, nous assistons depuis quelques années à un double événement: la remise en question des vérités scientifiques supposées immuables et le retour en force de l'imaginaire. Même si on a prétendu méconnaître ce qui couve au fond de l'inconscient collectif, les héros, les archétypes nés dans les abîmes insondables des temps premiers, sont prêts à revenir avec leurs gestes transgresseurs. Ils incarnent, tout au long de l'histoire, ce courage, cette révolte nécessaires à l'accomplissement de certains exploits et qui manquent chez la plupart des hommes, raison pour laquelle ils en font leur modèle idéal de compensation.

Détrôné par la raison, le mythe a trouvé son refuge dans un domaine toujours prêt à l'accueillir, la littérature. Les écrivains s'en emparent tout naturellement et tissent leurs histoires sur ce fond inaltérable qu'ils sentent comme un "besoin de conscience culturelle", un mode récurrent de comportement, "un fondement de la vie sociale" où chacun va puiser sa propre vérité. Michel Tournier, ce grand réanimateur de héros mythiques, avoue qu'on cerne mieux leur nature quand on les compare avec les personnages de roman. Le phénomène littéraire réinterprète sans cesse les modèles hérités, crée du nouveau avec de la substance primordiale, s'abreuve aux sources mêmes des exploits fondants.

Tel est le cas d'Andreï Makine lorsqu'il écrit *La musique d'une vie* où il nous invite à suivre le parcours orphique du pianiste Alexeï Berg. Son roman restitue les mythèmes essentiels du héros musicien descendu aux enfers: 1- l'appartenance initiatique, 2- l'exaltation de la musique, 3- la passion du héros, 4- le retournement

- Dans le monde où le jeune Alexeï évolue, les dieux olympiens ou le Dieu monothéiste ont disparu chassés par les hommes qui ont décidé de prendre leur place sans pour autant renoncer au désir des temps énéniques. Cette fois le Paradis terrestre, libéré de la tutelle divine, se recompose sous la tutelle de l'Etat, figure protectrice d'une nouvelle classe sociale: le prolétariat. Mais au bout de quelques années l'espoir est changé en déception, la joie en amertume, la confiance en peur ou en désespoir face au vrai visage de l'Etat, celui d'un Moloch assoiffé de vies humaines. L'illusion du retour à l'unité par l'élimination des différences individuelles s'est éteint à la vue des brasiers de la haine s'allumant partout; la prison ou la mort ont fini par effacer tout soupçon de "différence".

Mais le jeune Alexeï-il n'a que vingt-et-un ans- l'esprit tout occupé par les préparatifs de son premier concert ne s'aperçoit pas des menaces qui vont anéantir sa réalité. Il ignore que le rouage du système le destine à une tout autre expérience: le jour même de sa présentation, ses parents sont arrêtés et il se voit forcé à prendre la fuite. Commence alors pour lui la descente infernale,

caché d'abord dans un trou, en pleine campagne, mêlé plus tard aux soldats soviétiques qui combattent contre l'Allemagne. Toujours traqué par la peur de tomber entre les griffes du régime, il n'hésite pas à échanger ses papiers contre ceux d'un camarade tué qui lui ressemble. Muni d'un faux nom, il essaie d'effacer son passé, plus attiré par la perspective de mourir que de retrouver la paix dans un monde où tout le rejette. Toutefois, ni son exposition au feu ennemi, ni les graves blessures infligées, n'auront raison de sa vie.

Jour après jour, jusqu'à la fin des hostilités, sa traversée infernale devient doublement éprouvante: d'un côté l'expérience atroce de la guerre, de l'autre la perte de son identité liée à la perte de la musique qui en était la substance. De la guerre il gardera le souvenir des images révoltantes: des milliers de morts et de blessés, les cris, les râles, l'odeur du sang ou de la chair en décomposition, la douleur lancinante de ses propres blessures, la faim inassouvie et, surtout, la déréliction d'une jeune mère traînant vers le cimetière la luge chargée avec le corps de son enfant. De son changement d'identité, il subira l'une des épreuves les plus rudes pour un être humain: le fait d'avoir à cacher pour toujours les gestes naturels, les pensées qui trahissent la vraie nature, le penchant artistique, bref le besoin de s'appliquer au brusque effacement des traits structurants de sa personnalité. Désormais il sera condamné à n'être qu'un masque, le double de quelqu'un dont il ignore tout, véritable reflet d'un creux impossible à combler. Et la peur toujours là, à ses trousses, peur de se faire découvrir, peur du moindre faux pas. Peu à peu, il s'enfonce dans un mutisme qui renchérit sur son malheur et le condamne à la solitude. Empêché de "se retourner" sur un passé si profondément enraciné en lui, sevré à jamais du plaisir des sons jaillis du clavier, il attend que sa libération vienne par la mort.

Pourtant, la vie finit par prendre le dessus: Alexeï comprend, derrière son masque, que la vie se situe au-delà du bien et du mal, qu'elle s'écoule, indomptable, érigée en ce que Nietzsche considère "la norme et la valeur suprêmes auxquelles doivent se soumettre toutes les autres", un devenir où l'homme vit dans un danger constant, "écarté des produits d'une culture décadente". Faire de sa vie une tension, une lutte, un échange généreux avec ses semblables, se présente soudain aux yeux du jeune moscovite comme une forme nouvelle de passion, se substituant à la passion musicale. Adhérer à la vie, malgré la béance intérieure de son moi fragmenté, étayer sans répit la face créée pour les autres afin d'être reconnu et accepté. Reconstruire à partir de rien, appelant le "je" à sa fonction spécifique de spontanéité et d'innovation personnelle.

La guerre finie, il conserve le poste de chauffeur d'un général du régime. Vient alors le retour à Moscou et une autre expérience capitale: le début d'une reconstitution du moi à partir d'un nouvel objet de désir. En effet, la fréquentation de Stella, la fille du général, qui par un jeu de séduction et de

vanité prétend “l’initier” au piano, signifie pour le jeune Alexeï un baume et la naissance de l’amour.

Déjà ce retour à la capitale, désiré et redouté en même temps, a rouvert ses plaies: la ville lui est apparue comme un espace étrange, des menaces le cernent de partout, le feu de la haine a ravagé ses souvenirs, tué ses parents, volé leur demeure, mais il lui reste son amour naissant qui le confirme dans son effort de se construire un autre projet identitaire. Il se sent une force nouvelle et, comme le héros orphique, il recommence à croire que la perfection de l’univers est possible

Il oubliait tout, se confondait avec l’ondoiement de la neige, avec l’écho des notes, avec l’attente des pas dont il connaissait la rapide cadence et de cette voix (MV:99)

Il se disait qu’il devait y avoir dans cette vie une clef, un code pour exprimer en un langage bref et univoque, toute la complexité de ces tentatives, si naturelles et si douloureusement embrouillées de vivre et d’aimer (MV:114)

Le rire printanier résonnant partout sous le soleil d’avril, l’ivresse venue des notes qu’il égrène, même s’il ne s’agit que de balbutiements sonores, la présence de la jeune femme à ses côtés, rayonnante de jeunesse et de gaieté, l’arrachent à une réalité qui n’a rien perdu de son hostilité. Enivré par son amour et les accords harmonieux du piano, Alexeï oublie que la réalité est devenue l’omniprésence de l’horreur institutionnalisée; autour de lui l’espace infernal se referme implacable, le temps des rêves s’arrête alors brutalement et, puisque le propre de l’enfer est de brûler jusqu’au moindre soupçon de bonheur, le jeune homme se trouve bientôt dépossédé de ses trésors: la fille du général se marie avec quelqu’un du cercle de son père et va jusqu’à l’obliger à jouer devant les invités les chansons qu’elle suppose lui avoir apprises. La mort dans l’âme, l’ancien pianiste se laisse entraîner mais peu à peu, par la magie des sons, il redevient, presque sans s’en apercevoir, Alexeï Berg. Soudain la peur et le chagrin se muent en une extase communiquée à ses doigts qui, libérés, jouent à la perfection. Tout le mal enduré se métamorphose en musique et n’existe que par sa beauté.

Mais une seconde après la musique déferla, emportant par sa puissance les doutes, les voix, les bruits, effaçant les mines hilares, les regards échangés, écartant les murs, dispersant la lumière du salon dans l’immensité nocturne du ciel derrière les fenêtres.

Il n’avait plus l’impression de jouer [...] Il ne portait plus aucun mal en lui. Pas de crainte de ce qui allait arriver. Pas d’angoisse ou de remords.

La nuit vers laquelle il avançait disait et ce mal, et cette peur, et l’irréparable brisure du passé mais tout cela était déjà devenu musique et n’existait que par sa beauté. (MV:122, 122)

Si le retour à la ville natale lui procure cette nouvelle épreuve, il essaie, malgré tout, de s'accrocher à son goût de la vie que la musique ne cesse de ranimer en lui l'empêchant de succomber à l'effondrement définitif de son moi. Ce retour vers le passé constitue sa transgression fondamentale ; entraîné par sa joie, il joue admirablement et fini par revendiquer sa véritable identité. Désormais, il a la force de défier tous les nouveaux dieux de l'Olympe soviétique, il ose étaler devant eux l'audace de les avoir trompé, d'avoir gagné leur confiance avec des ruses de pauvre soldat.

Mais un héros qui se révolte se condamne, sans plus, à la fureur des dieux. Sa manière de se retourner sur son passé- violation fatale de l'interdit- aura pour conséquence le confinement dans l'enfer blanc de la Sibérie où il devra passer sept ans. Cependant, fidèle à la force destinale qui le pousse à regarder en arrière, du côté où est resté l'amour perdu, il portera très loin le désir transgresseur en faisant des séjours clandestins dans la capitale de l'Union Soviétique où veillent implacables les dieux infernaux. Encore une fois, victime du courroux de l'Etat-Moloch, il devra endurer une nouvelle peine de trois ans dans le confins du monde blanc.

Sans doute ses retours n'ont pas pour seul motif de revivre les jours de bonheur, ils constituent, en même temps, une manière de se défendre afin de ne pas sombrer dans la folie d'un sujet menacé d'anéantissement. L'envie de revoir un moment Stella qu'il aime toujours, et de rejouer, en cachette, un morceau musical, le contraignent à braver tous les dangers. De même qu'un héros mythique, il a choisi la transgression comme un autre moyen de se sentir vivant et fidèle à soi.

Pendant dix ans il purge sa peine et parfait son initiation, entre temps, d'autres chagrins viennent le secouer: la mort de Stella, la seule femme aimée, et certains détails éprouvants sur la disparition de ses parents. Revenu enfin à Moscou- il ne peut s'empêcher d'y revenir malgré son seau de ville maudite- le cœur brisé, les mains vides, à jamais détournées de leur destinée musicale, il lui reste à opérer une ultime catharsis afin de poursuivre son existence dans un monde désormais privé de tout espoir. Et c'est grâce à la musique qu'un tel retournement sera possible. En effet, cette catharsis peut enfin venir par la musique. Le son extatique envahit de nouveau son univers, le bouleverse, lui arrache des larmes, le remonte au plus sublime de la création humaine. Ayant renoncé à s'asseoir devant un piano, il se contentera d'assister aux concerts, de retrouver le langage nu, dépouillé des concepts, redevenu essence du monde, abstraction de la réalité. Dans chaque occasion Alexeï redécouvre, grâce à la musique, le sacré inhérent à la vie et à sa manifestation la plus pure. Par delà le mal et l'anéantissement qui en résulte, s'écoule imperturbable, une, éternelle, la substance vitale, dépassant les avatars de l'individu. Unicité de la vie dont la

création musicale se fait l'expression privilégiée. Eternel retour de "la délirante fécondité" de la poussée vitale captée et interprétée par l'harmonie des sons. Alexei, le héros orphique, attend avec impatience l'instant où il aura son rendez-vous avec la magie de l'art, le seul peut-être où il se sent réconcilié avec le monde. Il a durement payé son infidélité au destin commun de celui que le narrateur appelle "l'homo sovieticus". Même si on l'a condamné aux pires pénuries, tant morales que physiques, l'art pur, ce "anti-destin" selon la vision de Malraux, lui a permis de survivre, d'échapper aux contraintes de la contingence. La preuve en sont les dernières phrases du roman où le narrateur de cette histoire, devenu occasionnellement un compagnon de voyage de Berg, assiste à ses côtés à un concert de piano et l'observe:

A cet instant le pianiste apparaît... La salle applaudit avec une parcimonieuse politesse de bienvenue. Je me retourne vers Berg pour lui proposer la feuille pliée du programme. Mais l'homme paraît absent, paupières baissées, visage impassible. Il n'est plus là.  
(MV:130)

Le héros a atteint son but, il a récupéré, grâce au sortilège de la musicalité, le sacré d'où on a voulu le déloger, ce sacré qui réside désormais dans la conscience et qui nourrit sa sensibilité inentamée d'artiste.

### **Sigle utilisée**

MV: *La musique d'une vie*

### **Bibliographie**

- Makine, Andreï** (2001), *La musique d'une vie*. Paris. Editions du Seuil.
- Brunel, Pierre** (1992), *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris. Presses universitaires de France.
- Caillois Roger** (1938), *Le mythe et l'homme*. Paris. Gallimard.
- De Fernandy, Miguel** (1961), *En torno del pensar mítico*. Berlin. Biblioteca Ibero-americana.
- Durand, Gilbert** (1996), *Introduction à la mythologie*. Paris. Albin Michel.
- Gusdorf, Georges** (1960), *Mito y metafísica*. Buenos Aires. Editorial Nova. Traducción: Néstor Moreno.
- Jung, Carl** (1984), *El hombre y sus símbolos*. Barcelona. Biblioteca Universal Contemporánea. Cuarta edición. Traducción: Luis Escobar Bareño.
- Kofman, Sarah** (1986), *Nietzsche et la scène philosophique*. Paris. Ed. Galilée.
- Nietzsche, Frederic** (2002), *El nacimiento de la tragedia*. Madrid. Edaf S.A. Traducción: E.Knörr y F. Navascués. Décimoquinta edición.
- Favre, Yves Alain** (1993), Artículo "Conscience du sacré et sacré de la conscience" Actes du Colloque international de Bruxelles. Tours.

## **El Héroe en *Ce que la nuit raconte au jour* de Héctor Bianciotti**

Claudia Moronell

Universidad Nacional de La Plata

Las dos condiciones que Philippe Lejeune señalaba en *El Pacto autobiográfico* como ineludibles para la pertenencia al género autobiográfico tales como la identidad entre autor y narrador y entre éste último y el personaje principal, ponían sobre el tapete algunas cuestiones que la lectura de textos autobiográficos problematizaba, como son la alternancia entre la primera y la tercera persona y la distinción entre la primera persona y la identidad del individuo al que esta persona remite. Más adelante, en un libro de 1986, *Moi-aussi*, más precisamente en el capítulo titulado: “Autobiografía, novela y nombre propio”, Lejeune ahonda en otras problemáticas derivadas de aquéllas, como son el nombre como garantía del yo y cómo ese nombre relaciona al texto con la realidad. En la narrativa autobiográfica de Héctor Bianciotti, autor del que nos ocupamos en este trabajo, estos problemas parecen allanarse con la identidad del nombre entre autor, narrador y personaje. Sin embargo aparecen algunos interrogantes desde el momento en que el mismo autor ha declarado preferir para su obra el término de autoficción, y no creer que alguien que ha escrito novelas pueda escribir su autobiografía ya que la ficción se cuele irremisiblemente. Por un lado se le dan al lector muchos elementos para que piense que el relato es lo vivido auténticamente por el autor, pero enseguida aparece la incertidumbre sobre el grado de invención o el tipo de transposición que se hace en el texto. Partiendo de la

impertinencia de la pregunta sobre la veracidad en las llamadas autoficciones, examinaremos en este trabajo una de las categorías del relato, la del personaje, al que debería verse como el yo del pasado del narrador, pero a la vez creemos que sobre ese yo se han superpuesto características del héroe de un relato novelesco.

La distancia temporal entre el yo que escribe y el yo escrito es uno de los pilares de la autobiografía, está en la base misma de la escritura. El escritor, ya en la edad madura decide volver sobre los caminos de su infancia y de su juventud y se sitúa en un difícil lugar entre la vida real y la vida transformada en literatura, por lo tanto imaginaria. Esta distancia temporal ha sido uno de los contenidos de los estudios autobiográficos como también las relaciones entre ese yo del pasado y el yo del presente.

Dice Jean-Philippe Miraux en un libro donde retoma a los autores más importantes sobre el género:

Por otra parte, la escritura del yo –la graphie de lo auto y de lo bio– establece una temible distancia entre el yo que escribe y el yo que ha vivido, entre la vida y su representación, distanciamiento terrible que establece necesariamente, una relación de juicio, de evaluación de lo que ha sido a partir de lo que es.<sup>1</sup>

El proyecto autobiográfico de Héctor Bianciotti abarca sus novelas escritas en francés *Ce que la nuit raconte au jour*, *Le pas si lent de l'amour* y *Comme la trace de l'oiseau dans l'air* pero se inicia fragmentariamente en *La busca del jardín* y en otros relatos anteriores. Nos referiremos en este trabajo a la novela *Ce que la nuit raconte au jour*, que comienza con la infancia del protagonista en la chacra cordobesa, luego en el seminario, su pasaje por el pueblo de Villa del Rosario, Córdoba, Buenos Aires, hasta que se embarca para Europa. El narrador, situado en el imaginario lugar del ocaso de su vida, se dispone a observarla, a indagar y a escribir sobre ella.

A chaque instant, la possibilité de sentir d'une autre façon me guette. Certes, celui à qui les choses sont arrivées, n'est pas le même que celui qui s'en souvient. Je soupçonne le présent de nourrir la mémoire plus que celle-ci ne le nourrit...<sup>2</sup>

Estas palabras van en el mismo sentido que las reflexiones de Jean Starobinsky<sup>3</sup> que habla de una distancia de identidad que separa al yo actual del yo pasado y de la manera en que la autobiografía evocará ese recorrido. El que escribe se aleja de lo que escribe, en una acción reflexiva, de desdoblamiento y compone una vivencia que es ya ficticia por el acto mismo de la escritura; en esa recomposición del yo que propone la escritura surge un personaje, el modelo, el héroe del mundo de la autobiografía, presentado en una singularidad muy explícita y a menudo en confrontación con los otros. La conciencia muy temprana de esta singularidad es una característica del héroe de Bianciotti. "Qu'il y eut au mon-



de quelque chose qui m'appartenait, et à personne d'autre, de façon obscure, sans mots, je le savais" (Ídem p. 110).

Si examinamos los recuerdos a los que acude para crear al personaje, estos son en gran parte momentos en que el niño expresa su rebeldía, se diferencia de sus hermanos, y se muestra en franca oposición al mandato paterno, y en este sentido el primer episodio de un "imposible recuerdo" proporciona un paradigma de la conducta futura: a la sensación de opresión, al poco tiempo de haber nacido, debida a la faja apretada que aprisiona su cuerpo y que era una costumbre de la época, sigue el ansia irrefrenable de liberarse, el furor, el llanto desconsolado e inútil. Este comportamiento será el modelo de un conjunto de experiencias del héroe en lucha permanente con un medio asfixiante, paradójicamente la inmensidad de la pampa, del que intentará liberarse como pueda. Del mismo modo, el episodio ejemplifica uno de los efectos que recoge el autobiógrafo al recorrer la distancia entre el yo del presente y del pasado el de revivir las sensaciones y hasta de explicar algunos aspectos de sí mismo que parecen descubiertos a partir del recuerdo.

J'étais, au sens primitif de la métaphore avant qu'elle ne cristallise, un paquet de nerfs. D'où, me dis-je, la volonté d'enfreindre qui m'aiguillonne sans trêve, et ce désir d'une course éperdue, d'un fracas ultime, que je ressens toujours, grâce auquel s'épuiserait, une foi pour toutes, la violence que ne cesse de m'habiter et que discipline, en ce moment, le maniement de la plume (Ídem, p. 7).

Uno de los episodios que pueden considerarse trascendentales porque marcan en la trayectoria del personaje el comienzo del alejamiento definitivo de la familia es cuando el niño comunica a los padres su decisión de comenzar los estudios en el seminario con el fin de seguir su vocación religiosa:

Du haut de mes onze ans, je viens de leur avouer ma décision et les yeux verts de mon père brillent d'une haine farouche, il explose, le visage soudain tout en nervures, et sa colère, toujours prête à bondir s'empare de sa voix; celle de ma mère s'y ajoute [...] je ne bouge pas; je sens que toute ma vie dépend de mon attitude a cet instant: ne pas me départir de mon impassibilité, ne pas baisser les yeux... (Ídem, p. 115).

Un niño cuya insolencia enfurece al padre y que hace triunfar su firme voluntad, pues será seminarista aunque luego de unos años desista de su vocación y deba volver a la casa de sus padres.

Otra de las consecuencias del continuo alejamiento del que escribe de aquellos hechos que transforma a través de su escritura es en el texto de Bianciotti el examen de conciencia. A menudo la distancia de la que hablamos se recorre con la expresión del remordimiento acerca del accionar del protagonista; el autor lo muestra desafiando no sólo a su padre, a quien confiesa no haber querido, sino

cuando todavía niño se atreve a levantar la mano sobre su madre (Ídem, p. 57), o cuando humilla a su maestro rural, Don Varela, (Ídem p. 79) El yo del presente, que se avergüenza de la conducta de su personaje, no deja de revelar situaciones en las que se muestran abiertamente los defectos de un niño impúdico, celoso, despreciativo o de un joven arrogante.

Los deslizamientos en el uso de los pronombres de primera o tercera persona que el narrador usa, o el designar al héroe de la historia como “el niño” proporcionan también valiosas referencias acerca de la distancia que instaaura el autor entre su yo de la escritura y los momentos del yo escrito que ha elegido narrar:

il y a un bougeoir sur la commode, ma mère m’habille et mon père lui enjoint de se dépêcher; je pleure, mais la couleur orange de ce costume en tricot dont on me vêt me divertit” (Ídem, .p. 19).

...l’enfant se risque dans les ronces: un pas encore, et il se saisira des fleurettes... (Ídem, p. 44).

Con frecuencia, entre las reflexiones del narrador acerca de la conducta de su yo del pasado y su valoración negativa de la misma, deja entrever los rasgos que permitirán al lector formar la imagen buscada de su personaje.

J’ai du mal à rédiger ces lignes; j’ai du mal á revivre cette nuit ; j’abomine le petit garçon buté qui me rend à jamais ridicule. Bien fait pour lui que l’on ait suspendu les recherches, que la nuit solitaire se soit refermée dans l’indifférence. Maintenant qu’il sait où il se trouve [...], que plus aucune voix ne crie son nom, lui cause un dépit inconnu [...]

Il s’en tiendra là, *héroïque*, sous le regard de personne<sup>4</sup> (Ídem, p. 59).

También el relato de los primeros pasos en el seminario permite la constatación de la distancia del autobiógrafo y su héroe: el personaje en su inocencia y deseo de santidad, conmocionado por el ambiente del seminario y atemorizado por la nueva vida que le espera, es sin embargo objeto de una mirada impregnada de ironía del yo del presente. A los recuerdos se suma la evaluación irónica. Sin embargo el escritor sigue usando la primera persona en todo el episodio y el héroe queda allí un poco impiadosamente ridiculizado en su inocencia acerca de la que el narrador se atreve a dudar.

Hacia el fin del relato el narrador que ya había destacado de manera dispersa los rasgos personales que dejaban ver una sensibilidad artística, consigna los hechos que revelan ya al escritor, que ha publicado alguna poesía, que sobrevive en la pobreza, cae en prisión, conoce la vergüenza de la deshonra, se enamora y sufre. El uso de la tercera persona se vuelve más raro a medida que avanza la narración y que se acorta por lo tanto la distancia temporal. No obstante en el episodio de ruptura de la relación con su novia Judith en Buenos Aires y en un encuentro con ella en París, veinticinco años después, el escritor vuelve a la ter-

cera persona para esta vez dispone a su yo del pasado como protagonista de una escena teatral. Ambos encuentros se desarrollan a la manera de un guión teatral con los personajes en el escenario y el telón que se abre y cae al final. Incluso en la segunda escena el personaje es nombrado como “el actor”. El autobiógrafo se transforma en este pasaje en un director de teatro que hace mover a sus personajes de acuerdo al guión. La distancia se acorta al final entre ambos personajes del pasado y el yo del presente hace su evaluación acerca de la vida y sus reiteraciones carentes de sentido.<sup>5</sup>

La última parte de *Ce que la nuit raconte au jour* transcurre en Buenos Aires, lugar donde el héroe vive inmerso en un ambiente de miedo, en que la delación es un fantasma que aparece a cada paso. En medio del régimen peronista aparecen figuras como las del amigo traidor o los policías de civil que acompañan al personaje, lo intimidan, lo hunden y lo salvan alternadamente y explican de qué manera la hostilidad del peronismo lo lanzó al encuentro con su destino.

La escritura de Bianciotti bosqueja las explicaciones acerca de una existencia; y el deseo o la necesidad de dar explicaciones motivan la escritura. En el mismo relato el autobiógrafo va encontrando el orden, los impulsos, las causas, y de allí emerge el personaje, héroe de la autobiografía, cuya conducta permitió que ese yo fuera lo que es; el autobiógrafo realiza una operación en la que el camino errático o los azares de la existencia se ordenan en la madurez como una línea recta hacia su destino.

Paul De Man al hablar del problema de la *grafé* y del desdoblamiento del yo en la autobiografía señala, contrariamente a los estudios de Lejeune, la ilusión de la referencialidad o su grado de ambivalencia fuera del texto autobiográfico.<sup>6</sup> Interesa aquí el razonamiento del autor acerca de la estructura especular de la autobiografía en la que el narrador y el personaje se determinan mutuamente para ayudarnos a reflexionar acerca de la figura del héroe de Bianciotti. Construido a partir de acontecimientos significativos que incluyen el conocimiento de la música, de la sensualidad, de la belleza, de la literatura, estos sucesos se cargan de un sentido dramático subrayado por la acumulación de sentencias y reflexiones del sujeto del presente, que expresan el conocimiento o autoconocimiento que este sujeto logra a partir del personaje.

Quisiera por último referirme a una cuestión que exponen los estudios de Philippe Lejeune acerca del pacto de lectura de la autobiografía, aspecto que aborda en “Copia certificada” y sobre todo en “El espacio autobiográfico”, últimos capítulos de *El pacto autobiográfico*.<sup>7</sup> El autor introduce el concepto de “el modelo”, como lo real al que el enunciado quiere parecerse. Este parecido se da en el conjunto de la narración en lo que llama “fidelidad” donde no interviene el concepto de exactitud que concierne a la información sino el de “significación” y es el lector quien juzga la autenticidad.<sup>8</sup>

Entramos así plenamente en el pacto de lectura que un autor propone a un lector. Lejeune nos dice que ha planteado la problemática de la autobiografía no en una relación entre lo extratextual y el texto, que al referirse al parecido no probaría nada, ni tampoco en un análisis interno del funcionamiento del texto, sino en un enfoque que está sujeto al hecho global de la publicación. Esta representa un contrato implícito o explícito entre autor y lector que determina un modo de lectura y engendra efectos que pueden definir como autobiográfico a un texto (Lejeune, ob. cit., p. 61).

Al deseo manifiesto de examinar su vida que a la manera de programa de escritura el autor hace explícito en las primeras páginas de *Ce que la nuit raconte au jour*, habría que agregar la motivación de aportar a la literatura francesa y a sus lectores en esa lengua, “un imaginario venido de lejos” expresión que Bianciotti usó en su discurso de recepción en la Academia Francesa en 1996. Para un autor moderadamente conocido en nuestro país en aquel momento pero que Francia ya había consagrado con varios premios, el “efecto contractual” con los lectores europeos incluye en su campo autobiográfico el espacio de la llanura, la vastedad de las pampas como lugar en que el héroe hace los aprendizajes primeros de su vida. Junto a él transitan personajes típicos del imaginario pampeano: peones, boyeros, criollos e inmigrantes.

El análisis introspectivo de la escritura autobiográfica conlleva una valoración de la existencia misma, del camino recorrido. Dice el escritor:

Que fonde-t-il ce blé? Pourquoi son souvenir apaise-t-il le coeur? Personne ne pourra m'enlever la certitude qu'il a été mien dans son écoulement que la main, un instant interrompt. Je l'ai soupesé comme j'aimerais soupeser ma vie, au-delà de l'existence, du destin, dans une manière d'absolu (Bianciotti, ob. cit., p. 42).

Así como la mano interrumpe un instante el deslizamiento del trigo, la escritura detiene el fluir de la vida para revivir los momentos elegidos; de esta manera también el autor ha construido su personaje a partir de la relación entre el yo del presente y el de las diversas etapas del pasado, en una distancia que permite sopesar, evaluar y discernir.

Pero no es sólo la evaluación o la expresión del mundo interior el único propósito de esta autobiografía; el héroe que representa transita las etapas de su vida en resistencia a un medio que casi siempre le es adverso, ya sea en su infancia en la chacra, en Villa del Rosario, en Córdoba o en Buenos Aires. Podríamos afirmar que el héroe de Bianciotti se construye, como tantos héroes de ficción, en su vínculo con el mundo en que vive que es adverso a su naturaleza y del que se aleja en sucesivas etapas que culminan en el exilio. Deberíamos agregar aquí que la crítica ha destacado este itinerario como perteneciente a las representaciones nacidas de la oposición *civilización/barbarie*.<sup>9</sup>

En el difícil juego entre escritor, narrador y personaje el yo del pasado se construye como héroe del relato que debe caminar sobre las piedras de la memoria, que se dice no muy firme, sobre el río caudaloso de su vida que fluye a sus pies y así dar testimonio del *bios*. Constreñido por las obligaciones del pacto autobiográfico en lo que respecta a la autenticidad, este héroe debe a su vez plegarse a las imposiciones del *autos*, es decir a las motivaciones del yo en la autobiografía: el autoconocimiento y examen de una vida.

## Notas

<sup>1</sup> Miraux, Jean-Philippe. *La autobiografía. Las escrituras del yo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2005, p. 14.

<sup>2</sup> Bianciotti, Héctor. *Ce que la nuit raconte au jour*. Paris, Grasset, 1992, p. 34.

<sup>3</sup> Citado por Jean-Philippe Miraux. Ob. cit. p. 18.

<sup>4</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>5</sup> Bianciotti, Héctor, Ob. cit., pp 258 y ss.

<sup>6</sup> de Man, Paul. "La autobiografía como desfiguración" en Suplementos *Anthropos*, Barcelona, 1991. Traducción de Ángel G. Loureiro. (pp. 113 y ss.) "Autobiography As- De-Facement" en *Modern Language Notes*, 94 (1979).

<sup>7</sup> "Si, entonces la autobiografía se define por algo exterior al texto, no es por un parecido inverificable con la persona real, sino por el tipo de lectura que engendra, la creencia que origina, y que se da a leer en el texto crítico" Lejeune, Philippe, "El pacto autobiográfico". En Suplementos *Anthropos*, Barcelona, 1991. Traducción de Ángel G. Loureiro. Cap. 1º de *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

<sup>8</sup> Lejeune, Philippe, Ob. cit.

<sup>9</sup> ver: Podlubne, J. y Giordano, A. "Exilio y extraterritorialidad: Wilcock y Bianciotti" en *La narración gana la partida. Historia crítica de la Literatura Argentina*, Vol. 11, Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 394 y ss.

## Bibliografía

**Bianciotti, H.** (1992), *Ce que la nuit raconte au jour*, Paris, Grasset.

**Legaz, M.E.** (1997), "Héctor Bianciotti en la lengua francesa: el espacio autobiográfico" en *Tramas... para leer la literatura argentina. I Generaciones Perdidas*, Vol. III- Nro. 7, Buenos Aires.

**Vázquez Villanueva, G.** (1989), *Travesía de una escritura/ leyendo a Héctor Bianciotti*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

**Podlubne, J. y Giordano, A.** (2000), "Exilio y extraterritorialidad: Wilcock y Bianciotti" en *La narración gana la partida. Historia crítica de la Literatura Argentina*, Vol. 11, Buenos Aires, Emecé.

**Lejeune, Ph.** (1986), *Moi aussi*. Paris, Éditions du Seuil.

**Loureiro, Ángel G.** (Compilador y traductor) (1991), "La autobiografía y sus problemas teóricos", Suplementos *Antrophos*, Barcelona, Editorial Antrophos.

CHAPITRE 2 /Lecture et lecteurs  
CAPÍTULO 2 /Lecturas y lectores





## Grabado. Máquina surrealista de lectura

Francisco Bitar

Universidad Nacional del Litoral

El método de escritura automática como búsqueda de objetividad pura es cuestionable –ha sido cuestionado– tanto en su proceso como en su resultado; la no intervención del sujeto consciente no garantiza en absoluto un temblor de sentido, un rubor, una ruptura con los modos clásicos de representación. Con vistas a devolver sentido a imágenes estereotipadas, los resultados del libre fluir del pensamiento deberán estar vigilados por los recursos al absurdo y la acumulación. Aquel gesto transpersonal, de “a la pesca de lo inconsciente”, no tarda en encontrar en *Nadja* su propia contradicción: Al cabo de treinta y cinco años (escribe Breton en el “Antedecir”, addenda fechada en 1962), las leves correcciones que me permití aportar (a la objetividad del texto), sólo atañen a un mejor decir.

La modificación del resultado entra inmediatamente en conflicto con la escucha del pensamiento parlante y la reivindicación de los métodos de trabajo freudianos: el primer *Manifiesto Surrealista* (1924) no soporta la corrección por sustitución sino sólo por ampliación –confianza en la frase siguiente– y tachadura: “Si el silencio amenaza imperar aprovechando la menor falla (falla de distracción), tacha”, obliga Breton. Todo parece indicar que la escritura del pensamiento parlante en la que los surrealistas depositaban toda su fe, puede incurrir en “errores”.

Si bien la escritura automática se topa con este tipo de contradicciones debido a su creciente tendencia a la “normalización”, encontramos por el lado de la lectura en tanto procedimiento sin sujeciones (sin - estar - sujeto), la propuesta más productiva del surrealismo. Escribe Breton en *Nadja*:

Hace unos días Louis Aragon me hacía observar que el letrero de un hotel de Pourville, que reza en caracteres rojos las palabras: MAISON ROUGE, estaba escrito de tal manera que, desde cierto ángulo oblicuo de la carretera, MAISON se borraba y ROUGE se leía POLICE. La ilusión óptica carecía de importancia si el mismo día, una o dos horas más tarde, la dama que llamaremos la dama del guante no me hubiese enseñado un cuadro cambiante que nunca antes había yo visto y formaba parte del mobiliario de la casa que ella acababa de alquilar. Es un grabado antiguo que, visto de frente, representa un tigre pero que, gracias a delgadas tiras verticales que fragmentan otro tema, representan, cuando uno da unos pasos a la izquierda, un florero y, luego de unos pasos a la derecha, un ángel. Para terminar, menciono los dos hechos puesto que para mí, en estas condiciones, su acercamiento era inevitable y porque, además, me resulta totalmente imposible establecer entre uno y otro una correlación racional.

No es de nuestro interés dar con esa “correlación racional” sino al contrario: se trata de reafirmar su imposibilidad para leer el texto en su fuerza. Veremos así que el modelo de lectura propuesto por el surrealismo es el mejor instrumento de desarticulación del absoluto de la escritura automática.

El segundo “hecho”, el grabado, que en un primer acercamiento podría ser leído como holograma, es en realidad un cuadro de múltiples entradas. Las “delgadas tiras verticales que fragmentan otra imagen”, y que aquí llamaremos surcos, son un anticipo de lectura de los filamentos que tridimensionalizan la composición y la desplazan hacia una nueva imagen en el mismo holograma. Un anticipo de lectura, no un anticipo tecnológico. Como vemos, también nosotros hemos sido “engañados” por el primer vistazo, por la primera lectura. Es esto justamente lo que se intenta tematizar en esta comunicación.

Los surcos esconden otro tema o imagen que será descubierto en el desplazamiento: tigre de frente, pero unos pasos a la derecha, ángel, unos pasos a la izquierda, tigre de frente, y más allá en el mismo sentido, florero. El “otro” tema no se genera mediante el desplazamiento sino que estaba contenido en la imagen anterior y se descubre mediante ajuste. Este otro tema reservado por el tema principal no es sólo diferente al tema anterior o posterior, sino que, en tanto *otro* tema plegado, se presenta también como diferente de sí mismo. Lo que nosotros mismos leemos entre las líneas del tigre es que Breton no habla aquí de temas: habla de los surcos que lo fragmentan, no de significados sino de procedimientos de significación. Es ésta la tarea que se propuso el surrealismo (junto al resto de las vanguardias), presentar el proceso en estado puro, donde entre los

elementos sea “imposible establecer una correlación racional”. No hay en la lectura surrealista (al contrario de las teorizaciones y la puesta en práctica de la escritura automática y al contrario de esta misma contradicción) clasificación o filtro de procedimiento: no hay corrección por sustitución, hay serie en sí como procedimiento de significación. El “acercamiento” o asociación tigre-ángel-florero es una fórmula no de clasificación sino de agrupamiento a partir de la lectura entre surcos del tema principal (tigre de frente) y conforman una serie mediante despliegue.

Como bien sabemos, hay otra obra que se encarga de fragmentar un tema principal, es decir, una obra que aborda las problemáticas de la lectura (texto tutor) y la escritura como fragmento. Escribe Roland Barthes en *S/Z*:

Leer es encontrar sentidos y encontrar sentidos es designarlos, pero esos sentidos designados son llevados hacia otros nombres [...]: designo, nombro, renombro: así pasa el texto: es una nominación en devenir, una aproximación incansable, un trabajo metonímico.

El sentido deviene otro sentido así como el tema contiene otro tema en el grabado de *Nadja*. Está allí, no es difícil verlo, sólo hace falta ajustar la mirada, *producir* un “otro” sentido mediante lenguaje, renombrar, reescribir el texto. Y una vez nombrado el nuevo sentido –fijado el vértigo– olvidarlo, soltarlo de paso hacia el próximo sentido. Sus pliegues se despliegan pero en el nuevo tema –completo pero no total– hay otro sentido, otro tema fragmentado en pliegues. *No es difícil verlo*: leemos aquí el gesto antiparasitario que exige Barthes de la lectura en *S/Z*: la escritura.

Más adelante, en el párrafo número XXXVI titulado “El pliegue y el despliegue”, Barthes escribe:

Leer (percibir lo legible del texto) es ir de nombre en nombre, de pliegue en pliegue; es plegar bajo un nombre y luego desplegar el texto según los nuevos pliegues de ese nombre. Esto es el proairetismo: artificio (o arte) de la lectura que busca nombres, que se esfuerza por alcanzarlos: acto de trascendencia lexical, trabajo de clasificación operado a partir de la clasificación de la lengua, es, como diría la filosofía budista, una actividad maya: relación de las apariencias pero en cuanto son formas discontinuas, es decir, nombres.

Las apariencias en el texto se realizan a través de formas discontinuas: *la búsqueda de nombres* reúne, traza un contorno –un cuerpo– en lo aparente; es un trabajo de clasificación que se actualiza sobre un presente permanente, sin conexión necesaria con la forma anterior: por eso su carácter de *forma discontinua*. Así también el grabado, entre un tema y otro, no muestra nada más que los surcos. Ahora bien, los modelos barthesiano y surrealista de lectura hasta ahora coincidentes, sufren en este momento del proceso una drástica separación. El

tipo de *acto de clasificación de la lengua*, tiene para cada cual una forma distinta de nombrar las apariencias. Para Barthes la trascendencia lexical se realiza a través de un “espejismo de estructuras” o mediante “estructuras móviles” pero con la intervención de estructuras al fin (el sentido nombra el objeto); en los surrealistas esa trascendencia es objetivista, de objeto a objeto (el objeto nombra el objeto). Si esta última lectura está correctamente vigilada por los recursos del absurdo y la acumulación, obtenemos la escritura surrealista, la escritura automática. Pero un momento antes de la escritura misma –en el proceso– es decir, *en el momento en que el texto es leído*, las formas de abordar la lectura son las mismas.

Para que existan puntos de contacto entre una y otra forma de lectura, es necesario que haya coincidencia en los *tiempos* de la lectura, en su temporalidad. Al plantear su superficie como una serie de evanescentes, como un tema que se hace otro en el paso de su lectura hacia su escritura, el grabado como modelo de lectura surrealista aborda el tema en “un presente perpetuo sobre el cual no podría plantearse ninguna palabra consecuente (que lo transformaría fatalmente en pasado)”. Escribe César Aira en su ensayo *Alejandra Pizarnik*:

Cuando los surrealistas se ciñen al procedimiento original, no importa que adopten formatos extensos [...], sostienen un presente absoluto de lectura, que se niega a las recomposiciones psíquicas convencionales. Al proseguir la lectura se sigue en un presente de invención, de escritura, que en cierto modo anula lo anterior y recomienza en cada frase. Se promueve con ello un tipo nuevo de lectura, que ya no es tal (en tanto la lectura se define justamente por esa recomposición convencional de lo escrito) sino una actualización de la escritura.

Es este *tipo nuevo de lectura* el que Barthes recoge de los surrealistas y lo echa a funcionar en *S/Z*. Sólo a partir del presente absoluto de la lectura, de un permanente devenir, es que la aparición del valor es posible, sólo de esta manera el texto deviene escribible, “nuestro valor”.

Escribe Alberto Giordano: “Lo escribible, ‘nuestro valor’, es aquello que, enmascarado en el comentario, desborda lo legible: efecto de lectura”.

Lo escribible está conformado por el infinito de los surcos que desde adentro comentan el tema principal, lo legible finalmente desbordado. Ya sea mediante el sentido, ya sea mediante otro objeto, la tarea consiste en apreciar el plural en que el texto se hace (en) presente. La lectura como presente continuo.

## **Bibliografía**

**Aira, César** (2001), *Alejandra Pizarnik*, 1ª reimpresión, Rosario, Beatriz Viterbo.

**Barthes, Roland** (1970), *S/Z*, 10ª edición, México D.F., Siglo XXI, 2000, traducción de Nicolás Rosa, 1ª edición en francés, París, du Seuil.

**Breton, André** (1928), *Nadja*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 2000, traducción de Fabbiene Bradu, 1ª edición en francés, París, Gallimard.

————— (1924) *Primer Manifiesto Surrealista*, en De Michelis, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Córdoba, Editorial Universitaria de Córdoba, 1968, Traducción de Giannina de Collado.

**Giordano, Alberto** (1995), *Roland Barthes. Literatura y Poder*, Rosario, Beatriz Viterbo.

**Link, Daniel** (2003), *Cómo se lee*, Buenos Aires, Norma.

# Lecturas y lectores en *Jacques le fataliste et son maître*

Estela Blarduni

Universidad de Buenos Aires

Universidad Nacional de La Plata

## 1. Diderot: sus lectores y lecturas

Los primeros lectores de *Jacques le fataliste* fueron los abonados al periódico manuscrito *Correspondencia literaria* de Grimm y Meister que recibieron la novela por entregas entre 1778 y 1780. La publicación estaba dirigida a un público restringido, entre ellos Catalina II, Schiller y Goethe, confesados admiradores de Diderot. El texto había sido sometido a severa censura: se habían recortado las partes con contenidos picarescos como el largo relato de los amores juveniles de Jacques. Sólo diez años más tarde, tras la muerte del autor, los suscriptores recibieron los fragmentos anulados.

Recién en 1796 se conoce en forma de libro, traducido del alemán, y ya entrado el Siglo XIX, en 1823, aparece la primera versión de las obras completas, publicadas por Brière, como texto seguro. Ello se explica porque Diderot no publicó sus ficciones en vida, probablemente no sólo por sus ribetes picarescos, y por la alusión a personajes vivos que aparecían cuestionados, sino además por el hecho de que se trataban de obras de estructura totalmente original, “rapsódicas” como dice irónicamente el narrador en *Jacques*, lo que permitió que el autor recortara o agregara fragmentos en las sucesivas publicaciones, antes de que los textos quedaran definitivamente establecidos.

A semejanza de los tejidos briscados con hilos de plata retorcidos, que le habían llamado la atención mientras preparaba los artículos técnicos sobre sedería para la Enciclopedia, la estructura de la novela responde a variaciones a partir de un esquema fijo: mientras cabalgan a lo largo de un camino, a solicitud de su amo, Jacques se dispone a contar la historia de sus amores. Pero ésta será siempre interrumpida por situaciones inesperadas e intervención de personajes que a su vez narran historias intercaladas que paralelamente contienen episodios heterogéneos. De este modo, el relato diferido y las narraciones introducidas en forma de “caja china” se erigen en principio estructural de la novela, y el registro polifónico de voces y las metalepsis en una modalización del discurso que se opone a la univocidad del relato clásico tradicional.

En el desenlace, sólo la intervención del narrador en primera persona, pondrá fin a la inconclusa historia de los amores. Se nos advierte que Jacques había dicho cien veces “qu’il était écrit là-haut qu’il n’en finirait pas l’histoire”,<sup>1</sup> pero queda la posibilidad de que el lector la continúe con su imaginación, o intente consultar a alguno de los protagonistas del relato: “continuez-le à votre fantaisie ou bien faites une visite à Mlle. Agathe, sachez le nom du village ou Jacques est emprisonné: voyez Jacques, questionnez-le: il ne se fera pas tirer l’oreille pour vous satisfaire” (326). El tono irónico del narrador que repetidas veces en el curso de la historia había intervenido con el mismo consejo, concluye con tres versiones posibles del final que dice haber extraído tras la lectura de las memorias manuscritas de Jacques, aunque considera a una de ellas apócrifa, y cita como fuente el *Tristram Shandy* de L. Sterne. (327)

Lector entusiasta de novelistas ingleses, fundamentalmente aquél último, además de Fielding y Richardson, Diderot señala expresamente la vinculación con la novela de Sterne, no sólo mediante la amplificación de citas textuales de *Tristram Shandy* (36) sino también a través del tono desenfadado e irónico con que el narrador se inmiscuye en el relato, creando un efecto de distanciamiento.

Si en la novela de Sterne el protagonista contesta “*dont puzzle me*” cuando se le pregunta quién es, como sintetizando en esa respuesta el escepticismo que al autor le venía de Hume,<sup>2</sup> acerca de la posibilidad de revelar la identidad en una sola frase; el mismo tono sorprende y atrapa al lector desde el exordio, cuando es introducido por el narrador en el diálogo entre Jacques y su amo: “Comment s’étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde. Comment s’appelaient -ils? Que vous importe? D’où venaient ils? Du lieu le plus prochain. Où allaient ils? Est-ce que l’on sait où l’on va?” (35).

Porque si esta novela de camino y aprendizaje, tiene evidentes resonancias filosóficas respecto de la libertad del accionar humano, dichos planteos hallan su equivalente en el plano estético en una narración que a cada paso cuestiona los cánones tradicionales del género, las leyes preestablecidas de la acción, las fun-

ciones prefijadas del narrador y del lector, y por esto se convierte también en una de las novelas más originales del Siglo XVIII, precursora de la novela contemporánea.

Como en Sterne, el principio estructural es el relato diferido, que concilia simultáneamente el tiempo digresivo y el progresivo. Pero en *Tristram Shandy* el movimiento implica siempre un desviarse hacia otros puntos para retornar a la historia principal, la historia de una vida. En cambio, la forma de diálogo de la novela de Diderot hace que la historia se ramifique en episodios que derivan en otras digresiones. Desde un presente imaginado como real, el viaje y sus peripecias, se articula el pasado de las diversas historias evocadas por variados personajes, con la irrupción del narrador-autor quien, como el comediante de la *Paradoxe*, pierde su realidad de individuo determinado para representar el rol de narrador, apelando a un narratario: *lecteur, causons ensemble* (72).

## 2. Lector in fabula

Con la expresión empleada por Umberto Eco subrayamos la importancia del diálogo en la novela, en la que el del narrador con el lector ficticio duplica el de Jacques con su amo, y en el juego sutil entre lo real y lo imaginario, suscita la intervención activa del lector real.

En este sentido cabe señalar que la mayoría de la obras del enciclopedista están escritas en forma de diálogo, prolongando de este modo la tradición francesa de la conversación, nacida en los Salones preciosistas del Siglo XVII, con sus propias reglas y códigos, equidistantes de la Corte y de la Iglesia, basado en el principio de cooptación de hombres y mujeres que pretendían ser iguales y se elegían a partir de afinidades recíprocas.

Para los hombres de la Ilustración, el arte de la conversación se había transformado en una forma de reflexión, en método de pensamiento ligado a una misión pedagógica y moral, propios de la idea de civilización y progreso. En Diderot particularmente, formó parte de la mayéutica de un espíritu que, según sus contemporáneos, fue brillante en la interpretación de los argumentos de sus interlocutores.

Por eso la novela, en la que se intenta mimetizar el decurso de la vida real, tiene la forma y el tono de una *causerie*, como el estilo de sus cartas a Sophie Volland a quien comenta “car je cause en vous écrivant, comme si j'étais à côté de vous”.<sup>3</sup>

Además es evidente la influencia del lector sobre la conciencia del narrador, quien no puede sustraerse a su influjo, influjo que por otra parte, cumple diversos roles en la economía general de la obra. Por una parte encarna la conciencia



del público ingenuo, lector de novelas, que ama las historias verídicas y con sus preguntas aparece como garante del realismo, cuando exige precisiones ante situaciones que aparecen como arbitrarias o falsamente fantásticas, o señala defectos en la construcción de la historia.

Esta actitud desencadena la reacción del narrador quien refleja la opinión de Diderot: desea ser verdadero, pero no a través del detalle geográfico o histórico, que sólo da la apariencia de la realidad (56) Asimismo desdén los recursos artificiosos de ciertos novelistas, como reconocimientos inesperados o coincidencias, por eso explica que no le gustan las novelas, a menos que sean las de Richardson y que su trabajo es escribir historias, “cette histoire intéressera ou n’intéressera pas. C’est e le moindre de mes soucis” (278).

A menudo, como en la historia central de la desechada Mme. de La Pommeraye y su venganza, inspiradora de *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos, el narrador cuestiona éticamente el conformismo moral del lector, quien admite el engaño del seductor y no cree en la virtud de las mujeres ni en la fuerza de su pasión: “Ah! lecteur, vous êtes bien léger dans vos éloges, et bien sévère dans votre blâme” (199).

Tampoco el narrador evita hacer notar que las injerencias del lector en oportunidades lo molestan: “Lecteur vous me traitez comme un automate, cela n’est pas poli; dites les amours de Jacques, ne dites pas les amours de Jacques; il faut sans doute que j’aïlle quelques fois à votre fantaisie, mais il faut que j’aïlle quelques fois à la mienne” (103). En realidad se trata de una habilidad maquiavélica del narrador quien conduce el juego, pero simula ser un autómeta que padece la tiranía del lector.

### **3. De Diderot a Kundera: la teatralización de *Jacques le fataliste et son maître***

El subtítulo de la pieza *Jacques et son maître*<sup>4</sup> de Milan Kundera reza: *hommage à Denis Diderot en trois actes*, haciendo explícita la referencia al intertexto inspirador.

La obra fue estrenada en Checoslovaquia en 1975, durante la ocupación rusa, y su autoría atribuida al director Evald Schorm, ya que Kundera debió exiliarse.

En 1981 la pieza se estrena y publica en París con un prefacio del autor: *Introduction à une variation*. Ha sido traducida a varias lenguas y representada en Europa y América (en Estados Unidos Simon Culler la dirigió en Los Angeles y Susan Sontag en Boston).

En el prefacio Kundera realiza un admirable análisis de la novela de Diderot, a la par de explicarnos la génesis de su propia obra.

Tras la ocupación de su país, y sin ninguna posibilidad legal de ganarse la vida, el escritor a quien se le había ofrecido realizar una teatralización de *El Idiota* de Dostoiewski, siente súbitamente nostalgia por *Jacques le fataliste*, a la par de un rechazo por el clima de sentimentalismo exacerbado del escritor ruso. Desde ese momento siente la necesidad de sumergirse en lo que llama “festin d’ intelligence, d’humour et de fantaisie” (13), que es la novela de Diderot, e imaginar a sus personajes como parte de una obra teatral propia. Lo atrae “la sensibilité équilibrée par un esprit complémentaire: celui de la raison y du doute, du jeu et de la relativité des choses humaines” (13). Cualidades que atribuye a la cultura occidental en su plenitud.

Para Kundera, el gran logro de Lawrence Sterne había sido su espíritu contestatario de juego, Diderot fue su único sucesor quien convirtió todo en divertimento lúdico y reemplazó la óptica microscópica y la lentitud de su antecesor. Para el autor checo el encanto de la serie de historias referidas en la novela, reside fundamentalmente en el modo cómo son contadas; por eso se manifiesta contra las adaptaciones y prefiere escribir una *variation* (20), es decir una pieza propia en homenaje a Diderot y a su novela, intentando insuflar a su comedia la libertad formal que Diderot –autor de teatro– jamás dio a sus dramas burgueses.

La estructura de la obra de Kundera se configura transgrediendo la unidad de acción: el frágil hilo del viaje de Jacques y su amo sostiene tres historias de amor: la del amo, engañado por su amigo Saint-Ouen y Agathe; la de Jacques quien engaña a su amigo Bigre con Justina; y la referida por la posadera sobre Mme. de la Pommeraye.

El autor emplea dos términos musicales para referirse a los recursos mediante los cuales logra la coherencia del conjunto con medios sutiles. La *poliphonie* (23) le permite relatar las historias en forma entrelazada, mediante el recurso de frecuentes interrupciones y comentarios desde diversas ópticas que impiden una identificación melodramática, por ejemplo cuando como espectadores los personajes juzgan la conducta o la ética de los personajes de las historias. Las *variations*, aluden a semejanzas entre los episodios representados: amistades que no son tales, engañadores engañados, ingenuas vírgenes que resultan mujeres experimentadas, atribución de falsas paternidades.

Kundera advierte que la pieza debe ser representada sin interrupción, pero cada acto debe estar claramente diferenciado como los movimientos de una obra musical por la atmósfera y el ritmo: Acto I: Allegro, II: Vivace del albergue, con ruidos, ebriedad y risa, y III: Lento, con los dos vagabundos en soledad.

Se advierte además que la escena debe estar la mayor parte del tiempo vacía de objetos. Sólo en ciertos episodios se indica que los propios actores llevarán al escenario los accesorios necesarios como mesas y sillas. Kundera en este sentido

manifiesta su rechazo a cualquier intento ornamental o simbólico del decorado que iría contra el espíritu de la obra, por eso prefiere que sea representada por compañías de estudiantes o teatros profesionales con pocos recursos (137).

La puesta en escena se halla desdoblada en dos niveles: en el alto se escenifican las historias pertenecientes al pasado, el bajo representa el presente del viaje de Jacques y su amo. En varias ocasiones un mismo personaje se desdobra en observador y espectador de su propia historia, o alterna roles: así la posadera de *Le Grand Cerf* se convierte en Mme. de la Pommeraye; o Jacques adopta el papel del marqués de Arcis para otorgarle un giro a su gusto al desenlace de una historia.

La obra multiplica ejemplos de lo que Kundera denomina *la liberté euphorique de la composition* (133) de Diderot, a través de diversos modos de crear un estatuto imaginario con sus propias leyes; lo que Anne Ubersfeld,<sup>5</sup> a partir de los estudios psicoanalíticos de Mannoni,<sup>6</sup> define como *denegación*: el instante en que el teatro construye una zona privilegiada en la que se define como tal. Para el autor, el teatro en el teatro dice, como en el sueño, si no lo real, lo verdadero.

Ubersfeld precisa que la teatralización-denegación se manifiesta textualmente no sólo en las didascalias, sino también en todo lo que atañe a dos espacios simultáneos o áreas de juego, o por el absurdo y las contradicciones textuales, o en los comediantes que pasan de un papel a otro, tal como aparece en *Jacques et son maître*.

Además, en la obra, como en Diderot, se multiplican las metalepsis: Jacques recuerda a su amo que están en el teatro y que por lo tanto, no pueden ir a caballo (A. I, e.6); y el amo se pregunta si ambos serán buenas invenciones de alguien con talento.

Si bien la acción sucede en el Siglo XVIII, se trata de la visión actual de esa época. Esta confrontación entre los espíritus de ambos siglos atraviesa toda la obra: Kundera menciona *énormités noires* (133) difícilmente imaginables en el optimista “Siglo de las luces”.

Oscuras semejanzas reúnen las historias y ni amo ni criado dejan de percibir las: el hijo de Saint-Ouen es tramposamente atribuido al amo, y el de Jacques es equivocadamente tomado como propio por su amigo Bigre. La historia de Mme. de la Pommeraye es una réplica de la de Saint Ouen, el tonto del marqués es espejo del amo y de Bigre; así como se afirma que no existe ninguna diferencia entre Justina, Agathe, y la prostituta con quien se casa el marqués.

Hacia el final del tercer acto, los personajes deducen estas coincidencias y la didascalia aclara que el diálogo debe estar impregnado de tristeza, exento de comedia.

Sin embargo, a pesar de estas ráfagas de desencanto, la atmósfera de la pieza mantiene la frescura amable de un divertimento y las reflexiones filosóficas se entrelazan con fábulas y aventuras que conservan el humor y el tono de la pica-

resca, prolongando una tradición de la literatura popular, presente tanto en la obra de Diderot como en la de su antecesor Sterne, deudores confesados ambos de Rabelais.

El grotesco subjetivo que ilumina la audacia de la invención, permite la asociación de elementos heterogéneos y ayuda a superar conceptos preestablecidos para echar una mirada nueva sobre el mundo. Así como Jacques prefiere inventar historias para complacer a su amo y no repetir verdades inútiles, Kundera eligió en un momento crucial de su existencia en que creyó que toda una forma de vida llegaba a su fin, exaltar el humor, el juego, la libertad y el placer de la forma que tanto admiró en su antecesor.

## Notas

<sup>1</sup> Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Gallimard, 1973, p. 325. En adelante las citas del texto correspondientes a esta edición, se consignarán en el cuerpo de la ponencia con el número de página entre paréntesis.

<sup>2</sup> Ver: Ian Watt, *The rise of the novel*, London, Penguin Books, 1963, p. 303.

<sup>3</sup> Denis Diderot, *Lettres a Sophie Volland*, Paris, Gallimard, 1938, p. 155.

<sup>4</sup> Milan Kundera, *Jacques et son maître*, Paris, Gallimard, 2000. En adelante las citas del texto correspondientes a esta edición, se consignarán en el cuerpo de la ponencia con el número de página entre paréntesis.

<sup>5</sup> Anne Ubersfeld, *Semiótica Teatral*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 39.

<sup>6</sup> Octave Mannoni, "La ilusión cómica o el teatro desde el punto de vista de lo imaginario" en: *La otra escena*, Buenos Aires, Amorrotu, 1997, p. 136.

## Bibliografía

**Belaval, Yvonne** (1972), *Préface à Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Gallimard.

**Calvino, Italo** (1987), *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets.

**Didier, Béatrice** (1998), *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Gallimard.

**Kundera, Milan** (2000), "Introduction à une variation", "Trancription ludique", "Note de l'auteur sur l'histoire de la pièce" en: *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot*, Paris, Gallimard.

————— (1986), *L'Art du roman*, Gallimard, Folio.

**Walter, Éric** (1973), *Jacques le fataliste*, Paris, Hachette.

**Watt, Ian** (1963), *The rise of the novel*, London, Penguin Books.

## Lire pour d'autres: *La lectrice*, de Raymond Jean

Silvia Z. de Clément

Universidad Nacional del Litoral

Alianza Francesa de Santa Fe.

ISP N° 8 Alte. Brown

*“Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte”.* (Kristeva, 1969:85). L’intertextualité est à l’œuvre dans ce petit roman de Raymond Jean où les voix des textes lus se croisent devant nous, lecteurs des aventures d’une *lectrice* qui bouleverse esprits et comportements des auditeurs.

Une jeune femme de trente quatre ans, mariée, sans enfants, sans profession, trouvant que sa voix était plutôt agréable et qu’elle pourrait en faire quelque chose d’utile, décide un beau jour, sous les instances d’une amie, de devenir lectrice à domicile. Pour y parvenir elle passe une petite annonce à travers une agence. La voilà partie pour une aventure qui prêterà à de curieuses équivoques. Ses “clients” seront de surprenants personnages, qu’elle associera à chaque fois à de grands écrivains. Tous lui dévoileront une part de leur intime vérité.

Eric, jeune, handicapé en chaise roulante, est son premier auditeur. La générale Dumesnil, quatre-vingt-deux ans, lui demande de lire Marx. Le P.D.G. Michel Dautrand écoute *Leçon de choses* de Claude Simon et, durant la découverte de *W* de Perec, s’éprend d’elle au point de lui demander de partir avec lui au Zimbabwe. Clorinde, une petite fille de huit ans, opéra pour *Alice au pays des merveilles*. Mais les choses se compliquent quand un magistrat à la retraite

l'invite à lire *Les cent vingt journées* de Sade à quoi il faut ajouter un commissaire suspicieux n'aimant guère la lecture. De cette galerie de personnages, nous pourrions faire deux axes thématiques avec des parcours similaires: le premier que l'on pourrait ranger sur le titre "De la lecture à l'érotisme: Eric, Michel, le juge, l'inspecteur, le docteur". Le deuxième: "De la lecture à l'action ou à l'aventure: la Générale, Clorinde". Pour ce travail, nous avons choisi ces recoupements: "Eric ou l'éducation sentimentale" et "Clorinde au pays des merveilles"

### **Eric ou l'éducation sentimentale**

Notre personnage, Marie-Constance G. à qui nous ne pouvons pas nous empêcher de prêter la grâce et l'entrain de l'actrice Miou-Miou (*La Lectrice* a été adapté en 1988 au cinéma par Michel Deville), avant de se lancer dans ce métier demande l'avis de son ancien professeur de la Faculté des Lettres, avec lequel elle a gardé une *relation d'amitié et de confiance* (p. 7), qui, sceptique, lui conseille de "ne pas proposer des textes rasoirs: pas de grandes œuvres, pas de Proust, pas de Robbe-Grillet, pas de poésie non plus, des choses faciles qui passent bien" (p. 7). Il faut dire que dans ce professeur de la fiction nous retrouvons Raymond Jean, lui-même ancien professeur de la faculté de Lettes d'Aix-en-Provence qui projette ses propres compétences de lecteur expérimenté sur ses personnages.

Une première lettre arrive qui demande les services à domicile de la personne proposée par l'annonce. C'est une mère attentive et éplorée, désireuse d'apporter une aide à son fils Eric, un garçon de quatorze ans atteint de paraplégie spasmodique et rivé à une chaise roulante. Mais l'enfant est intelligent, ouvert et doué, et assiste à un établissement où il reçoit de soins spécialisés et une formation générale. La question du tarif s'impose: Comment se faire payer de tels services? Peut-être la Sécurité Sociale? Et Marie-Constance de répondre "Ça m'étonnerait beaucoup, je ne suis ni infirmière, ni psychothérapeute ni quoi que ce soit de ce genre, mais *lectrice*, simplement, sans qualification sans diplôme, sans rien, vous avez bien compris le sens de mon annonce?" (p. 11).

La mère comprend bien, maintenant "*Lectrice!* Quel bonheur! Lui qui aime tant la lecture...la littérature...qui est si fin, si artiste...Madame, vous êtes exactement celle qu'il nous fallait!" (p. 12).

Une fois présentée à son client-auditeur, il faudra établir le type de lectures à faire: pour l'instruire ou pour le distraire? Le jeune homme n'hésite pas, il veut se distraire, et laisse le choix des auteurs à la lectrice.

Si ce roman n'a pas l'envergure d'un œuvre phare de la littérature classique ou contemporaine, ce que l'on apprécie chez Raymond Jean c'est cette aisance qu'il a à recréer l'ambiance dans laquelle l'acte de lecture aura lieu et ceci n'est pas négligeable car elle conditionnera les "effets de lecture".

Pour cette première séance Marie-Constance a mis une robe de crépon légère et ample car la température a changé en ce début d'automne, ouvrant à un "été indien". Ce choix n'est pas banal comme ne l'est pas non plus le livre apporté: une édition courante des contes et nouvelles de Maupassant dont elle a choisi *La Main*. Elle est sûre de tenir en haleine son auditeur du début à la fin. La lecture commence. Un jeu psychologique s'installe, la chaleur augmente, Marie-Constance relève sa jupe sur ses genoux que Eric regarde fixement, l'intrigue se précise seulement arrêtée par les questions de Marie-Constance à Eric à propos des expressions ou des mots tels que "juge d'instruction" ou "vendetta", auxquelles le jeune homme répond avec une *pointe d'agacement* qu'il connaît les termes. Arrivée au passage de la main, son auditeur est réellement pris par l'histoire, saisi par le suspense, *fasciné, terrorisé* (p.16).

Entraînée par la violence légère, par le rythme des phrases elle arrive au dénouement macabre de la découverte du mort ayant dans sa bouche un des doigts de la main disparue. Et c'est maintenant un cri poussé par Eric, tombé en apoplexie, les yeux perdus, bavant, agité de convulsions. La mère qui arrive, grand chambardement, appels au SAMU, accusations: "Mais que s'est-il passé? crie-t-elle... Qu'avez-vous fait? Que lui avez vu lu?" (p. 17).

Marie-Constance, accourue à l'hôpital retrouve Eric convalescent de ce qu'aurait pu être une encéphalite. Le médecin qui a soigné le jeune homme fait de sérieux reproches, lui aussi, à cette lectrice qui, par son métier si bien accompli, a mis en danger la vie d'une jeune personne infirme et particulièrement fragile. Néanmoins, la mère reviendra sur ses jugements et demandera à Marie-Constance de revenir "Il veut absolument que vous reveniez, tout cela n'a été qu'un malentendu, une erreur... nous comptons vraiment sur vous... il aime tellement la lecture!" (p. 22).

C'est que la lecture a été un déclencheur: non seulement le contenu potentiel du texte est pleinement actualisé (Eco, 1981:89), produisant des effets de terreur et d'angoisse chez le lecteur-auditeur, mais aussi, toute la situation de réalisation de la lecture a joué dans la mise en éveil de la sexualité latente chez le jeune homme.

Avec *La Parure*, une évidence émerge: la qualité de la voix de la lectrice. Car il s'agit bien de cela dans ce livre: lire pour d'autres, et pour ce faire, il faut avoir certaines compétences pour que la lecture fasse son effet. Marie-Constance en est consciente quand elle lit et réalise l'attention que lui porte son auditeur.

Oui, un tremblement secret, capté avec une extraordinaire précision: telle est la forme de son attention à ce texte, à mon avis plutôt plat, du petit-maître Maupassant, mais qui parle des choses chatoyantes et ruisselantes. L'important n'est pas la manière dont elles sont écrites, mais la manière dont elles sortent de ma bouche et de mon corps (p. 29).

Cette attention s'intensifie à la lecture des poèmes de Baudelaire *Les Chats*, et surtout, *Les Bijoux*. Le pont que forme la voix de la lectrice relie une émotion partagée. Eric ne perd pas un mot du poème et à la lecture de la strophe fameuse: "...*Et son bras et sa jambe, et sa cuisse et ses reins, /Polis comme de l'huile, onduleux comme un cygne, /Passaient devant mes yeux clairvoyants et sereins...*" Eric interrompt la lecture et demande à Marie-Constance de venir avec la robe de crépon, la prochaine fois. Ce qu'elle fera et qui permettra à Eric de se concentrer non seulement dans la lecture de Maupassant, encore choisi, mais aussi sur les genoux et les cuisses que la robe relevée de la lectrice découvre et expose au regard figé du jeune homme. Le crescendo érotique avance au rythme des saisons et des séances de lecture: de poésie ancienne à poésie moderne, de Du Bellay à Jacques Roubaud, les poèmes et leur mise en page émeuvent le jeune homme, il perce les silences du texte, comprend que le poème doit être vu autant qu'entendu, il s'empare du livre "Le blanc, dit-il, est fait pour être vu. Il ajoute, assez mystérieusement: Le noir aussi" (p. 119).

Et, se mettant à une certaine distance de Marie-Constance et baissant la tête il prononcera la phrase suivante

La prochaine fois, madame, si vous pouviez venir sans votre culotte (p. 120).

Avec Eric les séances de lecture deviendront de la routine. Pour son anniversaire, il invite Joël, un ami aveugle. Ce sera pour eux deux la découverte de Francis Ponge. Mais le passage choisi ne peut produire le même effet d'émerveillement chez les deux enfants. Marie-Constance veut obtenir une réaction, une approbation "Je demande simplement, anxieusement: C'est beau? Il me répond alors: Oui, c'est très beau, mais *lui* ne peut pas le savoir puisqu'il ne vous voit pas" (p. 104).



Dans l'acte de lecture la voix a éveillé les fantasmes du jeune homme tout en stimulant sa sensualité. Sensualité qui se dégage, aussi, de la personne qui lit. Sensualité qui passe par la vue, par le regard, qui nous renvoie à tant d'autres couples émus dans cet acte de lecture: Guenièvre et Lancelot, Paolo et Francesca, Emma Bovary et Léon, Victoria Ocampo et le cousin de son mari, Julián Martínez. Les livres sont le substitut de la communication sensuelle et les médiateurs du désir.

### **Clorinde au pays des merveilles**

Avec Clorinde, à qui une mère élégante et belle, de la bonne société, veut faire lire des textes poétiques, il en ira autrement. Femme d'affaires, toujours occupée, elle cherche chez la lectrice quelqu'un qui pourrait se substituer à ses devoirs de mère: tenir compagnie à la petite, la distraire "lui éveiller l'esprit en même temps, et... peut-être même lui donner une certaine tendresse qu'elle, femme affairée, ne peut pas toujours dispenser, hélas..." (p. 64).

Que lire à une enfant de huit ans? *Alice aux pays des merveilles*, ça va de soi. Or, cette lecture va, elle aussi, produire chez la petite auditrice des réactions aux conséquences inattendues. A la lecture du passage du pot de confiture, Clorinde se précipite à la cuisine et revient triomphante, un pot de confiture d'oranges à la main. Lorsque Marie-Constance aborde le passage de la chatte Dina, Clorinde disparaît encore et revient avec un petit chat. Mais c'est le passage de la clé d'or qui va tout bousculer: à peine a-t-elle entendu ces phrases, elle se lève pour la troisième fois et va chercher sur la porte d'entrée la clé de la maison. "Si nous sortions, me dit-elle, il fait si beau!...je ne sors jamais... maman rentrera tard!..." (p. 75).

Marie-Constance, on l'a vu, a l'habitude de toujours céder à la volonté de ses clients... D'autant plus cette fois, avec ce temps radieux, ce ciel bleu qui semble les appeler pour franchir le miroir et foncer à la fête foraine du Mail où les attendent les manèges, les jeux, les boutiques, les baraques. Le reste de l'aventure sera surprenant à plus d'un titre. Pendant que Marie-Constance et Clorinde sont emportées par un tourbillon de sensations et d'émotions: mille tours de manèges, de chenille, de balançoires, des friandises, de la barbe à papa, du coca-cola, des amandes au sucre, la maman trop affairée est rentrée prématurément, s'attendant à retrouver sa fillette avec sa lectrice, car c'était le jour de leur première séance. Rien. Personne. Surprise. Panique.

Ma fille a été enlevée ! Hypothèse confirmée par l'absence dans le tiroir ou placard qu'elle vient d'ouvrir des vêtements de Clorinde: manteau, écharpe, bonnet, gants. Aucun doute: cette femme dangereuse l'a habillée soigneusement et douillettement pour mieux *l'enlever* (p. 77).

Toujours soupçonnant le pire, la mère se dirige à la commode de sa chambre où elle garde quelques bijoux et objets précieux. Dure constatation, les bijoux ont disparu. A ce même moment, Clorinde, radieuse, ouvre ses vêtements et montre à Marie-Constance un foisonnement de bijoux qu'elle a passés autour de son cou et mis dans ses poches

des bagues, des broches, des boucles d'oreilles, des camées, des pierreries de grand prix, toutes choses, dit-elle, que sa mère lui prête de temps en temps et qu'elle a voulu emporter avec elle aujourd'hui, puisque c'est la fête et que l'on se devait dans les fêtes d'être aussi belle et parée que possible (p. 78).

La mère affolée découvre donc le rapt et le vol et appelle illico le commissaire de police. Moins d'une heure plus tard, lectrice et auditrice sont de retour au foyer. Les explications sont difficiles. La lectrice plaide coupable mais elle plaide aussi "l'étourderie, l'ivresse du beau temps d'hiver, la joie de découvrir une petite fille si vive, son pouvoir quasi magique de séduction, sa gentillesse et son intelligence pétillantes" (p. 78).

Nous assistons ici à ce que Vincent Jouve appelle l'intertextualité des personnages car il y a dans ce jeu de mise en abyme d'une lectrice qui lit un texte dont le contenu sera en quelque sorte joué par son auditrice, une construction que se forme et dont participe le lecteur extradiégétique, le lecteur ultime du récit, nous, en l'occurrence. Comme dit Jouve, "Le personnage ne se réduit pas à ce que le roman nous dit de lui: c'est en interférant avec d'autres figures qu'il acquiert un contenu représentatif" (Jouve: 1992; 48) Dans ce cas, le texte de Lewis Carroll active un effet de lecture et "la dimension intertextuelle du personnage demeure assez libre et relative à la compétence de chaque lecteur" (Jouve: 1992; 49).

Marie-Constance sera convoquée au commissariat de police, une fois accusée de recel de vol et d'enlèvement, une autre, suspectée de déranger l'ordre public dans le domicile d'une cliente, la Générale, lors d'une manifestation du Premier-Mai.

L'acte de lecture s'avère donc périlleux, suspect, subversif même. Malgré cela, lors d'une dernière tentative de récupérer une clientèle, M.-Constance accourt à l'appel d'un nouveau client: cette fois ce sera un magistrat, qui, accompagné du commissaire de police et du médecin qui avait soigné Eric,

commandera la lecture d'un passage des *Cent vingt journées*, de Sade. Quel paradoxe! Les représentants de l'ordre établi, du pouvoir même, demandent la lecture d'un texte marginal, interdit, opposé aux bienséances. La lecture déborde toutes les conventions. C'en est trop. Notre lectrice a touché aux limites. "Je prends la porte et je la claque. Il est à peu près certain que je vais me retrouver maintenant au chômage" (p. 125).

Bousculant préjugés, conformisme, hypocrisie, cette rebelle à l'ordre établi et grande croqueuse de liberté morale, a puisé chez les classiques le matériau des songes fondateurs et a franchi les ponts entre l'imaginaire et le réel. De la fiction à la réalité, l'ordre se désarticule, les lecteurs-auditeurs deviennent eux-mêmes personnages de fiction, s'emparant des histoires lues qui deviendront vécues. Dans ce va-et-vient de la réalité au texte, le retour au monde n'est pas un abandon de la lecture, ce n'est qu'un simple geste de lever les yeux de la page pour les faire retourner sur le papier. L'acte de lecture, n'est pas inoffensif, il modifie pensées, sentiments et comportements. C'est peut-être la thèse que Raymond Jean veut nous faire partager dans ce vibrant plaidoyer pour la plongée dans le monde fascinant des mots, par une écriture ironique et vive.

Lire pour d'autres: cet art de lire à haute voix a une histoire longue de siècles et a voyagé par le monde entier. De la règle de Saint Benoît instituant la lecture à haute voix à l'heure du repas dans les réfectoires moyenâgeux, à la tendre voix maternelle ou paternelle qui nous lisait des comptines avant de nous endormir, lors de notre première enfance, en passant par les lectures faites pendant les heures du travail soit "Les Evangiles des quenouilles" du XVIe. siècle ou celles des usines cubaines fabriquant des cigares depuis le XIXe siècle, la voix s'allie au texte pour le recréer, pour le démultiplier, pour l'enchâter en quelque sorte et le rendre, ainsi renouvelé à quelqu'un qui va s'en emparer. Chaque mot prononcé conjure un silence profond et génère un lien entre celui qui lit et celui qui entend. Il y a quelque chose de magique dans la transmission d'histoires et de la lecture à haute voix qui répond au rite ancestral de la voix qui transmet l'expérience ou le merveilleux. Celui qui entend sert le discours de l'autre mais il le complète aussi en silence. Des identifications s'établissent qui lui permettent de s'approprier le texte en l'inscrivant dans un nouveau champ référentiel défini par ses propres références culturelles. Double apprentissage donc, celui de la fiction et celui de la vie, pour les personnages de ce petit roman de Raymond Jean où la satire sociale s'allie à la comédie.

La lecture, lieu où convergent la voix et le regard, est aussi la porte du rêve et des fantasmes comme le prouvent des textes tels que *La lectrice*, ainsi que *Le lecteur*, de Bernhard Schlink ou *Balzac et la petite tailleuse chinoise* de Dai Sijie,

qui, entre tant d'autres, nous permettent de récupérer le plaisir du texte lu à haute voix et partagé par lecteurs et auditeurs placés en mise en abyme, dans cette aventure à jamais renouvelée que seuls la littérature ou le cinéma permettent de répéter à l'infini.

### **Bibliographie**

**Raymond, Jean** (1986), *La lectrice*, Actes Sud, coll. Paris, Libro.

**Raymond, Jean** est né à Marseille en 1921, Ancien professeur de littérature à la faculté d'Aix-en-Provence, collaborateur du *Monde*, de la *Quinzaine Littéraire* et d'*Europe*, il a publié des essais sur la poésie (*La Poétique du désir*) et le roman (*Un portrait de Sade*). Il a écrit près de quarante livres (2001) essais, nouvelles, romans, dont le dernier est *Clotilde ou le second procès de Baudelaire*, Actes sud, 2002. Peu lu des Argentins, il est cependant inclus dans l'anthologie d'Henri Mitterrand dans le chapitre " Flux et reflux fin de siècle" in *La littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, Nathan Université, Paris, première édition 1996.

**Molloy, Sylvia** (1996), *Cuerpo y libro en Victoria Ocampo*, in *Acto de presencia, la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Fondo de cultura económica, col. Tierra firme, México.

**Jouve, Vincent** (1992) *L'effet-personnage dans le roman*, coll. "Écriture", Paris, PUF, p. 48.

## Leyendo lo bello en *Las Flores del mal* de Baudelaire

Mariana Giordano

Universidad Nacional del Litoral

*[...] Ah, ¿necesitamos sufrir eternamente o huir eternamente de lo bello? ¡Naturaleza, hechicera despiadada, rival siempre victoriosa, abandóname! ¡Ya no tienes mis deseos ni mi orgullo! El estudio de la belleza es un duelo donde el artista grita de pavor antes de ser vencido [...]*

(Baudelaire, 1999:15)

¿Cómo abordar una lectura de Baudelaire? Desde Jakobson y Levi-Strauss hasta Walter Benjamin, ha inspirado numerosas y diversas lecturas. Continuator del viaje de Dante, emblema del movimiento simbolista, sin lugar a dudas un gigante de la poesía. Se dice que con Baudelaire comienza la poesía moderna. Tan sólo puedo atisbar la magnitud de tal afirmación. Es por eso que, de la infinidad de entradas a la lectura de Baudelaire intentaré una lectura que revele el proceso que me llevó a centrar la mirada en su concepción de lo bello. Esta ponencia no es más que un recorrido que da cuenta de lo que apenas pude palpar de este grande que se vuelve indefinible, inabarcable, tan terriblemente hermoso que paraliza. Pues si la lectura es un problema, la lectura de *Las Flores del Mal* es un doble problema; un desafío que comenzó como juego, como goce y que luego devino en trabajo, trabajo que consistió en hacer emerger mi lectura de ese mar siempre opaco que es el texto literario. Este recorrido pretende ser, también, una reflexión acerca de la lectura porque –parafraseando a Barthes– toda lectura deriva de formas transindividuales. Existen códigos y nadie queda exento de esto, la lectura nunca es ingenua. Por eso, como simple estudiante, reconozco que no hay verdad objetiva o subjetiva de la lectura, sino tan sólo una verdad lúdica; pues, como dice Pavese: leer no es fácil.

[...] Estamos hechos de tristes costumbres. Nos gusta asombrarnos como los niños, pero no demasiado. Cuando el estupor nos obliga a salir realmente de nosotros mismos, a perder el equilibrio para encontrar otro, quizás más arriesgado, entonces fruncimos la boca, pateamos, verdaderamente nos volvemos niños. Pero de éstos nos falta la virginidad que es inocencia. Nosotros tenemos ideas, tenemos gustos, ya hemos leído libros: poseemos algo, y como todos los poseedores, tememos por ese algo. [...] (Pavese, 1970:30)

Espero que ese algo no nuble el propósito de transmitir la palabra de este “hombre que nos habla”; y así, al exponer mi juego abro la posibilidad de mostrar mi postura dejando lugar a las críticas, por qué no. Aunque si logro contagiar el entusiasmo que me provoca su lectura podré decir que el esfuerzo no ha sido en vano.

Leer *Las Flores del Mal* requiere, ineludiblemente, elegir un hilo conductor, pues el tejido entero es inabarcable. Encontré en el prólogo “Al lector” un punto de este hilo. Podría pensar a *Las Flores del Mal* como continuación del viaje de Dante. Ahora el viajero se enfrenta a sus pecados pero no para sanarlos sino para hacerles frente y hundirse en ellos sin más, el camino del arrepentimiento ha quedado atrás, el camino de la salvación ha sido clausurado, así es que el pensamiento de Baudelaire se vuelve “maldito”. Es Satán quien maneja los hilos que nos mueven y sólo aquellos que no se atreven, los pobres de alma, los que no tienen el coraje de enfrentarse a los dioses, no podrán acercarse a la poética de Baudelaire. Es necesario el cambio de perspectiva, como aquella inversión que da Hölderlin: primero actuando como mediador que suaviza la palabra de los dioses para entregarla a los hombres y, luego, haciéndose cargo de la ausencia de aquellos. Los que ven ese giro ya han sido tocados por el mal que acosa nuestros míseros destinos.

Este viaje hacia lo nuevo a través de un corpus necesariamente acotado (me gustaría leer *Las Flores del Mal* sin comentar absolutamente nada), comienza en la quinta estrofa de ese prólogo bellamente cruel que anuncia: “[...] como un libertino pobre que besa y muerde el pecho martirizado de una vieja ramera, robamos al pasar un placer clandestino que exprimimos bien fuerte como una naranja mustia [...]” (Baudelaire, 1999:33).

La belleza emanada por ese placer clandestino se cristaliza a través del arte, siendo éste algo así como una traducción de la belleza, motor ineludible del genio poético de Baudelaire. ¿A dónde nos conduce este viaje? Al fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo, a una lucha por decir algo acerca de la belleza pero no a la manera clásica sino a la manera en que la padeció Baudelaire. ¿Cuál es el lugar que el poeta cree poder aún ocupar? En “Bendición”, la Naturaleza aún guarda un lugar para el poeta; y el sufrimiento, como un divino remedio para las impurezas y el dolor, es la única nobleza que lo acompañará en

este viaje terriblemente encantador o encantadoramente terrible. El poeta se embriaga en “Elevación”: “[...] dichoso aquel... cuyos pensamientos, como las alondras, por la mañana emprende su vuelo libre, que se cierne sobre la vida y comprende sin esfuerzo el lenguaje de las flores y las cosas mudas [...]” (Ídem:47).

Las flores y las cosas mudas tienen un lenguaje pero no todos pueden acceder a él. ¿Qué es lo que da vida al poder de ser libre como una alondra? El inmundo animal, el hombre, entabla una encarnizada lucha contra lo bello en una vorágine de vicios y desenfreno que todavía no lo ha devorado del todo. En el incansable intento por encontrar lo nuevo, por comprender esas palabras signadas por la inefable belleza, “El Enemigo” acecha: “[...]¿Y quién sabe si las flores nuevas que yo sueño encontrarán en este sol deslavazado como arena el místico alimento que hará su vigor? —¡Oh, dolor! ¡Oh, dolor! El tiempo come la vida, y el oscuro enemigo que roe el corazón de la sangre que nosotros perdemos crece y se fortalece [...]” (Ídem:61).

Ese enemigo quizás sea la condición humana, efímera, que siempre pierde ante la majestuosidad del arte, y que, como Sísifo, evocado en “La mala suerte”, transporta una carga demasiado pesada, pues aunque uno haya puesto el corazón en la obra: “el Arte es largo y el Tiempo es corto”. (Ídem:61) En esto consiste el viaje, en decir la belleza que se escurre como agua, en soportar la incapacidad de retenerla y hacer poesía de ello. ¿Cómo superar al tiempo, cómo hacer que el agua no se escurra, cómo escuchar el lenguaje de las flores y las cosas mudas, muertas? Allí anida lo nuevo. Encontrar belleza en la flor podrida, en el cadáver es burlarse del paso del tiempo. Un fragmento de “Una carroña” dice: “[...]Entonces, ¡oh, mi belleza! Dile al gusano que te comerá a besos, que he guardado la forma y la esencia divina de mis amores descompuestos [...]” (Ídem:97).

Los hombres, irreversiblemente, algún día se despiden de su carne pero la muerte es la confidente del sueño infinito del poeta que ha creado otro recipiente para los perfumes que traspasan el cristal.

El viajero pendula entre el sufrimiento y la huída. El remordimiento de lo irreparable despierta al alma ingenua y la incita a viajar a tierras antiguas porque “[...] Allí, todo es orden y belleza, lujo, calma y voluptuosidad [...]” (Ídem:153). Pero esa alegría por visitar la Isla de Venus se resquebraja, se vuelve dolor. Ahora su espíritu padece de angustia pues ese mundo le es ajeno.

En los últimos estertores de una vida desdichada por el paso del tiempo sin protección divina, el poeta, como Satán, vencido, sueña en silencio, grita, se desespera y reza. Ya no le quedan fuerzas ante el horror de la caída, se precipita

en la honda adversidad y allí construye símbolos inmunizando a un aroma, a una visión.

El arte de Baudelaire fue capaz de traducir lo más profundo y secreto del alma evocando indirectamente una sensación por medio de otro objeto nombrado en relación subjetiva con el primero. La idea simbólica es factor de predominio en el lenguaje de la belleza. En “Un viaje para Citera” traduce el destino cruel del poeta. En “Correspondencias”, traduce el lugar del lenguaje:

[...] En tu isla, ¿oh, Venus! sólo encontré en pie una horca simbólica donde colgaba mi imagen... —¡Ah, Señor dame la fuerza y el coraje para contemplar mi corazón y mi cuerpo sin disgusto [...] (Ídem:359).

[...]La Naturaleza es un templo en donde vivos pilares dejan de vez en cuando salir confusas palabras; el hombre lo recorre a través de unos bosques de símbolos que le observan con ojos familiares [...] (Ídem:47).

Aquellos ojos familiares conforman un puente entre el universo, lo otro, y los sentidos del poeta, y, en ese fenómeno llamado símbolo, se manifiesta una realidad oculta que los aúna y de la que sólo nos llegan unas confusas palabras. Iluminadora es la visión de B. D’Aurevilly, crítico contemporáneo de Baudelaire que explica:

[...] el autor de *Las flores del mal* avanza en la sensación hasta el extremo límite, hasta la misteriosa puerta del infinito, contra la cual tropieza, y no pudiéndola abrir, se repliega con ira sobre la lengua y sacia en ella sus furores [...] (D’Aurevilly, 1958: pp. 246, 247).

Es indudable que su poética nos ha legado una nueva manera de concebir lo bello y es por eso que este camino por *Las Flores del Mal* me conduce, una y otra vez, a releer su inagotable “Himno a la belleza”.

Sólo el arte puede modificar toda una tradición clásica de la belleza porque lo bello, como el arte, no tiene ley; entonces, sin poder explicar el cómo ni el porqué se transforma lo feo en hermoso, lo eterno en efímero, lo sublime en diabólico, lo común en extraño.

El cuerpo del poeta, corroído por los gusanos que no perdonan, canta, incansablemente a su majestuosidad:

[...] Marchas sobre los muertos, Belleza, de los que te burlas; de tus joyas el Horror no es la menos encantadora, y la Muerte, entre tus más queridos dijes sobre tu vientre orgulloso danza amorosamente [...] (B., 1999: p. 79).

El quehacer poético crea, a su vez, su propio periplo: el viajero de *Las flores del mal* se sumerge en su interior, decide qué sensaciones van a emerger a la superficie, se van a volver lenguaje, símbolos, realidad... porque lo real es ese estre-



mecimiento nuevo del que habló Víctor Hugo, es eso nuevo que hay que encontrar después del largo viaje por los sufrimientos inherentes a la condición humana. Y en ese lapso de tiempo en el que el artista grita antes de ser vencido nace la inmortal (vaya paradoja) reina que es, como Virgilio para Dante, la guía infaltable en el camino del arte:

[...] Que vengas del cielo o del infierno, ¿qué importa, ¡oh, Belleza! ¡monstruo enorme, horroroso e ingenuo! De Satán o de Dios, ¿qué importa? Ángel o Sirena, ¿qué importa, si tú vuelves, –hada de los ojos de terciopelo, ritmo, perfume, luz, oh, mi única reina!– el universo menos horrible y los instantes menos pesados? [...] (Baudelaire., 1999: p. 79).

### **Bibliografía**

**Baudelaire, Charles** (1974), *Poesía Completa, edición bilingüe*, decimotercera edición, Barcelona, Ediciones 29, 1999. (Trad: M. B. F.).

**Baudelaire, Charles** (1995), *Pequeños poemas en prosa*, cuarta edición, México, Ediciones Coyoacán, 1999. (Trad: Marco Antonio Campos).

**Pavese, Cesare** (1970), *El oficio de poeta*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. (Trad: Rodolfo Alonso y Hugo Gola).

**D'Aurevilly, Barbey** (1958), "Testimonia" en González-Ruano, *Baudelaire*, Madrid, Colección Austral. (Trad: Eduardo Marquina).

### **Notas**

<sup>1</sup> El trabajo fue realizado bajo la supervisión de Adriana Crolla, Titular de la Cátedra de Literatura Francesa e Italiana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL.

## Lecturas y lectores en *Rojo y Negro* y *La Cartuja de Parma*

Jorge Alberto Piris

Instituto de Análisis Semiótico del Discurso

Universidad Nacional de la Pampa

IES N° 1 “Dra. Alicia M. De Justo”, Bs. As.

Para facilitar el análisis de las lecturas y lectores que se observan en *Rojo y negro* y *La cartuja de Parma*, será conveniente reflexionar brevemente acerca del autor y su época.

Con excepción de la última época de su vida, Stendhal se ha referido a sus propias vicisitudes en varias obras: en *Vida de Henri Brulard* narra su niñez y juventud; en el *Diario*, sus experiencias a partir de 1801; en *Recuerdos del Egotismo*, su período de madurez hasta 1832. pero en sus novelas siempre deja rastros de su personalidad, de su pensamiento político, de su cosmovisión y, en especial, de esa particular cualidad que posee y transmite a sus personajes: la de aumentar sus sensaciones mediante un profundo análisis, una descomposición minuciosa de cada uno de sus aspectos, lo que Italo Calvino llamó, ante la imposibilidad de tildarlo de filosofía, “il suo metodo di conoscenza”.<sup>1</sup>

Stendhal admira a los seres apasionados, a todos los que disfrutan con los dictados de la sensibilidad y subordinan al goce personal otros tipos de intereses. Por eso prefiere, y contrapone permanentemente, la energía y la vitalidad de los italianos a la vanidad de los franceses.

Lo podemos comprobar con la lectura de *Rojo y negro* y *La cartuja de Parma*, novelas cuyos personajes evidencian la estima del autor por la voluntad que impulsa a la acción y el desprecio hacia la superficialidad y la falsedad. Se ridi-

culiza en ellas la imitación servil que se hace en las pequeñas poblaciones de aquello que se considera prestigioso en la capital de la religión o en París y se muestra la reproducción de los mismos vicios políticos y sociales. Al igual que Stendhal, sus héroes son sensibles a la belleza de la naturaleza, que sosiega los temperamentos y potencia la sensación de felicidad que transmite cuando se la observa desde posiciones elevadas. Y algunas comparaciones muestran esta filiación entre personajes y autor. En su *Diario* escribe Stendhal refiriéndose al lago Mayor: “Esta vista (la que se tiene de Isola Bella) sostiene la comparación con la bahía de Nápoles y es mucho más conmovedora”.<sup>2</sup> En la *Cartuja de Parma*, Fabricio y su tía recorren el lago de Corno y los alrededores de Grianta y contemplan “vistas sublimes y llenas de gracia, que el lugar más famoso del mundo, la bahía de Nápoles, iguala, pero no supera” (Stendhal, 1992, p.32).

Las coincidencias entre Julien y Fabricio demuestran ciertos aspectos autobiográficos: ambos aborrecen al padre, buscan sustitutos paternos en clérigos austeros y madres alternativas en damas de mayor edad por las que se sienten atraídos, tanto como de las jovencitas de las que se enamoran.

¿Cuál es el marco socio-político de estas novelas? La revolución había dado al pueblo francés la conciencia de sus derechos y de su energía para reclamarlos. Napoleón brindó a los jóvenes la oportunidad de llegar a ser generales a los treinta años. Con la Restauración se cierran los caminos, los propios méritos pierden valor y sólo pueden ser útiles para progresar los parentescos y las recomendaciones. La falta de expectativas para el futuro y la ambición juvenil crean el clima necesario para el desarrollo de la intriga y favorecen la denuncia de la injusta situación social. No es extraño, entonces, que un joven como Julien Sorel razone de la siguiente manera: “Hoy, se ven sacerdotes de cuarenta años que tienen cien mil francos de renta; es decir, tres veces más que los famosos generales de división de Napoleón [...]. Conviene ser sacerdote” (Stendhal, 1976, p.32).

Dentro de este ambiente analizaremos cómo aparecen lecturas y lectores en estas dos clásicas novelas.

En primer lugar señalaremos que muchos personajes son caracterizados por sus lecturas (o por la falta de ellas). Es el caso de Julien Sorel y de su padre. Este se encoleriza cuando lo descubre leyendo sobre una viga en vez de estar atento al lado de la sierra:

Nada le resultaba tan antipático al viejo Sorel; hubiera perdonado tal vez a Julien su pequeña estatura, poco apropiada para los trabajos físicos, y tan distinta de la de sus hermanos; pero esta manía de la lectura le resultaba odiosa, dado que él no sabía leer (Stendhal, 1976, p.23).

Lo golpea y el libro cae al arroyo. Era el libro por el que Julien sentía más cariño: el *Memorial de Santa Elena*. Tras informarnos el nombre de ese libro, que

denota en Julien la misma admiración por Napoleón que comparte el autor, encontramos el retrato de Julien. Vale decir que primero sabemos qué lee antes de saber cómo es físicamente. Y poco después comenzamos a adentrarnos en su personalidad mediante el conocimiento de sus lecturas. Está a punto de rechazar el trabajo ofrecido por el Sr. De Rênal por temor a tener que comer con los criados. Y descubrimos entonces la importancia que tienen las lecturas de este personaje:

Este horror por comer con los criados no era propio de Julien, que hubiera hecho para alcanzar la fortuna cosas mucho más penosas. Esta repugnancia le provenía de las *Confesiones* de Rousseau. Era el único libro con ayuda del cual su imaginación se figuraba el mundo. La compilación de los boletines del gran ejército y el *Memorial de Santa Elena*, completaban su *Corán*. Se habría hecho matar por esas tres obras (op. cit., p.27).

Estas lecturas, que podríamos calificar de “ideológicas”, se completan con otras que demuestran su ambición y su especulación:

Para ganarse al viejo cura Chelan, de quien él veía que dependía su suerte futura, se había aprendido de memoria todo el *Nuevo Testamento* en latín, sabía también el *Libro del Papa*, del señor De Maistre, y creía ya tan poco en el uno como en el otro (ídem, p.27).

Matilde lee crónicas y varias historias de Francia, lo que concuerda con la veneración hacia su antepasado Boniface de la Mole y justifica el rito final con la cabeza de Julien. La mariscalda de Fervacques es caracterizada, parcialmente, por su lectura favorita: “Su mayor felicidad era hablar de la última cacería del rey y su libro favorito, las *Memorias* del duque de Saint-Simon, especialmente por la parte genealógica” (ídem, p.443). Julien clasifica a dos vizcondes y cinco barones, que mantenía viva la conversación en las tertulias del señor de La Mole, por los periódicos que leían: “cuatro estaban por la *Quotidienne* y tres por la *Gazette de France*” (ídem, p.279). Comprendemos, entonces, por qué el conde Norbert va a la Biblioteca a “estudiar un periódico para poder hablar de política por la noche” (ídem, p.273).

En *La Cartuja...*, advertimos, en la educación de Fabricio, la ideología paterna: Su padre el marqués exigió que le enseñasen latín, no según esos viejos autores que están siempre hablando de repúblicas, sino con un magnífico volumen adornado con más de cien grabados, obra maestra de los artistas del siglo XVII; era la genealogía latina de los Valserra, marqueses Del Dongo, publicada en 1650 por Fabricio Del Dongo, arzobispo de Parma (Stendhal, 1992, p.20).

No obstante recibir varios premios en el colegio, a instancias de su tía, Frabricio seguía “más ignorante que nunca” (ídem, p.21). Por eso, la única explicación que podemos dar a los comentarios que hace el narrador durante el episo-

dio de Waterloo es que dichas lecturas corresponden al autor y no al personaje: Fabricio “veía entre ellos /los húsares/ y él aquella noble amistad de los héroes de Tasso y Ariosto” (ídem, p. 59).

A veces la caracterización por la lectura sirve para ridiculizar irónicamente a un personaje, como el sabio llegado a Parma que “no pagaba la menor bagatela sin buscar antes el precio en la guía de una tal señora Starke, que ha llegado a su vigésima edición, porque le indica al inglés precavido el precio de un pavo, de una manzana, de un vaso de leche, etc...” (ídem, p.247).

La clasificación por las lecturas no es sólo social sino también política. El juez de paz de Verrières dicta varias sentencias que parecieron injustas: “todas fueron dictadas contra aquellos habitantes que leían el *Constitucional*” (Stendhal, 1976, p.31). Cuando Fouqué lo visita en el seminario, Julien le pregunta si lleva encima el *Constitucional*, y ante la sorpresa de su amigo le informa que allí los venden a treinta sueldos el número, lo que hace exclamar al comerciante en maderas: “¿Cómo! ¡Hasta en el seminario hay liberales! ( ídem, p.200). Ese mismo periódico lee Fabricio en su exilio en Romañano:

[...] hacía tres leguas a pie y se rodeaba de un misterio, que él creía impenetrable, para leer el *Constitucional*, que le parecía sublime: “¡Esto es tan hermoso como Alfieri y el Dante!”, exclamaba frecuentemente (Stendhal, 1992, pp. 103-104).

Son esclarecedoras, desde el punto de vista ideológico, las instrucciones que le dan a Fabricio para pasar inadvertido ante la policía austríaca durante su exilio. Entre otras cosas:

Nadie debía dejarse ver nunca en un café, no debía leer jamás otros periódicos que las gacetas oficiales de Turín y de Milán; demostrar en general, repugnancia por la lectura, y sobre todo no, leer jamás una obra impresa después de 1720, excepto, todo lo más, las novelas de Walter Scott (ídem, p.103).

Julien aconseja al señor De Rênal, para poder acceder a ciertos libros sin dar al partido jacobino motivo de habladuría, tomar un abono en casa del librero a nombre del último criado, quien no accedería a los mismo, pues: “Una vez en la casa, estos libros peligrosos podrían corromper a las damas de la señora y al mismo criado” (Stendhal, 1976, p.51). De igual modo el señor de La Mole le encarga a Julien que compre todas las novedades un poco picantes: “Pero para que el veneno no se extendiera por la casa, el secretario tenía la orden de colocar aquellos libros en una pequeña biblioteca situada en la misma habitación del marqués” (ídem, p.350).

Así como hay lecturas prohibidas también hay temas de conversación, relacionados con esos libros peligrosos, que deben evitarse. Nótese la fina ironía de Stendhal cuando trata esta cuestión en un párrafo en el que alude a las tertulias de la mansión de La Mole:

Con tal de que nadie se burlara de Dios, ni de los sacerdotes, ni del rey, ni de los artistas protegidos por la corte, ni de todo lo que está establecido; con tal de que no se dijera nada bueno de Beranger, ni de los periódicos de la oposición, ni de Voltaire, ni de Rousseau, ni de todo lo que se permite un poco de franqueza al hablar; con tal, sobre todo, de que jamás se hablara de política, se podía razonar libremente de cualquier tema (ídem, p.278).

De tenor parecido son las recomendaciones que les dan a Fabricio para su estadía en la academia eclesiástica de Nápoles: "... no caigas en la vulgaridad de hablar con horror de Voltaire, Diderot, Raynal y todos aquellos chalados de franceses, precursores de las dos Cámaras. Que se te oiga pronunciar poco esos nombres..." (Stendhal, 1992, p.135).

Stendhal, quien tuvo que abandonar Milán en 1821 y fue expulsado al querer regresar en 1828, conoce los ataques contra los liberales y sus periódicos y lo denuncia en sus novelas. Flacoz, un amigo de la infancia del señor De Rênal, compra una imprenta y edita un periódico. Pero la publicación es condenada y le retiran su patente de impresor. Le escribe al señor De Rênal, por primera vez en diez años, y éste le responde: "Si el ministro del rey me hiciera el honor de consultarme, le diría: Arruinad sin piedad a todos los impresores de provincia y monopolizad la imprenta, igual que el tabaco" (Stendhal, 1976, p.142).

Nos muestra el ceremonial necesario para contrarrestar el efecto de esas lecturas "nocivas". Detalla la visita de un rey a la abadía de Bray-le-Haut: "Hubo un *Te Deum*, oleadas de incienso, descargas infinitas de mosquetería y de artillería; los campesinos estaban ebrios de felicidad y de piedad. Una jornada semejante deshace la obra de cien periódicos jacobinos" (ídem, p.122). Pero también nos muestra la habilidad del Conde Mosca al idear un periódico ultramonárquico, cuya dirección ejercería, pero que iría cediendo paulatinamente a los ultrafuribundos para que ese partido que le molestaba fuera el responsable de las quejas que llegarían seguramente de un periódico de ocho o diez meses.

De nuestros dos protagonistas, sin duda Julien es quien más lee y aprende y goza a través de esas lecturas. En Vergy, lee los intervalos de las lecciones que da a los niños y encuentra en el libro de Napoleón "dicha, éxtasis, y consuelo en los momentos de desaliento" (ídem, p.61) a la par que adquiere "algunas ideas que cualquier otro hombre de su edad habría tenido hace largo tiempo" (ídem, p.61). También busca las respuestas a sus dudas en los libros. Después de una conversación con el conde de Altamira, Julien se hace una pregunta que lo sobresalta. Por eso "se pasó el resto de la noche leyendo la historia de la Revolución" (ídem, p.327).

A través de los libros y con la ayuda de la señora De Rênal, Julien va comprendiendo el mundo. Su pasión por la dama es inferior a la que siente por sus lecturas. Considera que es imprudente seguir yendo a la habitación de la señora

De Rênal y que sería mejor que ella fuera a la suya, pues tendría pretextos para explicarlo. Pero vacila al ver un inconveniente:

Julien había recibido de Fouqué unos libros que él, alumno de Teología, no hubiera podido jamás pedir a un librero. Sólo se atrevía a abrirlos de noche. Y se hubiera sentido muy contento de no ser interrumpido por una visita, cuya espera (...) le hubiese puesto en estado de no poder leer (ídem, p.109).

Lo que aprende en las lecturas sabe usarlo en su provecho gracias a su excepcional memoria. El recitar de memoria páginas enteras de la Biblia, en latín, ante el estímulo de una sola palabra, le vale una gran reputación en casa del señor De Rênal y en todo Varrières. En el seminario al ser interrogado sobre la autoridad del Papa por el Abate Pirard, “le recitó todo el libro del señor De Maistre” (ídem, p.193). Cuando llega a Besançon se enamora de la camarera de un café. En lugar de tratar de expresarle su sentimiento de manera espontánea, recurre a sus lecturas:

Julien trataba de recordar las frases de un volumen desparejado de la *Nueva Eloísa*, que había encontrado en Vergy. Su memoria le fue fiel; desde hacía diez minutos estaba recitando la *Nueva Eloísa* a la señorita Amanda, cautivada, y él se sentía feliz de su osadía... (ídem, p.184).

Esta experiencia la repetirá con Matilde, luego de escalar y entrar en su habitación: “Recurrió a su memoria, como en Besançon en otro tiempo, junto a Amanda Binet, y recitó varias de las más hermosas frases de la *Nueva Eloísa*” (ídem, p.375). Ella, por suerte para él, no escuchó demasiado sus frases. De haberlo hecho, probablemente habría descubierto el fraude, pues poco antes, al descubrir que estaba enamorada: “Repasó mentalmente todas las descripciones de la pasión que había leído en *Manon Lescaut*, en la *Nueva Eloísa*, en las *Cartas de una religiosa portuguesa*, etc.” (ídem, p. 341).

La lectura ayuda también en los momentos difíciles. En un estado de conmoción profunda, la señora De Rênal: “Para liberarse de la mirada fija de su doncella, le ordenó que leyera el periódico...” (ídem, p. 80). De igual modo. La lectura de su libro favorito, realizada en circunstancias de gran agitación espiritual, permite a Julien encontrar momentos sublimes y respuestas estratégicas para el futuro:

Abrió con gesto apasionado las *Memorias* dictadas en Santa Elena por Napoleón y durante dos largas horas se esforzó en leerlas; sólo sus ojos leían, pero no importaba, él se esforzaba en ello. Durante esta singular lectura, su mente y su corazón se elevaron por encima del mundo, trabajaban sin él saberlo (ídem, p.466).

También la lectura adquiere un valor premonitorio para los héroes de Stendhal, proclives a los presagios y augurios. Julien descubre un pedazo de papel impreso

sobre el reclinatorio del señor De Rênal, que detallaba la ejecución de Louis Jenrel, en Besançon. Tras preguntarse sobre quién habría podido dejar ese papel allí, reflexiona:

¡Pobre desgraciado! [...] su nombre termina como el mío... [...] Al salir, Julien creyó ver sangre cerca de la pila de agua bendita; ésta se había derramado y el reflejo de las cortinas rojas que cubrían las ventanas hacía que pareciese sangre. Al fin, Julien sintió vergüenza de su secreto terror (ídem, pp. 32-33).

Además de los libros y los periódicos, abundan en ambas novelas las lecturas de cartas, muchas de ellas extensas, en las que se vuelcan sentimientos amorosos, se dan instrucciones, se conciertan citas, se denuncian peligros. La de la señora De Rênal al marqués de La Mole fuerza el desenlace. Por medio de una carta, Celia comunica a Fabricio el voto hecho a la Virgen de no volver a mirarlo. Una carta falsificada es la que engaña a Fabricio y lo lleva a prisión. Y en las dos novelas se envían y reciben anónimos y asistimos al proceso de realización de los mismos y a la interpretación que hacen los receptores sobre los posibles responsables.

En conclusión, sin las lecturas y los lectores no podría progresar la acción en estas novelas de múltiples vicisitudes. Stendhal caracteriza a sus personajes según la adhesión o la condena que realizan a determinadas lecturas prohibidas y denuncia la hipocresía de quienes menosprecian públicamente a los autores que leen en secreto. Muchos de sus personajes principales interpretan la realidad a través de sus lecturas. Los libros son mediadores entre lo culturalmente aceptado y valorado y los sentimientos personales. Tanto el análisis e interpretación de las propias sensaciones amorosas como su expresión muestran su origen en lecturas anteriores. Y en mucha de esas lecturas descubrimos las preferencias del autor (Voltaire, Rousseau, los periódicos liberales) y su veneración hacia la figura de Napoleón. Sabe que “una novela es un espejo que pasea por un gran camino” (ídem, p.393) y no vacila en colocarse él mismo en ese camino, acompañando a sus personajes.

## Notas

<sup>1</sup> Italo Calvino, “La conoscenza pulviscolare in Stendhal”, en *Saggi 1945-1985*, Milano. Arnoldo Mondadori, 1995, tomo I, p.942.

<sup>2</sup> Pierina Lidia Moreau, “Presencia de Italia en los escritos íntimos de Stendhal”, en *Actas de las VII Jornadas Nacionales de Literatura Italiana y I Jornadas Nacionales de Lengua Italiana*, Córdoba, Centro de Italianística, Universidad Nacional de Córdoba, 1992, p. 302.



## **Bibliografía**

**Calvino, Italo** (1995), *Saggi* 1945-1985. a cura di Mario Barengi. Milano, Arnoldo Mondadori, 2 vol.

**Moreau, Pierina Lidia** (1992), "Presencia de Italia en los escritos íntimos de Stendhal", en *Actas de las VII Jornadas Nacionales de Literatura Italiana y I Jornadas Nacionales de Lengua Italiana*, Córdoba, Centro de Italianística, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 299-308.

**Stendhal (Henri Beyle)** (1992), *La cartuja de Parma*. Traducción y notas de Carlos Pujol y Tania de Bermúdez-Cañete. 3ª edición, Barcelona, Planeta.

\_\_\_\_\_ (1976), *Rojo y negro*. Traducción de Aurora Martí. 5ª edición. Barcelona, Bruguera.

\_\_\_\_\_ (1972), *Le rouge et le Noir*. Cronique du XIXe Siècle. Préface de Claude Roy. Postface et notes de Béatrice Didier. Paris, Gallimard.

\_\_\_\_\_ (1983), *La Chartreuse de Parme*. Préface, commentaires et notes de Victor Del Litto. Paris, Librairie Générale Française.

## Lenguaje y alcance del texto poético: lecturas y lectores de Stéphane Mallarmé

Santiago Venturini

Universidad Nacional del Litoral

Hay un asedio a Mallarmé.

En este breve trabajo se articularán movimientos de lecturas –*asedios*– que han abordado la obra mallarmeana, y cuyo mérito ha sido delinear, desde el ámbito de un discurso que suma diferentes orígenes a la denominación de *crítica*, una singularidad del hecho literario al interior de esta poética. Se trata, en este sentido, de movimientos de lectura “canónicos” –lo canónico de una lectura se mide para nosotros no sólo por las posibilidades de su expansión o su determinación, sino además por aquel sentido de la inteligibilidad crítica a la que se refiere Barthes cuando afirma que

la sanción del crítico no es el sentido de la obra, sino el sentido de lo que dice sobre ella (Barthes, 1996: 68).

Así, al tiempo que legislan y dirigen la productividad de una obra, estos movimientos de lecturas no harán sino dar inicio a su dispersión.

Sostiene Maurice Blanchot que el punto al que siempre retorna Mallarmé es aquel

en el cual la realización del lenguaje coincide con su desaparición, donde todo se habla [...], todo es palabra, pero donde la palabra misma no es sino la apariencia de lo que *desapareció*, es lo imaginario, lo incesante y lo interminable (Blanchot, 1992: 38).

A modo de comienzo, esta cita nos coloca de un golpe frente a una de las mayores operaciones que se ha identificado en la poética mallarmeana. En el trayecto de su lectura –cuyo marco es *El espacio literario* (1955)–, Blanchot parte de aquella distinción, a simple vista ingenua, entre la *palabra bruta* o *inmediata* y la palabra *esencial* –distinción que Mallarmé sostiene en “Crise de Vers” (1897), uno de sus últimos ensayos–. Partir de esta diferenciación le permitirá poner al descubierto el modo en que Mallarmé construye una especificidad de la palabra poética a través de la contraposición de dos nociones disímiles de lenguaje. Así, si existe una palabra *bruta*, se debe a que ésta aparece sometida a una pura instrumentalidad que la destina a un uso, un tránsito que la borra y en el que *el lenguaje se calla como lenguaje* (Blanchot, 1991:34). La palabra bruta se sostiene sobre un olvido, un olvido de lenguaje, y contra esa opacidad emerge la palabra poética, que implicará el despliegue de un lenguaje puro, emancipado.

Precisamente, la palabra poética marca la emergencia de un lenguaje que trasciende al sujeto –ésta es la renombrada *desaparición elocutoria del poeta*– y se habla a sí mismo. Lo poético de la palabra implicará una producción en la que toda teleología que no sea la producción misma será abolida. A partir de este momento, el poema será definido como aquella *mónada de palabras*, atravesada por un orden lingüístico que

no es real en ninguno de los momentos por los que pasa, porque, en el poema, señala Blanchot, el lenguaje se afirma como todo y su esencia es tener realidad sólo en ese todo (Blanchot, 1991: 39).

Entonces, al cristalizar una representación del lenguaje y *lo poético* a través de esta dicotomía, y al considerar lo lingüístico como una red sustentada en una ausencia y una ficción abismal en la que nada finalmente se sostiene –ésta es una de las ideas estructurantes de “Crise de vers”–, Mallarmé habilitará una representación del lenguaje netamente *moderna* que tendrá importantes implicancias.

En *Presencias reales*, George Steiner, otro lector de Mallarmé, señala la *crisis de la palabra* como una de las revoluciones occidentales fundantes de la modernidad, que acarrea el resquebrajamiento y la ruptura de una unión referencial entre el signo y el mundo. Steiner sitúa los inicios de esta crisis en la moderna poesía francesa del Siglo XIX:

Esta mudanza se declara por primera vez –afirma Steiner– en la separación del lenguaje de la referencia externa hecha por Mallarmé y en la deconstrucción que hace Rimbaud de la primera persona del singular [...] Mallarmé rompe –ruptura se convierte en un término crucial– el pacto, las continuidades entre la palabra y el mundo (Steiner, 2002:131).

Este quiebre fundamental pondrá en crisis una noción de representación lingüística e incluso –y por esto– de la verdad, allí donde, a partir de este momento, afirma Steiner, *la verdad de la palabra es la ausencia del mundo* (Steiner, 2002:122). A partir de esta crisis, la desaparición se volverá el parámetro que mediará la relación entre el orden sin embargo extenso de lo verbal –la palabra, el poema– y el orden de las cosas; y será, doblemente, el punto de emergencia y de hundimiento del lenguaje. La obra se definirá siempre por una dinámica dual y solidaria: la de aparición y desaparición con respecto a toda metafísica –la del sujeto, la del tiempo, la de la presencia.

Esta cuestión escabrosa, seguida en Mallarmé a un verdadero aprendizaje, constituirá la condición para el despliegue de una nueva poética. Dice Derrida: ¿No ha convertido Mallarmé en tema propio este poder idealizador de la palabra, que hace *desaparecer la existencia de la cosa por la simple declaración de su nombre?* (Derrida, 1989).

Derrida insiste sobre este nuevo estatuto que hemos destacado, y sostiene aquella idea de que en el reverso de la nominación o del acto intransitivo de la escritura no existe otro acontecimiento que la destrucción. Barthes, por su parte, señala esta aniquilación del lenguaje que en la poética mallarmeana, y en tanto acto de constitución de una Literatura Objeto, acompaña el surgimiento de la *moderna* poesía francesa. Sartre hablará de un movimiento fundamental que define al poema como un trabajo de destrucción, en estas palabras:

la ausencia estrecha las cosas, las penetra con su unidad secreta. Es el movimiento mismo *del suicidio el que se debe reproducir en el poema* (Sartre, 1952:10).

Se insiste, entonces, en fundar esta metafísica mallarmeana de la ausencia que signa al lenguaje y lo poético; pero esta metafísica no aparece para sustentar una teleología de lo poético, sino que se inscribirá como punto origen o génesis: la desaparición arroja las bases de una praxis cuya productividad derivará del reconocimiento profundo de su limitación.

Ahora bien, ¿cómo puede avanzarse hacia la definición de un estatuto de la palabra poética en Mallarmé? Considerando, como lo hace Mounin, que uno de los aportes fundamentales de la poética mallarmeana es el señalamiento de aquella incongruencia entre la palabra y “lo vivido” –esta noción no puede sino perderse en su informidad–, en Mallarmé la *comunicación* poética se constituirá en lo cerrado de una contradicción, en una aporía: *transmitir lo intransmisible del lenguaje por el lenguaje* (Mounin, 1976:14). A partir de este reconocimiento, se instaura a la lengua en el ámbito de una paradoja, la que tensiona en un movimiento común su imposibilidad y su trascendencia: el lenguaje aparece como un sistema restringido por el déficit pero que, al ser llevado a las coordenadas de la praxis poética, se constituye en un sistema *abierto*, capaz de ser

manipulado y sobrepasado en tanto sistema –al extremo de comprometer y atentar contra su sistematicidad–, y a los fines de exceder, como por un rodeo, su restricción, para acceder así a la plenitud de otra significación. En este registro debe leerse la idea mallarmeana del verso, como aquella unidad que contrarresta el defecto de las lenguas y da cuenta de la paradoja de lenguaje que organiza a la actividad poética; como lo sostiene Millot:

El verso mallarmeano sería así el significante de esta imposibilidad, pero, al mismo tiempo, *su realización* (Millot, 1993:208).

Esta especificidad asignada a lo poético impactará, necesariamente, en la configuración y la materialidad del texto –porque a partir de Mallarmé deberá hablarse obligadamente de *texto*–. Este impacto se traduce en un conjunto de operaciones que estructuran a la textualidad como un espacio significativo complejo marcado por una oblicuidad con respecto a la sistematicidad lingüística y sus mecanismos de producción de sentido.

En *La révolution du langage poétique* de Kristeva se gesta, en este sentido, otra de las lecturas canónicas de *lo mallarmeano*. A lo largo de este libro, Kristeva instauro y recorre aquella inflexión producida en el lenguaje poético de fines del Siglo XIX, inflexión que se legitima a partir de la obra de dos poetas franceses: Stéphane Mallarmé y el Conde de Lautréamont (1846-1870). Para Kristeva, es en el lenguaje poético donde se vuelve visible, de forma esclarecedora, el modo en que dos órdenes –*lo simbólico* y *lo semiótico*– tensionan el funcionamiento del lenguaje: la creación artística, en tanto práctica social, deja ver cómo *lo semiótico*, que aparece subsumido a *lo simbólico* y sus estructuras racionales, opera en lo verbal una abertura, un corte relacionado con su exceso –Kristeva emparenta *lo semiótico* como el orden de la pulsión psicoanalítica– y habilita así una nueva productividad de lo lingüístico.

El lenguaje poético opera esta transgresión a través del montaje, en el texto, de un “dispositivo semiótico” que Kristeva describe como un sistema de funcionamiento diferente, transversal al sistema de la lengua, capaz de *abrir* el código a una heterogeneidad que lo subyace. La poética mallarmeana será uno de los ámbitos en los que se concrete esta transgresión. En su lectura de “Un Coup de Dés...” –así como en su exégesis de “Prose”–, Kristeva repara en una operación crucial: la alteración del régimen sintáctico que estructura el texto y que constituye uno de los sistemas sobre los que descansa la producción de sentido. Así, señala la relevancia de ciertas *invenciones sintácticas* que responden a determinadas estrategias lingüísticas –supresiones de la frase, interrupciones, aposiciones interminables, subordinaciones agramaticales que destruyen la linealidad sintáctica– y definen a la “frase poética” como un corte o una suspensión en la concatenación lingüística normativa. A propósito de las *invenciones sintácticas*,

Kristeva señala que éstas se revelan profundamente significativas en la medida en que

registran, a través del significante, la transgresión de su límite (Kristeva, 1974:166).

El texto poético se configura de este modo como un espacio que, al poner en crisis una noción de referencia lingüística –definida en términos de la unilateralidad de una representación–, actualizará un nuevo modo de lectura sostenido en la suspensión de un sentido canónico y la diseminación de lo textual. Los textos de Mallarmé realizan un trabajo de descentramiento de la función pragmática de la lengua –lo que desde la crítica ha configurado el célebre “hermetismo” que adjetiva y suele sintetizar su poética– y, al operar esta suspensión, abren el texto a una extensa posibilidad de generación de sentidos que luego, sin embargo, serán acéfalos. Ésta es una de las ideas que sostiene Derrida en su breve ensayo “Mallarmé”:

Ahora bien, cualquier texto de Mallarmé está organizado de modo que en sus puntos más fuertes el sentido permanezca indecible; a partir de ahí, el significante no se deja penetrar, perdura, resiste, existe y se hace notar. El trabajo de la escritura ha dejado de ser un éter transparente (Derrida, s/f).

Además de reparar en algunos de los puntos fundamentales de la teoría derridiana de la escritura y la lectura –como la resistencia–, esta cita delinea uno de los movimientos de la poética de Mallarmé sobre el que se ha insistido: aquél que descubre a la palabra como una unidad material que obedece a esa ficción que el lenguaje poético denuncia al mismo tiempo que manipula, hasta el extremo de suspender la significación en un *estado de sospecha* –la acuñación del neologismo *Phyx* en el famoso “Sonnet allégorique de lui-même” (“Soneto alegórico de sí mismo”) se muestra aquí como un paroxismo–. Esta ficción del significado no se debe sólo a la existencia de una correlación arbitraria o azarosa entre lo nombrado y su referente, sino también, y aquí su decisión, a la expansión del dominio del puro significante cuya preeminencia inviste a la palabra y atraviesa su significación, determinándola.

El acto de la nominación, la relación directa con la cosa, queda así en suspenso (Derrida).

Pero será en *La diseminación* –que atestigua el grueso de una lectura de la poética mallarmeana– donde Derrida mostrará que este trabajo con el significante comienza por instaurar ya no la palabra sino el *vocablo* y su *osamenta diferencial* –*El verso no debe, pues, componerse de palabras, sino de intenciones*, declaró Mallarmé–. El vocablo acarrea una reformulación de la representación de la palabra: en el espacio textual, ésta aparece sometida a una desarticulación que la desagrega; ya no se trata de la posibilidad de significar en tanto cuerpo o unidad

total –viva–, sino, como lo señala Derrida, de *un juego* de articulaciones que despedaza a ese cuerpo o lo reinscribe en secuencias que ya no rige (Derrida, 1997:382).

El significante se somete en el texto al poder de su desagregación, y la textualidad abre las posibilidades de la combinación y la multiplicación –“Son or” (Su oro) siempre pueden ser, fonéticamente, algo más: *sonor*, “sonore” (sonoro)–. Lo decisivo de esta observación descansa en el señalamiento de un montaje del espacio textual en tanto espacio cruzado y perforado por una intención o una factibilidad de sentido que se interrumpe después, por un juego sintáctico, en lo extenso de su difusión.

Derrida señala estos derroteros por los cuales el texto mallarmeano logra afirmarse como el único sujeto posible de toda escritura y socava así los fundamentos de una función alusiva de la textualidad; esto es, si hay una alusión –la hay– no se dirige sino al simulacro de una referencia o una mímica, a su vacío –como lo enuncia Derrida, *El mimo mima la referencia* (Derrida, 1997:329)–: la alusión significante no imita nada, salvo la imitación. A través de su funcionamiento, el texto mallarmeano se organizará como una red de lenguaje atravesada por esta indeterminación o suspensión constante de lo significado. Derrida da cuenta de un *exceso* que establece esta suspensión en la superficie de la textualidad: se trata de la Sintaxis –la *garantía* necesaria de Mallarmé (“Le mystère dans les lettres”)–, que se excede sobre lo semántico, en la medida en que “*impide parar el juego o la indecisión en uno de los términos*” (Derrida, 1997:347); esto es, impide la delimitación clara o exacta de un sentido.

Las implicancias de esta suspensión se fundan en una nueva productividad: al interior del texto se despliega una red de relaciones contingentes que, ordenadas y alteradas por el ritmo de la sintaxis, colocan al signo –o la *marca*– en un espacio abierto que lo satura, y que no se relaciona sólo con la ocurrencia de una conjunción de sentidos que desagrega su unidad –aquella “sensación cabalística” que se experimenta para Mallarmé con la idea del sentido– sino también con la indeterminación de su valor posicional, por su alcance; esto es lo que marca la *diseminación*. Hay aquí, entonces, una especificidad del texto poético que ya no podrá olvidarse jamás.

## **Bibliografía**

**Barthes, Roland** (1992), *El grado cero de la escritura* (12º edición), México, Siglo XXI. Traducción de Nicolás Rosa.

————— (1996), *Crítica y Verdad* (12º edición), México, Siglo XXI.

**Blanchot, Maurice** (1992), *El espacio literario* (2º edición), España, Paidós. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis.

**Derrida, Jacques** (1997), *La diseminación* (2º edición), Madrid, Espiral.

**Millot, Catherine** (1993), “Y viento de la nada que sopla”, en *La vocación del escritor* (pp. 195-213). Buenos Aires, Ariel.

**Mounin, George** (1976), “Mallarmé et le langage” en *Lire Mallarmé, EUROPE* (Revue littéraire mensuelle). Abril-Mayo. Paris, Europe et les Editeurs Français Reunís.

**Sartre, Jean-Paul** (1967), “Mallarmé” (Préface) en *Mallarmé, S.: Poésies*, Paris, Gallimard.

**Steiner, George** (2002), *Presencias Reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* (Tercera Edición), México, DestinoLibro. Traducción de Juan Gabriel López-Guix.

### **Fuentes electrónicas**

Derrida, Jacques. “Mallarmé”. En: [www.derridaencastellano.com.ar](http://www.derridaencastellano.com.ar). (Fecha de ingreso: octubre de 2004). Traducción de Francisco Torres Monreal.

Mallarmé, Stéphane (1895). *Crise de vers*, Mozambook, 2001. En: [www.mozambook.net](http://www.mozambook.net) (Fecha de ingreso: diciembre de 2004).



CHAPITRE 3 /Littérature comparée  
CAPÍTULO 3 /Literatura comparada



# Juan José Saer, la Novela Nueva y el fin de la novela

Rafael Arce

Universidad Nacional del Litoral

## 1. La relación

Cuando en 1963 Alain Robbe-Grillet publica *Por una novela nueva* Juan José Saer es todavía un joven escritor que apenas ha publicado un volumen de cuentos y que, seguramente, ya tiene escrita su primera novela, un relato o *nouvelle* en realidad en el que, calladamente, va a liquidar sus pocas pretensiones clasicistas. Robbe-Grillet es francés y encarna quizás la última vanguardia literaria importante: la Novela Nueva. Es decir que se halla de algún modo en la periferia de un sistema central, como un habitante excéntrico en medio de una literatura mayor. Saer, aunque en un sistema periférico, encarna a su vez una vanguardia sutil, silenciosa, una todavía programática tarea que sin embargo ya da sus iniciales pinceladas en ese extraño primer volumen de cuentos; tarea que consistirá en escribir de espaldas al boom latinoamericano, de espaldas a Cortázar y a García Márquez, inscrito de entrada en el sistema literario argentino recogiendo las más desafiantes líneas abiertas por Borges.

Esta divergencia, digamos, “generacional”, ubica a Saer como un pseudo epígono de la Novela Nueva. Cuatro décadas después de ese manifiesto de Robbe-Grillet, el escritor francés es un juvenil anciano de casi ochenta años, todavía provocativo y algo procaz, abrumado y casi anulado por el éxito de la historia

literaria, con todos sus compañeros de camarilla muertos y enterrados (excepto Claude Simon y Michel Butor), con el *Nouveau Roman* también bien muerto, cadáver feliz y venerable que todavía no ha encontrado, quizás, quien con mano segura le dé su lugar en la historia de la literatura. Del otro lado, Saer muere dejando, vivita y coleando, en pleno nacimiento del Siglo XXI, su última novela, su legado, el último avatar de su rigurosa y solitaria búsqueda. Situación paradójica y no exenta de comicidad: un dinosaurio ya medio disecado por la crítica francesa, quizás todavía no leído en el sentido riguroso del término, sin el lugar que le corresponde dentro del recorrido de las vanguardias, y un muerto bien vivo, que interrumpe su escritura en las puertas de la Novela Nueva (la novela del Siglo XXI), dejando sobre la manchada sábana del mundo su criatura ensangrentada y hecha a medias, su novela tajeada a lo Kafka, simplificando la muerte, con su implacable tarea, los derrotes muchas veces divergentes del escritor y de su obra: se deja de escribir simplemente porque se deja de vivir.

## 2. Narración y novela

En “Borges novelista”, ensayo escrito en 1981, Saer expone de manera lúcida y a la vez compleja un costado de su propio programa narrativo, tentativa que por otra parte comparte claramente con Borges:

Si las novelas del Siglo XX no son novelescas, y si Borges no ha escrito novelas, es porque Borges piensa, y toda su obra lo demuestra, que la única manera para un escritor en el siglo XX de ser novelista, consiste en no escribir novelas.<sup>1</sup>

Ser novelista en el Siglo XX: la negativa a escribir novelas es tanto para Saer como para el *Nouveau Roman* la única manera de ser un novelista, ésta es la coincidencia básica y vital entre el escritor argentino y la vanguardia francesa. Por supuesto, el problema Borges es sólo para Saer: es él quien se sirve de lo más pesado de la tradición argentina para concebir su programa narrativo. Robbe-Grillet no tiene ningún problema en minimizar la importancia de Borges, el escritor argentino tendrá la misma proyección internacional que él pero no está en el centro de la cultura occidental que es Francia. Para más, es probable que la *francofobia* borgeana nunca les haya gustado mucho a los escritores de la Novela Nueva.

Ahora bien, para volver a la cita de Saer hay que decir que en esa frase se juega más su propio programa narrativo que la solución borgeana al problema de la novela. El ensayo, desde el título mismo, es una total provocación. “Borges novelista” significa: *el novelista soy yo, yo soy el novelista que Borges no quiso (o no pudo) ser*. La solución borgeana es impecable: se es un novelista a partir de la renuncia

a escribir novelas (en esta renuncia se situaría uno de los orígenes de la complejidad genérica de la escritura borgeana, así como el predominio de la “forma breve”). Pero la solución saereana es un poco más radical: se es un novelista renunciando a escribir novelas, pero esta renuncia asume por lo menos la forma *bastarda* de la novela. La renuncia de Borges es una renuncia pura. En la renuncia de Saer hay una asunción: se asume la novela renunciando a ella. Por eso Saer es un novelista y Borges no, a pesar del provocativo título del ensayo.

Esta renuncia que asume, este gesto desdoblado, es el de la Novela Nueva: gesto provocativo no sólo para la época (Nathalie Sarraute publica su primer texto, *Tropismos*, cuando Saer ni siquiera sabía hablar), sino sobre todo para el lugar, este centro de la cultura y de la literatura que es Francia. Pero ya volveré sobre este punto.

Para retomar a Borges, es interesante que en la subestimación de Robbe-Grillet se adivine sin embargo una correspondencia teórica con el programa escriturario de Saer. En una entrevista hecha en el 2001, Robbe-Grillet, este enérgico dinosaurio de ochenta años, habla de Saer y de Borges. De éste último dice, entre otras cosas, lo siguiente:

Él (Borges) me quería porque era su principal promotor, incluso en la Argentina. Pero nunca me hablaba de mis libros, que había leído (o mejor dicho que le habían leído, porque estaba ciego). [...] Yo le hablaba de literatura, pero veía que no le interesaba conversar de eso. Traté de hablarle del *Ulises*, que él detestaba. Me dijo: “Pero ¿qué es el *Ulises*? Es la descripción de Dublín. Yo conozco muy bien Dublín y no es así”. Entonces le pregunté qué había hecho él en su obra, y me respondió: “Describí bien el barrio de Palermo”. Para él, eso era muy importante. Para mí, Borges no hizo una gran obra aunque fue un fermento intelectual extraordinario, en particular para la literatura francesa, donde ocupó un papel preponderante. Borges no llegó a crear un mundo; escribió un mundo mental de posibilidades.<sup>2</sup>

Es difícil pensar que de este chapoteo un poco senil pueda extraerse algo “teórico” y sin embargo Robbe-Grillet, a pesar de sus dogmatismos e incongruencias, nunca fue ningún tonto. Es muy probable que Borges haya leído un solo libro de Robbe-Grillet (*El mirón* tal vez) y después no haya querido saber nada con él. Es extraño también que Robbe-Grillet haya querido ser promotor de este “escritor menor” sobre todo si, teniendo en cuenta que estas encantadoras charlas se daban cuando él ya estaba ciego, es decir, a partir de mediados de los años cincuenta, Borges ya iba camino de ser un escritor de proyección internacional y lo menos que necesitaba era un promotor, menos aún un promotor escritor francés no muy querido en su propia tierra. Tierra que, por lo demás, idolatraba a Borges, aunque más no fuera por un malentendido o miopía crítica, ya que Borges se mofó siempre de la literatura y cultura francesas incluso hasta en sus

ficciones (Saer ya ha señalado en sus ensayos la miope lectura francesa de “Pierre Menard, autor del Quijote”). ¿Diré todavía que si Borges le dijo realmente eso de *Ulises* y de su propia obra le estaba tomando completamente el pelo? ¿Es posible que Robbe-Grillet tome esas frases en serio?

Pero vamos a lo teórico, que es lo que me interesa. La obra de Borges no es una gran obra porque *no creó un mundo*. Esto es lo importante, acá está uno de los hilos, un poco deshilachado es cierto, de la teoría del *Nouveau Roman*. Dejemos de lado la posible respuesta a Robbe-Grillet (por ejemplo, que un mundo mental de posibilidades también es un mundo) y enfatizamos el argumento cruzándolo con el de Saer: para Robbe-Grillet la gran obra es la que crea un mundo y la mejor manera de crear un mundo a través de una obra literaria es adoptar la forma de la novela. Se parece a lo que dice Saer, en esta frase llena de incoherencias Robbe-Grillet dice que si Borges no fue un gran escritor es precisamente porque no fue un novelista.

El argumento de Robbe-Grillet se ilumina aún más si leemos en la misma entrevista lo que dice sobre Saer:

Lo que es interesante en todos los libros de Juan José Saer es que hay una creación de un mundo. De hecho cuando uno de sus libros transcurre en Santa Fe, no dice que es Santa Fe: es una ciudad imaginaria.<sup>3</sup>

Hay una relación de la Novela Nueva con el mundo y esta relación es la que no ha sido vista por los más acerbos críticos del *Nouveau Roman*. Esta relación entre *la narración* (comencemos a usar con más cuidado el término “novela”) y el mundo es un poco más compleja que la de la novela realista, contra la cual se alzan el *Nouveau Roman* y el mismo Saer. Semejante relación pretendió, en algún momento, ser pensada por Robbe-Grillet como negación de la representación, algo que Saer se encargó de refutar como quimérico en su pequeño ensayo de 1972 titulado “Notas sobre el *Nouveau Roman*”. Si Saer corrige las pequeñas y no tan pequeñas incoherencias teóricas del *Nouveau Roman* es por esta brecha generacional de la que hablaba antes. El *Nouveau Roman* encuentra en Saer más y menos que un epígono: encuentra una manifestación novelística concreta de la búsqueda vanguardista de Robbe-Grillet y compañía, y encuentra un severo crítico de los dogmatismos y confusiones de esa misma vanguardia. Saer es uno de los encargados de poner al *Nouveau Roman* en su justo lugar dentro de la historia literaria.

### 3. El relato parricida

Sin embargo, Saer quizás olvida en sus críticas contra el *Nouveau Roman* que, para Robbe-Grillet, Balzac y Flaubert representan, más o menos, lo mismo que para él representa la obra de Borges. Para Saer, Balzac y Flaubert llevan a su punto álgido y al mismo tiempo clausuran la novela decimonónica (*Bouvard y Pecuchet*, según Borges, es precursora de Kafka). Dicho de otro modo: son los nietos del realismo, el abuelo de ellos fue Cervantes. Para Saer, ésta es no sólo la tradición de la novela, sino también la tradición literaria occidental, de la cual la literatura argentina es sólo una zona periférica. Para Robbe-Grillet, en cambio, como para el *Nouveau Roman*, Balzac y Flaubert son sobre todo la gran tradición de la novela francesa. En este sentido, Saer es muy borgeano: para él la tradición argentina es toda la tradición occidental y Balzac, Flaubert, Proust, Faulkner, Kafka, Joyce, Pavese, pueden ser de la nacionalidad que les venga en gana y escribir en la lengua que quieran. Para Robbe-Grillet no es tan sencillo, para él se trata nada menos que del canon de la novela francesa. Por eso Saer le reprocha ocuparse demasiado de Balzac y de Flaubert, cosa que a él le preocupa poco (y de hecho su summa narrativa está trazada, por uno o dos elementos, en el intertexto balzaciano). Quizás esta sintomatología nacionalista o de sistema literario tenga su correlato en la insistencia tanto de Robbe-Grillet como de Nathalie Sarraute (en *La era del recelo*) sobre la importancia de los escritores existencialistas franceses, a los que colocan en la gran línea de renovación novelística junto con los nombres más arriba citados. Por supuesto, Saer no dice una sola palabra sobre Sartre y Camus (como, por otra parte, cualquier escritor del *Nouveau Roman* sobre Macedonio Fernández y Antonio Di Benedetto).

Esta diferencia, digamos, *edípica* entre el texto saereano y el texto del *Nouveau Roman* no debe ser soslayada a la hora de pensar la relación de ambos con el problema de la narración del Siglo XX (y, por qué no, también del Siglo XXI). En este sentido, Saer sale mejor parado, quizás precisamente por su situación periférica y también por su posterioridad generacional: pertenecer a una literatura periférica le permite no sólo cierta irreverencia sino también cierta *exterioridad* respecto de la evolución de la forma novelística. El peso abrumador de la tradición que es para el *Nouveau Roman* a la vez la tradición de la novela y de la literatura francesa explica quizás la radicalidad de su propuesta experimental. Saer, mucho menos iconoclasta en materia de forma, hace una búsqueda sistemática y corrosiva pero más lenta y sutil. De ahí su mayor "legibilidad". Volviendo a nuestra idea tutora: la asunción de la renuncia a escribir novelas en el *Nouveau Roman* se da a través de una destrucción formal que aspira a la totalidad. Saer es menos ambicioso y por eso logra mejor su cometido. Es más, se sirve de los quiméricos ensayos de Robbe-Grillet para señalarle que de su su-

puesta total destrucción queda en pie un elemento novelístico que termina monopolizando la narración de la Novela Nueva: la representación de la consciencia. Es como si, para una propuesta de la verdadera Novela Nueva, la del Siglo XXI digamos, el texto de Saer equivaliera al *Ulises* de Joyce y los textos del *Nouveau Roman* al *Finnegans Wake*: el *Finnegans* será más radical que *Ulises*, pero por eso mismo resulta también más ilegible.

#### 4. El fin de la novela

Resulta significativo que la radicalidad de la propuesta del *Nouveau Roman* no se haya manifestado en lo nominativo, es decir, en el nombre mismo del movimiento: Novela Nueva. Por lo demás, este nombre tiene un origen semejante al de todas las vanguardias, en especial las pictóricas: un crítico enervado se los dio para denostarlos y ellos lo tomaron provocativamente como bandera. Del otro lado, Saer se desquita, lo que es común en él, con los críticos literarios, cuya pereza o negligencia es la culpable, según él, de que todavía hoy se siga hablando de “novela”, cuando ya no se escriben novelas o cuando la novela es un molde deslavado de producciones masivas (best-sellers, cine, historietas, periodismo, televisión, etc.). Pero tampoco él propone una nueva palabra que lo satisfaga. La palabra “narración” no es la adecuada, porque para él la narración es una estructura extra poética, supra histórica quizás, de la cuál la novela no es más que su avatar histórico fechado. Supongo que “relato” tampoco lo convence por razones de codificación genérica.

Ahora bien, si el análisis de Lukács es correcto, debería buscarse otra palabra para este avatar de la narración, así como antes de la novela fue la “epopeya” y antes de eso quién sabe qué otra cosa. El problema es, para Saer, que precisamente una de las cualidades fundamentales de la ruptura narrativa del Siglo XX consiste en no detenerse en la codificación narrativa, así como la vanguardia pictórica no se detuvo en el impresionismo. Es esto lo que no ven los escritores del *Nouveau Roman*. Por eso para Saer tanto *Por una novela nueva* como *La era del recelo* sufren de un cierto dogmatismo en sus análisis y recetas:

Si consideramos el conjunto de la creación novelística de nuestro siglo –la creación novelística que va, digamos, de Henry James a Robbe-Grillet–, veremos que cada novela es, a su modo, un *Nouveau Roman*, y que el *Nouveau Roman* no es más que una consecuencia, deliberada o no, de toda la experimentación narrativa de nuestro siglo –y del siglo XIX, por supuesto.<sup>4</sup>



La metáfora de la vanguardia pictórica no es gratuita y Sarraute también se sirve de ella para hablar de la búsqueda de la Novela Nueva. El impresionismo, lejos de darnos un siglo de impresionistas, produjo una ruptura que hizo posible el expresionismo, el fauvismo, el simbolismo, es posimpresionismo, el cubismo, la abstracción. En el Siglo XX, *Ulises*, *El castillo*, *El sonido y la furia*, *En busca del tiempo perdido*, *Las olas*, no pueden ser reescritas, constituyen un momento de experimentación de la novela que se consume en sí mismo (lo cuál no significa que no hayan dejado aportes fundamentales). Desde *Bouvard y Pecuchet* el movimiento no se ha detenido, y entre Balzac-Flaubert y Joyce-Kafka tenemos el gran momento dostoiéwskiano. El *Nouveau Roman*, más que reinventar la novela, extendió su certificado de defunción. Este gesto lo recoge, desde un lugar más remoto, más modesto, más contundente, la narración posnovelística de Juan José Saer.

### Notas

<sup>1</sup> Juan José Saer, "Borges novelista", en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997.

<sup>2</sup> Alain Robbe-Grillet, "Viejos son los trapos", entrevista con Alejo Shapire, Suplemento *Radar*, *Página/12*, 18 de noviembre del 2001.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Juan José Saer, "Notas sobre el Nouveau Roman", en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997.

### Bibliografía

**Lukács, György** (1914), *Teoría de la novela*, México, Siglo XXI.

**Robbe-Grillet, Alain** (1963), *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix Barral. Traducción: Caridad Martínez.

————— "Viejos son los trapos", entrevista con Alejo Shapire, Suplemento *Radar*, *Página/12*, 18 de noviembre del 2001.

**Saer, Juan José** (1997), "Borges francófono", "La novela", "Notas sobre el Nouveau Roman" y "Borges novelista", en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral.

**Sarraute, Nathalie** (1956), *La era del recelo. Ensayos sobre la novela*, Madrid, Guadarrama. Traducción: Gonzalo Torrente Ballester.

## **Cristina de Pizán: Paradigma de lectura (s) comparada (s) “al femenino”**

Adriana Crolla

Universidad Nacional del Litoral

Universidad Autónoma de Entre Ríos

Una mujer sentada en un estudio leyendo. Esa imagen tan común y repetida tiene en la literatura un momento auroral: 1405; un libro: *Le Livre de la Citty des Dames* y el nombre de una escritora: Cristina de Pizán.<sup>1</sup>

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, me encontraba con la mente algo cansada, después de haber reflexionado sobre las ideas de varios autores. Levanté la mirada del texto y decidí abandonar los libros difíciles para entenderme con la lectura de algún poeta. Estando en esa disposición de ánimo, cayó en mis manos cierto extraño opúsculo, que no era mío sino de alguien que me lo había prestado. Lo abrí entonces y vi que tenía como título ‘Libro de las Lamentaciones’ de Mateolo. Me hizo sonreír, porque, pese a no haberlo leído, sabía que ese libro tenía fama de discutir sobre el respeto a las mujeres. Pensé que hojear sus páginas podría divertirme un poco, pero no había avanzado mucho en su lectura cuando mi buena madre me llamó a la mesa, porque había llegado la hora de la cena. Abandoné al instante la lectura con el propósito de aplazarla hasta el día siguiente. Cuando volví a mi estudio por la mañana, como acostumbro, me acordé de que tenía que leer el libro de Mateolo.<sup>2</sup>

¿Qué es lo que llama poderosamente nuestra atención en este precioso tratado sobre la lectura y sus operaciones? No es sólo la pasmosa modernidad de su dis-

curso a pesar del tiempo que lo separa de nuestra época. Hay una razón de relevancia, destacada en sedes de todo el mundo durante el 2005, año de la conmemoración de los 600 años de su publicación. Lo notable es que quien lo dice sea una mujer, celebrada como la primera escritora profesional y feminista de la historia.

Otra razón, y que importa para esta indagación, es la preciosa y pormenorizada visualización de los procesos de la lectura (en todas sus operaciones) en relación con el sujeto genérico que la ejecuta. El paradigma woolfiano sobre la relación entre mujer y escritura tan magníficamente desarrollado en *Un cuarto propio* (1928) es un marco de referencia de innegable valor para analizar la perspectiva de la mujer como sujeto y objeto literario dentro las dislocaciones y contradicciones de la crítica feminista y “al femenino” como práctica política y en particular como una práctica crítica de lectura. Como bien subrayó Adrienne Rich sobre el ensayo de Virginia Woolf: “Call it a book, or not, call it a map of constant travel” [Llámeselo libro o no, (pero) desígnese como un mapa en continua travesía] (Rich, 1986). Libro que, por su misma ambigüedad genérica, ensayo o novela *in progress* que sea, participa de la partogénesis intrínseca a la oralidad y al dialogismo. Operaciones que la Woolf había instaurado ya con su público en la conferencia que dio origen a este ensayo como inaugural discurso, no sobre la mujer “en” la novela, sino de la mujer como lectora y los métodos de lectura que puedan dar cuenta de una diferente productividad textual. Operación que se postula como un pasaje desde la **comprensión** (situación de las mujeres en relación a la ficción, como sujeto u objetivada en la mirada masculina) a la **significación** de un problema: la relación de las mujeres con la ficción, reinterpretado como una textualidad hiperdeterminada.

Clara Locatelli<sup>3</sup> recupera la propuesta woolfiana para contestar, ángulo de análisis que compartimos, no sólo la clausura textual dogmática de la hegemonía crítica falocéntrica “che reprime l’irriducibile implicazione del testo e la lettura”, sino y por sobre todo, para destacar: “Questa condizione di mobilità, di rinvio, di dialogicità, di complementarità, contro la reificazione del detto, mi pare un presupposto teorico-metodologico irrinunciabile nel pensare la letteratura e la comparazione comparata “al femminile”.”<sup>4</sup>

En una perspectiva de transferibilidad dialógica y productividad crítica femenina y comparada, la crítica italiana agrupa tres ámbitos largamente discutidos por Virginia Woolf en su texto:

1. las mujeres como son.
2. Las mujeres y el tipo de narrativa que escriben. Queriendo significar las mujeres y las literaturas que ellas escriben y comparan ya que, afirma, no existe literatura “al femenino” que no sea intrínsecamente comparatística, sea en su estructura discursiva como en su *incipit* emocional por las operaciones de destee-

territorialización de los géneros textuales y de la relación entre literatura y crítica que caracteriza la literatura producida por las mujeres.

3. Las mujeres y el tipo de narrativa que se escribe sobre ellas: tanto sea el problema de su representación ficcional en las culturas patriarcales como el silencio en relación a la crítica feminista y al tipo de crítica escrita “comparatísticamente” sobre ellas.<sup>5</sup>

Siguiendo estos postulados teóricos propongo trasladar la reflexión del método crítico woolfiano a un cuarto ámbito de interés: *La mujer como lectora y la lectura/s de las mujeres*, pivoteando en el texto de la Pizán y las relecturas de Virginia Woolf.

Jonathan Culler, eminente representante del sector de la crítica que estudia la experiencia de lectura y la posición que el lector ocupa en la determinación del sentido, señaló la importancia del género en los procesos de lectura:

Si la experiencia de la literatura depende de las cualidades de una persona lectora, podría preguntarse qué diferencia habría en la experiencia de la literatura, y por tanto en el significado de la literatura, si esta persona fuera, por ejemplo, mujer en vez de varón. Si el significado de una obra es la experiencia de un lector, ¿qué diferencia hay si ese lector es una mujer?<sup>6</sup>

La diferencia nos la están señalando los dos textos que elegimos para leer en forma comparada y al femenino. Si bien no podemos afirmar que la Woolf haya conocido el libro de la Pizán, una comunidad de visiones y de operaciones hermanan sus obras. Y es incuestionable que es la lectura de cómo los hombres han “leído” a las mujeres, lo que impulsa a los sujetos femeninos ficcionalizados en ambos libros a elaborar un método crítico-interpretativo que le dé significado. Luego de una sesuda lectura de las obras masculinas, la conclusión a la que llegan Mary, heroica lectora de la Woolf, como el personaje autodiegético de la Pizán, es que la propia mujer es quien debe hacerse cargo del trabajo intelectual de búsqueda de la verdad sobre el género, contando para ello con un ámbito de estudio propio y una biblioteca a disposición. Y la primera biblioteca que debe tener a mano es su propio cuerpo y su propia experiencia como mujer. Pero para llegar a construir un método particular de significación es necesario recurrir a todas las armas a disposición, es decir, y como bagaje inicial, a las lecturas masculinas y su secular discurso sobre las mujeres.

Cristina de Pizán elige como método inicial de análisis el silogismo, importado de la cultura falocéntrica y de la doxa. Veamos su planteo: a) Todos los hombres son doctos y preclaros. b) Todos los libros de los doctos dicen que las mujeres son imperfectas (“*No hay texto que no esté exento de misoginia*”). Ergo c) Todas las mujeres lo son:

Así había llegado a fiarme más del juicio ajeno que de lo que sentía y sabía en mi ser como mujer... Abandonada a estas reflexiones quedé consternada e invadida por un sentimiento de repulsión, llegué al desprecio de mi misma y al de todo el sexo femenino, como si la Naturaleza hubiera engendrado monstruos.<sup>7</sup>

Como lo sabremos muchos siglos después, una de las características de la lectura crítica femenina es el poner en entredicho los paradigmas teóricos centrados en la *autorictas* textual impuesto por la doxa masculina. Las groserías del estilo de Mateolo y sus falaces argumentaciones sobre las mujeres hacen emerger la fina sensibilidad crítica de la Pizán quien demuestra su desprecio sobrevolando el texto y rechazando su autoridad con marcada ironía: “Después de echar un vistazo por aquí y por allá, me fui a leer el final y lo dejé para volver a un tipo de estudio más serio y provechoso” (p. 6).

Consternada y perpleja, Cristina pasa a la acción y convierte su lectura en un método hiperdeterminado de múltiples aristas que va reconstruyendo, con el recurso de la parodia y la ironía, los modelos canónicos y los estereotipos de la lectura crítica masculina, ofreciendo una nueva visión de la historia de las mujeres al contestar críticamente las opiniones vertidas por Boccaccio en *De claris mulieribus* y Jean de Meung en el *Roman de la Rose*.

...yo me empeñaba en acusarlas (a las mujeres) porque pensaba que sería improbable que tantos hombres preclaros, tantos doctores de tan hondo entendimiento y universal clarividencia –me parece que todos habrán tenido que disfrutar de tales facultades– hayan podido discurrir de modo tan tajante y en tantas obras que me era imposible encontrar un texto moralizante, cualquiera que fuera el autor, sin toparme antes de llegar al final con algún párrafo o capítulo que acusara o despreciara a las mujeres (p. 6).

La lectura de la mujer, entendida como praxis, pone en discusión lo sacralizado y empieza a instaurar otro paradigma interpretativo basado en el propio autoanálisis:

...yo, que he nacido mujer, me puse a examinar mi carácter y mi conducta y también la de otras mujeres que he tenido ocasión de frecuentar... me propuse decidir en conciencia, si el testimonio reunido por tantos varones ilustres podía estar equivocado (p. 6).

Y Cristina (como muchos siglos después Virginia) llegará a la conclusión de que no hay impedimento para que una mujer acceda al saber siempre que cuente con un espacio propio para el estudio y la actividad creativa (el *cuarto propio* para la inglesa, el *estude* para la francesa)<sup>7</sup> pero pertrechada también de un método de lectura y una praxis de trabajo comprometida y constante como lo afirma en el primer párrafo de su libro. Estudio de las artes liberales en soledad y en la soledad del propio *estude* rodeada de una amplia variedad de libros que se

frecuentan no para solaz o entretenimiento (finalidad que los hombres endilgaron siempre a las mujeres) sino para cumplir un rito que la posiciona como una notable profesional de la lectura.

Trabajo intelectual que, en la mirada de la mujer, se configura en instancias y categorías de reconocimiento, tanteo y exploración relacionadas con lo mínimo y lo cercano. Aquello que la mirada masculina siempre desdeñó por considerarlo de intrascendente cotidianeidad, la mujer, cuando piensa y escribe, lo reticuliza desde una perspectiva que pretende, mirando desde abajo y el abajo, construir un nuevo observatorio del mundo, amarrando la escritura a una percepción más aguda de la realidad, basada en una musculatura fina desarrollada en siglos de dedicación al arte culinario y al bordado. Idea que explica magníficamente Tununa Mercado al hablar de su relación con la escritura:

Estar en lo pequeño no es una elección modesta, aunque aparezca como un recurso para defenderse del terror arcaico del bosque o de lo selva, que por su inasibilidad son abismo, que por su inabarcabilidad son vacío. Precisamente, para conjurar el pánico del borde en el que toda escritura se sitúa, acepté batirme con el vacío en una lucha desigual con el arma de lo mínimo. Escribir lo mínimo es previamente haberlo atesorado, haberlo dejado en latencia que se parece bastante a la maceración de los alimentos: un buen día, provocados por el acto de escribir, esos refugios se abren o transparentan sus muros y dejan ver una filigrana cuya existencia nunca se sospechó y cuya revelación de realce, rugosidad, volumen, se produce al excitar la superficie que la envolvía.<sup>8</sup>

Mantener esa fuerte ligazón con lo mínimo y lo pequeño, es lo que permite a Cristina de Pizán, en un texto que pretende contestar la doxa y generar nuevos patrones de lectura “al femenino”, intercalar la mención de una acción tan banal y sin embargo tan común como es la de interrumpir la lectura para ir a compartir la cena con su familia. Acción que cualquier mujer siente absolutamente justificada pero que la literatura culta patriarcal jamás consideraría pertinente. Y sin embargo lógica porque la respuesta al momentáneo reclamo de la vida no significa un escapismo sino la necesaria toma de distancia para dejar macerar el dilema y sazónándolo con nuevos condimentos, poder encontrar su solución al día siguiente.

Pensé que hojear sus páginas podría divertirme un poco, pero no había avanzado mucho en su lectura cuando mi buena madre me llamó a la mesa, porque había llegado la hora de la cena. Abandoné al instante la lectura con el propósito de aplazarla hasta el día siguiente. Cuando volví a mi estudio por la mañana, como acostumbro, me acordé de que tenía que leer el libro de Mateolo (p.5).

No sólo cuenta para ello con la ayuda de su madre, sino, de otras tres Damas, alegoría de Virtudes reconocidamente femeninas: Derechura, Razón y Justicia,

quienes vienen a auxiliarla en la titánica tarea de construcción de una ciudad-biblioteca utópica con fuertes murallas que protejan a las mujeres de sus agresores: los discursos escritos contra ellas. Para ello Cristina, “campeona de las mujeres” se enfrentará al adversario masculino arrebatándole las armas dialécticas de sus modalidades de lectura: el *exemplum* (cada piedra de la muralla es la historia de una dama ejemplar) y el *alegato polémico* (descontextualizando y parodiando las pseudoverdades del discurso misógino de los doctos).

En última instancia, estrategias que estarían marcando una posible emancipación de la mujer ante la lectura. Pues, en el largo proceso de conformación de una conciencia femenina de emancipación ante la lectura, habría dos maneras de enfrentarse al texto. O la lectora se somete al poder del texto (operación tradicional) o toma control de la experiencia de lectura “al femenino” tomando conciencia del androcentrismo que lo habita y logra poder leerlo como hombre y como mujer. O mejor, como afirma Schweickart:<sup>9</sup>

Ejercer el control de la experiencia de lectura significa (en la mujer) leer el texto como no se debería leer, leerlo en contra de sí mismo... la posibilidad de leer como mujer sin ponerse en la posición del otro, de leer para afirmar la condición de ser mujer como otro paradigma, igualmente válido de la existencia humana.

Cristina logrará mostrarnos que es posible rechazar la introyección de las estrategias de lectura y valores androcéntricos. Pero para ello debe operar una praxis de relectura pensando cómo se lee naturalmente un texto masculino y así poder entender y por tanto minar las predisposiciones subjetivas que la habían hecho vulnerable a los deseos androcéntricos del mismo. Y luego, recurriendo a un remedio colectivo. A la generación de una comunidad interpretativa “al femenino” que acepte y regule la estrategia interpretativa aplicada al texto.<sup>10</sup> Cristina necesita que otras mujeres se reconozcan en la historia de su lectura para que se unan en su lucha y se logre una transformación cultural.

Luego de haber construido los cimientos de la ciudad con las piedras modélicas de las mujeres más valientes y fuertes de la historia, Cristina consulta a Razón sobre la verdad de una natural incapacidad intelectual, impuesta por los hombres a las mujeres, y sobre la posibilidad de que ésta pueda acceder a las más altas potencialidades del saber y la inteligencia. Su planteo es un claro llamamiento a la rebelión y anticipa en cuatro siglos la postura que la Woolf vuelve a enarbolar en 1928 con escasa variantes. Pero la lectura de la francesa carecía de una comunidad interpretativa femenina que hubiera contado con las mismas posibilidades que ella de acceso al estudio y a la lectura. Condiciones que si bien explican la emergencia en un momento tan lejano, de una postura tan preclara y revoluciona como la suya, también da cuenta de las imposibilidades materiales de su constitución.

—Dama mía, si su mente es tan capaz de aprender y conceptuar como la de los hombres, ¿por qué no aprenden más?

—Hija mía —me respondió— porque como te dije antes, la sociedad no necesita que ellas se ocupen de los asuntos confiados a los hombres, y a ellas les basta con cumplir las tareas que les han encargado. En cuanto a afirmar que las mujeres saben menos, que su capacidad es menor, mira los hombres que viven aislados en el campo o en el monte, y estarás de acuerdo en que en muchos sitios salvajes los hombres son tan simples de espíritu que uno los tomaría por animales. Sin embargo, no hay dudas de que Naturaleza los ha provisto con los mismos dones físicos e intelectuales que depara a los hombres más inteligentes y eruditos que podamos encontrar en las ciudades. La falta de estudio lo explica todo, lo que no excluye que en los hombres como en las mujeres, algunos individuos sean más inteligentes que otros. Ahora, para ilustrar la cuestión de la similitud de inteligencia en la mujer y en el hombre, déjame contarte algo sobre mujeres de grandes facultades intelectuales que alcanzaron un saber profundo (p. 64).

Sólo desde un paradigma de lectura “al femenino” o “andrógino” como pensó denominarlo la Woolf, es posible interpretar la novedad del texto de la Pizán en cuanto a la profunda rebelión de los cánones androcéntricos y comprender las revolucionarias operaciones de lectura operadas.

Nadie duda ya de que cuando se nos enseña a leer no aprendemos a relacionarnos con textos sino con paradigmas de lectura. Pero el paradigma que da sentido a *La Ciudad de las Damas* exige el desarrollo de estrategias de lectura que resulten coherentes y pertinentes con las expectativas y el mundo sémico del universo textual producido y leído por la mujer. Adiestramiento que exige un alto grado de experiencia, compromiso y entrenamiento para conformar nuevas comunidades interpretativas que abran nuevos espacios ideológicos desde otra mirada que permita interpretar y reconocer los cambios operados a la literatura, por la mujer.

## Notas

<sup>1</sup> Pizán, Cristina de (1364-1430) era de origen veneciano, aunque pasó gran parte de su vida en Francia, puesto que su padre era el astrólogo de Carlos V de Francia. Se casó a los quince años, fue madre de tres hijos y enviudó a los veinticinco. Para sobrevivir decidió dedicarse a la escritura pese a la oposición masculina y por ello se la ha calificado como la primera escritora profesional de la literatura francesa. *La Ciudad de las Damas* permite considerarla como una precursora de la crítica y la escritura feminista moderna.

<sup>2</sup> Pizán, Cristina de, *La Ciudad de las Damas*, España, Siruela, 1995, p. 5.



<sup>3</sup> Locatelli, C., “S/Oggetti immaginari: letterature comparate al femminile” en el texto homónimo compilado por Liliana Borghi y Rita Svandrik, Urbino, Quattroventi, 1996, pp. 41-62. “...que reprime la irreductible implicación del texto y la lectura... Esta condición de movilidad, de reenvío, de dialogicidad, de suplementariedad, de oposición a la objetivación de lo dicho, me parece un presupuesto teórico metodológico irrenunciable cuando se piensa la literatura y la comparación comparada “al femenino”. (la traducción es nuestra)

<sup>4</sup> ob. cit. p. 43.

<sup>5</sup> ob. cit. pp. 49-50.

<sup>6</sup> Culler, J., *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, trad. Luis Cremades, Madrid, Cátedra, 1984, p. 42.

<sup>7</sup> El estudio de Cristina corresponde también a una innovación arquitectónica que marcó un nuevo estilo de vida para una sociedad que empezaba a valorar la privacidad. Hacia finales del S.XIV se va aislando del resto de las salas del castillo al menos una cámara donde retirarse. Así lo atestigua, por ejemplo, en sus ‘Memorias’, escritas en 1400, una coetánea de Cristina, Leonor López de Córdoba. Es un primer paso hacia la conquista de un espacio femenino propio donde desarrollar una actividad intelectual - ‘A Room of one’s own’, reivindicada por Virginia Woolf. Lemarchand, M.J. Prólogo a Pizán, Cristina de: *La Ciudad de las Damas*, ob. cit. p. XIX.

En las notas al final de libro acota: *Cuarto de estudio: la palabra ‘estude’ tenía entonces significado abstracto de ‘estudio’ y uno concreto, que tiene aquí para designar la parte de la habitación donde Cristina se retiraba para estudiar. Se le llamó después ‘chambre de retrait’ –“retrete” dirá luego el Siglo de Oro-. De la importancia de ese espacio que permite la actividad intelectual se habla en el prólogo (págs. XIX-XXI).*

<sup>8</sup> Mercado, Tununa, *Los bordes de la escritura*, Bs As, Clarín Rev. 26/01/95.

<sup>9</sup> Schweickart, Patrocinio, “Leyéndo(nos) nosotras mismas: hacia una teoría feminista de la lectura” en Fe, Marina (comp.): *Otramente: lectura y escritura feministas*, Méjico, FCE, 1999, p. 141.

<sup>10</sup> Afirma Schweickart: *La lectora feminista está de acuerdo con Stanley Fish en que la producción de significados de un texto está mediada por la comunidad de interpretación en que se sitúa la actividad de lectura: el significado del texto depende de la estrategia interpretativa que se le aplique, y la elección de la estrategia está regulada (explícita o implícitamente) por los cánones de aceptabilidad que gobiernan a la comunidad interpretativa.* ob. cit. p. 141. Cf. Fish, Stanley: *‘Is there a test in This Class? The Authority of Interpretative Communities’*, Harvard University Press, Cambridge, 1980.

## **El héroe de los mil zapatos: transfiguración y destino en los cuentos de Charles Perrault**

Liliana Ester Chávez

María Beatriz Cóceres

Centro de Estudios Comparados UNL

En este trabajo analizaremos algunos de los ocho cuentos populares recopilados y reelaborados por Charles Perrault (1628-1703), cuya característica más saliente es, al decir de la crítica, el planteo final de una moraleja. Esto constituye una ruptura con la tradición popular, ya que en la misma los cuentos carecían de una enseñanza moral explícita, es decir que el oyente o el lector debía inferir por sí mismo, a partir de sus competencias, las posibles entradas a la galería de significantes que los relatos generaban. Esta innovación de Perrault determina un índice de lectura previsto por el autor pero que no es el único. Otro índice es la iteratividad en sus obras de un objeto de gran simbolismo en los cuentos de hadas: el calzado. Por este motivo hemos querido dar a esta ponencia, parafraseando a Joseph Campbell, el título de “El héroe de los mil zapatos: transfiguración y destino en los cuentos de Charles Perrault”, que aunque hiperbólico, resalta el rol multifacético de los zapatos en la literatura. Conformaremos, en consecuencia, una serie de tres textos cuyo hilo conductor son los zapatos: “Cenicienta o El zapatito de cristal”, “Pulgarcito” y “Maese Gato o El Gato con botas”. En este sentido desarrollaremos nuestro trabajo a partir de la siguiente hipótesis: El calzado, entendido como objeto mágico, hace legible la inversión cronotópica del relato en función de cumplir la metabolé eufórica del héroe.

## Cenicienta y el zapatito maestro: historia en clave de una llave

El relato de Perrault es la reescritura de una de las historias tradicionales más populares, que pasando de boca en boca y de pluma en pluma ha conocido distintas versiones. Todas, sin embargo, comparten una misma macroestructura: una niña maltratada por su madrastra y hermanastras que, sorteando una serie de peripecias, logra dar un giro positivo a su destino.

En la versión de Perrault, a diferencia de otras,<sup>1</sup> aparece un hada madrina quien transforma determinados elementos para proporcionar a Cenicienta todo lo necesario para asistir al baile. Pero los zapatos no surgen a partir de una transformación sino que son entregados directamente por la madrina, ni tampoco desaparecen cuando suenan las doce campanadas, pues ellos constituyen la prueba de que el sueño fue verdad.

—Sí, pero ¿voy a ir así, con este vestido feo?

La madrina no hizo más que tocarla con su varita y al mismo tiempo esos vestidos se convirtieron en un traje de oro y plata, adornado con piedras preciosas. Le dio luego un par de zapatos de cristal, los más lindos del mundo. Cuando estuvo así ataviada subió a la carroza, pero la madrina le recomendó por sobre todas las cosas que no pasase de la medianoche, advirtiéndole que, si se quedaba un momento más en el baile, la carroza volvería a ser calabaza, los caballos, ratones, los lacayos lagartos y que su hermoso traje recobraría su antiguo aspecto (Perrault, 1982:112).

El verbo “dio”, desde el punto de vista de la fábula, no sólo constituye la entrega del objeto mágico sino que determina el rol desempeñado por cada uno de los personajes dentro de la matriz genérica en que se inscribe el relato: el hada madrina, donador-auxiliar,<sup>2</sup> Cenicienta, destinataria y heroína. Inmediatamente, siguiendo la linealidad de la cadena sintagmática, aparecen dos estructuras preposicionales que marcan el carácter de objeto mágico. La primera: “un par de zapatos de cristal”. El cristal es un elemento muy frágil, un verosímil realista nos haría pensar que una persona con sólo calzar un zapato de este tipo los rompería. Además, el cristal genera, en el imaginario colectivo, un campo semántico vinculado con la delicadeza, la transparencia, la fragilidad, la nobleza (sólo los nobles podrían tener cosas de cristal por el valor económico del mismo). Cualidades que también debe poseer la persona que va a ser su portadora. La segunda estructura preposicional: “los más lindos del mundo” refuerza aún más las características del objeto.

De esta manera, el sujeto de la enunciación, al focalizar de entrada el carácter mágico del calzado, genera una relación anafórica con el paratexto. La “o” disyuntiva introduce la posibilidad de otro título para el cuento. Los zapatos son tan importantes como la protagonista, son únicos.

Desde el punto de vista de la trama, ambas estructuras preposicionales interactúan con lexemas como “paciencia”, “buena”, “zapatitos”, “piecitos” para reafirmar las virtudes que caracterizan a Cenicienta. Además, los atributos, negativamente marcados, de la madrastra y hermanastras resaltan aún más los positivos de la heroína. Cenicienta posee todas las virtudes que le permiten ser la única que puede calzar los zapatos de cristal.

Hizo que Cenicienta se sentase, y al acercarle el zapato al piecito, vio que entraba con facilidad y que se ajustaba a él como la cera (Perrault, 1982:115).

El diminutivo “piecito” y el comparativo “como la cera” generan cadenas lexemáticas vinculadas con la idea de identidad unívoca. El tamaño del pie adquiere entonces importancia dentro de la fábula, funciona como reconocimiento de su portadora: la anagnórisis.

El asombro de las dos hermanas fue grande pero mayor aún cuando Cenicienta sacó de su bolsillo el otro zapatito y se lo puso en el pie. Enseguida llegó la madrina y golpeando el vestido de Cenicienta lo convirtió en un traje más espléndido aún que los anteriores.

Entonces las dos hermanas reconocieron en ella a la bella que habían visto en el baile (Perrault, 1982:115).

Cenicienta necesita confirmar su identidad mostrando el otro “zapatito”,<sup>3</sup> que funciona como marca.<sup>4</sup> Pero esto no es suficiente, se necesita un testigo. Este rol lo va a desempeñar la “madrina”, ya que al suprimirse el lexema “hada” se referencializa el título de las personas que actúan como testigos, quien da fe de la identidad transformando el vestido de la muchacha.

Desde el punto de vista de la fábula los zapatos de cristal, como objeto mágico, cumplen múltiples funciones. Por un lado, como ya dijimos permiten el reconocimiento, la anagnórisis. Por otro, constituyen las llaves para entrar a un espacio vedado, el castillo del príncipe. Este cambio de espacios, de la cocina al palacio y viceversa, es el periplo que debe realizar la heroína para cumplir sus deseos. En la transmutación de espacios lo único que permanece son los zapatos de cristal. Son las llaves del reino. Las llaves que posibilitan la reparación de la situación inicial en que se encontraba la heroína, el casamiento con el príncipe y el perdón final.

### **Pulgarcito, la talla de un valiente**

El cuento “Pulgarcito” tiene puntos en común con varios relatos circulantes en culturas diversas: el hermano más pequeño y aparentemente más débil supera las pruebas y salva a sus hermanos, los cuales presumían ser más listos, más fuertes o más valientes.

En este relato, el objeto mágico, es también el calzado, pero a diferencia de los zapatos de cristal de Cenicienta aquí son botas y no son entregadas por un donador-auxiliar sino que son robadas por el héroe. Esta acción realizada por el protagonista determina que no sea un héroe víctima como Cenicienta sino un héroe buscador (Propp: 1985).

Pulgarcito se acercó al Ogro, le sacó suavemente las botas y se las puso enseguida. Las botas eran muy grandes pero como eran botas encantadas tenían el don de agrandarse o achicarse según la pierna del que las calzaba, de modo que le quedaron tan justa al pie y a la pierna como si las hubieran hecho a medida (Perrault, 1982:133).

La oposición del héroe y antihéroe está marcada por los nombres. Por un lado, tenemos “Pulgarcito”, con el cual es conocido el más pequeño y débil de los hermanos, formado a partir de un sustantivo común que hace referencia a uno de los dedos de las extremidades humanas. La elección de este sustantivo tiene que ver con las características que posee el pulgar, único dedo que, oponiéndose a los otros de la mano, permite desarrollar habilidad práctica. Dicho atributo se proyecta sobre el portador de ese nombre.

Por otro, el sustantivo común “Ogro”, además de designar a los gigantes de la mitología del norte de Europa que se alimentan de carne humana, hace referencia, figurativamente, a personas crueles e inhumanas. De esta manera la estrategia de nominación desplegada por el sujeto de enunciación acentúa hiperbólicamente las diferencias entre los contrincantes: el ogro, un ser de estatura colosal frente a Pulgarcito, una sinécdoque de hombre. La metáfora eufórica adquiere, entonces, dimensión épica.

Las botas, caracterizadas discursivamente por la estructura preposicional “de las siete leguas”, constituyen el objeto mágico que permite dar pasos de esa distancia al que las calce. En este relato el tamaño del pie no es importante ya que las botas se adaptan al pie de su portador. Pero no cualquiera puede usarlas, el que lo intente necesita demostrar la talla de un valiente. Esto significa, desde el punto de vista de la fábula, que Pulgarcito ha vencido las pruebas para poder calzarlas. La primera de ellas, al mostrar su ingenio, su sagacidad al trocar gorros de dormir por coronas y obligar a sus hermanos a huir para salvar sus vidas. La segunda, superar el miedo y usar su habilidad para moverse al robar las botas del Ogro. Esto lo habilita para encontrar la forma de sus botas y, de esta manera, adquirir poderes sobrehumanos, que le permiten dar saltos no sólo cuantitativos sino cualitativos en su destino.<sup>5</sup>

## El gato con botas y el secreto del caballero rampante

Este cuento comparte la misma macroestructura de múltiples relatos del imaginario colectivo de diversas culturas: un animal ayuda a un ser humano a alcanzar sus deseos. Sin embargo, el gato de Perrault, al mismo tiempo que orquesta un plan para ayudar a su amo, alcanza sus objetivos personales.

No se aflija más patroncito; no tiene más que darme una bolsa y mandarme hacer unas botas para andar por los matorrales y ya verá cómo no le ha tocado una suerte tan mala como usted cree (Perrault, 1982:99).

Consideramos que en este relato, se hallan invertidos los roles tradicionales. El animal, típico ayudante, aquí desempeña funciones de héroe y se sirve de un objeto donado por su amo: las botas.

Como en toda matriz genérica del maravilloso un animal puede hablar, pero este relato va más allá, las botas permiten al felino, mediante un proceso de antropomorfización, alcanzar un grado de refinamiento tal que se desenvuelve como un caballero, como todo un experto de las reglas codificadas de la sociedad.

El cronotopos del relato nos ubica en una sociedad donde es indispensable estar bien calzado: botas para los hombres, zapatos muy finos para las mujeres. En este relato, lo mágico de las botas reside en lo verbal, ya que las mismas sostienen la función performativa de la promesa del gato. Es decir, que el poder encuentra sustento en la confianza depositada por el joven en la palabra del felino, de que algo puede cambiar. En el momento de la entrega del calzado se distribuyen, desde el punto de vista de la fábula, los roles de los personajes del relato: el gato, héroe buscador; el joven, donador del objeto mágico y, al mismo tiempo beneficiario directo de las acciones de nuestro pequeño héroe.

Sagacidad, ingenio y locuacidad del héroe no son suficientes para acceder a lugares vedados tales como el palacio del rey o el castillo del ogro. Son las botas las que garantizan la entrada y aceptación del gato en esos espacios ya que las mismas revisten de autoridad el discurso de quien las usa. En este sentido, desde el punto de vista de la fábula, la imagen del gato con botas unida a la palabra le permiten a nuestro héroe alcanzar sus deseos: ayudar al joven a obtener una posición diferente en la sociedad y en definitiva, alcanzar él mismo los beneficios de ese nuevo estatus social. Desde el punto de vista de la trama esta duplicidad de nuestro héroe se proyecta anafóricamente al título “Maese Gato o El Gato con botas”. La disyunción genera dos posibles títulos para el relato, los dos son jerárquicamente iguales. El primer título marca discursivamente al héroe. El lexema “maese”, en su primera acepción, hace referencia a maestro, la segunda, a un juego de manos de magos. Esta palabra unida a “gato”, animal conocido por su astucia como cazador, caracterizaría a nuestro héroe como el

maestro del engaño. El segundo título apunta directamente al objeto mágico, articulado discursivamente por medio de una estructura preposicional que califica al portador: el gato no es un gato cualquiera, es un gato con botas, un caballero. La interacción de ambos títulos generan múltiples significados que funcionan a manera de indicios anticipatorios. En consecuencia, no se puede dar preferencia a uno sobre otro, porque focalizan diferentes aspectos del relato que, en su articulación dentro del paratexto, hacen referencia al secreto del caballero rampante.

En los tres cuentos de Perrault analizados, el calzado, entendido como objeto mágico, muta el investimento semántico de los actores, cambia las coordenadas espaciales, troca las desgracias de los héroes en felicidad, en definitiva, hace legible la inversión cronotópica del relato en función de cumplir la metáfora eufórica del héroe.

### **Bibliografía**

**Eco, U.** (1981), *Lector in Fábula*. Barcelona, Lumen.

**Greimas, A.J. y Courtés J.** (1990), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos. E. Ballón Aguirre y H. Campodónico Carrión traductores.

**Perrault, Ch.** (1982), *Cuentos completos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. Graciela Montes traductora.

**Propp, V.** (1985), *Morfología del cuento*, Madrid, Akal. F. Díaz del Corral traductor.

### **Notas**

<sup>1</sup> En *La Cenicienta* de los hermanos Grimm, por ejemplo, la doble función de donador-auxiliar es desempeñada por aves, que aparecen luego del ruego o súplica que realiza la muchacha al espíritu de su madre muerta. Estas aves hacen caer del cielo todo lo que ella necesita.

<sup>2</sup> El donador en la terminología de V. Propp es uno de los siete personajes de los cuentos maravillosos, “cuya esfera de acción” comprende “la preparación de la transmisión del objeto mágico, la colocación del objeto mágico a disposición de héroe”. En la semiótica narrativa, este rol – con el del “auxiliar” de Propp – es asumido por el término adyuvante.

<sup>3</sup> El diminutivo nos reenvía a una de las fuentes de este relato de origen chino, lugar en donde la pequeñez del pie era un signo de belleza.

<sup>4</sup> Marca es un signo material que atestigua a los ojos del destinador que la prueba decisiva, cumplida bajo el modo de secreto, ha sido efectivamente realizada por el héroe: desde

este punto de vista, el reconocimiento presupone, en el esquema narrativo, la atribución de una marca que permite pasar del secreto a la revelación de la verdad.

<sup>5</sup> Este relato tiene la particularidad de proponer dos finales distintos. El primero, que Pulgarcito se vuelve rico engañando a la ogresa. El segundo, que se vuelve rico usando las botas.



# La recepción del estructuralismo francés en Argentina (1960-1970): notas de un análisis en curso

Analía Gerbaudo

Universidad Nacional del Litoral

CONICET

## La teoría literaria como “caja de herramientas”

En el año 1996 en el marco del *Primer Congreso Internacional de Formación de Profesores* (UNL), Jorge Panesi presenta un trabajo cuyo título, “La caja de herramientas o qué no hacer con la teoría literaria”, adelanta el eje del programa de análisis y de enseñanza de la literatura que discute. Programa que se sustenta básicamente en la apelación a la teoría literaria como una suerte de cajón de sastre en el que es posible encontrar los instrumentos que, “aplicados” sobre los textos, permitirían el “análisis” que en algunas ocasiones se equipara a “lectura”.

El trabajo de Panesi se centra en la revisión de la teorías de la literatura a partir de las cuales se pretende habilitar esta instrumentación. El nuestro, el que aquí ponemos a consideración, analiza algunas de las “operaciones de pasaje”<sup>1</sup> que habilitaron la conformación de este programa.

Inserto en un estudio sobre las operaciones realizadas en los procesos de importación de teorías por la crítica literaria producida en Argentina en el arco 1960-1970,<sup>2</sup> este artículo presenta una lectura del modo en que ciertos papeles de investigación presentados en dos revistas universitarias publicadas en ese período interpretan las teorías sobre la literatura producidas en el marco del estructuralismo francés.

## **Polifonía y mezcla de papeles de investigación en dos revistas universitarias**

*Revista de la universidad* es el nombre escogido para la publicación cuatrimestral que la Universidad de La Plata ponía en circulación para dar a conocer resultados de investigaciones en el campo de la sociología, la arquitectura, la economía, la música, la literatura, etc. *Universidad* es el nombre elegido para la publicación realizada por la Universidad Nacional del Litoral, caracterizada desde la propia editorial como una revista que “comenta la labor especulativa de la Universidad Nacional del Litoral<sup>3</sup> en materia de humanidades y ciencias y refleja su pensamiento sobre el movimiento cultural, científico y universitario”.<sup>4</sup>

En el campo de los trabajos sobre literatura cabe destacar que bajo la aparente uniformidad que da la voz de una institución se publican artículos de las más variadas adscripciones teóricas. Por ejemplo en la revista *Universidad* aparecen textos atravesados por las marcas que Estrín y Blanco advierten en la crítica orientada desde la versión “nacional” de la hermenéutica (cf. Estrín y Blanco, 1999),<sup>5</sup> escasos trabajos de impronta más bien sociológica y una fuerte presencia de textos que cruzan adaptaciones del estructuralismo francés y de la estilística. Adaptaciones que suponen procesos de importación de teorías en los que creemos conveniente detenernos, especialmente tomando en consideración hasta qué punto hemos hecho recaer en los docentes la responsabilidad por el uso de versiones “aplicacionistas” de los constructos (por ejemplo, al usar los manuales escolares de mayor circulación aún en la actualidad –cf. Gerbaudo, 2006a–) cuando desde la misma universidad que forma a los futuros docentes y que difunde sus propuestas de investigación se promueven dichos aplicacionismos.

En esta presentación nos centramos en un conjunto de artículos seleccionados de ambas revistas; preferimos realizar una selección por contraste que permita ver diferencias en las operaciones de importación y recreación de las teorías. Incluimos en este caso tanto trabajos críticos sobre textos escritos en lengua española como reseñas bibliográficas de textos teóricos ligados al campo de los estudios literarios.

### **El estructuralismo francés desde *Revista de la universidad*: lecturas y recreación de teorías**

En el período comprendido entre los años 1960 y 1970 esta revista introduce muchos artículos y reseñas que incorporan las perspectivas desarrolladas por el estructuralismo francés. Es llamativa la reseña que Saúl Yurkievich realiza de una

edición especial de la revista *Atenas* de la Universidad de Concepción de Chile; número especial en la que “los narradores de mayor renombre” de dicho país “son analizados por los críticos de mayor renombre, cuyos aportes pertenecen a tendencias muy diversas” (Yurkievich, 1961:171). Es explícita la adhesión de Yurkievich a las apuestas especialmente epistemológicas del estructuralismo. En principio realiza una suerte de inventario de las miradas teóricas de los críticos: “estudios meramente históricos alternan con otros bibliográficos, analíticos, estructuralistas, psicológicos, panorámicos, evocativos e impresionistas, polémicos o de tesis, etc.” (Yurkievich, 1961:171). Obsérvese el contraste entre la desvalorización del trabajo contextual en relación con las propuestas estructuralistas. Desvalorización que nuevamente se imprime al calificar a algunos trabajos como “evocativos e impresionistas” así como antes se había hablado de “estudios meramente históricos”. Desvalorización que se refuerza al valorar los supuestos epistemológicos de la crítica promovida por esta orientación dentro de las teorías francesas sobre la literatura:

En cuanto a la faz crítica, esta pluralidad de tendencias nos mueve a extraer algunas conclusiones. Primeramente, la mayor parte de los estudios se atienen a enfoques tradicionales de corte biográfico, histórico-cultural e impresionista en cuanto al análisis de las novelas. La única excepción la constituye Cedomil Goic, que aborda su examen con una técnica científicamente de avanzada (Yurkievich, 1961:171).

Esta descripción del estructuralismo como “técnica científica de avanzada” ayuda a descubrir cuál era el clima epistemológico que reinaba en el campo de los estudios literarios en buena parte de la comunidad de críticos que producían desde Argentina.

Coherente con el desarrollo anterior, en el mismo número de esta revista se publica una reseña de la tercera edición aumentada de *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral* (texto analizado en profundidad en otro artículo –cf. Gerbaudo, 2006b–, y que puede ubicarse dentro de lo que hemos denominado “crítica académica con derivación metodológica”, por contraste con la “crítica literaria académica” –cf. Gerbaudo, 2006c–).

El texto de Castagnino, que realiza una descripción del conjunto categorial que compone su “estilística integral”, es descrito en la reseña justamente en los términos que Panesi cuestiona. Se ve en el trabajo de Castagnino una suerte de promesa metodológica: la estilística integral ofrecería instrumentos que, puestos en funcionamiento en bloque sobre una obra, parecieran dar por resultado una lectura cuando en realidad lo que se obtiene no es más que un conjunto de datos aislados sobre diferentes aspectos, generalmente no conectados a partir de un eje interpretativo. Dice Zingoni al elaborar su reseña:

El autor ofrece al aprendiz, en despliegue didáctico, los diferentes momentos del proceso de gestación de una obra para guiarlo en la tarea de reconstrucción y comprensión final a que debe llegar en su calidad de re-creador del texto analizado. Se lo conduce con inteligencia no exenta de sensibilidad porque juntamente con las herramientas necesarias para lograr la rigurosa interpretación del texto, se le develan también los secretos que permitirán el gozo de los valores poéticos (Zingoni, 1961:174).

Ahora bien, el último número editado de la *Revista de la universidad* antes de su suspensión en 1967 (suspensión que durará hasta 1970) presenta ya el carácter de trabajo monográfico, es decir, circunscripto a una temática. El elegido para dicho número, “El proceso de modernización de la Argentina (1830-1930)”, convoca a diferentes especialistas que lo abordan desde la agronomía, la sociología, la literatura. En ese marco Juan Carlos Ghiano realiza una afirmación sobre la literatura del período citado que bien puede trasladarse a la relación que Argentina mantendrá con la teoría por varias décadas (o, más específicamente, con la teoría literaria producida en Francia). Dice Ghiano:

A través de Francia, los argentinos se asomaron al panorama amplísimo de las letras europeas modernas, con una decisión que repitieron pocos países del continente. Nuestra literatura, desde los años de Esteban Echeverría (1805-1851), fue la más atenta a lo nuevo de Europa y a la vez la más variada en soluciones (Ghiano, 1966-1967:314).

En ese mismo número José Szabón publica tres reseñas que reúne bajo el título “El estructuralismo hoy”. Reseñas que manifiestan cierta desconfianza respecto de la euforia desde la que el estructuralismo había sido recepcionado, leído e interpretado, probablemente con cierta urgencia por participar de “lo nuevo”. En ese marco da cuenta de tres textos: *The Scope of Anthropology* de Lévi-Strauss (1967), *Les méthodes structuralistes dans les sciences sociales* de Jean Viet (1965) y *Structuralism*, texto de 1966 que reúne trabajos de André Martinet, Jacques Lacan, Claude Lévi-Strauss, Jacques Ehrmann, Geoffrey Hartmann y las primeras versiones del trabajo de Michel Riffaterre que dará lugar a su posterior *Ensayo de estilística estructural* (Riffaterre relee el análisis de Jakobson y Lévi-Strauss (1962) sobre “Les chats” de Baudelaire proponiendo una nueva línea de análisis).

Coherente con las críticas que se advierten en sus trabajos actuales,<sup>6</sup> Szabón ya expresaba a mediados de los 60 su desconfianza respecto de las promesas metodológicas del estructuralismo. En su reseña de *Structuralism* explica por qué esta publicación, que rescata de la hoguera, debe explicar que se sitúa “más allá de la moda”:

Mientras antropólogos, lingüistas y otros especialistas de las ciencias humanas intentan, con evidente esfuerzo, delimitar la utilización del término frente al abuso unánime de los

órganos culturales de difusión, un público ávido que ha abandonado las aventuras de la dialéctica por los avatares de la estructura, se deja penetrar por la onda expansiva de un concepto que lo promete todo en la medida misma en que no otorga nada, aplazado como está su verdadero campo de aplicación por la búsqueda concreta y nada espectacular de los investigadores (Sazbón, 1966-1967:469).

Del trabajo de Jacques Ehrmann recupera el modo en que logra llevar adelante el deseado proyecto del estructuralismo de poder derivar conjeturas de orden antropológico y sociológico del análisis de la obra literaria. Ehrmann entiende que “el tema y las estructuras descubiertas remiten a una realidad (económica, religiosa, política, incluso mágica) exterior a la obra, pero que la funda histórica y antropológicamente.” (Ehrmann en Sazbón, 1966-1967:470). Y en base a esos supuestos pone en marcha los conceptos de “don”, “intercambio”, “precio” y “potlach”. Conceptos que permiten la salida del análisis lingüístico del texto.

### **Avales para el “aplicacionismo”: la crítica en la revista *Universidad***

Por las razones de economía que exige esta comunicación, daremos cuenta de las marcas predominantes de los textos críticos editados en el período 1960-1970 desde la revista publicada por la Universidad Nacional del Litoral que recrean categorías estructuralistas a partir de la caracterización de una muestra representativa. Para ello seleccionamos el texto “Estudio sobre ‘Las ruinas circulares’ de Jorge Luis Borges” de Hemilce Pastorini; escrito que nos permite caracterizar el tipo de trabajo crítico predominante. Trabajo “crítico” derivado de lecturas de lo que hemos denominado “crítica académica con derivación metodológica” (Gerbaudo, 2006c).

Observamos que el escrito de Pastorini se realiza a partir de la traducción teórica del estructuralismo en cruce con la estilística. Operación realizada por un investigador chileno, Félix Martínez Bonatti.

El libro de Bonatti, *La estructura de la obra literaria* (1960), propone un trabajo en tres estratos: “mimético”, “propiamente lingüístico” y “estrato del narrador”. La fantasía que genera su propuesta nuevamente gira en torno de un supuesto: la descripción de un texto literario desde cada uno de estos estratos permite generar un análisis. La confusión que promueve esta propuesta es la que se origina al equiparar descripción y análisis, detección y lectura, análisis y lectura.

Confusión que se advierte en el texto de Pastorini desde el título. Si cada título de un escrito es una suerte de promesa, un modo de anticipar su conjetura clave (Derrida, 1988), obsérvese que el que propone Pastorini transparenta su vocación aplicacionista: “Estudio sobre ‘Las ruinas circulares’ de Jorge Luis

Borges”. Estudio que no hace más que detectar, a modo de inventario, qué es posible registrar en cada uno de los estratos propuestos por Bonatti. Pastorini realiza un “esquema de contenido”, registra los “símbolos del texto”; detecta las “construcciones” que connotan “misterio”, “exotismo”, “perplejidad”; analiza el modo en que se perfila el tiempo, relevando el orden de las “construcciones adverbiales” en cruce con los tiempos verbales predominantes en las secuencias.

Cabe aclarar que si bien Pastorini arriesga interpretaciones respecto del funcionamiento de estos elementos, no obstante su trabajo no logra integrarlos. Su trabajo se presenta como una colección de fragmentos desarticulados: piezas deshilvanadas, retazos superpuestos sin hilo conductor. Trabajo que además está plagado de juicios de valor que no se recuperan para justificarse. Trabajo que, más que una lectura de un texto, no resulta ser más que una sumatoria de diferentes interpretaciones de diferentes pasajes del texto de Borges. Un fragmento representativo:

Es interesante señalar cómo en este cuento...el autor usa construcciones paralelas en las que vemos repeticiones duales de verbos, de sujetos y de objetos directos, o de circunstanciales.

La razón es que están íntimamente encadenados el paralelismo de la forma con el paralelismo del contenido: el soñador y el soñado (Pastorini, 1970:110).<sup>7</sup>

La pregunta que cabe hacerse a partir de este trabajo de Pastorini apunta a los problemas de contacto: cabe revisar si no son prácticas de este estilo las que se promueven aún hoy en muchas instituciones educativas a la hora de proponer la lectura o bien el análisis de un texto literario. La responsabilidad que asumimos está ligada fuertemente al espacio desde el cual se enuncian textos similares a éste que hoy elegimos presentar en esta comunicación. Espacio al que estamos integrados y desde cuya pertenencia, hablamos.

### **Breve referencia a los problemas de contacto generados por las operaciones de algunas formas de la “crítica”**

Entre la crítica a los esnobismos de la novedad y la fascinación con el deslumbrado hallazgo de un (pseudo)método que parecía haber solucionado el complejo problema de cómo leer literatura se dirime la importación del estructuralismo en Argentina. Importación que es funcional, especialmente en el período 1966-1970, a una política de construcción del conocimiento y de la cultura que privilegia el tecnicismo y el borramiento de los sujetos así como el lavado de las derivaciones sociológicas y antropológicas de los análisis. Importación que marcará a fuego el modo en que finalmente se enseñará a leer literatura a más de tres generaciones de argentinos.

## Notas

<sup>1</sup> Categoría que define Panesi (1998). Valiéndose del “uso extendido” de esta palabra, inventa un concepto que permite dar cuenta de los “problemas de contacto” que se crean en el campo de los estudios literarios. Su énfasis en la relación entre operación y problemas de contacto está fundado en que justamente postula que el “contenido” de una operación es medible a partir de su “resultado” entendido como la “modificación que produjo en las relaciones existentes” y/o la “propuesta de relaciones nuevas” (Panesi, 1998:10).

<sup>2</sup> Investigación realizada en el marco de una Beca Postdoctoral del CONICET. Tema: *Importación de teorías en la crítica literaria argentina (1960-1970): análisis de las operaciones de pasaje*. Directora: Dra. Susana Romano Sued. Codirectora: Dra. Adriana Gonzalo.

<sup>3</sup> Recordemos que hasta el 26 de noviembre de 1968, fecha de creación de la Universidad Nacional de Rosario, la entonces llamada Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias del hombre, hoy Facultad de Humanidades y Artes, dependía de la Universidad Nacional del Litoral. Recordemos además que la institución que en Santa Fe hoy conforma la Facultad de Humanidades y Ciencias era en sus orígenes el Instituto del Profesorado Básico (1959-1969) que luego se transformó en la Escuela Universitaria del Profesorado (1970-1987), en la Facultad de Formación Docente en Ciencias (1987-1999), dando lugar finalmente a la denominación actual. En estos cambios de nombres y de pertenencias institucionales se juegan apuestas políticas y opciones teóricas que iremos analizando en el curso de nuestra investigación.

<sup>4</sup> Ver la contratapa de cada número de la revista: allí consta la afirmación que consignamos y que, en alguna medida, permite aclarar los objetivos de esta publicación.

<sup>5</sup> Trabajamos en detalle sobre este aspecto en un artículo presentado en el Panel “Problemas de la didáctica de la literatura y campos de borde” en el marco del *Coloquio de didácticas de la lengua y de la literatura* (FHUC-UNL, Santa Fe, 21 al 23 de setiembre de 2006).

<sup>6</sup> En un artículo que ya tiene seis años Sazbón subraya las incongruencias de Lévi-Strauss en *Tristes Tropiques*, el mismo texto que Derrida retoma en *De la grammatologie* (Derrida, 1967) y que también recupera Sazbón. Lo que éste cuestiona es la dicotomización postulada entre objeto observado y observador: si como dice el antropólogo, la posesión del “arte de la escritura está asociada a los instrumentos de poder”, cabe preguntarse por qué no piensa esto también incluyendo su propia práctica y sólo lo registra en la comunidad de los nambikwara, objeto de su trabajo (cf. Sazbón, 2000).

<sup>7</sup> Remarcamos que sólo analizamos el trabajo de importación de teorías desde el ángulo recortado en este artículo. Por razones de extensión no nos detenemos en el análisis de otros supuestos del artículo: dicotomía entre forma y contenido, equiparación de autor y narrador (conceptos parcialmente abordados en el número 50 de la misma revista por Oscar Tacca –hecho no casual que muestra una práctica aún habitual en nuestra comunidad académica: la lectura sesgada de los resultados de trabajos de investigación–).

## **Bibliografía**

- Derrida, J.** (1967), *De la grammatologie*, 1967, Paris, Minuit, 1997.
- (1988), *Mémoires for Paul De Man*, New York, Columbia University Press, 1989.
- Estrín, L. y Blanco, O.** (1999), “Hermenéutica nacional” en Rosa, N., *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, pp. 251-288.
- Gerbaudo, A.** (2006a), *La literatura en el curriculum oficial y en los libros de texto para EGB3*, Santa Fe, UNL.
- (2006b) “Traducciones teóricas del estructuralismo y de la estilística desde Argentina: una interpretación” en *Teoría literaria I*, Santa Fe, UNL, pp. 20-45.
- (2006c) “Bajtín en los papeles de investigación y en las prácticas de enseñanza de la literatura en Argentina. Conjeturas a partir del eco demorado de una lectura” en *Teoría literaria I*, Santa Fe, UNL, pp. 46-53.
- Guiano, J.C.** (1966-1967), “La modernización de la literatura” en *Revista de la Universidad*, nº 20-21, enero de 1966 -julio de 1967, La Plata, UNLP, pp. 313-325.
- Lévi-strauss, C. y Jakobson, R.:** (1962) *Los gatos de Baudelaire*, Buenos Aires, Signos, 1970 [trad. de Héctor Schmucler].
- Martínez Bonatti, F.** (1960), *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Seix Barral, 1971.
- Panesi, J.** (1996), “La caja de herramientas o qué no hacer con la teoría literaria” en *Primer Congreso Internacional de Formación de Profesores*, Santa Fe, UNL (mimeo).
- (1998), “Las operaciones de la crítica” en Giordano, A. y Vázquez, M.: (1998) *Las operaciones de la crítica*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 9-22.
- Pastorini, H.** (1970), “Estudio sobre ‘Las ruinas circulares’ de Jorge Luis Borges” en revista *Universidad*, nº 81, julio-diciembre, Santa Fe, UNL, pp. 89-112.
- Riffaterre, M.** (1971), *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral, 1976 [trad. de Pere Gimferrer y de Jem Cabanes para las notas].
- Sazbón, J.:** (1966-1967), “El estructuralismo, hoy” en *Revista de la Universidad*, nº 20-21, enero de 1966-julio de 1967, La Plata, UNLP, pp. 468-472.
- (2000), “El sujeto en las ciencias humanas” en *Estudios. Filosofía práctica e historia de las ideas*, nº 1, diciembre de 2000, Buenos Aires, INCIHUSA, pp. 7-30.
- Tacca, O.** (1961), “Hombre y estilo” en revista *Universidad*, nº 50, octubre-diciembre, Santa Fe, UNL, pp. 37-49.
- Yurkievich, S.** (1961), Reseña de “Cien años de la novela chilena” en *Revista de la Universidad*, nº 14, mayo-agosto de 1961, La Plata, UNLP, pp. 170-172.
- Zingoni, N.** (1961), Reseña de *El análisis literario de Castagnino* en *Revista de la Universidad*, nº 14, mayo-agosto de 1961, La Plata, UNLP, pp. 174.



## En las huellas de Dioniso: mística y literatura

Liliana Griskan

Universidad Nacional del Sur- Bahía Blanca

Iluminación, palabra justa que define la experiencia de Eleusis como un acceso misterioso a las fuentes de la vida. También las *Iluminaciones* de Arthur Rimbaud aluden a ese brillo, tan mentado por Martin Heidegger, de la verdad en el arte.

Exilio de la legalidad que vacía la angustia individual en moldes de pura exterioridad cívica, aceptación de los férreos límites de la condición humana, comunión con el dios, son rasgos originarios de la experiencia mística que se renuevan a través del devenir histórico.

Aunque la palabra implique el distanciamiento mental de la visión, Rimbaud talla escudos musicales que guardan la memoria del dios vivo. Quizás es ésta la causa del hermetismo de *Iluminaciones*. Visiones oníricas donde las grietas amenazan la solidez de lo real aparente.

La esencia de “lo dionisiaco”, paradigma existencial que fundamenta una singular manifestación estética, constituirá el marco conceptual para nuestro análisis de *Iluminaciones* de Arthur Rimbaud. Fundamento último del ditirambo, la tragedia y la comedia, es decir, del absoluto abánico existencial en la antigua Grecia. Brumoso tapiz cubierto por la imaginería simbolista. En la soledad de la sociedad burguesa del Siglo XIX, sociedad que desterró la creencia en el infierno, la Necesidad regresa como alucinación.

Ese anhelo de primitivismo, ese viaje heroico hacia el origen, ese naufragio de la sintaxis racional tan similar al silencio de los misterios, constituyen otros tantos vínculos entre el mundo poético de Rimbaud y la experiencia dionisiaca.

El mundo que el ser ahí construye con los otros y la experiencia de la finitud y la libertad es el marco diferenciador de la experiencia mística. En la antigua Grecia abundaban los puentes para el regreso de Eleusis a la polis. La bestia devorada luego del descuartizamiento recordaba a cada ciudadano el fundamento y el límite de su condición. Y cuando el mundo de la acción gastaba la memoria, era posible el regreso al ritual y al recuerdo. Por el contrario, en la Francia decimonónica, el único ritual posible es el del verbo poético fraguado junto al infierno, un ideal de pereza, de marginación social. Éste es el camino desde la experiencia mística a la invención de lo inhumano.

Nietzsche habló de este ideal de quietud entendido como amor fati. Su interpretación de Dioniso rezumaba odio al mundo del progreso aparente, de la racionalización, y de la niveladora voluntad política. Velos que ocultan el destino precario; velo también el ideal de perfección a través del conocimiento y la fuga más allá del ciclo de las muertes y de los nacimientos. Al igual que Rimbaud ha braceado su sangre:

En este sentido, el hombre dionisiaco se parece a Hamlet: ambos han llegado hasta el fondo de las cosas con mirada decidida; han visto, y se han sentido hartos de la acción, porque su actividad no puede cambiar la eterna esencia de las cosas; les parece ridículo o vergonzoso meterse a corregir un mundo que se desploma<sup>1</sup>

Ahora bien, en *Iluminaciones*, la consolación en la forma de Apolo es obstinadamente negada por nuestro poeta. Dioniso reina en el sacrificio solitario de una palabra que niega la corona final del viaje heroico: el brillo de la razón sobre la piel del monstruo.

Si el arte es, en términos heideggerianos: ofrenda, fundación y comienzo a partir de un destino histórico ya advenido, será posible seguir las huellas de Dioniso sobre las raíces de la sociedad burguesa del Siglo XIX. En Rimbaud, la “aleteya” o revelación del ser del ente no se forja en una poética de la simplicidad de la forma, tal como sugiere el mismo Heidegger. En él, el revelador de la verdad y el forjador de palabras se unen en una creación que, por esta razón adquiere connotaciones proféticas:

¿Hay dimensiones, gravedades específicas del arte y de la literatura, de nuestra experiencia y respuesta al arte y a la literatura, que surgen de la presión sentida y ciertamente declarada en el arte y en la literatura de la presencia o ausencia (en muchos casos, como en Dostoiévski o Kafka, la ausencia es una posibilidad más radical de la presencia) de Dios. La representación teológica-metafísica de lo que es más profundo y constante en las preguntas humanas, de lo que se encuentra, o puede encontrarse, al otro lado del lenguaje, otorga a ciertos textos

una altura y una vulnerabilidad indispensables. La paciencia angustiada de esas preguntas toma posesión de nosotros en la Orestíada; en *Edipo*, *Antígona* y *Edipo en Colono* de Sófocles; nos somete a una presión casi insoportable en las *Bacantes* de Eurípides. Podemos oírla en la voz de Marco Lombardo que sale del humo purificador del Purgatorio XVI; en la persecución de Dios de Ivan Karamazov, en las parábolas de Kafka. Hay un sentido muy real, reverente hasta la aprensión, en el cual Shakespeare lo sabe y lo dice todo, ¿sabe y dice algo más? ¿O están ese conocimiento y esa expresión reservados al comercio singular que la música mantiene con el misterio?”<sup>2</sup>

Esta cita nos conduce nuevamente al planteo de la relación entre el significado y su expresión a la conjunción de ser y música tan cara al ámbito dionisiaco y a la estética simbolista.

El pensamiento de finales del Siglo XIX, Nietzsche, Bergson y Dilthey, coincide en la indagación del ser basada en un sustrato irracional o subjetivo. Nietzsche y su rechazo de la sabiduría socrática, su visión estética del mundo. La duración bergsoniana, el yo profundo que se funda lejos de la palabra inmóvil, del tiempo cuantitativo y externo, la concepción del tiempo psicológico como unidad orgánica de vivencia y percepción. Finalmente, Dilthey y su revisión de la fenomenología: la existencia de la realidad en el impulso opuesto a la voluntad, en la resistencia o en la comunidad. Nunca en un fundamento racional que trascienda la percepción.

“Algo podrido” existía, esta vez, en Francia, para que sus artistas se exiliaran en la soledad de la morada que abolía el mundo real entre brocados y ornamentaciones exóticas, en el consumo de ajeno, en el viaje imaginado, en la disolución de las formas de la pintura impresionista y simbolista.

El viaje de *Iluminaciones* comienza por el símbolo bíblico del Diluvio. En el último estrato de la sedimentación icónica de la obra, la alegoría se transforma en símbolo, es decir, se fusiona con el yo poético. Aquí el diluvio expresa el eterno ciclo de aniquilación y creación; eterna creación degradada por la civilización negadora del misterio:

\_\_Sourds, étang, \_\_Écume, roule sur le pont, et pardessus les bois; \_\_draps noirs et orgues, \_\_éclair et tonnerre, \_\_montez et roulez; \_\_Eaux et tristesses, montez et relevez les Déluges.

Car depuis qu'ils se sont dissipés, \_\_oh les pierres précieuses s'enfouissant, et les fleurs ouvertes! \_\_c'est un ennui ! et la Reine, la Sorcière qui allume sa brise dans le pot de terre, ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait, et que nous ignorons<sup>3</sup>

En “Enfance” los dos polos de la experiencia mística aparecen absolutamente disgregados. La imagen de la ciudad es un “mundo” forjado en la ignorancia de la “tierra”. La palabra cubre con su túnica de silencio esta “Ville monstrueuse”.

Profecías de Eliot, de su *Waste land*, donde las voces también se fragmentan en sonidos ignorados.

El Príncipe y El Genio de “Comte” han extraviado el sentido del ritual. Sus acciones se transforman en una escenificación de magos de feria. Existe el mítico desdoblamiento del alma pero ese olvido conduce al fracaso: “La musique savante manque à notre désir.”<sup>4</sup>

En “Parade” el desterrado infierno de la escatología burguesa regresa en una sintaxis onírica cuya hermenéutica simbólica reside en el espíritu del vidente-iniciado. Martin Nilsson sostiene que, en la religión de la Grecia Arcaica, la idea del destino estaba sujeta a la Necesidad, es decir, al devenir. Sólo el orfismo y luego el cristianismo crearon una escatología para salvar el alma de la sujeción al destino. Dionisos pertenece como los héroes de Homero a la tierra. Por esta razón, “Parade” traslada la imaginaria infernal al ámbito histórico, conservando el eterno misterio:

...Chinois, Hottentots, bohémiens, niais, hyènes, Molochs, vieilles démenes, démons sinistres, ils mêlent les tours populaires, maternels, avec les poses et les tendresses bestiales... Les yeux flambent, le sang chante, les os s'élargissent, les larmes et des filets rouges ruissellent... J'ai seul la clef de cette parade sauvage.<sup>5</sup>

Si el símbolo exige una reinterpretación histórico-existencial, la duración de la memoria colectiva reitera en “Antique” la imagen de la unidad, de la androginia primordial: “...Ton coeur bat dans ce ventre où dort le double sexe”.<sup>6</sup>

La belleza es en los altares de Dionisos esencialmente terrena. Como tiemblan las entrañas de la Sulamita en el *Cantar de los Cantares* ante la presencia del Amado, este ser de belleza “Being Beauteous”, hombre y mujer, yo poético y visión es: “écusson de crin” y “bras de cristal”, es decir, unidad de los contrarios.

La sangre es el signo de la condición mortal del hombre. Dice Roberto Calasso, en sus inolvidables *Bodas de Cadmo y Armonía*, que los dioses aman el olor de los sacrificios porque expresan, en el lenguaje de la inmediatez sensorial, la distancia entre los mundos. El hombre, en cambio, reitera el gesto para llevar a la memoria el sello de su condición. El conocimiento de esta condición, nuevamente Nietzsche, torna intolerable la vida que sólo halla su justificación en la creación estética, lejos de las sujeciones sociales donde, diría Bergson, el tiempo olvida su intensidad y la palabra inmoviliza el fluir de la experiencia. El tiempo de la polis y de la legalidad, el tiempo de la indiferente libertad: “...J'ai brassé mon sang. Mon devoir m'est remis. Il ne faut pas même plus songer à cela”.<sup>7</sup>

La vida en la contemplación del creador es una fusión de imágenes. Como el poeta sólo posee las llaves, el lector aproxima la imagen a una hermenéutica del símbolo, buscando el perdido escenario de la palabra. Un deseo de renovación, de una renovada organicidad de la “duración” donde la percepción encuentre

un acorde distinto en el “Yo profundo”: “Départ dans l’affection et le bruit neufs”.<sup>8</sup>

El diálogo del alma con el esposo, es una nítida imagen de la literatura mística. El bíblico *Cantar de los Cantares*, el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, son los modelos paradigmáticos de la literatura occidental. Rimbaud impregna la imagen con perfumes terrestres. El diálogo místico tanto en *Iluminaciones* como en *Una temporada en el Infierno*, se da entre un fragmento del alma humana que anhela la absoluta fusión con la fuente del devenir, con la energía vital y las limitaciones de esa misma condición humana; limitaciones marcadas por una psicología de la fragilidad o por la situación social. Así “Realeza”, “Obreros”, y “Vagabundos” señalan distintos peldaños del itinerario en el símbolo. Reina, Mendiga, o Hija del Sol, el alma persiste en su búsqueda de exaltación junto al hombre que la invoca en las ciudades miserables.

El otro como resistencia, la existencia como ser a la mano, el mundo del tiempo objetivo, es esencialmente negado en “Matinée D’Ivresse”. El creador se halla en el heideggeriano “tiempo de la indigencia”: —“...horreur des figures et des objets d’ici”.<sup>9</sup> Los símbolos religiosos griegos y cristianos, “máscaras”, “ángeles de llama y de hielo” son evocados para convocar la disolución mística de la individualidad. El poeta, a través de la embriaguez y la visión; el cuerpo social por obra de los “asesinos”. La historia es una herida, duende lorquiano que bebe en el manantial de Rimbaud:

On nous a promis d’enterrer dans l’ombre l’arbre du bien et du mal, de déporter les honnêtetés tyranniques, afin que nous amenions notre très pur amour. Cela commença par quelque degoûts et cela finit ,\_\_ne pouvant nous saisir sur le champ de cette éternité,\_\_cela finit par une débandade de parfums.<sup>10</sup>

El profeta-vidente necesita velos, duplicaciones para permanecer en la historia. Rimbaud, en cambio, invoca de modo permanente la desmesura de la Visión. Escuchemos una de sus frases: “Le haut étang fume continuellement. Quelle sorcière va se dresser sur le couchant blanc?”.<sup>11</sup>

La ciudad en *Iluminaciones* es un espacio mítico; nexo simbólico de una serie de poemas en prosa (“Les ponts”, “Ville”, “Ornières”, “Villes II”) cuya centralidad conviene destacar. En primera instancia, se invoca la destrucción de la cultura burguesa concentrada en la gran ciudad. Como en los escenarios de la antigua Eleusis, la vida se representa en imágenes de nacimiento y muerte: las oníricas bestias circenses seguidas del cortejo fúnebre. Pero, a diferencia de la arcaica ritualización del misterio, el yo poético anhela la disolución absoluta del espacio ciudadano. Nilsson sostiene que el hombre helénico convivía sin conflicto, en los dos ámbitos. Rimbaud, como Proust, regresa a la memoria el pasado del símbolo para integrarlo en la “duración”. En él conviven la “resistencia”

y la “comunidad” de Dilthey. El símbolo cristiano anuncia el Apocalipsis de la cultura, las Bacantes y Diana el nuevo nacimiento. En esta dialéctica de “Mundo” y “Tierra”, la “Tierra” es siempre Dioniso y el “Mundo”, abierto itinerario de la Visión.

La mística, uno de los temas centrales de *Iluminaciones* (no olvidemos que el mismo vocablo “Iluminación” proviene de ese ámbito significante), estructura un conjunto de textos: “Veillées”, “Mystique”, “Aube”, “Fleurs” y “Marine”. El despertar del alma previo a la fusión amorosa en la simbología mística tradicional se expresa por medio de imágenes de dolor y de límites:

Me golpearon los centinelas, / los que hacen la ronda en la ciudad / Me golpearon, me hirieron, / me quitaron de encima mi chal mi chal / los guardías de las murallas.”<sup>12</sup> de huida y de búsqueda: “¿A dónde se fue tu amado, /oh la más bella de las mujeres? / ¿A dónde tu amado se volvió, /para que contigo le busquemos.”<sup>13</sup> de renacimiento: “Debajo del manzano te desperté, / allí donde te concibió tu madre, / donde concibió la que te dio a luz”.<sup>14</sup>

En la tradición griega, Dionisos era el tres veces nacido. También, como en el ya citado *Cantar de los Cantares* la unión mística era entendida a modo de fusión con la energía de la naturaleza. Pero el Dioniso del mito arcaico y el Dioniso de Nietzsche están más cercanos a la sensibilidad de Rimbaud. Ambos saben que el regreso es la instintiva conciencia de la mortalidad:

Et nous envoyer, fouettés à travers les eaux clapotantes et les boissons répandues, rouler sur l’aboi des dogues...<sup>15</sup>

Cuando la existencia pierde contacto con su materia originaria, el trato con los dioses se vuelve simulacro, cuando la palabra se forja lejos de su materialidad es ornato. Por esta razón el antiguo rito se transforma en “Fiesta Invernal”:

Nymphes d’ Horace coiffées au Premier Empire, \_\_Rondes Sibériennes, Chinoises de Boucher<sup>16</sup>

El viaje heroico, el viaje iniciático y el viaje del profeta vidente tal vez se diferencien en el regreso. El héroe funda un orden, el iniciado retorna a la memoria de la Visión, el poeta devora la médula racional de la palabra. De allí “Angustia”, porque el anhelo de vida gastó el banquete de lo real. La sociedad, la ciencia, las ideologías políticas degradan la energía vital en “Vampiro”. En *Ser y tiempo*, Heidegger afirma que el primitivismo es un modo de clausura de la temporalidad, que el ser-ahí retoma en la modernidad la vivencia del pasado como proyecto hacia el devenir. Rimbaud, a veces, hunde los puentes en “la antigua franqueza”.

El dinamismo paradigmático de *Illuminaciones* no tiene vinculación alguna con una yuxtaposición de acciones exteriores; es el devenir psíquico de la Visión que se asfixia en el Logos. Rimbaud usa la sinestesia, funde sensaciones del mismo modo que el místico hunde los límites de la individualidad en el todo. Por esta razón no confunde en “Metropolitano”, la acción que se desgasta como un útil en la pura exterioridad: “la batalla” y la energía del yo en el mundo: “tu fuerza”.

Dionisos es la totalidad de lo existente. La escisión de alma y cuerpo es absolutamente ajena al espacio existencial del dios. “Bárbaro” es una de las expresiones más nítidas de las enseñanzas de Dioniso. Dos símbolos fundamentales: “Le pavillon en viande saignante” (“El pabellón de carne sangrante”) y “La musique” (“La música”). El primero de ellos habla de la condición mortal del hombre, el segundo de la articulación del dolor en imagen.

Sin embargo, la música incluye la disonancia. Porque el hombre, tal como afirma Nietzsche, es la disonancia hecha carne. La disonancia es el grito de Dioniso en la calma aparente del tiempo; la disonancia en “Saldos” es el tiempo histórico actuando como sepulcro del instinto:

les Voix reconstituées; l'éveil fraternel de toutes les énergies chorales et orchestrales et leurs applications instantanées, l'occasion, unique, de dégager nos sens.

En “Fairy” la presencia de Helena expresa el ideal estético. Se trata de un ideal que fusiona los diferentes peldaños ónticos: “savia ornamental”. Así como la Helena homérica oculta bajo su velo una anonimía aparente, así la Helena de Rimbaud es misterio y danza, transfiguración de la naturaleza en la mirada.

Apolo y Dioniso alternaban su dominio en Delfos. Inmensa metáfora del espíritu heleno que comprendió la dualidad de la condición humana. Nietzsche, nuevo profeta de Dioniso, también comprendió esa dualidad transformándola en visión estética del mundo. Rimbaud, por primera vez, en “Juventud” integra la plasticidad de Apolo en el instinto dionisíaco. Siempre, según Nietzsche, es ésta la única consolación del hombre: la transformación lúdica en la imagen. También Heidegger sostiene que el mundo revela el hermetismo de la tierra. Dice Rimbaud:

mais tu te mettras à ce travail: toutes les possibilites harmoniques et architecturales s'émouvront autour de ton siège... Ta mémoire et tes sens ne seront que la nourriture de ton impulsión créatrice...<sup>17</sup>

Si bien el poema “Promontorio” puede incluirse en el eje temático de la ciudad. Una diferencia cualitativa nos lleva a dedicarle unas líneas. El espacio aquí es un ombligo del mundo. Todas las civilizaciones de la humanidad confluyen en esta gigantomaquia donde el espacio real olvida sus precisas coordenadas

geográficas. Por eso aparecen los “templos, las “bacanales” y los “estribillos de los valles ilustres del arte”.

La vida como representación es un tema tradicional de la literatura occidental. Desde las danzas de la muerte, Shakespeare y Calderón, hasta Pirandello. Cada autor suma un eje significativo al sedimento antiguo. Fragilidad de la existencia, despertar a la verdadera vida o confusión de autor y criatura, son algunas de las variantes posibles. En “Escenas” y “Atardecer histórico” Rimbaud retoma el tema tradicional bajo dos aspectos distintos. En el primero de los textos mencionados, la existencia adquiere la forma de un ritual dionisiaco donde se confunden los límites entre el escenario y las gradas, donde la “comedia mágica” se degrada en “opera cómica” al contaminarse en un ámbito profano. En el segundo, lejos ya del contexto originario, la escena simboliza la vacuidad de la sociedad burguesa. Estamos en la opuesta orilla de la integración Apolo-Dioniso.

Rimbaud canta al erotismo de los sátiros en “Botton”. Este asno creado por otro sacerdote de Dioniso: William Shakespeare. No se busca a la amada entre lujosas consolas. La Sulamita bíblica anda errante por el desierto de Samaria. Por eso se niegan con obstinación los símbolos de la mística cristiana.

También en “H” vuelve el tema del instinto. Inequívocas alusiones al misterio dionisiaco en el símbolo de la sangre. El yo poético desea anudar el tiempo histórico y el tiempo del mito:

\_\_O terrible frisson des amours novices, sur le sol sanglant et par l' hydrogène clarteux!  
trouvez Hortense.<sup>18</sup>

El mito heroico del progreso occidental es acerbamente ironizado por Rimbaud en “Movimiento”. Efectivamente, este héroe de la modernidad tiene su paradigma en Ulises, no en los primitivos matadores de monstruos. Nueva sintaxis simbólica, el diluvio marca, como todo símbolo cristiano, la destrucción. La nueva alianza pertenece a Dioniso:

Aux accidents atmosphériques les plus surprenants/ Un couple de jeunesse s'isole sur  
l' arche,/ \_\_Est-ce ancienne sauvagerie qu' on pardonne?-/ Et chante et se poste.<sup>19</sup>

Dos poemas políticos: “Devoción” y “Democracia”. El primero de ellos, una plegaria laica para todos los desclasados sociales. Nuevamente el yo poético naufraga en la duración no-cristiana: “—pour ma seule prière muette comme ces régions de nuit et précédant des bravoures plus violentes que se chaos polaire”.<sup>20</sup> El segundo, una invocación a la feroz disolución social. Interesa destacar que, en estos poemas de crítica social hallamos la voluntad pura, la resistencia de Dilthey, nunca la duración, es decir, el reposo de Dioniso en Apolo.

El último poema de *Iluminaciones*, “Genio”, es un canto de alegría dionisiaca. Los símbolos cristianos del pecado, la gracia y la resurrección son negados en



nombre de una energía vital iniciática. Dioniso danza en un rito final y renueva la naturaleza, la historia y la poética. Tiempo renovado porque la naturaleza humana no es fragmento, alma y cuerpo, sino acorde de dolor y dicha.

## Notas

<sup>1</sup> Nietzsche, Friedrich, *El origen de la tragedia*, Edicomunicación, Barcelona, 1985, p. 513.

<sup>2</sup> Steiner, George, *Pasión intacta*, Norma, Bogotá, 1997, p. 113.

<sup>3</sup> Rimbaud, Arthur, *Iluminaciones*, Montesinos, Barcelona, 1995, p. 137.

<sup>4</sup> Rimbaud, ob. cit., p. 151.

<sup>5</sup> Rimbaud, Ibid, p. 155.

<sup>6</sup> Rimbaud, Ibid, p. 157.

<sup>7</sup> Rimbaud, Ibid, p. 169.

<sup>8</sup> Rimbaud, Ibid, p. 171.

<sup>9</sup> Rimbaud, Ibid, p. 179.

<sup>10</sup> Rimbaud, Ibid, p. 179.

<sup>11</sup> Rimbaud, Ibid, p. 183.

<sup>12</sup> *La Biblia de Jerusalem, Antiguo Testamento, Cantar de los Cantares*, Desclée De Brouwer, Bilbao, 1992, p. 515.

<sup>15</sup> Ibid, p. 233.

<sup>16</sup> Ibid, p. 234.

<sup>17</sup> Rimbaud, ob. cit, p. 238.

<sup>16</sup> Rimbaud, Ibid, p. 239.

<sup>17</sup> Rimbaud, Ibid, p. 269.

<sup>18</sup> Rimbaud, Ibid, p. 284.

<sup>19</sup> Rimbaud, Ibid, p. 288

<sup>20</sup> Rimbaud, Ibid, p. 289.

## Bibliografía

**Ariès, Philippe** (1987), *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus.

**Bergson, Henri** (1925), *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Madrid, Beltrán.

**Biblia de Jerusalem** (1992), Desclée de Brouwer, Bilbao.

**Calasso, Roberto** (1990), *Las Bodas de Cadmo y Harmonía*, Barcelona, Anagrama.

**Dilthey, Wilhelm** (1986), *Crítica de la razón histórica*, Barcelona, Península.

**Eliade, Mircea** (1983), *Historia de las Creencias y de las Ideas Religiosas*, Cristiandad, Madrid.

**Nilsson, Martin** (1953), *Historia de la religiosidad griega*, Madrid, Gredos.

- Nietzsche, Friedrich** (1985), *El origen de la tragedia*, Barcelona, Teorema.
- Heidegger, Martin** (1951), *El ser y el tiempo*, F.C.E., México.
- Heidegger, Martin** (2001), *Arte y poesía*, F.C.E., México.
- Panofsky, Erwin** (1984), *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial.
- Rimbaud, Arthur** (1995), *Iluminaciones*, Novagrafic, Barcelona.
- Steiner, George** (1997), *Pasión intacta*, Barcelona, Norma.

## **Encuentro entre humores *L'Homme-au-Bâton* de Ernest Pépin y *En esa época* de Sergio Bizzio**

Graciela Ortiz

IES "Olga Cossetini" y UNR

El presente trabajo se enmarca en un proyecto de investigación, recientemente iniciado en el Centro de Estudios Comparativos de Rosario, que toma como eje el humor en las literaturas, las culturas y las lenguas. Me interesa compartir estas primeras aproximaciones en torno a los "problemas" del humor que surgen de la lectura de dos ficciones contemporáneas, *En esa época* (2001) del escritor argentino Sergio Bizzio y *L'Homme-au-Bâton* (1992) del antillano Ernest Pépin.<sup>1</sup> Ambos escritores plantean desde el encuentro y confrontación entre culturas, un espacio generador de situaciones humorísticas o narradas humorísticamente, las cuales se pueden interpretar, creemos, como una mirada crítica que los autores dirigen a un pasado y a un presente.

Bizzio y Pépin toman como punto de partida de sus novelas acontecimientos registrados en el discurso histórico en el primer caso, y en el periodístico en el segundo. Pépin parte de un hecho policial ocurrido en la pequeña isla de Guadalupe en la década de 1950 que marcó, desde el terror, el imaginario de la sociedad, en particular de Pointe-à-Pitre, su capital, lugar de los acontecimientos: la aparición de un asesino serial que mataba a las mujeres luego de someterlas a terribles vejámenes. Cada víctima que aparecía multiplicaba los temores de la población que se lanzaba a hacer las hipótesis más disparatadas respecto del asesino que llamaban "l'Homme-au-Bâton", y que muchos asimilaban con un "dorlis".<sup>2</sup>

La novela de Bizzio se sitúa en la década de 1870 en el momento en que Alsina, Ministro de Guerra de Argentina, ordena la construcción de una zanja de mil kilómetros atravesando la pampa, con el objetivo de dificultar el ataque y la huida de los malones. Es en esa zanja-frontera, ilusoria separación de la civilización y la barbarie, obra kafkiana *avant la lettre*, que se inicia el relato. Allí confluyen los elementos clásicos del relato ficcional sobre la conquista del desierto: los soldados, los indios, sus malones, una cautiva. Ahora bien, el escritor introduce un elemento fantástico en medio de la desolada pampa: los soldados que cavan la zanja encuentran un plato volador del que salen dos chicos extraterrestres de cuerpos gelatinosos.

Es interesante señalar que el narrador de *L'homme-au-bâton*, que se define como cronista, a quien le interesan los personajes del pueblo, narra desde un registro impregnado de marcas de la oralidad que lo aproximan, en ocasiones, más a un contador de historias que se dirige a sus oyentes según la tradición criolla, que a un narrador-escritor. A su vez, el narrador de *En esa época*, que no se define, se muestra capaz, tanto de reconstruir la llegada del plato volador a nuestro planeta, como de articular un discurso que lo sitúa próximo al de un cronista que acompaña a las tropas en una campaña militar.

En ambas novelas, y esto es importante, están presentes el registro de la risa de los personajes (que no nos lleva a nosotros lectores necesariamente a reír) y el relato o el comentario de situaciones que no generan la risa de los agentes involucrados, pero que, sin embargo, tienen sus efectos en nosotros, sus lectores, que sonreímos o reímos francamente.

Como ya lo señalamos, es el encuentro entre culturas uno de los resortes del humor. Ahora bien, la novela de Pépin plantea, nos parece, una diferencia marcada entre el registro de la risa, sobre todo cuando el que ríe es extranjero respecto del mundo criollo y el humor del propio narrador. La voz que narra la novela de Pépin forma parte de la sociedad criolla y desde ese lugar escribe la crónica –una de las últimas– que da cuenta de la manera en que el prefecto, hombre blanco, educado en Francia, delegado del gobierno central en Guadalupe, debe hacer frente a la situación generada por el Hombre-del-Bastón. El grupo de notables locales, reunidos en su despacho para asesorarlo en esta cuestión, no consigue darle muchas respuestas. El director de la escuela afirma:

[...] l'important ... c'est ce que croit le peuple. Or il est indéniable que le peuple croit aux zombies, aux soucougnans, aux mofrasés et à l'Homme-au-Bâton. Le préfet éclata de rire. Il se fit expliquer avec force détails la réalité que recouvrait ces mots étranges sortis d'un jargon qu'il trouvait barbare (p. 151).

En ese encuentro entre el mundo de las creencias criollas y la mirada del blanco europeo, la risa de éste último es la manifestación de una actitud de superio-

ridad que lo lleva a la ridiculización de las creencias. Ahora bien, la crónica no se detiene allí: el prefecto, que tiene una bella amante negra, imagina que si el Hombre-del-Bastón se atreve a tocarla, lo flagelaría con sus propias manos. Descubre a su amante violada y asesinada y cuando regresa a su casa, ve a su mujer, que está en el dormitorio durmiendo boca abajo, que tiene toda la espalda flagelada. El relato hace entonces una reversión con este personaje que, si al principio se burla de esa lógica otra, queda finalmente atrapado en sus redes. Y su risa deviene pánico.

Veamos ahora lo que consideramos es, tal vez, uno de los momentos de mayor comicidad de la novela y manifestación de la actitud humorista del narrador. La crónica da cuenta de la inventiva de un comerciante sirio que comenzó a vender en cajas cerradas bombachas invisibles, garantizadas como única protección contra el violador asesino pues, “il n’y avait, assurait-il, que le mari pour pouvoir l’enlever...” (p. 102). Ahora bien, las mayores consecuencias de esta salvadora oferta son de una gran comicidad, que leemos como una gran tomadura de pelo a los hombres. Si la bombacha virtual puede ser considerada simplemente como un gran engaño para alguien que intente entender la situación desde la racionalidad, digamos occidental, no ocurre lo mismo cuando se interpreta dicho artefacto desde la cultura criolla. Y grande es el espanto de los hombres cuando constatan que sufren una extraña impotencia cuando están con sus amantes y sólo pueden funcionar con las esposas, hombres acostumbrados a demostrar su virilidad por medio del número de hijos con la legítima y con las amantes. Catástrofe vivida como peor que las calamidades naturales, donde la exageración de los sentimientos frente a los acontecimientos funciona como desencadenante de los efectos cómicos.

On ne pouvait imaginer une calamité comme ça!.. Si encore ça ne marchait que pour les femmes ... mais une culotte de fidélité qui empêche les hommes d’honorer leurs maîtresses! Ah non! Il n’y a plus qu’à décréter la fin du monde! (p. 120).

Se apela a una viva descripción de la desesperanza de los hombres creando una imagen visual risible. “À cette époque on vit déambuler... des bandes d’hommes au regard éteint et à l’échine basse. Ils erraient dans les rues comme des chiens sans espérance” (p. 118). Es evidente que los hombres no ríen, sólo nosotros, los lectores, lo hacemos en complicidad con el narrador.

Referiremos también otra situación llena de humor. Élie, el enterrador, tiene fama de poder metamorfosearse por lo que alguien lo acusa de ser el Hombre-del-Bastón. Cuando la policía lo va a arrestar, no lo encuentra y un vecino señala el guayabero. Los agentes del orden arrestan el árbol, lo sacan y se lo llevan a la cárcel. En vez de morir, el árbol crece e inunda toda la ciudad con el olor de las guayabas maduras. La gente considera que tiene poderes mágicos, situación

que lleva al cura a excomulgar el árbol e incluso a hablar de un autodefé quedando así ridiculizado pues al mismo tiempo que rechaza las creencias, al proponer un autodefé, castigo aplicado a los hombres, entra sin quererlo en el mismo sistema que rechaza. El exceso de la actitud del sacerdote tiene su crítica en una frase que recoge el pensar del pueblo, y podemos afirmar del mismo narrador presente en el posesivo de la primera persona del plural que lo incluye “Les parents de Gros-Élie trouvèrent cette idée répugnante et criminelle car après tout que savait le prêtre de nos mystères?” (p. 185).

Si la novela de Pépin hace de las creencias y diferencias culturales el sustento de situaciones cómicas que distinguen entre los “antillanos” y los “otros”, la novela de Bizzio plantea las diferencias culturales en relación con el humor desde otra perspectiva. Por un lado, dijimos que *En esa época* retoma la temática del desierto como figura emblemática, uno de los mitos fundacionales para la Historia y la Literatura argentinas. Por otro lado, desbarata toda verosimilitud realista introduciendo un plato volador y dos alienígenas. Ahora bien, tanto los soldados como los indios e incluso el general Roca que aparece al final, a pesar de no poder explicar racionalmente la presencia de esos extraños elementos, no los cuestionan de manera alguna como era lógico esperar, sino que los aceptan inmediatamente como si fuera una situación de lo más normal. Esto genera, desde el inicio del relato, una comicidad producto de esa incongruencia, que según Fielding hace reír pues desbarata lo que el lector espera, (apud Pollock, p. 79).

A su vez, la novela se estructura con una fuerte presencia de los diálogos entre los personajes en los que todos, indios y soldados, así como los chicos extraterrestres e inclusive el narrador, se expresan en un mismo registro de lengua. Ahora bien, la comicidad reside en que, introduciendo un deliberado anacronismo, uno de los resortes del humor según lo entendía el ya citado Fielding (apud Pollock, p. 79) soldados, indios y alienígenas hablan todos de la misma manera, pero lo singular es que utilizan la lengua del Siglo... XXI! Es decir, se trata de la lengua coloquial de nuestra contemporaneidad, y diríamos más, en un registro que recuerda más al de los adolescentes o la televisión por el uso de muletillas como “obvio”, o el uso de malas palabras, totalmente alejado del “buen decir” que, en general, utilizan las novelas que podríamos llamar históricas.

Comparándolo con el texto de Pépin, reconocemos en el texto de Bizzio un mayor número de procedimientos humorísticos, como el hecho de utilizar cantidades minuciosas cuando se está esperando una expresión vaga, según las apreciaciones de Jean Paul (apud Pollock, p. 82). Así por ejemplo, cuando están cavando la zanja, los soldados encuentran huesos gigantes lo que obliga a desviar la línea recta de la zanja. Ahora bien, la cuestión es hacia qué lado, ¿hacia el oeste, donde están los indios, la barbarie? “Obvio –dijo entonces el teniente Daza entusiasmado–: agarramos para allá y, de paso cañazo, les robamos un

cacho de tierra a los salvajes” (p. 28). En esa terrible inmensidad de millones de hectáreas, se fija el detalle, lo mínimo (una “ventajita” ¿una “avivada criolla”, tal vez?) que torna risible la elección, sin entrar a analizar la ironía de presentar el desvío como transgresión al trazado previsto de la zanja, que desde esa óptica queda entonces “legalizada”, sin ser vista, ella misma, como un robo.

Y así como está el detalle, está también el exceso como estrategia humorística que podemos apreciar en todo lo que se refiere a los chicos, que habían nacido en la nave que había partido de su planeta 400 millones de años antes, y que son adolescentes que tienen ¡11 millones de años!. Hay una escena marcada por la desmesura. Los indios, que habían propuesto llevarse la nave, atan cientos de caballos, ochocientos para mayor precisión, para poder moverla. Cuando lo consiguen festejan tirando flechas al aire, gritando, bailando y... escupiendo. Cuenta entonces el narrador:

Los chicos eran los que mejor escupían... Eran capaces de acertarle en un ojo a alguien que estuviera a cien metros de distancia. A partir de entonces los indios no hicieron otra cosa que protegerse de ellos... Los chicos estaban fuera de sí, hacía millones de años que no se divertían tanto (p. 137).

Señalemos ahora algunos momentos en los que el narrador, que está muy presente en todo el texto, manifiesta su humor. Cuando los soldados están en medio de la pampa en plena tarea de cavar, observa “El día quince llegó lo peor, que no era nada del otro mundo: un indio” (p. 18) frase que desconcierta y provoca un efecto cómico pues si “lo peor” implica un grado de comparación que da al acontecimiento aludido un carácter excepcional, la aclaración, “que no era nada del otro mundo” hace entrar en colisión los sentidos de ambas proposiciones, remitiendo a una especie de cotidianeidad catastrófica.

Se plantea una situación cuyos efectos cómicos radican en lo visual, como en las películas de Chaplin. Los chicos extraterrestres tienen la capacidad de volar. En un momento dado ella levanta al cacique Maulín unos cuantos metros. Recordemos que los extraterrestres, encerrados en el plato volador por millones de años, no conocían la diferencia entre el bien y el mal.

—¿Querés que te suelte? —preguntó la chica sin malicia. La malicia no tardaría en llegar.

—¡No! —aulló Maulín—. Si me soltás ahora me hago mierda. [...]

—¿Ah, sí? —dijo entonces la chica (ahora con malicia)— Mirá vos que interesante, no me había dado cuenta (p. 135).

La chica incorpora lo posible, la previsión de su acción y de allí la malicia que aparece como forma de poder sobre el otro. Pero el indio agrega: “—No seas así, tuve una vida difícil, mi infancia fue muy desdichada ...” Lo que lleva al narrador a agregar: “La chica picó. Frunció el ceño interesada, y le pidió que le con-

tara. Nunca nadie le había contado nada” (p. 145). Comienza entonces el indio a contar una anécdota de su vida, circunstancia que engendra una doble comicidad. Por un lado, la situación que bien podemos imaginar, ya cómica de por sí, de la chica sosteniendo al indio en el aire, por otro lado, el relato poético que realiza el indio de un episodio de su vida, relato construido en un registro culto y metafórico “nacé en una toltería bien al sur. Hacía mucho frío todo el año, las montañas crujían, el cielo se acostaba con su gran panza gris sobre los ríos congelados” (p. 146), relato interrumpido por las recelosas advertencias de Maulín que teme que la chica lo suelte, “pero era él quien escondía su tristeza en mi favor. Agarrame bien. Cuando llegamos pensé [...]” (p. 148).

Descubren los chicos el mundo del cuento, de la capacidad de evocación del relato, el poder de la imaginación, lo que da lugar a situaciones desopilantes. “Los chicos salían literalmente de caza. Agarraban un indio, lo alzaban en el aire y le exigían un cuento a cambio de la vida” (p. 167).

Así como Pépin se burlaba de los hombres, Bizzio emplea un evidente tono satírico con la figura del general Roca que aparece al final de la novela cuando se suceden los acontecimientos de manera vertiginosa: el plato volador levanta vuelo con todos los indios, cerca de dos mil, (nuevamente el exceso) embarcados en ella junto con los chicos extraterrestres. Roca y sus soldados miran alelados la situación. Roca mata entonces un indio y dice alejándose: “Bueno, vencimos” (p. 191). Es evidente que la sátira del personaje apunta a la desacralización del personaje legado por la Historia.

## **Reflexiones finales**

En el texto de Pépin, el relato gira en gran medida en torno a las creencias y las reacciones que ellas suscitan. Está aquél que se burla de las creencias o las desconoce y es atrapado por aquello de lo que se ríe, como en el caso del prefecto, o ridiculizado por el exceso de sus medidas, como en el caso del sacerdote. Pero a su vez, está la actitud del propio cronista-narrador respecto de las creencias, ¿se burla él de ellas cuando les toma el pelo a los hombres? Creemos que no, que el blanco del humor no son las creencias en sí mismas sino las consecuencias que ellas engendran por tratarse de una sociedad machista, por lo que el humor toma como blanco este rasgo social, y a los hombres por ende, criticando a los dos. A su vez, hay una risa cómplice junto a las mujeres cuya situación, en tanto eslabón sacrificado de la cadena social, sometidas a duras tareas y a la violencia de los hombres, aparece como tema recurrente en la novela. Muchas mujeres dicen haber quedado embarazadas por el Hombre-del-Bastón. El narrador agrega su



comentario: “Il était l’alibi tout trouvé, le prétexte invérifiable, le bras armé de la vengeance féminine” (p. 93).

Terminamos la lectura de la novela de Bizzio con la sensación de que el humor apunta a todos por igual, todos caen bajo la mirada humorística del narrador. Ahora bien, podemos preguntarnos si la introducción de la variable fantástica era simplemente lúdica, risible o bien es una manera de abrir a otros posibles. Imaginar lo que hubiera sido posible si... suerte de ucronismo sobre la campaña del desierto. La pista de un posible entendimiento entre los soldados y los indios, o entre civilización y barbarie está representada, tal vez, por la presencia de Juan Toriano, o John Toriano, indio que vivió en Inglaterra (relato también desopilante pero que por razones de espacio no es posible comentar) y que es el puente entre el mundo blanco y el mundo indio. Pareciera entonces que el relato, desde el humor, vislumbrase algo posible... una ventana que después cierra definitivamente porque todos fracasan, los soldados son diezmados por los indios, los indios mueren finalmente en el espacio infinito cuando eran transportados por el plato volador, el proyecto de Alsina fracasa. Pero ¿qué pasa con Roca y su proyecto? Si desde la Historia, la obra de Roca ha sido leída como una hazaña épica, fundante del espacio territorial argentino, también en la novela fracasa, pues de épica no tiene nada, Roca mata a un solo indio monstruoso. Todos fracasan, no hay final abierto. Humor algo cruel, es verdad, pero no por ello menos lúcido.

No quisiera terminar sin hacer una última referencia, ambos libros establecen una relación directa entre el contar y la vida. En ellos, el contar oralmente está relacionado con la vida, y la postergación de la muerte, aunque difieren en sus relaciones. Mientras que los indios cuentan para salvar su vida, es decir la de cada uno, en un sentido individual, los antillanos cuentan sus sueños para salvar al guayabo que deviene símbolo receptor de la oralidad y de la memoria colectiva de una comunidad, preservación imprescindible para imaginar un futuro sin cercenar esa parte fundante del imaginario antillano.

## Notas

<sup>1</sup> Las citas tomadas de cada uno de los libros estudiados llevan como única referencia el número de la página entre paréntesis. No creímos necesario aclarar en cada caso el nombre del autor. Las referencias corresponden a las ediciones señaladas en la bibliografía.

<sup>2</sup>Según informa Geneviève Leti <http://www.kannelle-magazine.com/index.php?page=18&lg=1>

Les avis divergent sur ce qu’est véritablement le dorlis: pour quelques personnes, c’est un esprit; pour d’autres, c’est un quimboiseur qui a la faculté d’adopter la forme qu’il veut pour coucher avec la femme qu’il convoite. Ce peut être un homme du quartier qui acquiert cette

réputation car il se tient à l'écart et a les yeux rouges, signe pour certains qu'il n'est pas au-dessus de tout soupçon.

Ils ont la faculté de se rendre invisibles ou d'adopter une forme animale: rat, souris, crapaud ou insecte pour se glisser plus facilement dans la maison. Sur leur passage, les chiens aboient à la mort, les moutons bêlent ou s'enfuient, le bébé se réveille. Les lampes peuvent s'éteindre quand le dorlis entre dans la maison. Le dorlis est craint car la maison a beau être fermée, il trouve le moyen d'entrer. Il peut partir d'une fumée faite de boudin de cochon et de caoutchouc, peut endormir les gens de l'extérieur. Certains sont invisibles tout en gardant leur forme humaine; on ne peut les voir mais on les sent. Les femmes qui disent en être victimes affirment sentir un poids dont elles ne peuvent se débarrasser.

### **Bibliografía**

**Bizzio, Sergio** (2001), *En esa época*, Buenos Aires, Emecé.

**Pépin, Ernest** (1992), *L'homme-au-Bâton*, Paris, Gallimard.

**Pollock, Jonathan** (2003), *¿Qué es el humor?*, 1<sup>o</sup> ed. Buenos Aires, Paidós. Trad. de: Alcira Bixio, (Título original: *Qu'est-ce l'humour?* Paris, Klincksieck, 2001).

### **Fuentes electrónicas**

<http://www.kannelle-magazine.com/index.php?page=18&lg=1>

## **“Algo se aproxima”: Juan José Saer y el *Nouveau Roman***

Silvina Perrero de Roncaglia

Universidad Nacional de Córdoba

*Narrar no consiste en copiar lo real sino en inventarlo...*

Juan José Saer

Juan José Saer, el escritor santafesino nacido en 1937 y fallecido en junio de 2005 en Francia, lugar donde residía desde 1968, comenzó a publicar en los años sesenta, época de ebullición cultural y plena experimentación. Poco antes había salido a la luz pública el *nouveau roman*, ese movimiento de vanguardia que hacía del objetivismo su premisa principal y que al entonces joven escritor argentino no le era indiferente. Los nuevos directores de cine daban una orientación distinta a su arte. La pintura no le iba en zaga y el estructuralismo comenzaba a revisar las certezas del pensamiento occidental.

*En la zona* (1960) es el título bajo el cual se publican los primeros relatos de Juan José Saer; el texto inaugura así una extensa obra narrativa, que incluye además un volumen de poesía, ensayos y numerosos artículos vinculados con temas de la literatura en general y de la argentina en particular, aparecidos en revistas y periódicos, entre ellos *La Nación*, que lo contó entre sus más prestigiosos colaboradores. Recordemos además, que en 1986, la publicación en España de *La ocasión* mereció el Premio Nadal y, en 1999, recibió el prestigioso Premio Roger Callois. “Decir que Saer es el mejor escritor argentino actual es una manera de desmerecer su obra –señala Ricardo Piglia en 2000– Sería preciso decir, para ser más exactos, que Saer es uno de los mejores escritores actuales en cualquier lengua”.<sup>1</sup>

Múltiples son las consideraciones de la crítica respecto de la vinculación de Saer con el *nouveau roman* y si bien ellas descartan la relación de influencia o de imitación, habitualmente ejemplifican algunos rasgos comunes tomando como referencia “Sombras sobre un vidrio esmerilado”, un cuento antológico, que sin embargo pertenece a *Palo y hueso*, la segunda colección de relatos publicada en 1965, cuando ya se habían difundido no sólo las principales obras de Robbe Grillet, prontamente traducidas, sino incluso los principios de la nueva estética.

Nuestro propósito se orienta a la consideración de “Algo se aproxima”, un relato al que Saer define como su producción inaugural, que cierra *En la zona* y da acceso a un proceso de escritura. El texto, por otra parte, es una muestra clara, aunque no única, de los nuevos caminos que estaba transitando la narrativa argentina no sujeta, como tantas veces a lo largo del Siglo XIX y en las primeras décadas del XX, al modelo europeo, particularmente francés.

“Algo se aproxima” trasciende los límites del cuento, es una novela breve, respecto de la cual Saer señala:

Alrededor de 1960, entre los narradores jóvenes que se lanzaban al trabajo literario, la forma que encarnaba la máxima aspiración estética, el modelo de toda perfección narrativa, no era ni la novela ni el cuento, sino la novela breve. Equidistante de la transcripción súbita del cuento, semejante a la del poema, y de la elaboración lenta de la novela, [...] la novela breve tenía la atrayente singularidad de permitir cierto desarrollo narrativo al mismo tiempo que parecía surgir de una concepción intuitiva repentina, e incluso, en cuanto al tiempo material de ejecución, ofrecer la posibilidad de una rapidez relativa, capaz de preservar la frescura exaltante de la inspiración [...] Es obvio que no eran ni la extensión ni el tema lo que estimulaba la imaginación de los narradores, sino algunos atributos propiamente poéticos y retóricos, como el ritmo, el cuidado verbal, el laconismo, la sugestión...<sup>2</sup>

Tales características, que Saer anota refiriéndose a la producción de Juan Carlos Onetti, pueden verificarse en “Algo se aproxima”, un relato y un título preñados de sugestión, según veremos.

La intriga casi no cuenta, se reduce a una reunión de amigos, un asado compartido por dos muchachas y dos jóvenes que tienen relaciones con ellas, quienes “compiten –como señala Beatriz Sarlo– en un prolongado ejercicio de conversación al mismo tiempo filosófica y banal, arbitraria e inteligente, irónica y patética”.<sup>3</sup>

De los personajes, el lector conoce por el narrador su apariencia –rasgos físicos y vestimenta–; las jóvenes son designadas por el sobrenombre, Pocha y Miri, los muchachos, uno está innominado, identificado por el género y designado por el pronombre “él”, el otro, es Barco. Él trabaja en un diario y es escritor, está empujando la escritura de una novela y Miri ha puesto música a uno de sus

poemas. Por su parte Barco, ante el interrogante de él: “—Si te preguntaran cuál es tu ocupación ¿qué responderías?”, se autodefine: “—Diría que soy tan buen estudiante como Raskolnikov. Algunos años de derecho y un brulote en un pasquín; una hermana intrigante, una madre cargosa y posesiva, etc. Mi diploma: dos ancianas degolladas”.<sup>4</sup> Barco se manifiesta en el diálogo como un ser ocu- rrente, irónico, reflexivo, conocedor de la literatura y escritor él mismo, como lo revela el extenso relato enmarcado de su invención que cuenta a sus amigos. Pocha y Miri han llegado desde el interior, comparten la casa y también estu- dian derecho; gestos, actitudes, preguntas y respuestas que se desgranán en la dilatada noche de conversación revelan al lector cierta seriedad y profundidad en la primera, superficialidad, en la segunda. A ellos se suma un personaje circuns- tancial, León, que llega imprevisamente, se instala un momento en la reunión y se retira para reaparecer al final; su presencia afianza la imagen de “él” como es- critor porque se muestra conocedor de su obra. El narrador no hace indagación psicológica ni estudio de caracteres, los personajes se van perfilando a sí mismos en gestos y actitudes o por comentarios de los otros a lo largo del relato.

El encuentro se desarrolla en casa de las muchachas, los amigos se desplazan del patio a la cocina y al dormitorio, de la calle llega el sonido de las campanillas de los tranvías, “el rumor de los automóviles pasando a gran velocidad sobre la avenida”. La ciudad, primero percibida a partir de imágenes auditivas, es luego recorrida por Barco y él: la mención del puente colgante, del río, de la costane- ra, permite, a la luz de la obra posterior del autor, identificar a su tierra natal, esa “zona” que se extiende entre Santa Fe y Rincón, núcleo espacial de la obra saeriana, donde se advierte la reaparición de espacios, personajes, episodios, tem- as que pasan de una narración a otra. Así *La grande* (2005), novela póstuma inconclusa que cierra el círculo del discurso ficcional, consta de siete jornadas en que se organiza y tiene lugar un asado; allí están, como en “Algo se aproxi- ma”, los amigos, las cuestiones de la literatura que se desgranán en la conversa- ción, y también Barco y Miri presa de locura senil. Este procedimiento de repe- tición no está al servicio de la verosimilitud realista sino de afianzar la idea de permanencia y continuidad en el tiempo.

En *La grande*, los hechos narrados transcurren en 1992. En “Algo se aproxi- ma”, el comentario que suscita un tema musical permite anclar temporalmente el relato: alude a la clase media representada en el poder que “todo el mundo ya sabe que no es la chusma peronista”. Si recordamos que 1960 es el año que el autor consigna al pie del texto, no es difícil señalar el último lustro de la década del cincuenta como el tiempo que corresponde a los hechos narrados. Esa alu- sión marginal, sin embargo, más que una referencia entraña una interpretación de la proyección que el peronismo tiene en el discurso social de la época.

A diferencia del *nouveau roman*, la narración es lineal: la reunión se extiende

desde el atardecer de un día caluroso de verano y atraviesa la noche. Hasta la una de la mañana, la conversación es el eje del relato, después llega la música, el baile y se acentúan las precisiones temporales; finalmente, un hiato temporal coincide con un cambio de secuencia: a las cuatro, él y Barco caminan por la ciudad, se detienen casi media hora sobre la plataforma del puente colgante y cuando ya están en el restaurante, Barco dice: “No falta mucho para que amanezca”.

Desde este presente es posible reconstruir un pasado: cuatro años antes Miri y Pocha han llegado a la ciudad; desde hace dos años mantienen relaciones con los muchachos, que no pasan los veinticinco y hace diez años que se conocen; pero el pasado se reduce a esas alusiones, no implica raíces ni tradición, no permite una filiación más profunda de los personajes. Más allá del tiempo de los relojes, un tiempo existencial se va imponiendo en la conciencia y el tema se vincula con el sentido del relato porque, como en el *nouveau roman*, se trata más de representar que de significar, aunque Saer no elude la significación.

Desde las primeras líneas se impone la tercera persona narrativa, pero se trata de una mirada particular que implica distanciamiento, que se detiene, a manera de cámara lenta, en gestos, actitudes, acciones estereotipadas, previsibles. El discurso narrativo impone morosidad a la acción; no hay comentarios, la voz narradora sólo recurre a construcciones modales que entrañan cierta duda y no implican una indagación del subconsciente o un conocimiento acabado de la psicología del personaje:

Barco... trabajaba con lentitud, moviéndose apenas abstraído, como si esas reas tareas minuciosas y largas de las que siempre se hacía cargo no fuesen más que un pretexto para librarse de los demás (ob. cit. p. 357).

Después dejó el plato y el tenedor y quedó como pensativo, como triste (p. 365).

—Posiblemente—repitió Barco—, pensativo, inclinándose sobre su plato, como si no dudara de que así era (p. 371).

Esta paradójica perspectiva del narrador que nos muestra al personaje desde lejos, a través de signos exteriores de su comportamiento, traduce fragmentariedad del conocimiento.

Por otra parte, el narrador emplea una serie de estrategias coincidentes con el *nouveau roman*, así la descripción minuciosa, obsesiva, recurrente de objetos: la parra cargada de racimos, los cigarrillos, el vino que llena las copas, y los gestos y acciones cotidianas, inalterables, carentes de todo significado que con ellos se asocian: levantar la mirada, encender, fumar, arrojar la colilla, mover el vaso para que el hielo se derrita, etc. En este sentido, la actitud de Saer coincide con la de Robbe-Grillet, para quien “el mundo no es ni significativo ni absurdo, sino que simplemente es. Es en su presencia en sí mismo, en su manera particular de

existir, independientemente de los estados de conciencia, que reside su realidad.”<sup>5</sup> La cita del autor francés, sin embargo, no pareciera ser corroborada por Barco cuando afirma: “En cierta medida, el mundo es el desarrollo de una conciencia” y luego agrega:

Envidio a la gente que no tiene imaginación: no necesita dar un paseo por el sistema solar para llegar a la esquina de su casa; salen a la puerta de calle y ahí están: el buzón, el almacén con olor a yerba y queso fuerte, el paraíso o el algarrobo agonizando en junio. Nosotros tenemos que confrontarlos con nuestro propio mundo espiritual antes de admitirlos. Reconozco que esa simpleza es algo que no puede elegirse, pero la añoro: es que, dando una vuelta tan larga, antes de aprender a tocar las cosas, uno está donde se lo ha buscado: en el aire (p. 381).

Pero también hay elementos, imágenes recurrentes, pasajes que se reiteran con variantes que adelantan prospectivamente el sentido del relato: el carbón que el fuego convierte en brasa, la densa columna de humo que atraviesa la parra, el hielo que se derrite rápidamente y suscita en Barco la reflexión: “Admitimos que el hielo se derrita, pero no que nosotros debamos envejecer y morir”. Diseminadas a lo largo del relato, estas imágenes sugieren la idea de acabamiento, del tiempo que pasa, de la existencia que se consume en el tiempo y consecuentemente la necesidad de asumirlo, de asumirse a sí mismo y al otro para trascender la vacuidad, el sin-sentido. En actitudes, reflexiones, respuestas de él, descubrimos marcas textuales que refuerzan esta idea:

—Estás en el vacío —dijo él, cortando la carne—. No sos nada. ¿Qué son una carrera de abogado y un artículo exhibicionista de aire maldito? Nada. Estás en el aire. Bajás a tierra para dar dos hachazos: cuando levantás la cabeza, desviando la vista de los cadáveres para mirar a tu alrededor, ¿qué es lo que ves?. El mundo de los valores, el bien posible, fuera tuyo, y como una cosa que tenés que proponerte. Algo por alcanzar. Y el único camino consiste en modificarte a vos mismo. ¿Entendido? La enfermedad es lo único capaz de crear la salud absoluta (p. 370).

Otra referencia es el poema compuesto por él y entonado por Miri con su guitarra: el olvido es el eje semántico de los versos, un olvido que se instala allí donde tendría que haber memoria, un olvido que es nihilismo y soledad; de allí la paradoja reiterada de los últimos versos: “Junto al fuego / tengo frío”.

En las últimas páginas, la pregunta que Miri deja caer en la conversación con él: “¿No te cansa esta vida?” permanece sin respuesta, pero una vez más el hastío de una vida sin plenitud queda en evidencia cuando él confiesa a Pocha:

—Dirás que para qué escribo mi novela. Bueno. No sé. Dirás que para qué me pongo agresivo con un comunista. No sé. Que para qué tomo vino, trabajo, bailo, como. Bueno, te digo: no sé, no sé, no sé. Dirás literatura. Posiblemente. Casi seguro. [...] Quisiera que

estuvieras, algunas veces, un segundo dentro de mí: es como si el cráneo me quedara demasiado grande y el cerebro anduviera dándose golpes contra los aprietales y resonando dentro de mi cabeza (p. 399).

Hacia el final del relato él baila con Miri, no hay palabras, pero la experiencia pareciera alumbrar un nuevo sentido para su existencia; se trata de una comprensión más allá de las palabras y aun del entendimiento:

El dio el primer paso sin oír la música, cerrando los ojos, en una oscuridad móvil, moviéndose en algo que no era el espacio sino su presentimiento, hacia algo que no era el tiempo sino su propio deseo principalmente pasado, arrojado a ese movimiento fugaz de su cuerpo invadido por un oscuro abandono. Parecía como si respiraran por esa música que no llegaban a oír. Abrió los ojos; vio la delicada oreja indiferente, y una porción de pelo, brillante. Más cerca todavía vio un rasgo de piel monstruosamente confusa y en todas las mínimas reiteraciones de ese cuerpo lento y accesible él advirtió una rica vivacidad secreta y también una secreta lejanía, una noción nueva y todavía oscura de los seres (p. 401).

Dominado por la sensualidad, él pareciera descubrir la extensión en el espacio que posee el ahora de su existencia, se trata de una percepción hecha de sensaciones confusas no exentas de erotismo. En este sentido, estaríamos ante una preocupación persistente en Saer; la de una escritura que indaga las posibilidades de la percepción para aprehender lo real. En un ensayo sobre “Juan José Saer y el relato de la percepción”, sus autores se refieren al acto de percibir como una paradoja, porque si bien constituye el modo en que el sujeto establece vínculos y aprehende lo exterior a través de huellas materiales dadas por los sentidos; mientras se produce la percepción, el sujeto se pregunta si aquello que percibe es real “porque los materiales percibidos resultan si no falsos al menos relativos y por tanto parciales, fragmentarios y atados a los avatares de la conciencia”.<sup>6</sup>

En el relato que nos ocupa esa “noción nueva y todavía confusa de los seres” podría asignar un sentido al indefinido del título “Algo se aproxima”. Pero antes de referirnos a ello, es posible verificar otra técnica del *nouveau roman*: el relato intratextual o *mise en abîme*. En repetidas ocasiones, Barco amenaza con contar el “episodio del anónimo español del Siglo XIII y el poeta estreñido”, propósito que finalmente concreta. Primero se refiere a él como una fábula que le inspiró Pavlov, pero luego niega la ficción y defiende la veracidad de los hechos. Se trata de una narración enmarcada no exenta de gracia y picardía:

—Nada del otro mundo —dijo Barco—. La gente muy sensible sufre del estómago. El plexo solar, como dijo Lawrence, creo, o algo parecido. Tensión nerviosa, creo. Escritores, poetas, pensadores, filósofos: ninguno va de cuerpo como es debido. Uno de los riesgos más importantes a que expone la aventura del espíritu: el desorden intestinal (p. 376).



La narración lineal es interrumpida por la historia que, según Barco, le “ha confesado un poeta local”, privilegia entonces el repertorio coloquial con modulaciones propias de la enunciación oral y del uso sostenido del discurso indirecto resulta la recurrencia casi obsesiva de “dice que”. En cuanto al contenido del mismo, se trata de un poeta acosado por el estreñimiento que acude a “una audición musical privada” en casa de otro poeta, quien le hace escuchar un anónimo español del Siglo XIII; el hecho suscita de inmediato en él deseos de ir al baño. En dos nuevas oportunidades ocurre lo mismo y el poeta invitado llega a establecer una relación entre el tema musical y la solución de su problema (“En ese redondel de pasta negra está mi salvación... Alivia mis tensiones”). El amigo accede a prestárselo y cuando ya en su casa confirma la presunción, Barco, quien ha afirmado que “tres experiencias consecutivas bastan para establecer una ley general”, señala: “Soy libre, me dijo que pensó. Y dice que después salió a ver el cielo, a caminar, y me confesó que lo encontró más luminoso y sereno que nunca”. El episodio termina cuando Cora, una muchacha que servía en la casa, hace pedazos el disco contra el suelo fastidiada con su patrona, en un acto de afirmación de su libertad ella también.

El relato enmarcado de Barco reproduce especular y fragmentariamente el eje del relato principal, en la medida en que descubre el sentido de acontecimientos anteriores y posteriores de la ficción: él también vive en esa noche de asado y amigos tres experiencias consecutivas que le permiten palpar el fondo de su propio abismo:

—Las palabras del poema que tienen otra resonancia en la voz y la música de Miri. En diálogo con ella, él vuelve al tema una y otra vez y la insta a grabarlo. Recordemos al respecto que Barco expresa: “Un poema es un golpe de gracia. Golpe por la comunicación instantánea. Gracia queriendo decir belleza” (p. 389).

—La confesión de Miri acerca de que piensa viajar a su pueblo la semana próxima “por nada”, porque “tiene ganas”, para “buscar aire” porque, según se deduce de su pregunta posterior, está “cansada de esta vida”. Cuando él, en diálogo con Pocha, vuelva a la cuestión del viaje, ella le dirá “Esto —refiriéndose a su experiencia en la ciudad— no tiene ningún sentido”.

—La percepción personal, única, confusa y simultáneamente plena de la música y el baile compartido con Miri.

Se trata de tres experiencias, estímulos provenientes de la realidad que el sujeto percibe como exteriores a sí mismo, pero sin que ese exterior excluya su propia interioridad; como al poeta estreñado, secretamente, lo conducen a una posible liberación interior en tanto implican una toma de conciencia, una asunción de sí, la posibilidad de poner en juego su propia libertad, de conquistarla. Barco también ha dicho en una digresión de su relato: “la libertad no se recibe, se conquista como un don del tiempo, y eso elimina dudas y remordimientos”.

Cuando ambos protagonistas caminan en la madrugada, la brisa pega en su rostro y como si “esa noción nueva” fuera perfilándose más nítidamente, “él bajaba la cabeza como gozando su peso y su capacidad de movimiento”. En el diálogo sobre el puente, Barco habla de la noche pasada, él se proyecta al mañana: “se limitaba a comentar el día próximo, el mes próximo, el invierno próximo”.

Pero el disco otra vez se rompe, en las últimas líneas él pregunta a su amigo: “¿Qué sentido tiene la vida?”, y la voz narradora refiere: “Barco abrió los ojos y la boca sorprendido. Después lanzó una carcajada: —¿La vida? ¿Sentido? ¡Muchacho!... Ninguno, por supuesto —dijo—”.

Como no hay intriga, tampoco hay un desenlace taxativo de los hechos, el lector advierte que el sintagma verbal presidido por la indefinición de “Algo se aproxima”, si por un momento podría identificarse con cierta expectativa de cambio, persiste en su significación disfórica, sigue fluyendo el desconcierto, la incertidumbre, la frustración prolongada. Es que, en rigor, teniendo en cuenta la evolución de la ficción del autor, en ella no hay lugar para la esperanza y es así, porque según Saer “Cada escritor construye su literatura, por íntima que sea, con el mundo que tiene a su alcance; la tajada de vida empírica que alimenta su imaginación es la savia secreta que justifica cada uno de los signos que estampa sobre el papel”<sup>7</sup> y, en última instancia, como afirma Barco, “La literatura misma es una digresión permanente de la realidad”.

## Conclusiones

“Saer había leído tempranamente a los autores del *nouveau roman* y admiraba la escritura de algunos de ellos (Claude Simon, Nathalie Sarraute —a quien tradujo—); pero, por otro lado, había trazado su propio camino, aun antes de que el *nouveau roman* se difundiera, en una de esas coincidencias que abundan en la literatura”.<sup>8</sup> Y este pensamiento, que sintetiza el de buena parte de la crítica, puede verificarse en reflexiones teóricas y en la ficción narrativa del autor santafesino,<sup>9</sup> donde cada página implica la necesaria creatividad del lector porque, como quería Robbe-Grillet, “lo que pide (el autor al lector) no es ya que reciba completamente preconcebido un mundo acabado [...] sino que participe en una creación, que invente a su vez la obra —y el mundo— y que aprenda así a inventar su propia vida” (ob. cit. p.95).

Pensamos que “Algo se aproxima” es un buen ejemplo de lo dicho: si Robbe-Grillet proponía materializar el mundo en la ficción, Saer dirá “narrar no consiste en copiar lo real sino en inventarlo”,<sup>10</sup> pero también coincidimos con María Teresa Gramuglio cuando expresa:

... el objetivismo era para la narrativa de los años cincuenta y sesenta, un elemento activo en el horizonte de lecturas, formaba parte de esa red discursiva en el interior de la cual se escriben los nuevos textos, y ofrecía, en la apelación de la mirada y cierta visualidad cinematográfica, en el registro de la percepción, en el énfasis descriptivo y en el recurso de la repetición, un núcleo de procedimientos que funcionaron productivamente en la narrativa de Saer, aunque su proyecto sea diferente.<sup>11</sup>

## Notas

<sup>1</sup> Citado por Juan C. González y Demián Orosz en “Juan José Saer. Un horizonte imaginario”, *La Voz del Interior –Cultura–*, Córdoba, 19 de octubre de 2000.

<sup>2</sup> Saer, Juan José, “Onetti y la novela breve” en *Trabajos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006, p. 243.

<sup>3</sup> Sarlo, Beatriz, “El tiempo inagotable” en *La Nación –Cultura–*, Buenos Aires, 2 de octubre de 2005.

<sup>4</sup> Saer, Juan José, “Algo se aproxima” en *Narraciones/2*, (Incluye narraciones de *Palo y hueso*, Buenos Aires, Camarda-Junior, 1965 y *En la zona*, Santa Fe, Castellví, 1960), Buenos Aires, CEAL, 1983, p. 369. Todas las citas remiten a la presente edición; en adelante, se consigna sólo número de página.

<sup>5</sup> Robbe-Grillet, Alain, *Por una novela nueva*, Barcelona, Sex Barral, 1965, p. 57.

<sup>6</sup> Dalmaroni, Miguel y Margarita Merbilhaá, ““Un azar convertido en don’. Juan José Saer y el relato de la percepción” en *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida* (Vol. 11), Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 322-323.

<sup>7</sup> Saer, Juan José, “El escritor argentino en su tradición” en *Trabajos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006, p. 67.

<sup>8</sup> Goloboff, Mario, “La escritura y lo absoluto” en *La Nación –Cultura–*, Buenos Aires, 19 de junio de 2005.

<sup>9</sup> Ver *El concepto de ficción* (1997), los cuentos de *En la zona* (1960), *Palo y hueso* (1965), *La mayor* (1976), las novelas *Cicatrices* (1969), *El limonero real* (1974), *Nadie nada nunca* (1980), pero en toda la producción narrativa del autor pueden distinguirse huellas de procedimientos y técnicas del *nouveau roman*.

<sup>10</sup> La cita completa, incluida en “La canción material” (1973), expresa: “Narrar no consiste en copiar lo real sino en inventarlo, en construir imágenes históricamente verosímiles de ese material privado de signo que, gracias a su transformación por medio de la construcción narrativa, podrá al fin, incorporado en una coherencia nueva, coloridamente, significar”. En Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004, p. 168.

<sup>11</sup> Gramuglio, María Teresa, *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, Celtia, 1986, p. 28.

## **Bibliografía**

**Saer, Juan José** (1983), “Algo se aproxima” en *Narraciones 2*, Buenos Aires, CEAL.

**Dalmaroni, Miguel y Merbilhaá, Margarita** (2000), ““Un azar convertido en don’. Juan José Saer y el relato de la percepción” en *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida* (Vol. 11), Buenos Aires, Emecé.

**Goloboff, Mario**, “La escritura y lo absoluto” en *La Nación –Cultura–*, Buenos Aires, 19 de junio de 2005.

**González, Juan C. y Orosz, Demián**, “Juan José Saer. Un horizonte imaginario” en *La Voz del Interior –Cultura–*, Córdoba, 19 de octubre de 2000.

**Gramuglio, María Teresa** (1986), *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, Celtia.

**Robbe-Grillet, Alain** (1965), *Por una novela nueva*, Barcelona, Sex Barral.

**Saer, Juan José** (2004), *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral.

————— (2006), *Trabajos*, Buenos Aires, Seix Barral.

**Sarlo, Beatriz**, “El tiempo inagotable” en *La Nación –Cultura–*, Buenos Aires, 2 de octubre de 2005.

## **El prólogo de *Gargantua*: panorama sobre varias traducciones al español**

Carola Inés Pivetta

Universidad de Buenos Aires

En este trabajo me propongo comparar varias traducciones al español de *Gargantua*, según el siguiente corpus:<sup>1</sup>

<b>AÑO</b>	<b>CIUDAD</b>	<b>EDITORIAL</b>	<b>TRADUCTOR</b>
<b>1905</b>	<b>Madrid</b>	<b>López del Arco</b>	<b>E. Barriobero y Herrán</b>
<b>1943</b>	<b>Buenos Aires</b>	<b>Sopena</b>	<b>F. Ugarte y Pagés</b>
<b>1989</b>	<b>Barcelona</b>	<b>Plaza y Janés</b>	<b>T. Suero y J. M. Claramunda<sup>2</sup></b>
<b>1972</b>	<b>Barcelona</b>	<b>Juventud</b>	<b>A. García Die Miralles de Imperial</b>
<b>1986</b>	<b>Madrid</b>	<b>Akal</b>	<b>Juan Barja</b>
<b>1999</b>	<b>Madrid</b>	<b>Cátedra</b>	<b>Alicia Yllera</b>

El fragmento elegido para cotejar las distintas versiones es el “Prólogo del autor”. Si traducir es elegir, descartar, despejar la ambigüedad y toda traducción es siempre, en última instancia, una tarea de interpretación, me parece interesante ver qué estrategias despliega cada traductor para verter en español este prólogo que trata justamente los problemas y los límites de toda interpretación. Más allá de esta justificación general, este pasaje que abre *Gargantúa* consta de muchos recursos típicos de la prosa de Rabelais –enumeraciones, juegos de pa-

labras, intertextualidades— que resultan de alto desafío a la hora de cambiar de lengua.

Me detendré primero en algunos puntos álgidos, en los cuales las decisiones de traducción de cada versión me parecen especialmente significativas pues evidencian una actitud más general del modo en que el traductor en cuestión concibe su tarea; luego en algunas omisiones y errores de interpretación y finalmente delinearé un perfil de las tendencias de cada uno.

## I. ¿Libres o fieles?: acerca de algunos juegos de palabras

Se hace evidente al leer apenas unas líneas de *Gargantúa* que el uso de la lengua por parte de Rabelais —su re-creación del francés, que imbrica lenguaje culto y popular— es de una complejidad y riqueza asombrosas. Una de las formas en que se cifra esa complejidad lingüística es en los juegos de palabras. Algunos ejemplos: en la primera enumeración del prólogo, la de las figuras y animales pintados en la cara externa de esas antiguas cajas llamadas silenos, se encuentran los siguientes “animales”: *oysons bridez* y *canes bastées*. En el primer sintagma Rabelais explota la polisemia de *oison*, haciendo alternar los sentidos literal y figurado; la tensión se produce al insertar la palabra en una lista de animales, lo cual actualiza el sentido literal (“cría de la oca”), pero acompañada por el adjetivo *bridez* (“embridado”), cuyo sentido activa inmediatamente el significado figurado (“persona muy crédula, fácilmente manipulable”).<sup>3</sup> *Canes bastées* es, por su parte, una expresión modulada produciendo una mínima variante sobre la fórmula idiomática *ânes bâtés*, que significa “idiota”, “tonto”.<sup>4</sup>

Ahora bien, ¿qué sucede al volcar a otro idioma estos juegos de palabras? Por supuesto, no es tarea fácil ya que pone al traductor ante la clásica disyuntiva entre libertad y fidelidad, entre crear otro juego de palabras equivalente en la lengua de llegada o traducir estrictamente palabra por palabra (y en este caso, nueva duda: ¿cuál de las acepciones se debe respetar?), entre agregar o no una llamada que explique la proliferación de sentidos. Lo cierto es que en todas las traducciones de nuestro corpus estas ocurrencias se pierden: todos los intérpretes, sin excepción, las pasan por alto y por lo tanto traducen sólo el sentido literal de cada término, sin notas ni aclaraciones.

## II. Los senderos se bifurcan: fórmulas idiomáticas y campo semántico

Si bien en los ejemplos anteriores hay unanimidad de criterio (o tal vez debería decir unanimidad de descuido), éste no siempre es el caso; me interesa cotejar

justamente los momentos en que entran en juego estrategias divergentes entre los traductores, en vistas a delinear las tendencias de cada uno.

Veamos qué sucede con dos referencias a la obra que está comenzando: “ce prelude et coup d’essay” y “ces beaux livres de haulte gresse, legiers au prochaz et hardiz à la rencontre”.<sup>5</sup> Al abordar la primera, tanto Barriobero como Ugarte y Pagés y Suero y Claramunda proponen “este prelude y ensayo” (p. 32, 5 y 14, respectivamente), perdiendo en la transformación parte de la riqueza de la forma francesa *coup d’essay* (expresión empleada en el juego de pelota para designar un saque). Tampoco la curiosa opción de García Die (“este prelude y bosquejo de ensayo”, p. 24) ni la opción más libre pero no más exacta de Barja (“este prólogo o ensayo”, p. 40) logran conservar el ingenioso plus de significado del original. La versión de Yllera, en cambio, en un esfuerzo por plasmar algo de ese uso particular, sugiere “este prelude y primer intento” (p. 56) como alternativa más apropiada y agrega una nota al pie para explicar que se trata del empleo figurado de un término lúdico que significa “primer servicio o saque”.

Pasando ahora a la segunda referencia al libro, es necesario hacer algunas aclaraciones: varios términos empleados en este fragmento y un poco antes en el texto —como *saiges*,<sup>6</sup> *fleurer*, forma antigua de *flairer* (husmear, olfatear), *sentir* (oler), *de haulte gresse* (la traducción literal sería *de alta o buena grasa*; forma usada para caracterizar a los animales muy grasos y por lo tanto sabrosos<sup>7</sup>), *prochaz* (persecución) y *hardiz* (osado)— construyen un campo semántico, el de la caza, cuya presencia refuerza la exhortación a que el lector se comporte como lo haría un perro con su hueso (imagen ya desarrollada anteriormente en el prólogo). Sin embargo, la mayoría de los traductores no sólo desdibuja este campo semántico sino que incluso tergiversa por completo el sentido de la expresión *de haulte gresse*, proponiendo versiones tan arbitrarias y apartadas de la frase de Rabelais como “esos bellos libros, preciadas minas, que son ligeros á primera vista y profundos cuando se miran con detenimiento.” (Barriobero, p. 34) o “estos libros de gracioso acento, apariencia ligera y gratos de encontrar” (Ugarte y Pagés, p. 5). En otros casos la traducción respeta —si no completa, al menos parcialmente— el original: Suero y Claramunda introducen una nota al pie para aclarar que el pasaje recurre a varios “Términos de montería”, pero siguen malinterpretando la expresión *de haulte gresse* (ya que traducen “estos bellos libros, gratos por fuera”, p. 15); por su parte, García Die agrega dos notas: mientras que en la primera determina con exactitud el sentido de *de haulte gresse*, en la otra justifica el haberse apartado de una traducción “al pie de la letra” “pues las [palabras] originales son términos de venatoria que hoy quedarían confusos para casi todos” (p. 29).<sup>8</sup> Más felices son, en cambio, las traducciones que restan: correcta y sin aclaraciones, la de J. Barja (“libros de tal enjundia, al seguir-

los ligeros, en el choque atrevidos”, p. 41); anotada dos veces,<sup>9</sup> la de Yllera (“estos bellos libros muy sabrosos, ligeros en la persecución y atrevidos en el ataque”, p. 57).

### III. De omisiones y descuidos

Si bien es cierto que toda traducción debe renunciar a la totalidad, al querer decirlo todo –y todo igual que el original– puesto que, signada por su fatal condición de posibilidad teórica, toda traducción es siempre *a priori* relativa e imperfecta, es curioso notar, al contrastarlas con el original, cómo en el tránsito de una lengua a otra algunas traducciones de nuestro corpus pierden mucho más que ese inevitable excedente del que hablan muchos teóricos de la traducción:<sup>10</sup> palabras de sentido o interpretación complejas, términos de enumeraciones e incluso párrafos enteros desaparecen sin dejar rastros.

Ejemplar es en esta operación de sustracción silenciosa la edición de Ugarte y Pagés, que logra condensar todo el prólogo en una carilla y media, a costa de dejar en el camino numerosos sustantivos y adjetivos, de reducir sistemáticamente las enumeraciones y de borrar las referencias a las obras de Platón y de Galeno.<sup>11</sup> Por su parte, Barriobero suprime sin explicaciones la interjección *Caisgne!*, la referencia a *Frere Lubin* (se limita a hablar de “cierto hermano humorista y pedigüeño”) y varias frases del anteúltimo y el último párrafo del prólogo.<sup>12</sup> Y hacia el final del prólogo, también García Die omite el principio de una oración, dejando sin ningún sentido el fragmento.<sup>13</sup>

Pero la omisión no es la única forma de traicionar la letra del original: en varias de las traducciones del corpus es común encontrar errores de interpretación que desembocan en aseveraciones absurdas o ininteligibles.<sup>14</sup> Tal es el caso de un fragmento que precisamente advierte sobre los peligros de una interpretación excesiva: “...mon opinion, qui decrete icelles [les allegories calfretées à Homere] aussi peu avoir esté songéez d’Homere que d’Ovide en ses Metamorphoses les sacremens de l’Evangile.” (pp. 15-16). Al volcarlo al español, tanto Barriobero y Herrán como Ugarte y Pagés producen la misma aberrante transformación: “...creo que aquéllas tanto pudieron ser soñadas por Homero ó por Ovidio en sus *Metamorfosis*, como los sacramentos por el Evangelio”.<sup>15</sup>

### IV. Los traductores: un perfil

Comenzando por el primero en orden cronológico, está claro que la versión de 1905 de Barriobero y Herrán tiene muchas falencias: no sólo no recoge los do-



bles sentidos de los juegos de palabras, las expresiones idiomáticas ni los matices de los campos semánticos, sino que además es propensa a todo tipo de confusiones y errores de interpretación semánticos y gramaticales. Además, la carencia de notas en el “Prólogo del autor” no ayuda a iluminar pasajes complejos de traducir.<sup>16</sup> No obstante, ninguno de estos desaciertos, en gran medida atribuibles a la época y a las circunstancias sociales, políticas e intelectuales adversas<sup>17</sup> en que se produce este primer intento, puede quitarle el mérito inapeable de haberse arriesgado a una empresa nunca hasta entonces emprendida.

Ahora bien, la repetición de algunos de los mismos descuidos, sumados a otros nuevos, ya no puede justificarse con idénticos atenuantes en el intento de Ugarte y Pagés, quien publica una versión muy descuidada, sin notas ni portada ni poema inicial, sospechosamente próxima a la de 1905. Esta primera traducción argentina, que se jacta de ser “Traducción directa del francés” y “Texto íntegro, de acuerdo con el original”, no cumple ninguna de estas premisas pues reduce y empobrece tanto cuantitativa como cualitativamente el original francés. La repetición de muchos de los errores cometidos por Barriobero hace pensar que se trata de una traducción no plagiada pero sí demasiado dependiente de la de este traductor, aunque –valga la aclaración– la mayoría de las omisiones que desgarran el texto son completamente originales de Ugarte y Pagés. Certero síntoma de su inexactitud, el libro lleva por título “*Gargantúa y Pantagruel*”, lo que da desde un comienzo la pauta de su recurrente actitud poco fidedigna ante el original. Sin embargo y a pesar de todas sus falencias, esta traducción tiene el valor de ser la primera en nuestro país.

A diferencia de estas últimas, la traducción de Suero y Claramunda sí renueva decididamente el panorama; su resultado testimonia un decidido esfuerzo por superar el estado de la cuestión: siguiendo de cerca el original, los traductores evitan la mayoría de los errores que las ediciones anteriores cometían, respetan a rajatabla los matices semánticos de los conectores, no omiten una palabra. A pesar de algunas imprecisiones,<sup>18</sup> la ascética edición de Suero y Claramunda con sus poquísimas notas, es la primera en posibilitar una lectura amena, fluida y comprensible, lo que representa un avance sustancial con respecto a las versiones precedentes.

Pasando ahora a la traducción de García Die, ésta pareciera ser el reverso de la de Suero y Claramunda. Al despojado y escueto aparato crítico de esta última se contraponen la proliferación de paratextos y notas de la primera; a la lectura fluida que permite una, la interrupción constante que impone en la otra el abuso de notas, excesivas en cantidad y en extensión; al perfil bajo y al borramiento casi total de Suero y Claramunda, la ubicua presencia de García Die. Publicando su propia versión, éste último busca distinguirse de otros traductores de Rabelais, (a quienes desdeña, pues según él han malinterpretado al escritor francés) y cor-

tar con la tradición de incompreensión que padece *Gargantúa*: como se indica en la portada (“Primera y única traducción española completa, y del francés antiguo, tal como la escribió Rabelais”), su traducción, cuyos criterios se quieren originales e innovadores, pretende marcar una ruptura con respecto a las de sus predecesores.<sup>19</sup> Y hay que reconocer que se diferencia: su heterogeneidad radica en la fuerte impronta médica que elige darle a su traducción. Con esto me refiero –más allá de que el propio traductor se dedica a esta profesión–, a que toda su interpretación del sentido del prólogo y del libro tiene que ver con la medicina: según él “*Gargantúa* es un libro de Medicina” (p. 15) con mayúscula, que el médico Rabelais escribe para entretener a los “bebedores de sus recetas”, es decir a sus pacientes.<sup>20</sup> Además, otro rasgo que lo distingue es que es el único de los traductores del corpus que conserva algunas palabras en francés, sin traducir.<sup>21</sup> El problema es que en su obsesión por diferenciarse, García Die sostiene una concepción romántica del autor como genio y de una verdad única (que por supuesto es la suya). Creyendo haber develado “el auténtico pensamiento del maestro François Rabelais” (p. 15), su versión, totalitaria y excluyente, desconoce justamente la complejidad de la cuestión de las interpretaciones planteada en el prólogo. Ahora bien, aunque sesgada y totalizadora, la versión de este gran admirador de Rabelais no deja de ser, al mismo tiempo, interesante gracias a su mirada excéntrica: García Die no proviene, como la mayoría de los que encaran traducciones tan largas y difíciles, del ámbito de las letras ni de la crítica literaria; es médico y como tal renueva y enriquece el panorama de traducciones de *Gargantúa*, aportándole un soplo de aire fresco.

Muy personal es también la versión de Barja. Mientras que todos los otros traductores reivindican –explícita o implícitamente– la fidelidad, éste se inclina por el polo opuesto de la clásica disyuntiva: la libertad. La propuesta de esta versión de notas siempre claras y pertinentes es, como destaca J. I. Ferreras, prologuista de la edición, “encontrar el tono adecuado a una obra que se presenta como cómicamente desenfadada” (p. 19). Si bien a veces –como cuando altera el orden sintáctico sin motivos a la vista– Barja lleva esta libertad más allá de lo necesario para la consecución de aquel tono deseado; si bien al optar por un léxico más marcado, modismos muy españoles y expresiones menos neutras en ocasiones resulta un poco ajeno para un lector latinoamericano, es indudable que su recreación con menos ataduras actualiza el texto recuperando toda la vitalidad, la espontaneidad y la fuerza del original francés. Y paradójicamente, esta libertad termina haciéndolo muchas veces más fiel que los otros traductores, como sucede cuando traduce algunas repeticiones y juegos de palabras sonoros.<sup>22</sup>

Por último, la traducción de Yllera es a todas luces la más cuidada: fruto de un detallado y preciso trabajo filológico, su edición –destinada a un lector más especializado que el público general y amplio al que apuntan las otras– es la

única que indica variantes, así como la única en la que *Gargantúa* se imprime totalmente libre tanto de omisiones como de errores. Además, las aclaraciones al pie de página manifiestan un profundo conocimiento de las últimas conclusiones de los estudios rabelesianos, gracias al cual esta traductora consigue un delicado equilibrio entre fluidez y notas: claras y completas pero a la vez sintéticas, sus explicaciones, indispensables a la hora de acercar la difícil prosa rabelesiana a un lector contemporáneo, se abstienen de comentarios e interpretaciones personales y en cambio se proponen despejar dudas semánticas, dar referencias bibliográficas completas de las obras citadas o aludidas por Rabelais y agregar información histórica que ayuda a comprender mejor el texto.

### **Algunos comentarios finales: diversidad de épocas, diversidad de estilos**

Al comparar las traducciones del corpus queda en evidencia que tanto la versión de Barriobero y Herrán como la de Ugarte y Pagés son las más inexactas y deficientes; sin embargo, es imposible pasar por alto que todas éstas se publicaron durante la primera mitad del Siglo XX, cuando por un lado los protocolos y supuestos de la actividad de traducción eran radicalmente diferentes a los de hoy en día y, por otro, el acceso a recursos bibliográficos y tecnológicos era mucho más limitado.

Las restantes traducciones, publicadas a partir de los años setenta, pertenecen a una época en que la profesionalización de la tarea del traductor exige una mayor rigurosidad a la hora de volcar el texto a otro idioma<sup>23</sup> y por lo tanto contienen considerablemente menos errores. También los estudios rabelesianos logran con el tiempo avances considerables, lo cual colabora en la misma dirección.

Sin embargo el cotejo permite notar asimismo que las diferencias no se reducen únicamente a aquellas derivadas de los cambios históricos en los criterios de traducción o de la mayor o menor disponibilidad de recursos de cualquier tipo: también están determinadas en gran medida por otros factores, tan diversos como la formación del traductor, su ideología, las condiciones de producción de la traducción, la circulación de la edición y el público al que apunta. De este modo, los resultados son traducciones de estilos muy diferentes, cada una con sus aciertos pero también con sus desaciertos: múltiples miradas –o interpretaciones– de un mismo hueso por roer.

## Notas

<sup>1</sup> Las primeras dos traducciones del cuadro me parecen insoslayables por ser la primera versión en español y la primera versión argentina, respectivamente. Las de T. Suero y J. M. Claramunda, A. García Die Miralles de Imperial y Juan Barja son de especial interés dado que cada una adopta perspectivas de traducción originales y muy distintas a las demás. Y finalmente la de Cátedra, imposible de dejar de lado por ser la última y más reciente. Todas las citas de este trabajo serán tomadas de las ediciones indicadas en este cuadro; en cada caso, se especificará la página entre paréntesis.

<sup>2</sup> La primera edición de esta traducción fue publicada en Barcelona en 1971 por la editorial Bruguera.

<sup>3</sup> El *Petit Robert* define el término como: “1° Petit de l’oie. 2° Fig. et vieilli. Personne très crédule, facile à mener”.

<sup>4</sup> Según el *Dictionnaire d’ancien français. Moyen Age et Renaissance*, la fórmula idiomática *âne bête* significa “personne extrêmement sotté ou ignorante”.

<sup>5</sup> Todas las citas en francés serán consignadas a partir de la edición de Rabelais, F., *Gargantua* (Première édition critique faite sur l’Édition princeps), 1970. En este caso, se trata de la p. 11 y la p. 14, respectivamente.

<sup>6</sup> Rabelais juega con los dos sentidos de esta palabra: puede significar tanto *sabio* o *discreto* como –en una acepción más específica, usado para perros de caza– *de buen olfato*. Sin embargo, ninguno de los traductores del corpus da señales de haber reparado en este juego de palabras.

<sup>7</sup> El *Dictionnaire du moyen français. La Renaissance* define la expresión como “bien en point; très consistant”.

<sup>8</sup> Cuestionables me parecen las decisiones de este traductor que, en pro de una supuesta ayuda al lector –cuyas capacidades son prejuiciosamente subestimadas–, descarta el matiz del original, empobreciendo el texto al hacerlo repetir una idea ya expuesta sin la vuelta de tuerca extra que le agrega Rabelais.

<sup>9</sup> En la primera llamada Yllera copia y explica la forma *de haulte gresse* y en la segunda provee una guía de lectura, explicitando que el fragmento compara el actuar del lector con el del sabueso.

<sup>10</sup> Tanto Mounin como Walter Benjamin y Octavio Paz coinciden acerca de esta condición inherente a toda traducción.

<sup>11</sup> A modo de ejemplo, una de estas omisiones es la del vocativo *verolez*, al comienzo del prólogo, caso en el cual el borramiento puede leerse como un intento del traductor de atenuar la procacidad del texto. Esta actitud coincide con lo que señala Alicia Sierra en su cotejo de varias traducciones del capítulo XXVI de *Pantagruel* cuando nota la tendencia recurrente en la versión de Ugarte y Pagés a atenuar todo lo relacionado a la sexualidad. (Sierra, p. 86).

<sup>12</sup> Se trata de la frase que empieza por “A Demosthenes, fut reproché par un chagrin...” y desde “Mais écoutez, vietz d’azes...” hasta el final. Sin embargo, en ediciones posteriores

como la de 1923 y la edición revisada de Anaconda se corrigen estas faltas, restituyendo tanto el fragmento del final como la referencia al monje y agregando además una nota al pie para iluminar las connotaciones de este nombre propio.

<sup>13</sup> Donde la versión francesa decía “L’odeur du vin, ô combien plus est friant, riant, priant, plus celeste et délicieux que d’huile. Et prendray autant à gloire qu’on die de moy que plus en vin aie despendu que en huyle, que fist Demosthene...”, los traductores ponen: “¡Oh, cuánto más fragante, jovial e incitante, celeste y deleitante no [sic.] es el olor del vino que el del aceite!, como hizo Demostenes...”.

<sup>14</sup> La mayoría de las veces los errores se originan en la elucidación incorrecta de: 1- el sujeto verbal, 2- el referente de ciertos pronombres (los pronombres franceses y *en* suelen ser especialmente problemáticos pues no existe un equivalente en español), 3- la relación lógica expresada por un conector o 4- ciertas construcciones correlativas como *autant...que* (tanto... como).

<sup>15</sup> La cita pertenece a Barriobero (*Gargantúa*, 1905, p. 35) pero la versión de Ugarte y Pagés es casi idéntica (ver *Gargantúa y Pantagruel*, 1943, p. 6).

<sup>16</sup> Ya la reedición de 1923 se publica con notas en el prólogo (aunque éstas son pocas y escuetas).

<sup>17</sup> Barriobero y Herrán mismo testimonia en el “Prólogo del traductor” cómo estando en la cárcel decide abordar “uno de los *imposibles* que había oído reputar como tales” (Rabelais, 1905, p. 22) en su vida intelectual y cómo “la intelectualidad oficial”, encarnada en Menéndez Pelayo, le da la espalda a su proyecto, cuando él le reclama apoyo.

<sup>18</sup> Todavía se les cuelan algunas malas interpretaciones; además, no especifican, al menos en la edición que manejo, un dato importantísimo: a qué edición fuente se atienen.

<sup>19</sup> Su primera estrategia de diferenciación es traducir “verolez” por “tarantulados” (con una nota), mientras que todos los otros traductores del corpus optan por “sifilíticos” (salvo Ugarte y Pagés, que no lo traduce).

<sup>20</sup> En el “Pequeño escrito a guisa de prólogo...” y en la larguísima nota 1 y 8 García Die desarrolla su interpretación personal, que remata con una concluyente sentencia: “Rabelais era médico y un médico no puede pensar de otra manera que la acabada de exponer.” (Rabelais, 1972, p.28).

<sup>21</sup> Las palabras en francés, que aparecen en *itálicas*, son “*Fessepinte*” y “*tirelupin*”. En realidad en el caso de ésta última, el traductor deja el término francés en el cuerpo del texto pero también lo traduce a continuación; su indecisión resulta en el curioso sintagma “*tirelupin* cojidiablo”, al que agrega una nota. Además hay otras palabras, en general se trata de interjecciones o vocativos vulgares, que se traducen pero con una nota en la que se repone el término original.

<sup>22</sup> Barja es el único que siempre conserva en español las repeticiones y los juegos de palabras sonoros del francés. En el mismo sentido, este traductor adapta libremente los proverbios y las expresiones idiomáticas, sustituyéndolos por otros equivalentes en la lengua de llegada en lugar de calcarlos palabra por palabra, como hacen los demás traductores.

<sup>23</sup> Justamente en 1963 se publica el libro de Mounin *Les problèmes théoriques de la traduction*. Habiendo detectado una carencia de teorías que se ocupen de manera sistemática de la traducción en tanto objeto de estudio científico, su autor se propone reparar esta falta, sentando algunas bases teóricas e incluyendo el estudio de “l’opération traduisante”, como él la llama, como una rama dentro de la lingüística. En su introducción hace una breve reseña de los principales cambios históricos en las formas de concebir y llevar a cabo la actividad de traducción.

## **Bibliografía**

### **Diccionarios**

**García Pelayo y Gross, Ramon y Testas, Jean** (1992), *Grand Dictionnaire Français-Espagnol, Espagnol-Français*, Paris, Larousse.

**Grandsaignes D’hauterive, R.** (1974), *Dictionnaire d’ancien français. Moyen Age et Renaissance*, Paris, Librairie Larousse.

**Greimas, A.J. y Keane, T.M.** (1992), *Dictionnaire du moyen français. La Renaissance*, Paris, Larousse.

**Robert, Paul** (1986), *Le petit Robert 1. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert.

### **Ediciones consultadas de la obra de Rabelais**

#### **En francés:**

**Rabelais, F.** (1970), *Gargantua* (Première édition critique faite sur l’Editio princeps, editor M. A. Screech), Ginebra, Librairie Droz y Paris, Librairie Minard.

**Rabelais, F.** (1973), *Gargantua* (ed. Pierre Michel), Paris, Gallimard.

**Rabelais, F.** (1993), *La vie tres horrible du grand Gargantua* (ed. Françoise Joukovsky), Paris, GF - Flammarion.

**Rabelais, F.** (1950), *Oeuvres complètes* (ed. Jacques Boulenger), Tours, La Pléiade.

#### **En español**

**Rabelais, F.** (1905), *Gargantúa*, (trad. E. Barriobero y Herrán), Madrid, López del Arco.

**Rabelais, F.** (1943), *Gargantúa y Pantagruel*, (trad. F. Ugarte y Pagés), Buenos Aires, Sopena.

**Rabelais, F.** (1944), *Obras Completas* (trad. E. Barriobero y Herrán), Buenos Aires, Anacóna.

**Rabelais, F.** (1989), *Gargantúa y Pantagruel*, (trad. T. Suero y J.M. Claramunda), Barcelona, Plaza y Janés.

**Rabelais, F.** (1972), *Gargantúa*, (trad. A.García Die Miralles de Imperial), Barcelona, Juventud.

**Rabelais, F.** (1986), *Gargantúa*, (trad. Juan Barja), Madrid, Akal.

**Rabelais, F.** (1999), *Gargantúa*, (trad. A. Yllera), Madrid, Cátedra.

## General

**Artal, Susana** (2003), "Rabelais en castellano. Las décadas del 60 y el 70 y el 'efecto Bajtin'" en: AAVV, *Actas de las XVI Jornadas Nacionales de Literatura Francesa y Francófono*, Rosario, Comunicarte, pp. 185- 194.

————— (2002), "De la mano de Anatole France. François Rabelais en Latinoamérica" en: AAVV, *La literatura de habla francesa: reflexiones a comienzos del siglo XXI. Actas de las XVº Jornadas Nacionales de Literatura Francesa y Francófono*, Rosario, Comunicarte, pp. 13- 22.

————— (2001), "Rabelais más allá de los Pirineos" en AAVV, *Visiones contemporáneas de la literatura francesa. Actas de las XIVº Jornadas Nacionales de Literatura Francesa y Francófono*, Córdoba, Comunicarte, pp. 235- 243.

**Benjamin, Walter** (1971), "La tarea del traductor" en *Ángelus Novas* (trad. H. A. Murena), Barcelona, Edhasa, pp. 127- 165.

**Mounin, Georges** (1963), *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard.

**Paz, Octavio** (1971), "Traducción: literatura y literalidad" en *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1990, pp. 9- 27.

**Sierra, Alicia** (2002), "El *Pantagruel* de Rabelais en lengua española. Comentarios sobre sus traducciones." en: AAVV, *La literatura de habla francesa: reflexiones a comienzos del siglo XXI. Actas de las XVº Jornadas Nacionales de Literatura Francesa y Francófono*, Rosario, Comunicarte, pp. 77- 88.

## **Traducir en el espacio. El listado de juegos de *Gargantua* según tres de sus versiones castellanas**

Ariel David Shalom  
Universidad de Buenos Aires

El listado de juegos del capítulo XXII de *Gargantua* es uno de los pasajes más particulares de la novela de Rabelais. Dicha condición, sin embargo, no responde tanto a un efectivo interés de lectura como a la desmedida proliferación de juegos. Incluso puede arriesgarse, sin necesidad de reclamar una imposible estadística, que buena parte de los lectores rabelaisianos –al menos los lectores modernos– apenas lo ha transitado, y que, en vez de ello, sólo ha echado un vistazo panorámico o reparado azarosa o arbitrariamente en alguno de sus fragmentos. La hipótesis tiene su justificación en el texto mismo. El listado no sólo es ocioso desde el punto de vista narrativo –su supresión no afectaría en nada el sustrato argumental del relato– sino –y ello es lo fundamental– es deliberadamente monótono desde el punto de vista poético. A diferencia de otras digresiones a las que a menudo acude Rabelais –poemas, diálogos, *excursus* temáticos–, el listado tiene en sí mismo un escaso valor literario. Basta repasarlo con atención para advertir que su autor no ha hecho de él un poema, o, si se quiere, un material de considerable calidad estética. Su extensión y monotonía lo convierten en un objeto prescindible como pasaje de lectura.

Sin embargo, esa misma condición configura su necesidad: gracias a esos atributos el listado es sumamente eficaz como procedimiento. Su irrupción reproduce a nivel enunciativo –es decir, en la relación entre texto y lector– la situa-



ción de ocio manifiesta en el interior de la historia, donde Gargantúa y sus amigos se han reunido para celebrar una bacanal gastronómica y lúdica, empleo del tiempo que señala el alto contraste de la educación escolástica del gigante con su posterior educación humanista, eminentemente utilitaria. Así, puede decirse, la lectura del listado sólo es posible a condición de escapar a la lógica productiva del relato, del mismo modo en que jugar representa para los personajes un olvido del tiempo de la productividad.<sup>1</sup> Para lograr esto, Rabelais ape-la a un gran truco: decide despojar a la letra de su condición suprema de artefacto sonoro y portador de sentido para destacar su inscripción espacial en el soporte. Así, la visualización del inventario en su extenso despliegue se convierte en el principal elemento de significación, y poco importa, a estos fines, que el lector se detenga a leer juego por juego: basta con que advierta en una lectura fortuita la abundancia y diversidad de los entretenimientos.<sup>2</sup>

### **La traducción como lectura**

Es sabido que la obra de Rabelais es un texto de traducción problemática. La variedad de registros estilísticos, de niveles de lengua, de expresiones populares y de juegos lingüísticos –inscriptos, además, en un estadio muy inestable de la lengua francesa en cuanto a su normativa– vuelve muy dificultosa su traducción, a veces casi imposible. En este marco, el listado de juegos –un objeto en apariencia marginal– se presenta como uno de los pasajes más atractivos para su estudio, en especial, por la remisión marcadamente cultural de sus términos y su especial función dentro del relato. Así, si toda traducción constituye un ejercicio de lectura, su estudio puede darnos claves acerca del original. Aspectos que allí suelen no ser del todo evidentes, a menudo se revelan con fuerza en el estudio del pasaje a otras lenguas. Tres traducciones castellanas del listado nos ofrecen perspectivas valiosas en este sentido, de modo que hemos decidido considerarlas por separado a fin de estudiar sus particularidades y resaltar los contrastes entre ellas.<sup>3</sup> No nos centraremos en el detalle puntual de las elecciones lexicales ni en la determinación de errores de traducción, tarea por demás engorrosa si se considera la cantidad de términos que incluye el listado. Tampoco nos interesa señalar (aunque ello será inevitable) la mayor o menor validez del criterio elegido. Nuestro objetivo será indagar en los parámetros de lectura que llevaron a los traductores a tomar sus respectivos caminos para, a partir de allí, observar el original desde otra perspectiva.

## **Alicia Yllera: la fragmentación del listado**

La versión del listado que efectúa Alicia Yllera para Cátedra (1999) se caracteriza por un respeto absoluto del texto fuente. Conforme a los criterios eruditos de la edición, Yllera no sólo intenta una traducción para cada uno de los 217 términos sino que explica al detalle la totalidad de sus elecciones. Su determinación es clara: acercar lo máximo posible al lector hispánico al universo lúdico inscripto en el original. Así, la distancia histórica, la especificidad cultural de la mayoría de los juegos y el hecho de que muchos de ellos tengan una referencia un tanto críptica llevan a Yllera a desplegar un minucioso dispositivo metatextual, el más extenso de toda la edición.<sup>4</sup> Cada ítem lleva inscripta una llamada que remite a un comentario a pie de página donde se refiere la problematicidad o no de la elección y se efectúan interpretaciones a partir del rastreo de etimologías y del relevamiento de datos histórico-culturales. Estamos ante lo que Trendafilov denomina una “traducción de mentor”, esto es, “una traducción interpretativa, edificante y erudita”.<sup>5</sup>

Sin embargo, semejante despliegue de información atenta contra la particular legibilidad del fragmento. Las notas al pie, que ocupan unos dos tercios de la hoja, llevan la edición del capítulo de seis páginas (que sin glosas habría ocupado) a veintidós. Así, el listado, dispuesto en una sola columna, avanza a cuentagotas, fraccionado en pequeños bloques de seis o siete términos. El resultado de esta alteración es patente: se hace imposible contemplar el listado en su devenir espacial. Y no se trata de una crítica extendida al uso del espacio metatextual, sino a la validez de este recurso en el marco específico del episodio. De este modo, lo que sin duda representa un valioso aporte para la legibilidad de las referencias culturales resulta inapropiado en virtud de los imperativos funcionales del fragmento. En su respeto excesivo a las referencias, Yllera pierde de vista el valor gráfico del listado, y con ello anula la metáfora visual sobre la que se funda el artificio de Rabelais. Curiosa consecuencia, por otra parte: el tramo más *ocioso* del libro es el que desencadena más explicaciones.

## **Antonio García-Die: transculturación y reescritura**

Antonio García-Die toma un camino opuesto al de Yllera. En su versión de 1971 para editorial Juventud, en lugar de una traducción término a término, decide confeccionar una nueva lista: por un lado, efectúa una adaptación cultural de los juegos al ámbito hispánico, y por otro, aumenta su número a 423. El gesto —ciertamente polémico— nos permite considerar su versión ya no como un texto más o menos ajustado al original, sino como un fenómeno cercano a la reescritura.<sup>6</sup> Pero

¿qué particulares características del listado abren camino, primero, a su actualización cultural y, luego, a la expansión de la cantidad de juegos?

Sobre el primer aspecto, resulta interesante retomar la clásica polarización –esquemática y superada, pero útil para ilustrar el caso– según la cual una traducción es fiel a la letra o bien fiel al sentido del texto fuente. En su prólogo, García-Die insiste en el remanido tópico y nos da una clave acerca de su criterio como traductor:

Esta versión es pues la única española *fiel hasta el aburrimiento*. He metido mi alma bajo la toga de Rabelais y he pasado noches y noches trabajando como un miniaturista o un relojero hasta conseguir *un texto lo más fiel posible*. Es obra de benedictino dar con el auténtico pensamiento del maestro François Rabelais.

Alguien pensará que lo he llenado de eufemismos. No y mil veces no. He dicho en lengua española lo que él dijo en su francesa, en el francés que creó.

Y digo en español, y no en castellano, pues utilizo todos los modismos de las lenguas que se hablan o hablaron en España. Desde el griego y latín al navarro o catalán, vasco, árabe y gallego, como lo hace el propio Rabelais.<sup>7</sup>

Es clara la obsesión del traductor por señalar su fidelidad al texto fuente. ¿Pero fidelidad a qué? Sin duda, fidelidad al sentido, al espíritu del texto original. Así, lo que cuenta para García-Die, según la tradicional escisión platónica entre cuerpo y alma, es el “alma” del texto, el “pensamiento” del autor, el sentido profundo del texto como ámbito separado de la letra. De allí que considere legítimo efectuar una transculturación, decir en todo el abánico de la “lengua española”, con sus dialectos y modismos, lo que Rabelais dijo en “su lengua francesa”; producir, en definitiva, un texto tal como si Rabelais fuese español y viviese en el siglo xx. Ya no pretende, como Yllera, una traducción en torno a los significantes, sino respetar una lógica similar de inscripción. Lo que lee son rasgos generales: la considerable extensión del listado y el modo en que están distribuidos los significantes que lo componen. Así, en su lista, al igual que en el original, ciertos tramos de la enumeración avanzan por una especie de contagio fónico o semántico, se repiten palabras, se incluyen no sólo juegos sino movimientos característicos, se emplean palabras en dialectos, se inventan juegos, se reproducen fragmentos de canciones infantiles; incluso se añaden juegos contemporáneos como “balompié” y “baloncesto” y muchos de ellos, especialmente los últimos cien, son, según palabras del traductor, “juegos que recuerdo y he jugado de niño”.<sup>8</sup> Se trata, en definitiva, de familiarizar el repertorio para garantizar una mejor comprensión.

El segundo aspecto se relaciona con el aumento de la cantidad de términos. La clave del movimiento parece asociarse a un rasgo que define a casi toda lista: su maleabilidad, su franca apertura a la proliferación. En el caso del listado de Ra-

belais, las variantes a incluir son infinitas: se puede jugar a cualquier cosa, o mejor, cualquier cosa es pasible de convertirse en un juego. La prueba está en las sucesivas incorporaciones efectuadas por el autor y que, según García-Die, también habrían hecho los editores. Así, si el espíritu del autor continúa encarnado en el cuerpo de quien traduce, éste, al captar las cualidades esenciales de su poética, puede permitirse continuar su legado: en este caso, incorporar juegos tal como si Rabelais estuviese vivo. El gesto es sin duda solidario con la poética rabelaisiana de exceso y acumulación, pero ¿puede avalarse semejante sobrepasamiento del texto? ¿Puede avalarse, en términos más amplios, la trascuración de los juegos originales?

En su influyente obra *La traduction et la lettre ou l'auberge de lointain*, Antoine Berman observa que la línea dominante de la traducción en Occidente, iniciada en tiempos del Imperio Romano y presente hasta nuestros días, está signada por un fuerte etnocentrismo, es decir, por un movimiento traductor que trae todo a la propia cultura, y postula, como contrapartida, una ética, un contrato que permita ubicar al texto meta al servicio del original a fin de respetar, en la mayor medida posible, el universo particular de la cultura del texto fuente.<sup>9</sup>

Sin duda, la versión de García-Die responde a esta tendencia. En ella, observamos una clara voluntad del traductor por españolizar, incluso en torno a su propia experiencia histórica, el listado de Rabelais. Así, poco o nada resta del universo lúdico del texto original: lo que leemos es un listado adulterado, reescrito casi por completo mediante una serie considerable de procedimientos literarios. Con todo, la lectura de García-Die resulta esclarecedora. Al considerar el listado como un paradigma, como una unidad global de sentido, lo que hace es destacar sus límites exteriores, su extensión y su carácter genérico, justamente los tres aspectos que, como vimos, definen la particular cualidad significativa del listado.

### **Francisco Ugarte: la traducción ausente**

En su versión de 1943 para editorial Sopena Argentina, Francisco Ugarte y Pagés parece dirimir los inconvenientes de traducción del listado a partir de su exclusión de la obra. Sin embargo, si se atiende a las características de la edición, se verá que el recorte trasciende las dificultades relacionadas con la legibilidad cultural: aquí, todo el *Gargantua* es producto de una sugestiva serie de manipulaciones. Los versos iniciales (“Aux lecteurs”) han sido suprimidos, y tanto el prólogo del autor como los capítulos I y II marginados a una suerte de instancia paratextual, de modo que la novela se inicia, sin denominación de número de capítulo, con un apartado cuyo título corresponde al capítulo III del original. Las razones de esta reorganización parecen asociarse a una voluntad de aislamien-

to de la materia narrativa. Así, el prólogo del autor –instancia deliberadamente enunciativa–, el capítulo I –articulado por un yo asimilable a una voz autoral o a un compilador– y el capítulo II –cuyos crípticos versos, los *franfreluches antidotées*, escapan a una referencia comprensible– son leídos como ajenos a la fábula: para Ugarte, el libro sólo comienza cuando esa voz deja de hablar sobre la historia y se dedica a contarla.

Esta reconfiguración del texto tiene su correlato en la edición: su armado en dos columnas, a interlineado simple y letras de cuerpo pequeño y la baja calidad del soporte señalan a su vez una voluntad de economía material. El lector recibe así una edición que privilegia la dimensión narrativa e intenta organizar el discurso con desplazamientos y supresiones de sus partes *ociosas* (y ello pese a que en la portada se anuncie que estamos ante un “texto íntegro de acuerdo con el original”).

Así, al llegar al listado, Ugarte reemplaza los 217 juegos por tres modestos y económicos puntos suspensivos, en un gesto que revela, mucho más que el silencio, su nivel de interpretación. Para el traductor, ese signo ortográfico condensa todo el potencial de significación del listado: se convierte en una huella –signo ambiguo de ausencia y reemplazo– que anula el fluido espacial y temporal insinuado en la enumeración, a la que se juzga desmesurada y, por tanto, prescindible. De este modo –y ésta es la peor consecuencia–, la actividad de jugar queda rebajada al nivel de las otras acciones (beber, dormir, comer, etc), como si se redujese el relato a sus principales núcleos de acción, mientras que el gran hallazgo de Rabelais es justamente narrar ese tiempo de ocio sin narración. Por ello, la lectura *económica* de Ugarte nos permite observar, en el enorme vacío que instala, la función catalizadora del listado, esto es, su capacidad de detener el flujo narrativo en el puro regodeo de palabras ociosas y sin embargo vitales para la economía discursiva del relato. La traducción de Ugarte relega así uno de los aspectos esenciales de la poética de Rabelais: el juego de acumulación y redundancia y su despliegue en el espacio del texto.

### **Una traducción en el espacio**

En los casos analizados, hemos visto cómo, más allá de los problemas lingüísticos de traducción –siempre discutibles, pues involucran el viejo dilema en torno a las referencias culturales– el modo de configuración del espacio cobra un interés central. Sin duda, el listado es un objeto que transgrede los protocolos convencionales de lectura. Así, la fragmentación (Yllera), amplificación (García-Die) o extirpación de su cuerpo (Ugarte) ponen de relieve un aspecto generalmente accesorio: el problema de la edición, de la consideración gráfica de la

letra. En este sentido, si toda traducción implica obligadamente una reconsideración de la ubicación espacial del texto, es posible pensar la figura del traductor ya no como una entidad autónoma, plenamente responsable en términos éticos –o, si se quiere, jurídicos–, sino como una figura del discurso cruzada por el complejo proceso de puesta en página del texto. En este sentido, la lectura crítica del listado –de sus traductores pero también de sus editores– tiene consecuencias cruciales. La literatura de Rabelais se despliega en lo que podríamos denominar una *poética del derroche*: en ella encontramos un abuso sistemático del espacio de la página a través de artificios visuales que cortan el fluido narrativo e impulsan una reorganización gráfica del discurso. De allí que esta particular textualidad resulte antieconómica: no hay allí una ecuación rentable entre materia narrativa y uso espacial. En este sentido, el listado de juegos aparece como el pasaje de *Gargantua* –o quizá de toda la obra de Rabelais– que mejor destaca esa relación: si allí no hay *neg-ocio*, tampoco lo hay en el empleo material del soporte. Por ello, una traducción verdaderamente respetuosa del listado, y, en general, de toda la obra de Rabelais, será aquella que intente devolver a la letra todo su cuerpo, más allá de su capacidad significante.

## Notas

<sup>1</sup> “El juego es el signo del tiempo perdido. El valor destacado aquí es menos el saber que el Tiempo. El tiempo que se mide, se gana, se pierde, como el dinero. El tiempo que se valoriza por el hecho de que difiere la satisfacción de los deseos, y de que viene a remplazar esa satisfacción. El tiempo que, entre los paréntesis del juego, se suspende y se vuelve improductivo” (Beaujour, p. 82, la traducción es mía).

<sup>2</sup> La lista tiene, con todo, un importante valor como registro documental. Los 217 juegos que allí se incluyen –según la edición canónica de 1542– configuran el catálogo más extenso sobre juegos franceses del siglo XVI que jamás se haya escrito. Los eruditos han detectado allí juegos de naipes, de dados y de tablero; juegos con pelota al aire libre; juegos infantiles corporales e histriónicos y juegos de ingenio oral. La falta de documentación ha dejado algunos sin reconocer; otros han podido ser identificados pero no se sabe en qué consistían; algunos, por fin, serían resultado de la imaginación del autor. También se ha señalado la presencia de alusiones eróticas en algunos de ellos, lo cual parece plausible si se considera la centralidad del tema en la obra de Rabelais. En cuanto a las lenguas involucradas, la gran mayoría de los nombres pertenece al francés de la época, aunque hay algunas denominaciones en latín (“*primus secundus*”), en dialectos provinciales (“*rouchemerde*”) y en francés arcaico (“*chapifou*”), además de otras pertenecientes al lenguaje infantil (“*babou*”). También puede observarse la repetición de algunos juegos bajo apelativos distintos (“*maulcontent*” y “*malheureux*”) o mediante equivalentes provinciales (“*mousque*” y “*mousche*”), lo cual colabora a acentuar –por si hacía falta– el carácter ocioso y reiterativo de la lista. Véase al respecto, Sainéan, pp. 278-279.

<sup>3</sup> Para un panorama detallado de las ediciones españolas y argentinas de Rabelais, puede consultarse Artal, Susana (2002 y 2003).

<sup>4</sup> Si nos guiamos por las consideraciones de la propia Yllera, sólo una cuarta parte de los juegos tendría una correspondencia precisa con juegos españoles. Véase Rabelais, Yllera (tr.), pp. 167-168.

<sup>5</sup> Trendafilov, p. 182.

<sup>6</sup> Sin embargo, no estamos ante un hecho inaugural. Nada menos que la primera traducción de *Gargantua*, realizada por Fischart en 1575 incluye una lista de 372 juegos alemanes (véase Sainéan, t. II, p. 278)

<sup>7</sup> Rabelais, García-Die (tr.), p. 15. Las itálicas son mías.

<sup>8</sup> Rabelais, García-Die (tr.), p. 122

<sup>9</sup> Véase Berman, pp. 25-46.

## **Bibliografía**

**Artal, Susana** (2002), "De la mano de Anatole France. François Rabelais en Latinoamérica", en AAVV, *La literatura de habla francesa: reflexiones a comienzo del siglo XXI. Actas de las XVas. Jornadas Internacionales de Literatura Francesa y Francófono* (Rosario, mayo de 2002), Córdoba, Comunicarte, pp. 13-22.

————— (2003), "Rabelais en castellano. Las décadas del 60 y el 70 y el "efecto Bajtín"", en AAVV, *Estudios argentinos de literatura francesa y francófono. Los viajes, los viajeros y el olvido. Actas de las XVI Jornadas Nacionales de Literatura Francesa y Francófono* (Catamarca, 16 al 17 de mayo de 2003), Córdoba, Comunicarte, pp. 185-194.

**Barthes, Roland** (1982), "Introducción al análisis estructural de los relatos" [1966], en Niccolini, Silvia (comp.), *El análisis estructural*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 65-101.

**Beaujour, Michel** (1969), *Le jeu de Rabelais*, s/r, L'Herne.

**Berman, Antoine** (1985), *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil.

**Rabelais, François** (1995) [Guy Demerson, ed.], *Gargantua*, en *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, (1ª ed.: 1973).

————— (1972), *Gargantúa*, traducción de Antonio García-Die Miralles de Imperial, Barcelona, Juventud.

————— (1943), *Gargantúa*, en *Gargantúa y Pantagruel*, traducción de Francisco Ugarte y Pagés, Buenos Aires, Sopena.

————— (1999), *Gargantúa*, traducción de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra.

**Sainéan, Louis** (1922), *La langue de Rabelais*, Paris, Boccard.

**Trendafilov, Vladimir** (1995), "La traduction et son essence violente", en AAVV, *Violence et traduction. Actes du colloque de Melnik, Bulgarie (7-10 mai 1993)*, Bruxelles/München, Sofita, pp. 179-189.

