

VERBUM

ANALECTA NEOLATINA

Tomus XV, Fasciculus 1–2
Piliscsabæ/Budapestini, anno Domini MMXIV

Redigit

GYÖRGY DOMOKOS

Ad redigendum consilio adiuverunt

ANIKÓ ÁDÁM	(Hungaria)
GIUSEPPE FRASSO	(Italia)
ZOLTÁN G. KISS	(Hungaria)
CLAUDINE LÉCRIVAIN	(Hispania)
ÉVA MARTONYI	(Hungaria)
ELVIRA PATAKI	(Hungaria)
NÓRA RÓZSAVÁRI	(Hungaria)



Balassi Kiadó • Budapest

Editorial correspondence should be addressed to
VERBUM, PPKE BTK Romanistics, Ambrosianum 225
P. O. Box 1, H-2087 Piliscsaba 3. Hungary
Fax: (+36 26) 375 375 ext. 2987,
E-mail: domokos.gyorgy@btk.ppke.hu
www.verbum-analectaneolatina.hu

Published by
Balassi Kiadó
H-1136 Budapest, Hollán E. u. 33. IV/5.
E-mail: balassi@balassikiado.hu
www.balassikiado.hu

Each volume is available at
Balassi Könyvesbolt
H-1137 Budapest, Katona József u. 9-11.
Tel.: (+36 1) 212 0214

Please send your order to
H-1136 Budapest, Hollán E. u. 33. IV/5.
E-mail: balassi@balassikiado.hu

ISSN 1585-079X

Printed in Hungary

INDEX

ARTES

Espaces sensibles/espaces lisibles

MARIANNE SÁGHY

Lieu de tentation, espace du salut : Le désert comme hétérotopie dans la *Vie d'Antoine* d'Athanase d'Alexandrie 9

KORNÉLIA KISS

Changements d'espace : Dilatation (la mer) et réduction (la forêt du Morois) dans l'œuvre tristanienne 17

ANIKÓ ÁDÁM

La sphère romantique – la cathédrale 26

CATRIONA SETH

Perceptions spatiales dans *Corinne* de Germaine de Staël (1807) 35

PETER POR

Espaces poétiques des mégapoles-nécropoles 47

ZSÓFIA ILA-HORVÁTH

La plénitude du vide et le vide de la plénitude 57

VERONIKA DARIDA

Hétérotopies du théâtre 68

ANIKÓ RADVÁNSZKY

Les origines et les espaces de la déconstruction 75

TIMEA GYIMESI

Des espaces-fantômes de Marie Darrieussecq – « faire entendre le son que rendent d'autres espaces » 86

NIKOLETTA HÁZAS

Presence intime dans des espaces publics : Portrait et regard dans l'art de la rue de JR 98

STÉPHANE KALLA

Le Parallélisme : Esthétique du solipsisme dans le cinéma de Michael Mann 107

JOAQUIM VIANA

Au-delà du sensible : Espaces et dépositions 133

BERNARD KĀEST

Mission BZ 36 138

SILVIA NAGY-ZEKMI

Figures de Barbarie and *French Figs*: Hybridity in the *Beur* Imaginary 146

CRITICA

*Primer Simposio sobre la Recepción, Presencia y Visión de la Literatura
Hispánica en el Centro y Este de Europa*

LUISA VALENZUELA	
Conjeturas del Más Allá	165
DANIEL NEMRAVA	
Apuntes sobre la representación de lo político	173
PETRA BÁDER	
Locura, elipsis y tergiversación de la realidad: <i>Pájaros en la boca</i> de Samanta Schweblin	191
ÁGNES CSELIK	
La visión de la historia en las obras de Ricardo Piglia	198
SUSANA CERDA MONTES DE OCA	
“Aquí pasan cosas raras”: Miedo, vergüenza y culpa en algunos relatos de Luisa Valenzuela	206
GABRIELLA MENCZEL	
La advertencia de los autómatas de Eduardo L. Holmberg: El simulacro artificial en Argentina	216
GIUSEPPE GATTI	
Un diálogo ultra-breve como denuncia de la represión: Grotesco y metáfora en los microrrelatos de István Örkény y Ana María Shua	223
ANDREA IMREI	
“La imagen es la forma lírica del ansia de ser siempre más”: Cortázar y la imagen como forma de expresión	240
LINGUISTICA	
MARÍA VÁZQUEZ-AMADOR & M. CARMEN LARIO-DE-OÑATE	
La influencia de la lengua inglesa en la crónica social del siglo XIX	251
IUVENILIA	
FRANCESCO SAMARINI	
Poemi sacri nel Seicento italiano	273
ALESSANDRO TEDESCO	
La fortuna editoriale della <i>Riforma</i> di Lodovico Domenichi all' <i>Orlando innamorato</i>	283
KLÁRA VYKYPĚLOVÁ	
Chronotope au féminin : L'émergence d'une parole féminine dans la littérature épistolaire au siècle des Lumières	294
RECENSIONES	303
ABSTRACTS	320

ARTES

Espaces sensibles/espaces lisibles

Colloque du groupe Connexion française – novembre 2013

ESPACES SENSIBLES/ESPACES LISIBLES

Dans cette rubrique, nous nous interrogeons les textes théoriques français en rapport avec les espaces (imaginaires, poétiques, réels et géographiques), nous réfléchissons sur leurs rapports, écarts et changements. D'après notre hypothèse, dans la première moitié du 20^e siècle les métaphores spatiales se construisent à partir d'une vision temporelle devenue problématique (Bergson, Proust), ensuite, soumis aux influences historiques, sociales et technologiques, l'espace englutit le temps (Bachelard, Foucault, Virilio, Deleuze et Guattari, etc.).

Nos réflexions sur l'espace comblerent une sorte de besoin en Hongrie où, malgré le fait que la poétique de l'espace, la géophilosophie et récemment la géocritique (géopoétique, écopoétique, etc.) alimentent sporadiquement la pensée théorique hongroise grâce aux traductions, leur réception et l'impact du tournant spatial n'ont pas encore été systématisés.

Le temps domine l'homme qui est capable de le maîtriser et de le vivre comme intimité à l'aide de la mémoire. Le rapport de l'homme à l'espace est inverse, il se dilue dans l'espace. Dans la conscience humaine la dialectique du temps et de l'espace oppose les perceptions de la continuité et de la rupture, de la plénitude et du vide. Chaque représentation du monde se formule autour de ces oppositions. Si le rapport de l'homme avec le temps est d'origine psychologique, l'espace est perçu d'une manière beaucoup plus directe et physique. C'est grâce à l'espace réversiblement parcouru que l'homme peut dédramatiser la dimension temporelle tragiquement éphémère. C'est dans cet espace que naît l'imagination et avec elle, à travers la perception corporelle, notre identité. C'est ici que se dessinent les perspectives de notre vie : l'élévation et l'abaissement, la surface et la profondeur, la répétition et le retour, le dehors et le dedans, le oui et le non, c'est dans cet espace que se forment les images s'articulant autour des pôles positifs et négatifs, c'est à partir de cet espace que se créent les espaces et les lieux.

Les modalités suggérées par les réflexions des chercheurs français, brésiliens et hongrois sont des approches pluridisciplinaires et comparatistes.

*Anikó Ádám
Anikó Radvánszky*

MARIANNE SÁGHY

LIEU DE TENTATION, ESPACE DU SALUT :
LE DÉSERT COMME HÉTÉROTOPIE
DANS LA *VIE D'ANTOINE D'ATHANASE D'ALEXANDRIE*

Le mythe du désert fut une des créations les plus décisives de l'antiquité tardive. C'était par dessus tout un mythe d'une précision libératrice. Il délimitait la présence imposante du « monde » dont le chrétien devait être libéré, en soulignant une démarcation écologique claire¹.

La construction du mythe du désert peut être tracée jusqu'à l'œuvre de saint Athanase, évêque d'Alexandrie (296–373), auteur de la *Vie de saint Antoine*. Admirateur et disciple d'Origène, Athanase développe l'idée d'un monde à part dans cet ouvrage céléberrime, composé autour de 356, qui a révolutionné non seulement la théologie, mais aussi la littérature et la psychologie modernes². Comment et pourquoi le désert devient un « monde à part », une « anti-cité » chez Athanase ? Quelle est la relation du désert chrétien avec le pouvoir ? Est-ce que le désert est un symbole subversif, une contre-culture, « une hétérotopie de crise » dans le christianisme antique ? Cet article veut démontrer que le désert chrétien est le fruit du tenace combat d'Athanase pour l'orthodoxie nicéenne contre un pouvoir impérial hérétique et agressif. À une époque où le dogme de la consubstantialité n'est pas encore fixé, la bataille qu'Athanase mène contre la position arienne au nom de la tradition du Concile de Nicée est une lutte pour la divinité du Christ et pour le salut de l'homme : « l'homme ne serait pas sauvé si le Christ n'était pas pleinement Dieu³. » Confrontant les Églises dissidentes ainsi que le pouvoir des empereurs arianisants, Athanase met en scène une espace, le désert, et le galvanise en tant qu'une « espace autre ».

¹ P. Brown : *The body and society. Men, women and sexual renunciation in early Christianity*, New York : Columbia University Press, 1988 : 216.

² M. Orr : *Flaubert's tentation : Remapping nineteenth-century French histories of religion and science*, Oxford : Oxford University Press, 2008 ; E. Zants : « Flaubert's tentation : An escape from power over other », *The French Review* 52, 1979 : 604–610.

³ Athanase d'Alexandrie : *Sur l'Incarnation du Verbe (Oratio de incarnatione Verbi)*, Paris : Les Éditions du Cerf, 1973 : 134.

Les chrétiens, pourtant, n'avaient ni lieux symboliques, ni lieux saints pendant les trois premiers siècles de leur existence. Robert Markus a étudié la formation de la notion chrétienne de «lieu saint» dans un article important⁴, mais les rapports entre la formation d'une topographie chrétienne et le pouvoir sont encore à préciser. Le «lieu saint», donc, n'est pas du tout un composant évident du christianisme comme Mircea Eliade l'avait pensé⁵. Au contraire : non seulement les chrétiens primitifs n'ont pas eu de «lieux saints», mais ils ont même considéré que la notion était effroyablement païenne. Dieu emplît l'Univers, Il est partout présent : il n'y a pas de lieu géographique où Il serait plus présent qu'ailleurs. Origène, le plus grand philosophe chrétien du troisième siècle, a dénoncé «l'erreur qui applique à la terre de Judée ce qui est dit de la bonne terre promise par Dieu qui est juste⁶.» Le «lieu saint» est donc une innovation caractéristique de l'époque constantinienne dans l'histoire du christianisme : c'est l'empereur Constantin qui a fait construire des basiliques ruisselantes de mosaïques d'or sur le Golgotha, à l'endroit même où Jésus fut crucifié, et au-dessus des tombeaux des apôtres martyrs. Le «pèlerinage de Terre Sainte» est devenu à la mode après le grand tour palestinien de l'*augusta* Hélène⁷. Ces innovations impériales n'ont pourtant pas suscité un enthousiasme unanime parmi les chrétiens. Beaucoup s'en sont tenus à leurs opinions antérieures et n'ont pas pu supporter la «matérialisation» de la spiritualité chrétienne, «l'attachement à la glèbe» du saint.

La création d'une espace indépendante du pouvoir séculier se fait également dans la période constantinienne en tant que réponse à l'intervention brutale du pouvoir impérial aux doctrines et aux structures de l'Église pendant la crise arienne. C'est pourquoi il est curieux de constater que le désert ne figure pas dans la liste des hétérotopies de Michel Foucault, pourtant si préoccupé des relations du pouvoir et de l'espace. Le désert rentre parfaitement dans la catégorie des hétérotopies définie par Foucault :

⁴ R. Markus : «How on earth could places become holy? Origins of the Christian idea of holy places», *Journal of Early Christian Studies* 3, 1994 : 258–270. Voir encore : J. Z. Smith : *To take place*, Chicago : University of Chicago Press, 1987 : 1–23.

⁵ M. Eliade : *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Paris : Payot, 1989.

⁶ Origène, *Contre Celse* 7, 28, éd. M. Borret, SC 150, pp. 178–179.

⁷ P. Maraval : *Récits des premiers pèlerins chrétiens au Proche-Orient (IV–VII^e siècle)*, Paris : Les Éditions du Cerf, 2002 ; E. D. Hunt : *Holy Land pilgrimage in the Later Roman Empire, AD 312–460*, Oxford : Oxford University Press, 1982 ; R. L. Wilken : *The land called Holy*, New Haven & London : Yale University Press, 1992.

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies⁸.

L'innovation la plus durable d'Athanase dans sa *Vita Antonii* fut justement de créer une hétérotopie, un modèle de vie chrétienne isolée de toute communauté humaine. C'est Athanase qui a situé le « quartier général » du moine dans le désert. En Égypte, ce « cadeau du Nil », le désert offrait un contraste visible avec la terre fertile arrosée par le grand fleuve et avait une réputation mythique. Nulle part ailleurs qu'en Égypte on ne trouve un si grand contraste entre la terre noire et le désert rouge, entre l'épi d'or des champs de blés ondulants et le sable sifflant : il n'est pas surprenant que les Égyptiens aient défini ces deux endroits tellement différents comme respectivement le domaine du bon Horus, et de démonique Seth, roi des morts.

En créant un *Sonderwelt* pour Antoine, Athanase suit avant tout des préfigurations bibliques⁹, où le désert est l'endroit privilégié de la quête solitaire de Dieu¹⁰. Il y a deux conceptions du désert qui se trouvent toutes deux dans la Bible : terre stérile, ingrate où est envoyé le bouc émissaire chargé des péchés du peuple ; ou lieu des amours avec Dieu, terre des fiançailles. Les ascètes égyptiens qui précédaient Antoine exerçaient pourtant leur vie de continence et de mortification dans un milieu totalement différent : dans la ville, ou dans leur village. La pratique ascétique n'était pas un exercice solitaire, bien au contraire : les premiers ascètes vivaient groupés, et même mariés pour certains d'entre eux¹¹. Amoun, le fondateur de la colonie des ermites de Nitrie, menait la vie ascétique avec sa femme jusqu'à ce que, lasse de cette

⁸ M. Foucault : « Hétérotopies » (<http://tinyurl.com/nvn404p>).

⁹ La sécession au désert signifie le commencement de la « vie publique » du prophète et du moine : Élie, Jérémie, saint Jean-Baptiste, Jésus ont tous commencé leur action dans le désert.

¹⁰ Pour l'importance de la construction du désert, voir C. Rapp : *Holy bishops in late antiquity*, Berkeley & Los Angeles : University of California Press, 2005 : 105-125.

¹¹ *Apophthegmata patrum*, Collection alphabétique, Amoun I.4.

vie, elle lui propose de se retirer au désert « pour qu'il montre à tous sa grande vertu¹² ! » Le désert était donc comme un scène pour « l'exposition publique » des mœurs ascétiques dans l'antiquité tardive, et il devint une métaphore de la vie monastique grâce à Athanase : moine et désert sont unis à tout jamais par la *Vita Antonii*.

Athanase d'Alexandrie a placé son héros dans le désert pour des raisons théologiques précises. Tout paysage, avant d'être une construction géographique, est un concept spirituel : étant formé par la sensation humaine, la « nature » a une poésie¹³, et un message idéologique¹⁴. Le désert est une construction poétique et idéologique tout comme le paysage anglais¹⁵, ou la *puszta* hongroise¹⁶. Construction idéologique, le paysage est un miroir des relations sociales :

Nous ne vivons pas dans une sorte de vide, à l'intérieur duquel on pourrait situer des individus et des choses. Nous ne vivons pas à l'intérieur d'un vide qui se colorerait de différents chatolements, nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables¹⁷.

Le désert est aussi le lieu où il n'y a rien : ce qui saute aux yeux dans la présentation du désert par Athanase c'est justement la disparition totale des problèmes de l'église égyptienne de l'époque : il n'y existe ni Ariens, ni moines

¹² Pallade : *Historia Lausiaca* 8, 4.

¹³ S. Schama : *Landscape and memory*, New York : Vintage Books, 1995 : 5.

¹⁴ G. Bachelard : *La poétique de l'espace*, Paris : PUF, 1957.

¹⁵ La peinture de paysage anglaise dans les XVII–XIX^e siècles suggère une innocence, une invariabilité, une tranquillité, une liberté, une sécurité idylliques alors que le paysage anglais après les enclosures est, dans la réalité, assombri par la présence des perdants de l'accumulation primitive et par des cheminées d'usines du capitalisme industriel, voir J. Barrell : *The dark side of the landscape*, Cambridge : Cambridge University Press, 1980 ; A. Bermingham : *Landscape and ideology : The English rustic tradition*, Berkeley & Los Angeles : University of California Press, 1989 ; W. J. T. Mitchell : *Landscape and power*, Chicago : The University of Chicago Press, 2002.

¹⁶ Pour l'histoire de l'élévation de la *puszta* hongroise au rang de symbole national, voir R. Albert : « La Grande Plaine hongroise, symbole national. Genèse d'un imaginaire aux XVIII–XX^e siècles », in : R.-M. Lagrave (ed.) : *Villes et campagnes en Hongrie, XVI–XX^e siècles*, Budapest : Atelier Franco-Hongrois en Sciences Sociales, 1999 : 1–37.

¹⁷ M. Foucault : « Hétérotopies », *op.cit.*

hérétiques, ni ascètes urbains, ni Église proprement dite. Le monde artificiel du désert est une construction culturelle¹⁸ chez Athanase :

Ce monde artificiel en arrive à former une nouvelle identité culturelle. C'est en ce sens que le mythe du désert a joué un rôle majeur dans la transformation de l'Antiquité tardive par le christianisme¹⁹.

Pour Athanase, le désert est à la fois une réalité et un symbole. C'est le lieu de la tentation du Christ par Satan. Le désert n'est pas un *locus amoenus*, un lieu de paix spirituelle, mais le domaine de Satan et des démons, la scène des visions illusoire et des tentations sulfureuses, un paysage à haute tension. La *Vie d'Antoine* fait une grande place au démon ; elle le présente comme le Maître du désert. En ce temps où le christianisme se répand, le désert paraît être le seul endroit qui lui reste. Aussi lutte-t-il contre les moines qui viennent peupler le désert. Le combat du moine contre le démon se situera dans la ligne du récit de la tentation de Jésus. Le moine continue l'action rédemptrice. C'est un des aspects du désert. Si l'on vient au désert pour lutter contre le diable, comme l'a fait Antoine, on y vient plus encore pour y rencontrer Dieu. Antoine s'installe dans le royaume du Méchant pour le vaincre au nom du Christ.

Le désert est aussi une sorte de « non-lieu²⁰ » dont Athanase a besoin pour mieux réfuter la notion de « lieu saint » :

Du moment que celui qui est annoncé par des signes vient, qu'avait-on encore besoin des signes ? [...] C'est pourquoi Jérusalem a subsisté aussi longtemps, pour que les Juifs s'y exercent par avance avec les figures de la vérité. Mais une fois que le Saint des Saints est là, la vision et la prophétie ont été scellées à juste titre, et le royaume de Jérusalem a cessé²¹.

¹⁸ Cela ne signifie nullement que la *Vita Antonii* n'a pas de valeur historique, comme le suggère A.J. Festugière : *Les moines d'Orient* I, Paris : Les Éditions du Cerf, 1961 : 19.

¹⁹ J. E. Goehring : « The dark side of landscape : Ideology and power in the Christian myth of the desert », *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 33, 2003 : 437-452, p. 448 : « the artificial world comes to shape a new cultural identity. It is as such that the myth of the desert played a major role in the Christian transformation of late antiquity ».

²⁰ M. Augé : *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992 : 2 : « Un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. »

²¹ *De Incarnatione* 40, 2-3, éd. trad. Ch. Kannengiesser, SC 199, pp. 406-407. Voir P.W.L. Walker : *Holy City, holy places? Christian attitudes to Jerusalem and the Holy Land in the fourth century*, Oxford : Oxford University Press, 1990.

Athanase était un représentant de «la vieille école» du christianisme et il était fermement opposé à la sacralisation des lieux géographiques quels qu'ils soient. «Le saint est en nous», expliquait-il aux vierges «folles» d'Alexandrie qui venaient de rentrer de leur pèlerinage en «Terre Sainte»: l'ascète est le temple du Christ, la vie d'ascète est une expérience intérieure de la présence du Christ. Pour pénétrer au fond du mystère chrétien, un voyage de luxe est non seulement de l'argent jeté par la fenêtre, mais aussi une peine inutile, car le chrétien doit rencontrer le sacré en son âme: «Nous n'avons pas besoin de pèlerinage si nous allons au Ciel²².» Athanase reprend cette idée dans sa *Vie de saint Antoine*: «nous n'avons pas besoin de quitter notre pays pour le Royaume des Cieux²³».

Au-delà des principes philosophiques, Athanase avait aussi ses raisons personnelles pour refuser la notion du «lieu saint.» La persécution qu'il a subie pendant quarante ans de la part des empereurs arianisants l'avait littéralement détaché du «lieu». Athanase a été exilé cinq fois d'Alexandrie: de ses 45 ans de service épiscopal, il a passé 25 en exil²⁴. En 356, quand l'Arien Georges de Cappadoce a été nommé l'évêque d'Alexandrie par Constance II, Athanase dut s'enfuir au désert. Il a calmé ses fidèles qu'ils ne s'inquiètent pas:

Ils [les Ariens] possèdent les lieux, mais vous la foi apostolique. Eux sont dans les lieux, mais hors de la vraie foi, vous hors des lieux, mais dans la vraie foi [...] Un lieu est sacré quand la foi apostolique y est prêchée: il est saint quand le Saint y habite²⁵.

La représentation idyllique des communautés monastiques dans la *Vita Antonii* a pour but de nous rappeler que la vie chrétienne ne peut se réaliser qu'en dehors de la ville. En déménageant le pouvoir spirituel dans un espace nouveau, Athanase crée en même temps la notion d'une «contre-culture» chrétienne qui a exercé une très grande influence sur les générations suivantes. Le désert est le lieu de la révélation du pouvoir «vrai», «pur», le lieu de l'effu-

²² D. Brakke: ««Outside the places, within the truth»: Athanasius of Alexandria and the Localization of the Holy», in: D. Frankfurter (ed.): *Pilgrimage and holy space in late Antique Egypt*, Leyde: Brill, 1998: 452–453; S. Elm: «Athanasius of Alexandria's Letter to the Virgins. Who was its intended audience?», *Augustinianum* 33, 1993: 171–183.

²³ *Vita Antonii* 20, éd. trad. G. Bartelink, SC 400, pp. 188–189.

²⁴ A. Martin: *Athanase d'Alexandrie et l'Église d'Égypte au IV^{ème} siècle (328–373)*, Rome: École Française de Rome, 1996.

²⁵ PG 26, col. 1189–1190, en latin; cette lettre d'Athanase est citée par D. Brakke: «Outside the places, within the truth», *op.cit.*: 451.

sion du pouvoir divin. Pour réaliser la perfection chrétienne, on n'a besoin ni du patronage impérial, ni des moyens les plus élémentaires de la civilisation humaine ; on ne peut pas rencontrer Dieu aussi bien dans la cité que dans le désert :

Dans les montagnes, les ermitages étaient donc comme des tentes remplies de chœurs divins, chantant des psaumes, lisant les Écritures, jeûnant, priant, se réjouissant dans l'espérance des biens futurs, travaillant pour faire l'aumône et menant une vie d'amour mutuel et de concorde. On pouvait vraiment y voir comme une région à part de piété et de justice. Il n'y avait là personne qui souffrît l'injustice, aucune plainte à l'égard du collecteur d'impôts, mais une multitude d'ascètes, avec pour unique préoccupation la vertu. De sorte qu'en voyant les ermitages et tous les rangs de moines, on ne pouvait s'empêcher de s'écrier : « Qu'elles sont belles tes maisons, Jacob ; tes tentes, Israël ! Elles sont comme des vallées ombragées, comme un jardin de délices au bord d'un fleuve, comme des tentes que le Seigneur a plantées, comme des cèdres au bord des eaux²⁶. »

Les ermites ont fondé la cité idéale où justice (*iustitia*) et harmonie sociale (*concordia*) règnent : leur communauté à la réalisation de la vertu qui est leur objectif commun. L'utilisation de ces deux notions fondamentales de la pensée politique romaine prouve qu'Athanase présente consciemment le « chœur des anges » des moines en opposition avec la cité humaine, la ville profane. Cette allusion politique directe devient encore plus forte dans la mention des humiliations et des injustices que les habitants de la cité séculaire doivent subir. Dans son opposition avec la « cité de Dieu » dans le désert, la cité humaine apparaît comme le domaine du Diable. Les moines recréent le Paradis sur terre, tandis que les habitants de la cité terrestre se construisent l'enfer. Si l'on quitte la cité des hommes, c'est pour unifier sa vie : on quitte ce qui peut distraire, pour maintenir « son esprit fixé sur un but unique ». On quitte la cité des hommes pour la cité de Dieu.

²⁶ *Vita Antonii* 44, éd. trad. G. Bartelink, SC 400, pp. 254–255.

Les contours des deux villes, de deux patries se dégagent dans la *Vita Antonii* : l'*Vrbs* de l'empereur et la cité de Dieu.²⁷ Deux mondes face à face, entre lesquels il y a une opposition implacable : ici commence la lutte millénaire de l'Église et de l'État qui durera jusqu'à ce que l'un se fonde dans l'autre. A part de son importance théologique, le mythe du désert se veut une signification politique : il fonctionne comme un rassembleur dans la société chrétienne de l'antiquité tardive en tant qu'une *homotopie*²⁸ construite sur la base collective de l'orthodoxie nicéenne.

²⁷ Cette construction n'était pas seulement une manœuvre rhétorique et théologique d'Athanase. Les colonies des moines ont été considérées comme des « anti-cités, » pôles opposés de la cité séculière, par des empereurs aussi, et dès 370, les « déserteurs » partis au désert ont été obligés par des lois impériales à retourner au service de l'empire : *Codex Theodosianus* XII, 1, 63 : « Quidam ignaviae sectatores desertis civitatum muneribus captant solitudines ac secreta et specie religionis cum coetibus monazonton congregantur. Hos igitur atque huiusmodi intra Aegyptum deprehensos per comitem Orientis erui e latebris consulta praeceptione mandavimus atque ad munia patriarum subeunda revocari. »

²⁸ A. Mohan : *Utopia and the village in South Asian literatures*, London : Palgrave Macmillan, 2012.

KORNÉLIA KISS

CHANGEMENTS D'ESPACE : DILATATION (LA MER)
ET RÉDUCTION (LA FORÊT DU MOROIS)
DANS L'ŒUVRE TRISTANIENNE

«L'espace, mais vous ne pouvez concevoir, cet horrible
en dedans – en dehors qu'est le vrai espace¹.»

Contrairement à ce que l'on penserait, *espace et état d'âme sont des éléments absolus et mutuellement indispensables pour l'activité de l'imagination poétique*. L'image poétique n'existe que très difficilement sans le dynamisme et la dialectique de la coexistence des éléments psychiques, intérieurs de l'âme humaine et des éléments de l'espace, du monde entourant l'être humain. Certes, une telle sorte de cohabitation est loin d'être toujours unanime et heureuse. Au contraire, l'homme jeté dans le monde, qui existe, peut-être, malgré le monde, malgré les volontés omnipotentes de la Nature, se trouve parfois dans des situations où les oppositions entre lui et les éléments du monde sont, au moins à première vue, irrésolues. Incontestablement, ce n'est que l'apparence. Quoique les contradictions se montrent réelles, pourtant, au fond, elles ne font que miroiter nos problèmes intérieurs, ou bien, pour ainsi dire, elles sont la projection des problèmes de l'âme. C'est justement ce dynamisme qui nous prouve que Nature et Homme respirent ensemble et ne font qu'un. Évidemment, cette sorte de conception critique, à la manière bachelardienne, n'est qu'un parmi des chemins praticables, parmi tant d'autres. C'est mon chemin choisi, tout en respectant les autres manières et mouvements à analyser un texte littéraire. C'est ainsi que, suivant les traces de Gaston Bachelard²,

¹ H. Michaut : «L'espace aux ombres», in : *Nouvelles de l'étranger*, Paris : Mercure de France, 1952 : 91, cité par G. Bachelard : *La poétique de l'espace*, Paris : Presses Universitaires de France, 1974 : 195.

² Essentiellement, nous nous référons à trois œuvres de Gaston Bachelard dont *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris : Librairie José Corti, 1942 ; *Fragments d'une poétique du Feu*, Paris : Presses Universitaires de France, 1988 et *La poétique de l'Espace*, Paris : Presses Universitaires de France, 1974.

j'essayerai de traiter la connexité des frémissements de l'âme humaine et des éléments de la Nature dans l'histoire tristanienne, tout en le regroupant autour des points culminants qu'est le problème *du dehors et du dedans, de celui de l'ouvert et du fermé, du petit et du grand* ; c'est suivant cette même trace que j'analyserai les symboliques d'un élément de la Nature (la mer) et ceux de l'habitation (la forêt).

L'existence de l'homme se trouve presque sans cesse dans une confrontation avec l'existence du monde. La possibilité de *la spatialisation de la pensée humaine* nous amène à penser que la vie humaine ressemble, par ses mouvements, ses errances et ses quêtes, à une spirale qui, a priori, n'a pas de centre. Heureusement, la position spiralée de la vie humaine, dans la plupart des cas, ne constitue qu'une période provisoire. Certes, tout le monde connaît des intervalles bien troublés de sa vie, mais la personnalité mûre et psychologiquement saine est toujours capable de sortir d'une telle période de la plongée, de *la mise en abîme*. Par contre, la vie de Tristan ressemble à un mouvement de plus en plus spiralé et continuellement plongé dans les profondeurs des problèmes. Chez lui, le processus se manifeste à l'inverse : tandis que l'individu mûr, grâce à ses forces intérieures, est apte à se renforcer et de sortir de sa position dépressive, le prince de Loonnois se trouve dans un état de plus en plus désorienté et désintégré. Contrairement aux autres, pour lui ce n'est pas le renforcement de son âme qui l'aide à survivre, ce sont les errances, les voyages et les aventures qui donnent la cohésion de sa vie. Il bâtit de l'extérieur, non pas de l'intérieur. «[...] Souvent, c'est au coeur de l'être que l'être est errance. Parfois, c'est en étant hors de soi que l'être expérimente des consistances³.» – dit Bachelard. Il en est ainsi pour Tristan, étant donné que sa force mentale n'est pas suffisamment rassurante et consistante ; faute de mieux et sûrement d'une façon inconsciente, il cherche à trouver la paix intérieure à l'aide des éléments extérieurs de son destin. L'opposition du *concret-vaste* chez lui se tourne à contre-pied : ce n'est pas son monde intérieur qui est concret et, parallèlement à cela, ce n'est pas le monde extérieur, plein de dangers et de situations inattendues qui est vaste. Tout au contraire : c'est la surprise, l'inattendu du monde extérieur qui le rend heureux et, bien que provisoirement, équilibré. Voilà pourquoi se plonge-t-il, tout au long de son parcours d'initiation, dans des aventures dangeureuses et de temps en temps stériles. «L'homme est l'être entr'ouvert⁴». Cette constatation bachelardienne est extrêmement valable pour la personnalité de Tristan ; avec une légère dif-

³ G. Bachelard : *La poétique de l'Espace, op.cit.* :194.

⁴ *Ibid.* : 200.

férence pour ce qui est de la source psychique de ce trait de caractère : tandis que chez les autres, c'est la curiosité et le goût pour connaître la vie extérieure, chez lui, c'est une nécessité fondamentale. Sans la concrète vie extérieure, il serait incapable de garder sa fragile paix intérieure.

Sans se lancer dans des hypothèses, l'observation bachelardienne, selon laquelle l'espace intérieur devrait être dans un rapport étroit avec l'espace extérieur, me semble être sûre. L'espace intime de l'individu se projette sur le monde extérieur. Autrement dit, l'état d'âme actuel se manifeste en relation stricte avec le cadre spatio-temporel. De même que la réduction et la dilatation de l'espace, qui représentent, eux aussi, soit l'ascension, soit la chute morale de l'individu. L'analyse de la corrélation des états d'âme tristaniens et du cadre spatial des événements nous amène aux mêmes constatations.

Prenons maintenant *deux exemples du changement de l'espace dans le récit tristanien*, un pour la dilatation (l'élément liquide, l'eau en général, plus essentiellement la mer), et un autre pour la réduction (la forêt du Morois).

1.1. Au sein de l'espace tristanien, il est force de nous constater la présence quasi obsédante et envahissante de *la mer*. Certes, déjà les origines celtiques du mythe nous justifient cette sorte d'omnipotence de l'élément liquide. Voyages en mer (*imrama*), navigation à l'aventure, tempête marine : autant de leitmotifs narratifs et psychiques en même temps. Inutile de nier, le cadre spatial de la vie de Tristan n'est autre chose que la mer même. Toute sa vie tourmentée est cadrée par cette imagination matérielle. Selon certaines versions du mythe, Blanche fleur, la mère de Tristan, accouche de son fils, dans d'atroces souffrances, sur un bateau, en pleine mer. L'enfant reste en vie, mais Blanche fleur est morte. En acceptant la relation psychique existant entre l'image maternelle et la matière liquide, on ne devrait pas être surpris que la naissance a eu lieu justement dans un milieu liquide. Étant donné que, psychanalytiquement parlant, la maternité des eaux ainsi que l'image de la mer vitale, de la mer nourriture est un principe fondamental, on pourrait être sûr de ce que le nouveau-né, le prince de Loonois, quoi que sa mère soit morte, ne se trouvera jamais trop loin de Blanche fleur : il naît en mer, il voyage sans cesse en mer, de plus, il finit son triste sort au bord de la mer. L'image large et cosmique de l'infini de la mer est apte à établir un parallèle entre les sentiments les plus importants et les plus indestructibles de l'humanité (à savoir la relation mère-enfant) et l'image calmante et rassurante de l'eau immense. La substance chaude et blanche, la façon dont on voit la mer, dans la plupart

des cas, dans notre imagination⁵, son caractère profondément féminin, avec la propriété de nourrir et de guérir, nous suggère une influence considérable sur notre vie inconsciente⁶.

Hors de Bachelard, Sándor Ferenczi, l'un des psychanalistes les plus remarquables du siècle précédent, disciple et ami de Freud, pionnier de la psychanalyse moderne, lui non plus, n'a pu résister à une telle tentation. Dans son œuvre intitulée *Thalassa ; psychanalyse des origines de la vie sexuelle*⁷, Ferenczi parle en tout premier lieu de l'idée d'un certain désir de retour de l'homme vers l'océan abandonné, vers la mer ; un désir qu'il appelle volontiers *régression thalassale*.

On peut constater que cet élément essentiel de la Nature (l'eau, la mer) est en général hostile à Iseut la Blonde. Indubitablement, la mer (*la mère*) ne saurait jamais un élément bienveillant et positif envers la princesse d'Irlande. Il n'en est pas ainsi pour Tristan non plus. Certes, à première vue, la mer se montre trois fois hostile envers le prince de Loonois. La première soi-disant hostilité se manifeste lors de l'enlèvement de Tristan par des Vikings lors duquel Tristan erre pendant un certain temps en pleine mer dans un petit canot, avant d'accoster sur les côtes de Cornouailles. Deuxièmement,

⁵ Incontestablement, l'image de la mer, dans notre esprit, dans notre âme n'est pas du tout la même que l'image réelle et physique. Ce n'est qu'uniquement dans notre imagination que la mer devienne une métaphore lactée, vitalisante, calme et belle ; néanmoins, «Le fait imaginé est plus important que le fait réel» (G. Bachelard : *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière, op.cit. : 238*).

⁶ À l'aide de l'image nourricière de l'élément liquide, on comprend déjà mieux l'aveu curieux de Tristan concernant ses parents et sa naissance dans les deux *Folies* : «[...] Ben vu dirrai/Dunt sui e ke je si quis ai./Ma mere fu une baleine./En mer hantat cume sereine./Mes je ne sai u je naqui.» (*Folie d'Oxford*, ll. 271–275, in : *Tristan et Iseut. Les premières versions européennes*, édition publiée sous la direction de Christiane Marchello-Nizia, Bibliothèque de la Pléiade, Paris : Gallimard, 1995 : 224). «Fous, con as non ? – G'é non Picous./– Qui t'angendra ? – Uns'galerous./De qui t'ot il ? – D'une baleine.» (*Folie de Berne*, ll. 160–162, *op.cit. : 249*). À coup sûr, l'image de la baleine nous évoque l'histoire biblique de Jonas, avalé par un gros poisson. La sirène devient au XII^e siècle un thème bien favori dans l'iconographie de même que dans la littérature. On connaît beaucoup d'images dans l'iconographie médiévale où une sirène allète un siréneau ou un enfant. Le chant des sirènes est peut être interprété comme la voix maternelle rassurante et alléchante, tandis que le lait de sirène posséderait une propriété merveilleuse : celui qui en a été allété, est devenu un chevalier élu et valeureux de tous. Le mot *galerous* (morse) semble d'être extrêmement rare en ancien français ; d'après certains savants, cela peut être une faute de frappe, une graphie altérée du *leu garous* (loup-garou). De toute façon, la présence de ces animaux imaginaires et merveilleux au fil des événements nous prouve la nature sauvage qui a été prêtée à Tristan par les écrivains et/ou par les copistes de l'époque.

⁷ S. Ferenczi : *Thalassa. Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*, Paris : Payot, 1974. L'édition hongroise a paru à Budapest en 1932, sous le titre de *Katasztrófák a nemi élet fejlődésében*.

c'est également l'élément liquide qui le fait balloter, grièvement blessé et empoisonné par l'épée de Morholt, vers l'Irlande, vers Iseut la guérisseuse. La troisième et ultime «hostilité» de la mer se montre juste avant le déroulement «tragique» de l'histoire, en tardant, à l'aide d'une immense tempête, Iseut la Blonde à arriver à temps pour revoir et guérir Tristan de son ultime blessure mortelle. Par contre, suivant notre point de repère (à savoir que la mer, en tant que la projection psychique de l'image maternelle, est gratifiante envers Tristan, hostile à jamais envers Iseut la Blonde) nous devons constater que les événements n'auraient pas pu se passer autrement. La mission maternelle de la mer – c'est-à-dire, garder Tristan de la mauvaise influence d'Iseut la Blonde – a été entièrement accomplie.

Retenons tout de suite que l'élément liquide donne parfois un cadre géographique positif, même pour Iseut la Blonde, personnage négatif «aux yeux» de l'élément liquide. Pensons, à titre d'exemple, à la scène du rendez-vous sous le pin où, par ruse, les amants ont pu se rencontrer, en se servant de la source pour pouvoir y jeter des copeaux en tant que message secret⁸. Cette fois-ci, l'eau, d'apparence, aide les amants dans leur projet. Pourtant, d'un autre point de vue, notamment de celui des mœurs, l'intervention de l'élément liquide ne fait que mettre l'accent sur la conduite immorale de Tristan et d'Iseut la Blonde. Pour ainsi dire, dans l'eau, c'est le reflet des amants mensongers qui apparaît.

1.2. Dans *la subdivision de l'espace* du récit en trois grandes catégories (les lieux de la vie sociale, du merveilleux et ceux de l'amour-passion⁹), *la forêt occupe une place privilégiée*. Notons que la forêt, par son immensité, par sa profondeur, est un lieu idéal pour symboliser la profondeur, l'abysse de l'être intime. Étant donné que nous ne connaissons guère de jeunes forêts, force est

⁸ «Desuz un pin el umbre sis,/De mun cnivet les cospels fis/K'erent enseignes entre nus,/Quant me plaiseit venir a vus./Une funteine iloc surdeit/Ki devers la chambre curreit;/En ewe jetai les copels:/Aval les porta li rusels./Quant veiez la doleüre,/Saviez ben a dreiture/Ke jo vendreie la nuit/Pur envaiser par mun deduit.» (*Folie d'Oxford*, ll. 783–794, in: *Tristan et Iseut*, op.cit. : 237).

⁹ Pour ce qui est de cette subdivision, voyons quelques exemples pour chacun des trois groupes mentionnés: (i) sphère de la reconnaissance sociale et officielle: les châteaux (Tintagel, Weisefort), les landes (Gué Aventureux, Blanche Lande) et rive du fleuve; (ii) sphère du merveilleux: tous les lieux de la prouesse de Tristan (bataille avec le Morholt, avec le dragon, avec Estout l'Orgueilleux du Fier Château), tous les lieux du miracle (le rocher du saut de la chapelle de Tristan), tous les éléments bienveillants de la Nature (vent, sable), l'île de l'Avalon, terre d'origine de Petit Crû, le chien au grelot magique; (iii) sphère de l'amour-passion: mer, forêt de Morrois, verger, chambre royale.

nous de constater que c'est un lieu ancestral, *a priori* sacré, la source de toutes sagesses ancestrales de l'humanité. «La forêt est un état d'âme¹⁰.» – dit Bachelard : ce n'est pas du tout l'effet du hasard que Tristan et Iseut la Blonde, les amants pourchassés de la société, cherchent et trouvent un abri, une demeure rassurante pour quelques années. Sans doute comprennent-ils, sous forme inconsciente, la nécessité de s'isoler et de se replier sur eux-mêmes. La forêt, en tant que chambre onirique des amants, les protège de tous les dangers venant de la part de la société. Psychanalytiquement parlant, la période passée dans le Morrois pourrait être traitée comme une sorte de *regressus ad uterum*, le lieu où les amants, ou bien, pour mieux dire, deux adolescents, deux éternels mineurs peuvent se détacher, pour un certain temps, de la vie des adultes. Ce n'est pas uniquement à cause de la malveillance des félons, du nain et des exigences «pédagogiques» du roi qu'ils s'enfuient, mais aussi à cause de leur manque de prévoyance ; ils ne sont pas encore préparés à la vie d'adulte. C'est la raison pour laquelle ils y arrivent. Selon l'hypothèse de Bruno Bettelheim, très importants sont des symboles de *l'éveil de la maturité sexuelle* dans les contes de fées, surtout quant à *la Belle au Bois Dormant*. Se retirer de la vie, pour un temps provisoire, veut dire que l'individu se trouve devant un changement considérable dans sa vie intime et un tel changement exige, *pro domo*, un espace calme et clos, à l'abri des bruits du monde extérieur. Souvent, la concentration de l'adolescent se manifeste dans l'isolement sous la forme d'un rêve. Cette période «d'inactivité» est l'une des étapes les plus importantes du développement de la jeune personnalité. Écoutons Bettelheim : «Le repliement narcissique est une réaction tentante devant les contraintes de l'adolescence, mais, dit l'histoire, il conduit à une existence dangereuse, létale, quand il est considéré comme une fuite devant les incertitudes de la vie. Le monde entier est alors comme mort pour l'adolescent. Tels sont la signification symbolique et l'avertissement du sommeil semblable à la mort où sont plongés êtres et choses qui entourent la Belle au Bois Dormant. Le monde ne devient vivant que pour ceux qui le réveillent. On ne peut se «réveiller» du danger de dormir sa vie sans se relier positivement à un autre. Le baiser du prince rompt le charme du narcissisme et réveille une féminité qui, jusqu'alors, était restée embryonnaire. La vie ne peut continuer que si la jeune fille évolue vers son état de femme¹¹.»

¹⁰ G. Bachelard : *La poétique de l'espace*, *op.cit.* : 171.

¹¹ B. Bettelheim : *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'américain par Th. Carlier, Paris : Robert Laffont, 2002 : 351 ; première édition française 1976, titre original : *The uses of enchantment*.

Dans son œuvre plus haut citée, Sándor Ferenczi, quant à lui, établit un parallèle en comparant le sommeil et l'accouplement, sous la symbolique de la situation du fœtus dans la vie intra-utérine. En se renvoyant à la théorie de Bettelheim¹², Ferenczi pense que «[...] l'homme endormi [...] est auto-érotique ; il se transforme totalement en enfant, qui jouit de la paix régnant à l'intérieur du corps maternel et qui, dans son isolement narcissique, n'a absolument pas besoin du monde extérieur¹³.»

D'autre part, Ferenczi constate une analogie profonde entre l'état de sommeil et celui de l'embryon dans l'utérine, dans la fonction de nutrition : tout comme le fœtus se nourrit des nutriments qu'il obtient de sa mère dans l'utérine, aussi l'homme endormi se nourrit, d'une façon imaginée, des bienfaits que l'état de sommeil peut lui donner. Selon le psychanalyste hongrois, il existe une certaine réciprocité entre la génitalité et le sommeil, c'est-à-dire que pendant le développement psychique de la jeune personnalité, le temps consacré au sommeil diminue de plus en plus, tandis que le temps consacré à l'activité sexuelle augmente. De plus, le sommeil des adultes (contrairement à celui des enfants) est toujours perturbé, dans la plupart des cas par des désirs sexuels insatisfaits, tandis qu'à l'âge de la vieillesse, le sommeil ainsi que le désir sexuel cessent peu à peu, pour céder la place aux pulsions destructives plus fortes dont la pulsion de mort. Aussi devons-nous mentionner le rapport que Ferenczi a découvert entre le sommeil et l'hypnose en disant qu'il existe «[...] l'aspiration au sommeil, le désir de fuir hallucinatoirement la fatigante réalité en se réfugiant dans le corps maternel ou dans une paix plus archaïque encore si intense¹⁴». Notons tout de suite que la psychanalyse moderne, elle aussi, à son tour, a mis en évidence la comparaison entre les relations sexuelles et hypnotiques.

En voilà un argument en plus, pour rendre plus clair, selon les règles psychanalytiques, le comportement de Tristan et Iseut dans la forêt de Morrois, leur goût excessif pour le sommeil et pour le rêve. Au sens figuré du terme, en se réfugiant dans la forêt, loin de la société des adultes et des fonctions de la vie adulte, ils s'endorment d'une part pour pouvoir se replier sur eux-mêmes,

¹² Évidemment, il s'agit d'un renvoi purement symbolique et virtuel, étant donné que les deux savants ne se connaissaient pas, même si Bettelheim était d'origine viennoise et, comme tel, il se peut qu'il aurait pu lire les œuvres de la psychanalyste hongroise, dont, entre autres, *Thalassa*. En tout cas, le rétablissement de ce parallèle imaginaire est bien arbitraire de notre part, justement pour la beauté de la ressemblance et la coexistence de leurs idées concernant le sujet en question.

¹³ S. Ferenczi : *Thalassa. Psychanalyse des origines de la vie sexuelle, op.cit.* : 118.

¹⁴ *Ibid.* : 123.

jusqu'à ce qu'ils puissent atteindre la maturité sexuelle, d'autre part pour pouvoir se laisser librement à leur désir sexuel naissant.

Je me permets d'établir ici un parallèle entre les scènes de rêve des contes de fées et celles de l'histoire de Tristan et d'Iseut la Blonde. Au fond, leurs points de repère semblent être les mêmes : il faut *maîtriser l'adolescence* et, parallèlement, *éveiller la maturité*. Les rêves des amants dans la forêt, leur inactivité apathique sont certainement les symboles apparents de cette période de repliement. En suivant la même trace, on reconnaît aisément pourquoi, dans la scène du loge du feuillage, rien ne se passe entre le prince et la princesse : ils ne sont pas encore préparés à la vie adulte, à la maturité sexuelle. Pour eux, ce n'est pas le baiser du prince charmant qui rompt soudain le charme et la période d'inactivité, mais l'irruption brutale du roi Marc dans la forêt et, d'une façon plus concrète, dans leur chambre, dans leur espace onirique. Ce geste symbolique représente d'une part le désir sexuel de Marc, mais aussi et plutôt un signe venant de la part de la société : l'adolescence est finie, il est temps de sortir de l'abri, il est temps d'assumer les fonctions sociales. Seulement, les amants, mineurs éternels, faute de véritable enfance passée au sein d'une famille rassurante, ne seraient jamais aptes à une vie adulte, et, en conséquence de tous ces manques, ne parviendraient jamais à assumer les rôles de leur couche sociale. Voilà comment une enfance perdue ou jamais existée peut démolir toutes les espérances d'une vie adulte au sein d'une communauté dont les membres, tout en acceptant les diversités, peuvent se fonctionner convenablement. Il en est ainsi en Cornouailles : les rôles sont distribués, mais les gens chargés de ces rôles sont incapables de fonctionner.

Quoi qu'il en soit, *la topo-analyse* des espaces heureux et malheureux d'une œuvre littéraire nous semble être bien apte à découvrir d'une part le parallèle virtuel qui existe entre la demeure et l'état d'âme actuel, d'autre part la comparaison psychique de la structure d'un bâtiment et de celle de l'âme humaine. C'est ainsi que Carl Gustav Jung a énoncé sa célèbre hypothèse sur le sujet en question et que Gaston Bachelard a attiré notre attention à la lourde vérité de la théorie jungienne¹⁵. Voilà comment, par une telle

¹⁵ « Nous avons à découvrir un bâtiment et à l'expliquer : son étage supérieur a été construit au XX^e siècle, le rez-de-chaussée date du XVI^e siècle et l'examen plus minutieux de la construction montre qu'elle a été faite sur une tour du II^e siècle. Dans la cave, nous découvrons des fondations romaines, et sous la cave se trouve une grotte comblée sur le sol de laquelle on découvre dans la couche supérieure des outils de silex, et, dans les couches les plus profondes, des restes de faune glaciaire. Telle serait à peu près la structure de notre âme » (C.-G. Jung : *Essais de psychologie analytique*, trad., éd. Stock, p. 86, cité par Gaston Bachelard in : *La Poétique de l'Espace*, op.cit. : 18.

topologie de la vie humaine, les grands espaces tristanien trouvent enfin leur explication psychologique. La structuration et la mise en place des lieux de la passion (verger, forêt, grotte, mer) et de la société (châteaux, chambres royales, landes, gué) démontrent bel et bien la corrélation adéquate qui s'impose entre espace et état d'âme.

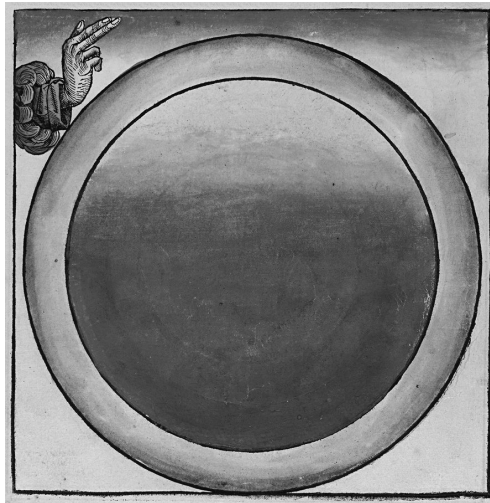
Pour conclure, nous pouvons constater que l'amour tristanien n'existe que dans les lieux abstraits, se trouvant très loin de la société. Les lieux du paradis perdu, mais artificiel en même temps comme une grotte réconfortante, une forêt plus ou moins hospitalière, un palais de verre, une salle aux statuts ; ces lieux se montrent opposés aux lieux très concrets de la communauté hostile, tels que les châteaux royaux, les chambres et les lieux de jugement au sein de la Nature. C'est exactement par la même manière que les deux grandes périodes de la vie humaine, celle de l'enfance et de l'âge adulte s'opposent. Dans un cas normal, l'individu, après avoir surpassé plusieurs batailles intérieures et extérieures, franchit, soulagé et purifié, le seuil de l'âge adulte, vivement désiré. Il n'en est pas ainsi de Tristan et d'Iseut la Blonde. Par malheur, ils restent à jamais dans la période de l'adolescence, ils sont entièrement incapables de passer la frontière virtuelle. C'est la raison pour laquelle ils n'assumeront jamais la responsabilité de leur propre sort, de leurs propres actions. Définitivement, ils se détachent de la vie adulte, pleine de dangers pour ces deux adolescents éternels.

La mort de Tristan¹⁶, le repliement total sur lui-même, au bord de la mer (la mère) symbolise d'une part le goût involontaire et inconscient du prince de Loonois pour tenter l'expérience de la dilatation de l'espace qui l'entoure, et, d'autre part le retour à la mer, portant une valeur de régression au monde utérin. Et contrairement à l'apparence, il n'y aucune contradiction entre les deux sortes de structuration d'espace : *élargissement* et *dilatation*, se relayant l'un l'autre, constituent l'éternel retour des mécanismes psychiques et, parallèlement, fêtent le dynamisme glorieux de la vie humaine.

¹⁶ «*Dunt* a Tristran si grant dolur,/Unques n'out n'avrad maür ;/E turne sei vers la pareie,/Dunc dit: Deus salt Ysolt e mei! [...] Amie Ysolt treis feiz dit,/A la quarte rent l'esprit.» (Thomas, ll. 3183-3186 et 3195-3196 in : *Tristan et Iseut, op.cit.* : 209).

ANIKÓ ÁDÁM

LA SPHÈRE ROMANTIQUE – LA CATHÉDRALE



Nos propos présupposent qu'on ne peut pas comprendre la pensée esthétique et les créations romantiques de la modernité après le choc révolutionnaire sans l'explication et sans la comparaison des réflexions sur l'espace-temps historique (extérieur) et l'espace-temps psychologique (intime). Les penseurs romantiques utilisent maintes métaphores tout en parlant de l'Histoire, dont une partie est étroitement liée aux images de la vision spatiale caractéristique de l'époque (cercle, spiral, sphère, etc.) exprimant un des rapports possibles de l'homme au monde duquel il se trouve au centre. Ainsi confère-t-il un visage humain à tout ce qui l'entoure.

La relation de l'homme et du temps est essentiellement psychologique, en revanche son rapport à l'espace est beaucoup plus direct et spontané. Cette opposition apparaît dans les époques et dans les cultures selon des modalités très différentes : l'homme neutralise, dédramatise la dimension universelle et tragique du temps qui passe. En nous plaçant dans l'espace, nous sommes

capables de dépasser la crise de la reconnaissance du caractère éphémère de notre existence, puisque l'espace parcouru est irréversible, tandis que le temps ne l'est pas. L'homme transforme le temps en espace pour le paralyser. C'est dans cet espace que naît l'imagination, et grâce à l'imagination que nous nous forgeons notre identité (à travers la sensation de notre corps). Les réflexions sur l'espace reflètent sensiblement l'expérience du monde ancré dans l'espace-temps et, à la base des oppositions (dehors/dedans, ici/là, bas/haut, proche/lointain, intime/public, etc.), elles élaborent leur langage où le référent final est l'homme, le résumé du mystère indicible.

L'expérience spatiale crée des mythes, en premier lieu les mythes de la lumière (et de ses oppositions), puisque c'est grâce à la lumière qu'on saisit l'espace, c'est la lumière qui crée le cosmos à partir du chaos, c'est grâce à la lumière que le mystère divin se saisit par les sens dans l'architecture gothique. L'expérience de l'espace engendre le mouvement, le rythme, l'amour. C'est quelque part entre la perception spontanée et sensible de l'espace et les réflexions qui en parlent où sont formulées les questions fondamentales de l'existence humaine.

Les réflexions sur l'espace, ainsi que les poétiques romantiques qu'elles engendrent partent de la contemplation des infinis métaphysiques et intimes. Les images et les métaphores s'entrelaçant se basent ainsi sur des éléments naturels et artificiels, sur le paysage et l'architecture.

Sans entrer dans les détails scientifiques, mathématiques et géométriques, pour comprendre en quoi les cathédrales gothiques médiévales se transformèrent en cathédrale sphérique au 19^e siècle, nous nous proposons de saisir plus ou moins le concept de la sphère, image chère aux yeux des penseurs et poètes romantiques pour se représenter ce qui est le monde en tant qu'un espace de quête infinie, où l'on peut déployer les possibilités de l'être humain au fur et à mesure des réalisations successives (et au delà de ces réalisations).

En géométrie dans l'espace, une sphère est une surface constituée de tous les points situés à une même distance d'un point appelé centre. La valeur de cette distance au centre est appelée le rayon de la sphère. La Terre peut, en première approximation, être modélisée par une sphère dont le rayon est environ 6 371 km.

La sphère est l'image géométrique la plus abstraite du monde (de l'univers?), elle représente la perfection dont le modèle serait la globe. Le solide sphérique est appelé une boule, qui remplie de gaz ou d'air devient une bulle qui se gonfle jusqu'à se dilater, comme nous allons voir dans le cas de la cathédrale englobée par le réseau cybernétique.

Ce qui nous intéresse c'est justement ce centre qui serait le point de vue du regard humain s'élevant vers le haut, baissant vers le bas, tournant dans n'importe quelle direction créant ainsi sa propre sphère, son propre sanctuaire.

Le grand piège de la philosophie romantique qu'il conçoit l'univers physique et métaphysique comme une sphère esthétiquement harmonieuse où tout est en relation organique avec tout. Mais la sphère se ferme sur l'individu qui y promène et il n'a plus d'issus. De l'extérieur, l'image est passionnante, mais à l'intérieur ces analogies sont angoissantes et déstabilisantes. L'homme y devient rien, la nature devient tout.

La présente réflexion s'efforcera de mettre en lumière cette caractéristique de la vision spatiale du romantisme (en l'occurrence français) tout en se référant entre autres sur quelques extraits du *Génie du christianisme* de Chateaubriand pour prouver que cette vision perfectionniste de la nature représentée par la forme de la sphère, transforme, dans les textes du 19^e siècle, la cathédrale gothique elle-même en sphère. Dans cette poétique romantique de l'espace fondée en France par Chateaubriand, le plaisir de la vue et celui de la description sont étroitement liés et engendrent un langage et une manière particuliers de mettre en scène un espace.

La dialectique ascendante du raisonnement de Chateaubriand, héritée de la pensée scolastique médiévale se complète d'une présentation poétique régie par une philosophie panthéiste. Ce renouveau panthéiste, à l'aube du romantisme sacralise la nature et c'est à l'aide du sentiment de l'immensité qui vient de l'intérieur que le poète romantique crée son propre sanctuaire pour la contemplation de l'infini. Dans ce nouveau panthéisme, l'espace spirituel de l'humanité évoque un ensemble de centres au milieu des sphères, hiérarchisées les unes par rapport aux autres. Et tous ces centres d'attraction gravitent eux-mêmes autour du centre unique d'une sphère universelle figurée par l'Homme-Dieu. Dieu ne peut ainsi se proposer au poète romantique que sous un visage humain. La contemplation de la nature est la seule chance de l'homme de pouvoir saisir l'infini insaisissable mais bien sensible au milieu de la sphère, c'est-à-dire de s'approcher de Dieu, créateur de la nature et de l'homme.

La nature est si loin de lui [de l'homme], qu'il ne l'ait pu contempler, ou la croit-il le simple résultat du hasard ? Mais quel hasard a pu contraindre une matière désordonnée et rebelle à s'arranger dans un ordre si parfait¹ ? – s'interroge l'auteur du *Génie du christianisme*.

¹ *Génie du christianisme (Génie)*, Paris : Gallimard, 1978, I, V, II., p. 558.

Tandis que le changement de vision sur le temps historique de Chateaubriand représente un changement de paradigme entre l'époque des Lumières et le romantisme, sa vision sur la nature resterait une sorte de suite évidente de celle des penseurs du 17^e et du 18^e siècle (et surtout à celle de Nieuwentyt et de Newton) mais qu'il joint à un christianisme anthropocentrique, à une vision spatiale et organique. Comme si l'homme reprenait sa position centrale qu'il a perdue avec les découvertes de Kepler et de Galilée.

Il paraît que la poétique de l'espace, dans laquelle Chateaubriand exprime l'écoulement du temps en termes spatiaux, se base sur les conceptions des histoires naturelles des siècles précédant son temps.

D'après Aristote, la terre est immobile et le soleil, la lune et les étoiles tournent autour d'elle. Sa conception est au fond mystique puisque, pour le philosophe grec, la terre se trouve au centre de l'univers et le mouvement le plus parfait est le cercle, ainsi que la forme la plus parfaite que ce mouvement produit est la sphère. Dans la poétique romantique c'est l'homme qui prend la place de la terre et devient l'univers lui-même et en même temps se trouve au centre de son propre univers.

Avec l'idée de l'univers infini, Newton a réussi à introduire dans la pensée générale l'image d'un espace permanent en continu mouvement mais qui est régi par des lois constantes². Les romantiques allaient fixer cet espace et le condamner à tourner autour du même centre.

Chateaubriand, pour qui Newton reste, entre autres, un point de référence représentant le savant qui croit en Dieu, adopte pleinement ces réflexions. Il a la même vision lumineuse sur l'espace où l'homme s'accroît jusqu'aux dimensions cosmiques :

On dirait que le génie de l'homme, un flambeau à la main, vole incessamment autour de ce globe, au milieu de la nuit qui nous couvre ; il se montre aux quatre parties de la terre, comme cet astre nocturne, qui, croissant et décroissant sans cesse, diminue à chaque pas pour un peuple la clarté qu'il augmente pour un autre³.

Quand le Poète du *Génie* parle de la création de la terre et de son âge « moderne » décrits par l'Écriture, on assiste encore à l'application de cette dialectique ascendante où le fait de la création divine de la nature et de l'homme est posé d'une manière évidente : l'évidence n'est pas l'existence

² Cette image de l'univers change au 20^e siècle où apparaît l'idée que les choses de l'univers s'éloignent les unes des autres et où il apparaît la théorie de la relativité.

³ *Génie*, I, III, III, p. 535.

divine manifestée dans la nature mais l'existence de la nature explique la naissance du sentiment de Dieu.

L'angoisse pascalienne, qui peut inquiéter l'homme, est une idée qu'on retrouve apprivoisée dans les textes de Chateaubriand par la poétique du mystère qui ne fait plus peur mais se manifeste sous les images poétiques contradictoires du vaste et de l'immense, de l'océan et du fleuve, du haut et de la profondeur. Dans ces images on voit naître une sorte de syncrétisme où les différents plans de l'existence sont unifiés, l'humain au naturel, la nature à l'architecture, la matière dure aux liquides.

Si selon Schleiermacher⁴ «intuition de soi et intuition du monde sont de concepts interchangeable», l'épistémologie romantique est une épistémologie de la totalité, au sein de laquelle les significations solidaires se renvoient l'une à l'autre. Le paysage du savoir romantique est un espace ouvert au sein duquel les significations circulent librement.

A l'espace kantien quantitatif le romantisme oppose un espace qualitatif, espace vécu de la présence ou de l'absence, plein ou vide selon les significations qui y résident. Le paysage au sein duquel l'homme romantique habite est le lieu propre de son existence, le centre du monde, coordonné avec d'autres mondes coexistants. Chateaubriand dans le *Génie* avance déjà l'idée de cet univers anthropocosmique :

Quoi qu'il en soi, il n'est pas indigne de la puissance de Dieu et de la grandeur de l'homme, de supposer que la race d'Adam fut destinée à parcourir les espaces, et à animer tous ces soleils qui, privés de leurs habitants par le péché, ne sont restés que d'éclatantes solitudes⁵.

L'homme n'est plus homme que quand il affronte les limites de son humanité ; le romantisme est une sagesse des confins ; une sagesse des extrêmes dont Chateaubriand n'est pas seulement conscient mais dont il tire toute sa poétique des confins vagues.

L'être n'a pas de sens sans l'adverbe là ou ici. L'être lui-même se définit d'abord par un indicateur spatial, se fixe dans un lieu, dans un là plein

⁴ Cité par Georges Gusdorf : *Fondements du savoir romantique*, Paris : Payot, 1982 : 401. Pour revisiter la pensée romantique nous nous inspirons également d'autres ouvrages de Georges Gusdorf, *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, Payot, Paris, 1976 ; *Le romantisme* I, II, Paris : Payot, 1993 ; *L'homme, Dieu, la nature dans le savoir romantique*, Paris : Payot, 1983.

⁵ *Génie*, I, III, III, p. 537.

d'énergie. L'être suit un circuit de diverses expériences qui légitiment les expressions géométriques par lesquelles toute la vie devient détour, retour, discours. L'existence de l'homme qui veut sortir de l'enfermement de la sphère de son être tend toujours vers l'extérieur, mais on ne sait pas si l'on court vers le centre ou l'on s'évade. La vie ne propose en aucun cas la perfection, ne tourne pas en rond, plutôt en spirale, et ne touche jamais le centre, ainsi se voit-elle toujours défixée. On n'est jamais sûr de la trouver dans sa plénitude, ainsi qu'on n'est jamais sûr d'être plus près de soi en rentrant en soi-même.

Nous confirmons les propos de Georges Gusdorf :

L'essence du romantisme s'est formée au cours d'un dialogue avec l'Antiquité et le Moyen Âge, où les écrivains et les théoriciens ont cherché les éléments de leur conscience de soi, dans le style de la rupture⁶.

Un des caractères les plus importants des stratégies de réception des constructions architecturales gothiques au 19^e siècle est le rapport métonymique (relations spatio-temporelles et d'identification) qui s'instaure entre le milieu récepteur et l'objet reçu. Ce rapport est encore plus sensible lorsque l'on vise à trouver la raison d'être de la symbolique des cathédrales à cette époque. Les romantiques (et même la postérité en général) ne parlent pas de constructions architecturales ou d'églises particulières mais de la cathédrale, de la construction idéale donc de l'idée de l'architecture. On touche ici au rapport métonymique (particulier/général) qui existe entre la cathédrale médiévale et sa conception romantique.

La cathédrale apparaît alors comme le paradigme général d'une époque entière ; ses constituants concrets (nefs, chœur) et abstraits (Dieu, lumière) peuvent être interprétés à plusieurs niveaux : épistémologique, esthétique, et poétique.

Historiquement, les relations entre la littérature et l'architecture, c'est-à-dire les convergences et les divergences entre l'art gothique et l'art romantique, reflètent une conception hiérarchisée et en même temps une idée synthétique du monde. Au Moyen Âge, la cathédrale avait un rôle social et fonctionnel ; chez les romantiques, elle incarne une valeur purement esthétique.

Ernst Cassirer, tout en parlant de l'espace et de ses expressions, souligne l'importance de l'intuition spatiale dans la perception du monde.

C'est avant tout avec l'intuition spatiale de l'espace que se manifeste cette interpénétration permanente de l'expression sensible et de l'expression

⁶ G. Gusdorf : *Fondements du savoir romantique*, *op.cit.* :19.

spirituelle. Cette intervention décisive de la représentation spatiale apparaît en effet avec le plus de netteté précisément dans les expressions les plus générales que le langage fabrique pour désigner les processus spirituels⁷.

Le style gothique se base justement sur cette intuition, sur cette interpénétration du sensible et du spirituel.

Dans l'architecture gothique l'aménagement de l'espace s'inspire directement de la réflexion scolastique. La prémisse en architecture, c'est le désir de vivre la transcendance. Dans l'espace arrangé par la raison, l'ordre gothique devient une expérience réellement vécue. L'ordre gothique n'utilise pas la métaphore, il n'utilise pas non plus des procédés magiques mais il remanie les conditions de la perception pour que l'illusion de la réalité, par la force de l'expérience vécue, devienne concevable par la raison. Le moyen le plus efficace pour atteindre ce but est la répartition de l'espace.

La cathédrale gothique projette sur la terre les choses célestes. Dans la cathédrale gothique, ce n'est plus l'homme qui, influencé par le milieu, devient croyant et enthousiaste mais c'est l'espace lui-même qui devient supérieur par les conditions optiques verticales. Outre la verticalité et la structure transparente, il faut encore mentionner un troisième élément constitutif de la vision gothique du monde : la lumière, la lumière colorée qui modifie la vision de l'espace. C'est la lumière mystique néoplatoniste que le gothique reconnaît comme l'essence de la beauté des choses. Dans le style gothique, la lumière ne fait plus partie de la surface mais de l'espace même.

La doctrine sacrée, dit Saint Thomas, se sert aussi de la raison humaine non pour prouver la foi mais pour rendre claire (*manifestare*) tout ce qui est avancé dans cette doctrine⁸.

«Chaque chose doit être mise en son lieu⁹» – écrit l'auteur du *Génie* parlant de l'architecture gothique.

Chateaubriand perpétue la structure scolastique dans son livre pour prouver la présence du Génie chrétien dans le monde. Dans cette poétique, le christianisme de Chateaubriand place au centre du système théologique l'homme au double visage.

⁷ E. Cassirer : *La Philosophie des formes symboliques*, I. Paris : Les Éditions de minuit, 1972 : 152.

⁸ *Ibid.* : 90.

⁹ *Génie*, III. I. VII. p. 800.

Pour l'histoire de l'art, la cathédrale gothique est la réalisation de la beauté artistique désintéressée, une œuvre manifestant les règles du processus créateur. Par sa perfection, elle représente et exprime à la fois la force créatrice divine. Dans l'esthétique des ruines, la forme de l'église gothique, création par définition artificielle, devient une beauté naturelle et sublime. La ruine, objet privilégié de la littérature du 19^e siècle – symbolise la décomposition (à l'opposée de l'architecture exprimant la composition), la mort, la finitude de toute création humaine – invite le contemplateur à compléter le fragment et devient ainsi un véritable élément naturel.

Quand ces temples viennent à crouler, il ne reste que les débris isolés, entre lesquels l'œil découvre du haut et au loin des astres, les nues, les montagnes, les fleuves et les forêts. Alors, par un jeu de l'optique, l'horizon recule et les galeries suspendues en l'air se découpent sur les fonds du ciel et de la terre¹⁰.

La vue romantique tourne de l'intérieur vers l'extérieur, relie le ciel et la terre en muant l'église gothique en nature, en univers que le regard de l'homme, destinataire primordial de la création des beautés de la nature, parcourt à partir du centre produisant ainsi une sphère.

La cathédrale gothique incarne la dimension universelle et physique du monde, mais symbolise aussi l'espace qui se constitue au travers des réalités et des possibilités plurielles et dynamiques de l'être humain.

Je considère cet espace comme symbole, comme hétérotopie qui correspond à toutes les définitions de Foucault. La cathédrale était toujours un espace-frontière, qui assurait la transition entre l'ici-bas et l'au-delà, entre le public et le sacré, entre l'ouvert et le clos, le social et l'idéal, le collectif et le particulier, le symbolique et le concret, le réel et l'imaginaire, le pratique et l'esthétique, entre la violence extérieure et la sérénité intérieure, voire entre l'intégration et la déviance etc. Pendant les quelques dizaines de siècles du Moyen-Age c'est justement ces églises et cathédrales qui assurent le passage possible à travers ces zones d'expérience.

Chaque monument du moyen âge a son échelle relative à l'ensemble, bien que cette échelle soit toujours soumise à la dimension de l'homme, donc le schéma panoptique triomphe¹¹: la visibilité à partir de tout point de vue, tout voir de l'intérieur mais se replier de l'extérieur. Cette vue panoptique, observée par Jeremy Bentham dans certaines créations architecturales, dans

¹⁰ *Ibid.* : III. V. IV. p. 883.

¹¹ Cf. Jeremy Bentham : *Le Panoptique*, Paris : Belfond Ed., 1977.

la cathédrale n'est pas horizontale mais verticale conformément à la réflexion scolastique ascendante.

József Tillmann, dans une étude¹², compare les cyber-cathédrales des réseaux actuels qui ressemblent à des bulles gonflées, à des cathédrales gothiques. Il construit sa comparaison sur l'idée de la complexité des deux structures. Les cathédrales gothiques, à leur époque, étaient inépuisablement riches en rapports et références, de la même façon que les cyber-cathédrales actuelles. Les réseaux et leurs supports entourent de nos jours la terre sur des pistes orbitales mais la complexité de leurs architectures intérieures dépassent celle des cathédrales bâtiments.

La réticulation de l'espace physique naturel mènent de nos jours à la logique de «branchement» et se distingue des traditionnelles logiques de la solidarisation des éléments construits entre eux et avec leur contexte naturel et culturel. Il est suffisant pour n'importe quel objet architectural de se brancher (à l'intérieur d'une ville par exemple) pour le bon fonctionnement. C'est le destin des cathédrales devenues objets d'art, des sortes de musées ou d'expositions, figées dans le temps, décontextualisées, arrachées de leur espace naturel par l'effet esthétisant du travail de restauration au 19^e siècle et de nos jours.

Même si les cathédrales comme objets d'art fétiches sont des bâtiments réels, elle sont aussi des sphères illusoires, infinies de l'intérieur, moyens de défense efficaces qui aident à suspendre le cours du temps et de l'histoire, et à combler le vide causé par l'absence de la durée.

¹² J. Tillmann : «Kibernetikus katedrálisok» (<http://tinyurl.com/q3ub305>), 1997.

CATRIONA SETH

PERCEPTIONS SPATIALES DANS *CORINNE*
DE GERMAINE DE STAËL (1807)

Il a été suffisamment glosé sur le fait que *Corinne, ou L'Italie* de Germaine de Staël s'est trouvé classé, au siècle dernier, dans la littérature de voyage, par des institutions aussi renommées que la *British Library*. Notre propos ici est de nous interroger sur des polarités spatiales présentes dans le roman¹. Celles-ci sont parfois proprement géographiques, entre l'Italie, l'Angleterre, l'Écosse et la France – et pas simplement, comme on l'indique à l'occasion, entre l'Italie et l'Angleterre. Elles incluent aussi, mais nous n'aurons pas l'occasion de l'étudier ici, le rapport entre l'intérieur et l'extérieur – naguère évoqué avec brio par Simone Balayé pour le cas italien² – et sont marquées par des allers et retours significatifs entre des lumières diurnes et nocturnes. Alors que l'Europe se remet de la Révolution qui a jeté sur les routes nombre de Français, les questions d'appartenance acquièrent une valeur accrue. Des lecteurs comme Benjamin Constant ou comme August Wilhelm Schlegel, marqués, à l'instar de l'auteur du roman, par un patrimoine intellectuel cosmopolite, n'ont pas manqué de le relever³.

Les quelques aspects des riches enjeux de l'espace dans *Corinne* que nous aborderons sont les suivants. Nous verrons tout d'abord que l'Italie – ou plus précisément Rome – est un pôle indispensable. Nous évoquerons rapidement les polarités Nord/Sud. Nous examinerons l'errance des personnages avant de conclure que *Corinne* est le roman qui dit l'absence de centre.

¹ Sur la question de la géographie symbolique ou mythique, voir Agnès Spiquel : « *Corinne ou L'Italie* de Mme de Staël : une géographie symbolique », *Le Roman et l'Europe*, A. Fenet et J. Lévi-Valensi, éd., Paris : PUF, 1997 : 61–70 et Eric Bordas : « Europe mythologique ou géographie mythique ? », *Madame de Staël/Corinne ou l'Italie*, Paris : Klincksieck, *Parcours critique*, 1999 : 53–62.

² Voir Simone Balayé : « *Corinne* et la ville italienne, ou l'espace extérieur et l'impasse intérieure », *Madame de Staël, écrire, lutter, vivre*, Genève : Droz, 1994 : 91–109.

³ Voir le « Compte rendu de *Corinne* » par Benjamin Constant repris dans ses *Ceuvres complètes*, Tübingen : Max Niemeyer, 1995, t. III, 2 : 1051–1071 et « Une étude critique de *Corinne* » par August Wilhelm Schlegel, éd. et trad. Axel Blaesche, *Cahiers staëliens* 16, 1973 : 71.

L'Italie et Rome, un ancrage essentiel

Le titre même, *Corinne ou L'Italie*, donne à l'espace un rôle fondateur. L'histoire d'amour entre Corinne et Oswald disparaît dans l'intitulé qui rejette la coexistence traditionnelle des noms des amants comme *Roméo et Juliette* ou *Troïlus et Cresside* en faveur d'une détermination spatiale. Le choix de la conjonction de coordination qui identifie l'héroïne à son pays en fait une sorte de métonymie et vient dire combien l'origine est importante désormais dans l'identification des individus⁴ même si, comme il faut le rappeler, l'Italie du temps reste une succession de petits Etats, pas la grande nation unifiée que nous connaissons. Castel-Forte, l'un des amis proches de la protagoniste, commente l'équation : «[Corinne] est l'image de notre belle Italie ; elle est ce que nous serions sans l'ignorance, l'envie, la discorde et l'indolence auxquelles notre sort nous a condamnés» (57⁵). Un peu de rigueur britannique est peut-être ainsi à l'origine de ce qu'est devenue la jeune femme, illustration implicite d'un patrimoine individuel qui infléchit les caractéristiques nationales. Corinne se présente elle-même comme Romaine⁶ et voit l'Italie comme sa patrie même s'il faudrait néologiser ici et parler de «matrie», son père étant britannique. «On se disputait pour savoir quelle ville d'Italie lui avait donné la naissance, mais les Romains soutenaient vivement qu'il fallait être né à Rome pour parler l'italien avec cette pureté⁷» (50). Voilà qui pose déjà l'importance des langues, et de la manière de les parler, pour établir les origines des uns et des autres⁸. Corinne semble avoir un lien organique avec sa langue, métonymie de la terre dont vient sa mère, et il n'est guère surprenant que l'improvisation du Capitole ait eu pour sujet : «La gloire et le bonheur de l'Italie» (57).

Comme le titre, l'épigraphe de *Corinne*, une brève citation de Pétrarque, donne une importance considérable à l'Italie et à ce qui la délimite naturellement dans l'espace, sa frontière de montagnes et de mer, limites géogra-

⁴ Voir sur cette question Marie-Claire Vallois : *Fictions féminines, Mme de Staël et les voix de la Sibylle*, Saratoga : Anma Libri, 1987, p. 112 et Anne Amend-Söchting : «Corinne ou l'Italie/Corinne et l'Italie : stratégies autour d'une allégorie», *Madame de Staël/Corinne ou l'Italie*, *op.cit.* : 33.

⁵ Toutes les références de pages entre parenthèses renvoient à l'édition de Simone Balayé : *Corinne, ou L'Italie*, Paris : Gallimard, «Folio», 1985.

⁶ Corinne parle de «ma patrie» en évoquant Rome (92).

⁷ Ajoutons que plus loin Germaine de Staël défend la pureté du dialecte toscan.

⁸ Voir à ce propos l'article de Karyna Szmurlo : «Pour une poétique des langues nationales : Germaine de Staël», *Le Groupe de Coppet et l'Europe 1789-1830, Annales Benjamin Constant* 15-16, 1994 : 165-179.

phiques d'une nation qui n'existe pas en tant que telle sur le plan politique. L'espace trace ainsi des frontières naturelles que l'histoire ne peut balayer et consacre dans un même temps la beauté du paysage : «[...] Udrallo il bel paese,/Ch'Apennin parte, e'l mar circonda ; e l'Alpe⁹».

On pourrait aller jusqu'à dire que *Corinne* est un roman de l'espace puisqu'un grand tiers des titres des vingt livres qui composent l'ouvrage contiennent des références géographiques précises, majoritairement associées à l'Italie. D'autres encore impliquent des spatialisations au-delà :

II «Corinne au Capitole», IV «Rome», XI «Naples et l'ermitage de St Salvador», XIII, «Le Vésuve et la campagne», XV, «Les Adieux à Rome», XVII «Corinne en Ecosse» XVIII «Le Séjour à Florence», XIX «Le Retour d'Oswald en Italie»

Parmi les grandes villes italiennes, à Rome, Naples et Florence, citées dans les titres de livres, vient s'ajouter encore Venise. Le lieu le plus important dans la première partie du roman, est celui de la rencontre entre Corinne et Oswald, Rome, qui donne son nom au livre IV, le premier à ne pas contenir le nom de l'un des héros¹⁰. Ce livre consacre la naissance de l'amour entre les personnages et met en évidence l'extériorisation des sentiments d'Oswald qui sort de chez lui et sort de lui-même en acceptant la proposition de son amie de lui montrer la ville éternelle¹¹. Il est enchanté de «Rome interprétée par l'enthousiasme, et le génie» (100), livrant ainsi l'idée que l'espace gagne à être médiatisé.

Rome a plusieurs centres et cela explique peut-être l'affaiblissement du pays : «Les Italiens sont bien plus remarquables par ce qu'ils ont été, et par ce qu'ils pourraient être, que par ce qu'ils sont maintenant» (47). Les héros visitent différents monuments en commençant par le Capitole, où ils s'étaient croisés pour la première fois. Avec l'histoire des couronnements qui culmine ici, Rome s'affirme comme lieu de reconnaissance des talents artistiques. Lorsque les deux héros y retournent ensemble en touristes, Corinne présente une sorte de cartographie vivante et historicisée de la ville (II0-III) qui sera poursuivie à l'occasion de la visite des sept collines. Avec la jeune

⁹ La citation de Pétrarque peut se traduire ainsi : «[...] l'entendra le beau pays/Que les Apennins séparent et qu'entourent la mer et les Alpes». On peut noter aussi l'importance de l'ouïe, premier sens sollicité dans les improvisations de Corinne, notamment celles qui célèbrent la gloire de l'Italie.

¹⁰ Nous avons en effet eu «Oswald», «Corinne au Capitole» et «Corinne».

¹¹ Voir p. 92 pour un autre témoignage sur le fait qu'Oswald voit le beau temps etc. pour la première fois lorsque Corinne lui écrit.

femme, Oswald sera à l'école du regard, tous ses sens devant être sollicités tour à tour dans le pays qu'il découvre grâce à son accompagnatrice. En effet, sur la route du Capitole, au début de son séjour, il « ne remarqua point les lieux antiques et célèbres à travers lesquels passait le char de Corinne » (53) : c'est elle qui lui apprend ou réapprend à voir.

La visite de Corinne et Oswald comprend le Panthéon, symbole du passage du paganisme au christianisme, témoignage donc de racines qui remontent à l'Antiquité, et occasion de réfléchir à la relation entre l'apparence et la réalité : le Panthéon paraît plus grand qu'il n'est, à la différence de saint Pierre de Rome. C'est l'occasion de formuler une règle esthétique qui ne s'applique pas à l'architecture seule : « la poésie antique ne dessinait que les grandes masses, et laissait à la pensée de l'auditeur à remplir les intervalles, à suppléer les développements : en tout genre, nous autres modernes, nous disons trop » (95) ; l'espace sert ainsi à théoriser différentes approches artistiques, voire esthétiques. Il laisse aussi entendre implicitement que la fin des non-dits entre les héros ne sera pas, comme on aurait pu l'espérer, un soulagement, mais bien la consécration progressive de l'impossibilité de leur union.

Le Panthéon permet aussi de saluer une nation qui trouve ses grands hommes dans ceux qui se caractérisent par le génie de l'imagination. C'est là que Corinne va identifier une niche restée vide comme celle qu'elle souhaite pour sa propre consécration¹² – et dans laquelle elle imagine Oswald voyant plus tard son buste (97). La niche, dans l'ancien temple païen, est à l'intérieur de l'intérieur, comme si elle était au cœur de la Rome originelle¹³, Rome étant déjà le cœur de l'Italie historique.

Un autre bâtiment important répond au Panthéon. C'est le plus sacré des édifices : Saint-Pierre est entre la crypte des grands de ce monde et la coupole que Michel-Ange dit placée dans les airs, nouveau signe d'une verticalité qui élève l'âme. La perte de repères spatiaux à proprement parler paraît engendrer un sentiment du sublime au sens où l'entend Burke : « On croit voir des abîmes suspendus sur sa tête. Tout ce qui est au-delà d'une certaine proportion cause à l'homme, à la créature bornée, un invincible effroi » (105). À l'extérieur, un regard vers le Ciel peut offrir des enseignements. Corinne interprétera d'ailleurs, implicitement ou explicitement, les présages offerts par la présence du soleil ou de la lune à des moments importants de son existence¹⁴.

¹² Voir Alexandre Minski : « La niche vide du Panthéon », *Mme de Staël : actes du colloque de la Sorbonne du 20 novembre 1999*, M. Delon et F. Mélonio, éd., Paris : PUPS, 2000, pp. 28–29.

¹³ Le Forum aussi joue ce rôle de métonymie de Rome et de rappel de sa gloire, petit espace central pour une grande nation (112).

¹⁴ Voir notre article « La part des anges : signes et présages dans *Corinne* », « *Une mélodie intellectuelle* » : 181–204.

Certains noms de lieux abolissent l'écart historique. Il en va ainsi de celui du fleuve de Rome : « On ne prononce pas le nom du Tibre comme celui des fleuves sans gloire ; c'est un des plaisirs de Rome que de dire : *Conduisez-moi sur les bords du Tibre ; traversons le Tibre*. Il semble qu'en prononçant ces paroles on évoque l'histoire et qu'on ranime les morts. » En effet, Rome est aussi la « patrie des tombeaux », pouvant accueillir tous les deuils – du père d'Oswald, de la patrie du comte d'Erfeuil, comme des personnages du passé glorieux de l'Europe – les Stuart et Christine de Suède voisinent avec les papes dans la crypte de Saint-Pierre de Rome. L'espace sensible des monuments funéraires a une lisibilité immédiate pour les visiteurs. Assurant une transition plus douce de la vie à la mort (66), elle consacre aussi l'idée d'un triomphe du christianisme comme promettant une vie après la mort (97) et est portée entre autres par la transformation en église du Panthéon. Il n'est guère surprenant qu'après les grands édifices de la Rome historique et ses sept collines, Corinne et Oswald, en harmonie avec la mélancolie du jeune Ecosais, entreprennent de visiter « Les tombeaux, les églises et les palais » qui donnent leur titre au livre V. Les monuments aux morts bordent la voie Appienne, à la sortie de Rome, « à perte de vue » (128). Les morts antiques étaient rejetés hors des villes, sauf s'ils étaient empereurs. C'est devant un tombeau, celui de Cecilia Metella, que Corinne déclare son amour à Oswald (132), comme pour montrer que le sentiment serait à la fois éternel et mortifère, mais aussi qu'il s'inscrit en marge, au-delà des limites et des conventions.

Le visiteur lambda se rend à Rome comme à Paris ou à Londres – c'est le cas du comte d'Erfeuil. Le Français juge l'admiration des ruines comme un effet du snobisme et affirme catégoriquement : « il est temps que ce prestige de l'Italie finisse » (146), ce qui démontre son incompréhension du nouvel ordre européen issu de la Révolution. « Lord Nelvil jugeait l'Italie en administrateur éclairé, le comte d'Erfeuil en homme du monde » (47). Corinne, quant à elle, est sensible à la coexistence d'univers divers en un seul. Dans la ville éternelle, on a l'occasion de voir surgir la grandeur à côté de la misère par exemple lorsqu'une colonne brisée ou un temple écroulé s'intègrent dans un tissu urbain pauvre, ce qui ne manque de frapper l'esprit et de traduire emblématiquement le meilleur de l'être humain, à la fois maillon d'une chaîne et simple mortel : « il y a dans l'homme une puissance éternelle, une étincelle divine ». Ce rappel serait consubstantiel à Rome et salutaire pour chacun, l'étincelle étant à entretenir chez soi et à ranimer chez les autres (112).

Corinne et Oswald se retrouvent une nuit, par hasard, à la fontaine de Trevi au clair de la lune. La fontaine est présentée comme offrant la bande sonore de la vie romaine, participant ainsi à son fonctionnement essentiel, un

autre des centres donc de cette ville polycentrique, à l'image d'une Italie éclatée mais dont l'unité devrait pouvoir être rétablie. L'improvisatrice et son ami d'Outre-Manche vont se voir l'un l'autre ensemble, reflétés dans l'eau, nouvelle indication de l'impossible concrétisation de leur amour. Castel-Forte, lorsque Corinne quitte Rome pour accompagner Oswald à Naples, la met en garde : se marier avec le pair écossais entraînerait son départ, « si vous épousez lord Nelvil, il faudra quitter l'Italie » (282¹⁵). En cela, Rome est bien le pivot de l'univers italien de Corinne.

*La polarité Nord/Sud*¹⁶

L'Italie est donc le territoire central, un territoire qui exerce une attraction sur les gens du Nord comme celui dont il est question dès l'incipit du roman : « Oswald lord Nelvil, pair d'Écosse, partit d'Édimbourg pour se rendre en Italie pendant l'hiver de 1794 à 1795 » (27). La polarité Nord/Sud est visible dans l'explication de ce déplacement : les médecins pensent que le jeune homme est tuberculeux et lui ont ordonné, pour se remettre, de rechercher « l'air du midi » (27). Il va donc « demander au soleil quelques principes de vie¹⁷ » (33). Il s'ouvre ainsi à l'Italie alors même que Corinne s'est fermée à la Grande-Bretagne : il recherche l'air salubre du Sud alors qu'elle se sent perdre ses moyens au Nord. Admiratrice du système britannique, Germaine de Staël est obligée de tempérer les sentiments défavorables de son héroïne face à l'Angleterre : « La sévérité de lady Edgermond, l'ennui d'une petite ville de province lui avaient fait une cruelle illusion sur tout ce qu'il y a de noble et de bon dans le pays auquel elle avait renoncé. »

Héritière de Montesquieu, Germaine de Staël croit au génie propre des nations – mais aussi à leurs défauts, comme l'orgueil des Anglais et l'auto-satisfaction des Français (74). Voilà qui est peut-être à l'origine de ce que François Rosset désigne comme « une définition fixiste de la nation¹⁸ », que peut venir contrecarrer l'expérience individuelle, surtout lorsqu'elle est mar-

¹⁵ D'ailleurs c'est l'idée des souffrances qu'elle associe à l'Angleterre qui vient à l'esprit de Corinne lorsqu'à Naples, par erreur, un marin l'appelle « lady Nelvil » (295).

¹⁶ Rappelons qu'en 1824, Bonstetten sera l'auteur d'un ouvrage intitulé *L'Homme du Midi et l'homme du Nord*.

¹⁷ Déjà lors de sa première arrivée à Rome, quand Oswald s'était réveillé « un soleil éclatant, un soleil d'Italie frappa ses regards » (49), ce qui eut tout de suite un effet sur son âme.

¹⁸ Voir « Poétique des nations dans *Corinne, ou L'Italie* », « Une mélodie intellectuelle » *Corinne, ou L'Italie de Germaine de Staël*, éd. Christine Planté, Christine Pouzoulet et Alain Vaillant, Montpellier : UPV, 2000, p. 143.

quée, comme celle de Corinne, d'Oswald ou du comte d'Erfeuil, au coin de l'errance. Si Naples dit le bruit, le manque d'industrie et de rigueur, le navire anglais qui est amarré dans sa rade est un espace marqué au contraire par «la subordination, le sérieux, la régularité, le silence» d'un «ordre social libre et sévère, en contraste avec cette ville de Naples, si vive, si passionnée, si tumultueuse» (295). Les vaisseaux et la mer sont un prolongement des îles britanniques, une «seconde patrie» pour les citoyens de cette nation. Leur force est aussi d'avoir ce que les Français n'ont plus (depuis la Révolution au moins) : un centre vers lequel ils repartent, «*home*» (296) – c'est que «jamais un Anglais n'a renoncé à sa patrie» (214).

Le roman prône une rencontre entre les pôles. L'Italie doit permettre à Oswald à la fois de «retrouver les souvenirs de sa patrie, et [de] recevoir par l'imagination une vie nouvelle, [de] renaître pour l'avenir, sans rompre avec le passé!» L'appartement de Corinne est «un mélange heureux de tout ce qu'il y a de plus agréable dans les trois nations, française, anglaise et italienne; le goût de la société, l'amour des lettres, et le sentiment des beaux-arts.» (72). Elle a la sagacité d'une Française et l'imagination d'une Italienne (75). Sorte de fusion de tous les talents européens, Corinne unit des «charmes divers qui sembleraient devoir s'exclure.» (93). D'un autre côté, la jeune femme n'est faite pour habiter ni le Northumberland, ni le Pays de Galles – M. Edgermond part pour Naples afin de ne pas tomber amoureux d'elle, sachant que toute union est inenvisageable : il ne se détachera pas de son pays, ni elle de celui qu'elle a choisi.

On ne saurait en effet être indifférent à un lieu auquel on est attaché viscéralement. C'est ce qu'indique le sort d'Oswald qui, s'il «se flattait de quitter l'Ecosse sans regret, puisqu'il y restait sans plaisir», «ne se doutait pas des liens qui l'attachaient aux lieux qui lui faisaient le plus de mal, à l'habitation de son père» (28–29). Ce sont d'abord des chambres, des pièces à l'intérieur du domaine paternel, qui ont sur le jeune Ecossois un effet marquant : «Quelquefois aussi il se reprochait d'abandonner des lieux où son père avait vécu. – Qui sait, se disait-il, si les ombres des morts peuvent suivre partout les objets de leur affection? Peut-être ne leur est-il permis d'errer qu'autour des lieux où leurs cendres reposent! Peut-être que dans ce moment mon père aussi me regrette; mais la force lui manque pour me rappeler de si loin!» (29). L'esprit des lieux gagne ainsi un sens nouveau. Oswald qui a su résister à l'appel de son père vivant, qui entendait le faire revenir, a peur de ne plus même entendre la voix du mort en s'éloignant. Il investit cela dit, en passant, la tombe, le monument – à la fois lieu de mémoire et, selon l'étymologie, avertissement – d'un poids particulier. Par ailleurs, Oswald associe la patrie

non seulement au père, mais encore à une forme de *potestas*: «n'a-t-elle pas sur nous quelques droits paternels!» (32).

Le caractère national des auteurs est mis en évidence dans le livre intitulé «La littérature italienne»: Gozzi ou Alfieri ne sont pas Shakespeare. C'est lors d'une représentation théâtrale, troublante mise en abyme d'une vision anglaise de l'Italie, celle de Shakespeare dans *Roméo et Juliette*, qu'Oswald s' imagine en amant de Corinne (194). S'il y a un fonctionnement ici de la littérature, c'est celui d'une projection de vie: les amants modernes deviennent, le temps d'une réplique, ceux de la tragédie. En même temps, le processus d'identification vient annoncer, pour le lecteur, l'impossibilité d'une issue heureuse de la relation des protagonistes. On ajoutera que, comme dans *De la littérature*, son grand texte théorique de 1800, Germaine de Staël revient sur l'organisation politique distincte des nations du Nord et du Sud et sur l'effet qu'en ressentent les habitants (160–162).

La polarité Nord-Sud est essentielle dans la conception qu'a Germaine de Staël de la poétique aussi bien que de la politique, comme l'ont remarqué nombre de critiques, mais elle est clairement tempérée dans le roman par l'importance accordée à la France. L'«Histoire d'Oswald» vient raconter une parenthèse déterminante dans la vie du jeune Ecossais et redire combien la culture française compte pour Germaine de Staël. La mort du comte Raimond, admirable ami français d'Oswald, défendant les Tuileries avec les soldats suisses compatriotes de Germaine de Staël, traduit aussi la fin d'une culture aristocratique française.

Le roman de l'errance

Dans *Corinne*, les personnages sont souvent en déplacement. Quitter son lieu d'origine est douloureux en soi. Oswald en fait l'expérience comme nous le rapporte le narrateur:

Il en coûte davantage pour quitter sa patrie quand il faut traverser la mer pour s'en éloigner; tout est solennel dans un voyage dont l'Océan marque les premiers pas: il semble qu'un abîme s'entr'ouvre derrière vous, et que le retour pourrait devenir à jamais impossible. D'ailleurs le spectacle de la mer fait toujours une impression profonde; elle est l'image de cet infini qui attire sans cesse la pensée, et dans lequel sans cesse elle va se perdre. (29)

De cette polarité des lieux, il s'ensuit que l'entre-deux est souvent désagréable. La traversée de la mer au départ des îles britanniques est vécue sur le mode de la mélancolie par Oswald. Tout déplacement paraît être un exil en puissance. C'est ce que laisse entendre le narrateur dans un propos qui paraît tenir de l'aphorisme :

Voyager est, quoi qu'on en puisse dire, un des plus tristes plaisirs de la vie. Lorsque vous vous trouvez bien dans quelque ville étrangère, c'est que vous commencez à vous y faire une patrie ; mais traverser des pays inconnus, entendre parler un langage que vous comprenez à peine, voir des visages humains sans relation avec votre passé ni avec votre avenir, c'est de la solitude et de l'isolement sans repos et sans dignité. (32)

Oswald, à l'ouverture du roman, traverse l'Allemagne sans joie. Les déplacements sont cependant souvent l'occasion de formuler des réflexions. Il n'est guère surprenant que, comme il l'avoue à Corinne plus tard, Oswald a pensé à elle longuement pour la première fois quand il était sur le pont Saint-Ange (97), au-dessus du Tibre, donc, à la fois dans Rome et hors de Rome. Il est un homme qui est en quelque sorte à la dérive, son ancrage à sa patrie menacé par son attitude face à son père, qui était son pivot affectif. Il est parti en France et a, surtout, donné accès à son cœur à la perfide Mme d'Arbigny qui l'a détourné de fait de ses devoirs. Ayant trahi ses devoirs filiaux, il ne trouvera jamais le repos. Significativement, il échappe à plusieurs morts, dans l'incendie à Ancône, par noyade au retour du Cap Misène, à la guerre après le décès de Corinne. Le roman termine en ne donnant pas d'issue à cette figure contemporaine qui tient du juif errant, condamné à n'avoir pas de point fixe.

Le livre XVI s'intitule, significativement, « Le Départ et l'absence ». Les errances véritables du roman sont au nombre de trois. Outre Oswald il faut en effet citer le comte d'Erfeuil, émigré emblématique, qui a quitté la France par obligation et n'est plus chez lui nulle part. Il est une victime de la politique, à la différence du couple de héros, dont les déplacements reflètent des exils intérieurs. N'ayant plus son talent pour repère, Corinne erre. Elle devient donc une autre âme en peine, comme le comte d'Erfeuil qui, lui, a été jeté sur les routes par la Révolution française. Il est métonymique d'une France désormais de l'extérieur, mais qui n'a pas compris qu'il fallait composer avec les terres d'accueil, comme les littératures nationales, l'improvisatrice le souligne, gagnent à être fertilisées par les apports d'autres traditions. Corinne, son talent perdu, se réfugiera à Florence, pas à Rome où elle a connu son triomphe, ni à Tivoli, lieu chargé d'histoire, où ses cendres doivent reposer. S'installer ailleurs implique une capacité d'adaptation et laisse peut-être déjà

entendre, avec le choix de Florence, le succès d'une Italie du Nord qui songe à se réinventer et à se rapprocher du reste de l'Europe. Corinne n'a plus, comme au départ, le pouvoir d'attraction qui était sien, cette «force toute-puissante» (56) de son éloquence. Il est par ailleurs significatif que ses cendres emprunteront la voie de son triomphe lors du couronnement au Capitole et termineront à Tivoli, venant s'inscrire ainsi dans un paysage marqué par le souvenir de la littérature.

L'absence de centre

Le roman met en évidence graduellement l'absence de centre. Les révélations passent parfois par une mise en espace à laquelle nous avons fait allusion, celle du spectacle, Corinne étant poète et improvisatrice, mais aussi actrice à ses heures. L'amour des deux personnages s'extériorise, nous l'avons dit, lorsque la jeune femme joue l'héroïne tragique dans *Roméo et Juliette* à Rome. Son rôle, à Venise, dans *La Fille de l'air* de Gozzi, sorte de dégradation implicite de son talent, est le prélude du départ d'Oswald dont la nouvelle la fait tomber. Sa couronne d'actrice sur son front ensanglanté devient alors une inversion tragique des lauriers du Capitole qui saluaient son triomphe. Corinne, réduite au rôle de spectatrice, à Londres, découvre la familiarité entre Oswald et Lucile au théâtre (482). Elle sera cachée derrière un voile lorsqu'elle fera lire ses vers par une jeune femme à Florence, dans un geste de retrait avant-coureur de sa mort.

Corinne est aussi, de la part de son auteur, une réponse à l'absence de centre de l'Europe telle qu'elle la connaît en ce début de siècle. En effet, elle a encore et toujours pour repère principal la France, mais c'est une France qui ne peut plus être celle de Raimond, l'ami honorable et chevaleresque d'Oswald, qui, avec ses vertus, n'a pu survivre à la Révolution. Le comte d'Erfeuil, «mélange singulier de courage et de frivolité» (37) est l'image de cette France en déroute, qui garde sa dévotion aux anciens individus et valeurs¹⁹ – on se souvient qu'il a soigné admirablement son vieil oncle, mort à Innsbruck peu avant sa rencontre avec Lord Nelvil. On voit, un peu en contrepartie, les aspects ridicules de sa personnalité lorsqu'il refuse par exemple un quelconque génie à toute langue autre que celle de sa patrie. Germaine de Staël reconnaît

¹⁹ Voir à ce propos Gérard Gengembre : ««Etre français dans *Corinne* : le comte d'Erfeuil», *Madame de Staël, Corinne, ou L'Italie. L'âme se mêle à tout*», J.-L. Diaz, éd., Paris : SEDES, 1999 : 65-77 et Jocelyn Huchette, «Le comte d'Erfeuil et la représentation du caractère français», *Mme de Staël : actes du colloque de la Sorbonne du 20 novembre 1999, op.cit.* : 67-74.

de toute évidence, comme dans d'autres textes, une forme de supériorité ou de génie des Britanniques, dont témoignent à son sens la politique et la littérature²⁰, mais estime qu'il a besoin, pour l'avenir européen, d'être mâtiné d'autre chose.

Si l'esprit français est en déroute, un sursaut italien, surtout porté par des écrivains comme Alfieri et Monti qu'elle cite au sein de son ouvrage, pourrait, selon ce que laisse entendre Germaine de Staël, avoir des enjeux poétiques tout autant que politiques²¹. Ainsi, à l'éclatement de la France, dont les meilleurs ressortissants se retrouvent éparpillés dans toute l'Europe, pour autant qu'ils aient survécu aux bouleversements, doit répondre la réunification de l'Italie, appelée à rééquilibrer l'univers occidental en prenant appui sur sa tradition culturelle millénaire et les protagonistes modernes de son renouveau. Alors il sera peut-être possible de retrouver quelque chose des charmes de la vie française d'avant la Terreur que regrette de toute évidence Staël en rapportant les découvertes du jeune Oswald: «il semblait que les idées les plus profondes fussent devenues le patrimoine de la conversation, et que la révolution du monde entier ne se fit que pour rendre la société de Paris plus aimable» (306). Paris était, à la fin de l'Ancien Régime, le centre du monde autour duquel tout tournait.

Un dernier aspect de la spatialisation de *Corinne* nous entraîne de l'horizontal au vertical et, plus précisément, vers la relation à Dieu, comme pouvait le laisser entendre la présentation de Saint-Pierre de Rome. La notion d'espace avait été utilisée par Corinne pour théoriser l'écart entre le sublime et le beau: «On n'arrive point au sublime par degrés; des distances infinies le séparent de ce qui n'est que beau» (100). La verticalité abolit l'horizontalité car la transcendance supprime les écarts géographiques et temporels, comme le montrent les pensées de Lord Nelvil père (208). La première scène d'élévation du roman, à proprement parler, est celle lors de laquelle Lord Nelvil sauve les fous d'Ancône. L'incendie monte de la mer vers l'endroit où ils sont détenus, laissant entendre qu'il pourrait y avoir une forme de lien entre l'aliénation et les forces célestes. Oswald aura recours à une échelle pour arriver jusqu'au lieu où sont les aliénés. Cela lui vaut d'être pris pour une figure sainte: le patron d'Ancône, saint Michel.

²⁰ C'est l'une des raisons pour lesquelles, comme elle le souligne dans *De la littérature*, Germaine de Staël place si haut Ossian.

²¹ Voir Christine Pouzoulet: «Pour une renaissance politique et littéraire de l'Italie: enjeux du modèle de Dante chez Mme de Staël et Sismondi», *Madame de Staël/Corinne ou l'Italie*, *op.cit.*: 71-86.

Si, pour délivrer les fous d'Ancône, Oswald s'élevait physiquement, parfois c'est par l'esprit qu'il se rapproche de la divinité. Le jeune Ecosais s'adresse aussi à son père en élevant les yeux : «puissé-je du moins ne pas méconnaître ta voix, si tu me parles du haut du ciel, comme je l'ai méconnue sur la terre.» (70). Il y a là quelque chose qui rappelle une constatation de Corinne : les anciens érigeaient les sanctuaires sur des éminences, pour montrer que les idées religieuses sont supérieures à toutes les autres (230). Pour Staël, certains lieux respirent la sainteté et aident donc à élever l'âme (272).

Nous n'avons pu aborder que quelques aspects de *Corinne* selon l'angle très riche de l'espace. Le roman est celui d'un centre impossible à trouver, d'une réaction à l'effondrement des repères européens à la suite de la Révolution française, «une initiation sur le mode romanesque à une nouvelle Europe²²». Pour Germaine de Staël, rejetée sur les routes comme le comte d'Erfeuil, mais lucide, à la différence de l'émigré français qui a désormais pour raison d'être l'agitation²³, il s'agit de redessiner les frontières d'un Etat idéal. La France de l'Ancien Régime n'est plus : elle est morte comme le comte Raimond, ami d'Oswald, victime de son idéalisme généreux. La Grande-Bretagne attire les suffrages de la fille de Necker, admiratrice de son système politique, mais aussi de sa littérature. Il s'agit désormais de rééquilibrer les forces en présence. L'idée d'une Italie reconstruite, revigorée, qui récupérerait par une forme nouvelle de *translatio imperii et studii* quelque chose de l'esprit français est esquissée.

²² Bordas : «Europe mythologique ou géographie mythique?», art. cité, p. 54.

²³ «J'ai pris goût aux voyages en attendant mieux» (280).

PETER POR

ESPACES POÉTIQUES
DES MÉGALOPOLIS-NÉCROPOLIS

«Mythe étrange et fatal» : c'est dans ces termes, inscrits dans le texte même du poème *Le Cygne* que Baudelaire désigne le sujet qu'il a choisi, pour en concevoir une composition qui, en effet, devait s'avérer être l'œuvre fondatrice d'une nouvelle lignée dans la tradition de la création poétique¹. Comme toujours dans son volume *Les Fleurs du Mal*, il reprend l'ambiguïté déjà annoncée dans le titre : exhortation du principe de la création de l'univers divin autant dire de l'univers satanique, mais cette fois-ci il l'établit dans une version particulière («étrange») et et il l'a amène à l'extrême («fatal»). Il a revendiqué expressément et sous de multiples formes l'appartenance de son poème à la tradition : à commencer par l'évocation (voire : parfois par la citation) d'une part des figures, réelles tant que fictives de la poésie antique (Andromaque, le fleuve Simois, Virgile, Ovide), d'autre part par l'évocation des topoï de la poésie de la mélancolie (dont p.ex. ces mêmes fleuve et eau, que Virgile et Ovide ont mis en vers et qui furent toujours des emblèmes récurrents de fugacité de toute action et de toute existence, «il faut l'écrire dans le vent et sur l'onde rapide», ainsi chez Catulle sur les paroles des femmes)² ; en passant par la restitution d'une situation discursive consacrée : le personnage poétique du Je décrit dans un soliloque ses errements, ses fugues solitaires et désespérément circulaires à travers les lieux réels ou fictifs de son existence, et à chaque étape il découvre la détermination de ces lieux autant que sa propre détermination noire, faisant apparaître toujours à nouveau le «crâne» ainsi que professant «l'affreux hurlement» (dans un autre poème de Baudelaire, portant déjà dans le titre le mot *Spleen*³), ou bien le «tombeau» ainsi qu'entonnant le «cor» de l'échec, de la disparation, de la mort (dans ce

¹ Ch. Baudelaire : *Œuvres Complètes*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1975 : I. 85.

² «sed mulier cupido quod dicit amanti/in vento et rapide scribere oportet aqua», Catulle : *Poésies*, éd. bilingue, le chant N° 70, trad. par Georges Lafaye, Paris : Les Belles Lettres, 2006 : 158–159.

³ Ch. Baudelaire : *Œuvres*, I. 74.

poème *Le Cygne*) ; pour finir par les dimensions que Baudelaire donne à son poème, où, comme il le déclare dès le début et il le confirme expressément tout au long des treize strophes, ne visant pas à moins qu'à s'inscrire dans la tradition de «l'immense majesté» qu'ont créée les grands prédécesseurs auxquels il ne cesse de renvoyer textuellement ou presque.

Voilà, d'une façon sommaire, la manière dont Baudelaire assume son attachement à la tradition. Il en fera ressortir, je persiste à utiliser ses propres expressions comme des autodéfinitions, «le geste fou» de la création d'un poème ayant pour vrai «sujet» rien de moins que «le mystère» et «l'absurdité» (oui, ces deux termes sont aussi des citations, tirées d'un autre poème de la petite série, composée déjà après la première mouture du grand volume) de l'existence moderne dans son espace moderne⁴. Le texte commence par l'évocation du nom d'Andromaque et il finit par l'évocation des «bien d'autres encor» (sic) ; entre les deux, cette existence du Je doit apparaître, étape par étape de son avancée ou de ses errements, toujours plus détachée de son modèle ancien, pour aboutir à la création d'un modèle qui, avec toute l'ambiguïté de cette (auto)affirmation, n'est traditionnel que dans la mesure où il ne l'est plus, où il inaugure une nouvelle conception de cette tradition. J'essaye de résumer son «idée» formidablement anti-traditionnelle (et qu'on ne me reproche pas ces catégories apparemment périmées, je les emprunte à Baudelaire lui-même et à la formule par laquelle Victor Hugo a défini la poésie de Baudelaire)⁵. Baudelaire compose son texte en se détachant radicalement de deux grandes traditions : d'une part de la tradition de la poésie mélancolique (dans laquelle la mémoire errante du poète évoque des lieux fictifs voire mythiques pour y trouver un univers qui est, finalement, quand-même en harmonie avec toute la désespérance perpétuelle de son être) ; et d'autre part de la tradition générique (qui s'est établie par un lien idéologique entre l'existence citadine et le genre du roman – qu'on pense à Lesage, à Victor Hugo, et surtout au *Crime et châtiment*, par lequel Dostoïevski a créé, à peine six ans plus tard, l'exemple paradigmatique pour ce lien, ou à contrario à la tentative plutôt avortée toujours de Victor Hugo, dont le poème *A l'Arc de Triomphe* qui a pu inspirer Baudelaire, devrait évoquer le destin de Paris, «cité mère» – «cité difforme» mais il n'évoque que la destruction autant que

⁴ Pour «sujet» v ; infra. Le premier syntagme se trouve dans le poème *Le Cygne* ; les deux autres désignations se trouvent dans le poème *Les sept vieillards*, *ibid.* : I. 88.

⁵ Pour le terme du «sujet», *ibid.* II. 598, 668. Pour le terme «idée» : Baudelaire a envoyé son poème à Victor Hugo, qui a aussitôt réagi, pour écrire dans la première phrase : «Comme tout ce que vous faites, Monsieur, votre *Cygne* est une idée.» *Ibid.* : I. 1007.

l'éternité futures de ses monuments architecturaux)⁶. Or, par un détachement double et radical, c'est précisément dans la grande ville de Paris, dans cette mégalopole tant que dans cette nécropole que Baudelaire fait découvrir l'espace propre à l'existence poétique moderne. Précisons aussitôt, pour bien cerner toute la nouveauté fondatrice de sa création : cet espace lui est propre, dans la mesure où avec chaque vers et chaque mouvement il s'avère lui être toujours plus impropre, dans la mesure, où les errements circulaires font apparaître l'incompatibilité, la disharmonie inhérente à la détermination de son existence comme celle de la ville, allant (dans le sens concret comme figuré) jusqu' à l'infini. Tout au long de cette traversée indécise, la vue du poète se heurte à des phénomènes et à des images diverses qui semblent avoir tous un caractère solide et objectal (« baraques », « chapiteaux », « gros blocs », « pavé », voire « rocs », et dans cette série aussi : « cygne », « négresse », etc.) ; pourtant, à l'endroit où ils se suivent les uns après les autres, ils font tous l'effet d'une existence foncièrement et douloureusement défigurée. En quoi devrait consister une quelque communauté entre un « cygne » qui s'est égaré sur le « sol raboteux » d'un paysage citadin où il ne trouve pas d'eau (dit aussi par l'anagramme effrayant : « Ovide » – « eau vide ») et où chaque pas lui fait mal, et une « négresse » qui se perd « piétinant dans la boue » loin de ses « cocotiers » familiers, sinon en ce que tous les deux pâtissent d'une existence qui leur est étrangère, et qu'ils en meurent – tout comme la veuve du héros grecque, dont la figure, évoquée tout au début du poème fait inscrire dans la première strophe de ce long texte descriptif le syntagme inconcevable et irremplaçable de « miroir » « menteur ». « Tout pour moi devient allégorie » a inscrit Baudelaire encore une fois dans le texte même, comme pour expliciter la double signification du titre. Tout ce que le poète voit tant qu'il évoque lors de son errance, à commencer par l'oiseau majestueux, en suivant par la série des monuments « lourds » « comme des rocs » et en finissant par des îles fantaisistes, il les voit et les évoque pour découvrir l'envers et plutôt l'endroit négatif de leur apparition : ils sont tous des signes (« cygnes » !) de leur propre existence désespérément décalée dans le lieu lointain et étranger de leur perte. Baudelaire inscrit aussi le nom de ce lieu dans son texte, mais pour affirmer que ce nom ne désigne absolument pas la ville que tel ou tel a maintes fois traversé : « Paris change ». Le syntagme, apparemment anodin, déclare le vrai dessein formidablement nouveau de ce poème. Le nom de Paris est le

⁶ Victor Hugo : *Ceuvres Poétiques*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1964 : I, 936–948. (Le poème se trouve dans le volume *Les voix intérieures*, datée de 1837.)

signe suprême, il désigne la nécropole imaginaire où tous les phénomènes, chacun en soi et dans leur universalité, sont des multiples miroirs, qui ne peuvent être que « menteur[s] » autant dire absolument vrais, qui ne reflètent que la seule et unique mort. Dans son poème Baudelaire a fondé une tradition majeure dans la modernité, celle de la mégapole en tant qu'espace poétique de l'existence négative. Il a été bien conscient de la vraie signification de son dessein « je crains bien d'avoir simplement réussi à dépasser les limites assignées à la Poésie », a-t-il écrit dans la lettre en commentaire de cet autre poème cité plus haut, par lequel il a commencé la petite série qui trouvera son apogée dans le poème *Le Cygne*, et qui s'intègre dans un cycle ayant pour titre *Tableaux parisiens*⁷.

Je vais essayer maintenant de présenter les trois grands poèmes, chacun d'une façon extrêmement succincte, qui ont été inspirés plus ou moins immédiatement par cette œuvre fondatrice, me concentrant uniquement à faire ressortir les traits qui démontrent la pertinence exceptionnelle de la nouvelle tradition.

Le premier est le poème *Le musicien de Saint Merry*, qu'Apollinaire a publié en 1914⁸. Dans la propre œuvre d'Apollinaire, ce texte s'intègre dans deux lignées thématipo-étiqes. D'une part il rejoint immédiatement la vision presque joyeuse et néanmoins cauchemaresque du poème *La maison des morts* (daté de 1907⁹), où le poète raconte une « apocalypse vivace », c'est à dire l'événement « fantasmagorique », dans lequel des morts ressuscités par sa simple visite dans le cimetière d'une grande ville, en l'occurrence dans le cimetière de Munich l'ont ensuite accompagné durant sa bizarre traversée dans la ville, avant qu'il ne rejoignent leur demeure habituelle ; le mouvement perpétuel du grand cortège désigne l'espace de ce qu'on appelle Munich, mais il le désigne dans une existence temporelle tant qu'intemporelle, où « Les mortes avaient choisi les vivantes/et les vivants/Des mortes. » Et d'autre part, ce poème plus tardif qui porte dans son titre le nom d'un quartier parisien, initie dans sa propre poésie une lignée de poèmes ayant pour sujet immédiat ce lieu de Paris, avec des scènes et des bruits multiples, comme *Lundi, rue Christine ou Fantôme des nuées*¹⁰ Dans le poème même Apollinaire reprend la légende médiévale du dératiseur de Hammelin (qui par le pouvoir envoûtant de sa flûte amène d'abord les rats vers la noyade dans un fleuve, puis les

⁷ Lettre à Jean Morel, fin mai 1859, in : Ch. Baudelaire : *Correspondance*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1973 : I. 583.

⁸ G. Apollinaire : *Œuvres poétiques*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1965 : 188.

⁹ *Ibid.* : 66.

¹⁰ *Ibid.* : 180, 193.

femmes et les enfants vers une montagne où ils disparaissaient) ; ainsi que d'autres légendes, celle de la Sainte Ursule, celle d'une croisade échouée déjà au bord de la Seine, de même qu'il cache quelques renvois au texte du *Cygne* de Baudelaire. Toutefois, ces différentes légendes ne lui servent qu'à composer une tout autre légende, à savoir la version éminemment apollinarienne du mythe d'Orphée. La création de l'univers procède de la personne double et unique du poète même («Je chante la joie d'errer et et le plaisir d'en mourir») et du tentateur-ravisseur («un homme sans yeux sans nez et sans oreilles // [...] jouant l'air que je chante»), qui fait avancer un cortège légendaire envoûté par la flûte, ainsi que plusieurs autres cortèges de personnes (et si ce sont des personnes, elles sont toutes des femmes) et d'objets, se présentant tous dans un mouvement infini, qui les mène, qui les *ravit* tous vers une destination incertaine, selon un mot caché avec astuce, vers le *vide* («avide» – on se rappelle du syntagme caché 'd'eau vide' chez Baudelaire). Apollinaire délimite avec minutie le lieu et le temps de son événement central : c'est le quartier du Marais, au 21 mai 1913 – mais il les délimite précisément pour faire ressortir la détermination extraspatiale tant que extratemporelle de l'événement, pour le dire avec un de ses termes préférés, sa détermination *simultanée*¹¹, et la même détermination de tous les cortèges qu'il décrit ou invoque dans son texte, parfois avec un plaisir palpable de l'énumération des noms ayant une consonance étrangère. «[T]u me ressembles tu me ressembles [...] nous nous ressemblons» : Tout ce qui est évoqué et souvent dénommé (toujours avec une fausse, ou plutôt avec une vraie-fausse minutie), ne l'est que pour faire partie de la simultanéité des personnes et des objets du passé, du présent et du futur, de la proximité et du lointain, voire de la vie et de la mort, «nous qui mourons de vivre.» Saint Merry est (évidemment en tant que métonymie de Paris) le nom de cet espace tant géographique que fantasmagorique, où les existences uniques tant que multiples apparaissent pour disparaître et disparaissent pour apparaître dans le cortège de la simultanéité en mouvement infini ; Saint-Merry est le nom d'une mégalopole universelle, avec toute la multitude *simultanée* des existences en elle. Il n'échappera à personne que ce poème a un aspect purement hermétique, le poète chante, c'est à dire il suit le mouvement tentateur de sa propre musique, jusqu'au point où le cortège de son chant disparaît dans l'incertain : «Cortèges ô cortèges [...] J'entends mourir le son d'une flûte lointaine.» Ici je préfère conclure cette brève présentation par l'aspect topique du poème : jamais de composition

¹¹ V. surtout son poème *Simultanités*, *ibid.* : 285. Et aussi son article *Simultanisme – librettisme*. G. Apollinaire : *Œuvres en prose complètes*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade : 1991, II. 974–979.

plus authentique et plus ludique sur l'existence poétique, autant dire : enchantante tant que mortelle, mortelle tant qu'enchantante dans l'espace de la ville moderne.

Apollinaire n'a jamais explicité sa dette à l'égard de l'héritage de Baudelaire, plutôt il l'a reconnue sans la reconnaître, c'est à dire en la dissimulant dans une série (toutefois considérable) de citations et de renvois toujours défigurés. T. S. Eliot s'est confronté au même héritage, et j'insiste : en grande partie stricto sensu avec le même. En effet, tous deux ont relevé les sujets et les effets discordants dans la poésie de Baudelaire, tous deux ont aussi découvert des successeurs, dont Corbière et Laforgue qui ont cassé ostensiblement l'illusion d'une harmonie symboliste quelconque¹². Par contre, la façon dont il s'est approprié cette tradition tant qu'il l'a aliénée n'a rien de ludique, ce fut une confrontation lourde et ambiguë, une confrontation de principe, qui a provoqué aussi bien des jugements de vénération que de réprobation. Dans cette présentation, nous ne retenons qu'un aspect de cette confrontation : il a découvert en Baudelaire le poète, qui a utilisé les « images » « de la vie sordide dans la métropole », pour accéder avec « héroïsme » à « l'élévation » de cet « imaginaire » à une « intensité primaire » – les amateurs de Baudelaire apprécieront qu'il ait même inclus le terme sacré « d'élévation », que Baudelaire a mis très au début de la première partie de son volume. Dans la même verve, pour illustrer le caractère « moderne » du poète, Eliot cite une composition imagée tirée du poème *Le vin des chiffonniers*, poème de la grande ville, s'il en est un. Et le plus important, il inclut dans le texte du poème *The Waste Land* (parmi à peu près une cinquantaine d'autres) plusieurs citations de Baudelaire, toutes tirées du cycle *Tableaux parisiens* – dans l'une entre elles, il renvoie au syntagme de Baudelaire « fourmillante cité », pour évoquer le caractère de l'existence dans les mégalofoles¹³. Son poème a aussi un aspect épique : l'avancée du texte suit l'avancée d'un narrateur à la troisième personne, à travers les différents lieux de la civilisation humaine et à travers la cité universelle. Cependant, dans son poème, créé en 1922 Eliot vise à défigurer, voire à *dévaster* cet aspect prétendument épique d'une façon encore plus radicale que Baudelaire et Apollinaire : son narrateur n'a rien d'un personnage réel, c'est un demiurge impersonnel et omniprésent, détenteur de toutes les connaissances, c'est un demiurge aveugle autant dire omnivoquant,

¹² Par rapport à Apollinaire, v. P. Newmann-Gordon : *Corbière – Laforgue – Apollinaire ou le rire en pleurs*. Paris : Debresse, 1964. Par rapport à T. S. Eliot, v. son propre essai : « Baudelaire », in : *Selected Prose*, London : Penguin Books, 1953 : 174–184.

¹³ T. S. Eliot : *Collected Poems 1909–1962*, London : Faber and Faber, 1963 : 53–76. Le syntagme de Baudelaire est tiré du premier vers de son poème *Les sept vieillards*, v. note 4.

qui parcourt un périple en principe infini l'amenant par exemple sur le bateau de Tristan, au Carthage de Saint Augustin, dans un pub, dans le boudoir d'une femme bourgeoise, au stand d'une cartomancienne à la foire et encore dans un désert, où, comme il s'en plaint rudement [*rudely*], il n'y pas une seule goutte d'eau, et qu'il désigne par les cinq noms des cinq mégalopoles historiques ou présentes : «Jerusalem Athens Alexandria/Vienna London» et par le sixième nom : d'"Unreal City", pour qu'à la fin de ce périple il s'exprime par des paroles dépersonnalisées et en principe incompréhensibles issues de la sagesse indienne. On ne dissentera pas ici sur la question, à quel point cette composition incomparable doit être interprétée par le principe de la dépravation et de l'incohérence ou tout au contraire, par le principe de la construction et de l'unité. Pour le premier aspect : les personnages, les épisodes, les images ainsi que les éléments déterminants de la création poétique dans leur différence et dans leur décalage saillants, sont tous amenés à leur dévastation rude et sèche, voire d'une façon récurrente et *expressis verbis* au Nihil «*I will show you fear in a handful of dust*», «*which is blank*», «*Unreal city*», «*Nothing again nothing*»; et pour le second aspect : même si la différence et la dépravation de tous ces éléments grotesques voire aléatoires est manifeste, l'omniprésence du narrateur-démiurge les relie pourtant tous les uns aux autres dans leur démarche, dans leur détermination négative vers le vide, le ton de la narration entre le sarcasme et le tragique est si peu traditionnel qu'il en devient presque indéfinissable, mais ce ton, cette «musique» [*music*] qui loin d'être une belle sonorité indépendante, est plutôt intimement liée à ce qu'on appelle la «signification» [*meaning*] du poème, elle en ressort (le lecteur avisé va reconnaître la thèse la plus hardie d'un essai particulièrement important d'Eliot¹⁴), empreint chaque étape du long périple. On n'a esquissé le caractère formidablement ambiguë de la composition, que pour mieux la résumer du point de vue de cette présentation. Le lieu démiurgique où le narrateur omniprésent et omnivoquant se situe pour professer sa narration est la cité géographique, banale et pourtant irréaliste, c'est la dépravation désertique de la cité de Dieu du Saint Augustin. C'est dans cette mégalopole-désert que le narrateur évoque des personnages et des événements, et il les évoque pour les amener tous vers la sécheresse dévastatrice de la perte de leur existence, vers le Nihil. Et la composition impose encore plus fortement que les deux précédentes un résumé auto-référentiel : c'est dans cette mégalopole-déserte que le narrateur décrit sa création antinomique, autant dire qu'il ne la décrit

¹⁴ «The music of poetry», in : *Selected Prose*, 53–64. Sa thèse la plus forte affirme : «the sound of a poem is as much an abstraction from the poem as is the sense», p. 57.

pas, qu'il professe son message, autant dire qu'il ne le professe pas – l'œuvre commence par une phrase affirmative banale : «*April is the cruellest month*», et elle finit par une série de mots isolés et étrangers qui ne désignent rien d'autre que la perte du sens des mots : «*Datta. Dayadhya. Danyata./Shantih shantih shantih.*»

Le quatrième poème de cette petite série est *La dixième élegie* de Rilke, créée dans la même année de 1922 que le poème d'Eliot¹⁵. Rappelons d'emblée que Rilke avait un rapport extrêmement chargé aux grandes villes en général et à Paris en particulier, qui l'a fasciné, où il aimait vivre et d'où il aimait s'enfuir, au nom d'une condamnation à la fois sensorielle qu'idéologique. Qu'on lise la troisième partie de son cycle *Le livre d'heures* et son roman *Les carnets de Malte Laurids Brigge*, tous les deux consacrés entièrement à décrire une existence misérable, répugnante et fautive ; et qu'on lise encore les nombreux passages dans ses lettres, où durant vingt ans il a expliqué et réexpliqué pourquoi il abhorre tout ce qui est cité moderne ; et parmi ces lettres surtout celles datant de 1903, où il s'est référé à Baudelaire, mais de préférence à l'auteur du cycle des *Petits poèmes en prose*, dans lequel Baudelaire a brisé l'expression versifiée en expression en prose, pour représenter l'existence brisée dans la grande ville de Paris¹⁶. Or, dans son poème qui clôt le cycle des *Élégies de Duino*, Rilke a créé une structure originale, dans laquelle il laisse clairement entrevoir l'héritage topique et poétique de Baudelaire, il en a même renforcé son aspect répugnant et aussi sinistre – mais pour transfigurer cet héritage, et pour arriver en fin de compte ou plutôt en fin de périple à un message jubilatoire sur une existence humaine qu'on ne peut désigner autrement que méta-citadine. Le texte commence par une exclamation, où le personnage poétique à la première personne invoque en mode optatif son propre futur chant au moment de la mort, c'est à dire qu'il invoque ce texte à composer lui-même. Par ce début (très différent des débuts à caractère descriptif des trois autres), Rilke place son texte à composer ainsi que tout ses éléments descriptifs, qu'ils aient une dénotation brutalement concrète ou une dénotation sphérique et symbolique, dans le cadre d'une composition langagière auto-thématique et imaginaire.

¹⁵ Rainer Maria Rilke : *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*, Frankfurt am Main : Insel, 1976 : 721–726.

¹⁶ Surtout dans la lettre du 18 juillet 1903, Rainer Maria Rilke & Lou Andreas Salomé : *Briefwechsel*, Frankfurt am Main : Insel, 1979 : 65–75. V. aussi la lettre du 19 octobre 1907 à Clara Rilke, où il s'enthousiasme pour le poème *La charogne* de Baudelaire, Rainer Maria Rilke : *Briefe über Cézanne*, Frankfurt am Main : Insel, 1983 : 50 sqq.

Après cette auto-définition en forme d'une exclamation optative, le texte suit le long parcours de son héros poétique. Ce parcours est divisé en deux parties : dans la première il traverse les étapes visuelles et événementielles de la «ville-douleur» [*Leidstadt*] pour atteindre une palissade minable, et encore plus minable, sur cette palissade une affiche vantant une bière qui porte le nom «la Jamais-Morte» [*todlos*]; tandis que dans la seconde le héros poétique qui lui aussi change d'identité, il devient «Le Jeune homme» [*der Jüngling*] à la troisième personne, est conduit par des figures féminines allégoriques à travers les étapes d'un cosmos mi-mythique mi-fantaisiste, avant qu'ils ne disparaissent tous, et que le long texte ne trouve sa conclusion dans une description impersonnelle et plutôt suprapersonnelle de la constellation d'une copulation universelle, faisant rapprocher les emblèmes du ciel et ceux de la terre, les uns aux autres dans un mouvement perpétuel d'élévation tant que de descente. Déjà par ce bref résumé on pourrait entrevoir le chiasme fondamentale dans la conception de ce poème. Dans la première partie, le personnage traverse l'espace du monde de l'en-deçà tel qu'il s'incarne dans une sorte de cité-foire, avec toutes ses bâtisses, tous ses engins et toute sa population formidablement présents, dont par exemple le bureau de poste, l'église, le stand de tir, les balançoires, et encore les hommes érotisés par l'argent; c'est l'espace de la vie, dirait-on communément, mais trop communément par rapport au sens de la représentation. Rilke ne se prive absolument pas de multiplier des effets absolus criards, il ne cesse d'y intégrer des onomatopées à la limite du grossier, et aussi il cerne chacune des apparitions par des allégories trop banales et toujours dévaluantes. C'est ainsi qu'il nous fait saisir la morale irréfutable de cette première partie du parcours : plus l'espace de cette ville est, pour citer encore une fois l'adjectif inaugural de Baudelaire, «fourmillante», plus toutes ses manifestations sont lourdes et stridentes, et encore, plus ses personnes et ses engins s'agitent dans des mouvements incessants (on se rappellera du mouvement vigoureux et insensé des personnages chez Baudelaire et chez Apollinaire), plus il s'avère que cet espace de la cité-foire n'est que «le moule du vide» [*Gußform des Leeren*], et que finalement il n'existe absolument pas. C'est l'espace d'un faux parcours qui, à force de viser à une multitude des buts dispersés, ne fait qu'imposer la reconnaissance d'un manque criard d'un vrai but, où l'avancée perpétuelle de son héros n'a aucun vrai sens téléologique. La deuxième partie est régie par le principe contraire. Conduit pas des figures de femmes mythiques, son héros traverse le monde de l'au-delà, c'est à dire une succession de lieux mythiques entre les profondeurs d'une mine souterraine, le visage statufié d'un pharaon terrestre et la hauteur d'une constellation stellaire, avec des personnages et des objets

tous mythiques, qui par ailleurs s'intègrent le plus souvent dans des mythes à moitié arbitraires et individuels ; c'est l'espace de la mort, dirait-on communément, mais encore une fois cette désignation serait infidèle au sens de la représentation. Puisque plus toutes ces visions et tous ces événements sont manifestement fictifs, plus ils s'alignent les uns après les autres dans leur état de stabilité immuable, plus il s'avère que cet espace de l'invention mythocosmique est le seul qui est « plein » (textuellement : *vollere*, « plus plein ») et finalement qu'il « existe vraiment » [*ists wirklich*]. C'est l'espace d'un parcours qui, tout en étant fantaisiste, se dessine d'une façon continue et linéaire ; très différemment de la fleuve menteuse chez Baudelaire, de la fleuve mortelle chez Apollinaire et de la sécheresse dévastatrice chez Eliot, c'est « un courant porteur » [*tragender Strom*] qui fait avancer le héros de Rilke toujours plus loin, pour atteindre le seul vrai but ultime (par ailleurs : à cette étape déjà tout seul, abandonnant ses guides), à savoir à reconnaître l'accomplissement du sens téléologique de la création. Pour revenir au sujet immédiat de cette contribution : dans le poème de Rilke la cité-foire moderne est l'espace de l'Anté-Univers et de l'Anti-Univers réel, fourmillant et terrestre, autant dire inexistant, vide et infernal, qui doit être créé et reste aussi valable, mais seulement pour précéder à la Création du seul Univers plein et existant, à savoir de l'Univers poétique.

En guise de conclusion de cette contribution je ne fais que prononcer quelques mot-clefs, en vue d'un traité de caractère plus théorique. La présentation de cette lignée historico-topique dans la poésie fait ressortir, à ce qu'il me semble, avec une acuité qui est le privilège des créations langagières et surtout poétiques, deux particularités paradoxales de toute création spatiale humaine. *Primo*, qu'elle n'a rien d'une appréciation passive d'une donnée naturelle et définitive, elle est toujours volontaire jusqu'à en devenir aléatoire, elle l'a toujours été – qu'on pense à l'exemple archaïque dans la langue allemande, où les mots *da* [là] et *du* [tu] sont étymologiquement identiques, le Je a délimité le vide par un geste langagier, en y désignant un point et y mettant une autre personne (et, si on croit à l'existence d'un *d/t* indoeuropéen déictique, aussi un « D-ieu »). Et *secundo* : que cette création est aussi à limine temporelle, puisque un espace ne peut pas être créé, imaginé, décrit et déterminé que par le mouvement qui se déroule en lui ; on comprend les raisons profondes qui ont amené Klee à rechercher avec une véritable obstination des procédés pour faire valoir des effets polyphoniques dans ses tableaux. Mais tout cela mérite vraiment à être traité dans un autre article.

ZSÓFIA ILA-HORVÁTH

LA PLÉNITUDE DU VIDE ET LE VIDE DE LA PLÉNITUDE

La représentation de l'espace dans *Le square* de Marguerite Duras
et dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Georges Perec

J'écris : je trace des mots sur une page. Lettre à-lettre, un texte se forme, s'affirme, s'affermit, se fixe, se fige. [...] Avant, il n'y avait rien, ou presque rien ; après, il n'y a pas grand-chose, quelques signes, mais qui suffisent pour qu'il y ait un haut et un bas, un commencement et une fin, une droite et une gauche, un recto et un verso. [...] L'espace commence ainsi, avec seulement des mots, des signes tracés sur une page blanche¹.

Image récurrente dans la réflexion de Georges Perec sur le processus scriptural – comme en témoigne l'extrait des *Espèces d'espaces* cité ci-dessus –, le vide est au cœur même de l'entreprise littéraire de cet « infatigable marcheur² » qui ne cesse de topographier et de tracer les liens entre l'espace réel et celui de l'écriture dans ses œuvres. Il en va de même pour Marguerite Duras, également sensible aux dimensions spatiales, constamment « à la recherche d'un lieu³ » qui, dans son entretien avec Benoît Jacquot sur l'écriture, réalisé dans sa maison à Neuple-le-Château, révèle ceci à propos de son expérience liée à l'acte d'écrire :

Se trouver dans un trou, au fond d'un trou, dans une solitude quasi totale et découvrir que seule l'écriture vous sauvera. Etre sans sujet aucun de livre, sans aucune idée de livre c'est se trouver, devant un livre. Une immensité vide. Un livre éventuel. Devant rien⁴.

D'une façon différente, certes, mais l'œuvre de Duras comme celle de Perec, les deux intimement liées à des topographies, se trouvent profondément imprégnées par le vide, à la fois sur le plan thématique et formel. Mais est-ce que

¹ G. Perec : *Espèces d'espaces*, Paris : Galilée, 1974 : 17–18, 21.

² M. Corcos : « L'arpenteur et le voyage inaccompli », in : *Penser la mélancolie*, Paris : Albin Michel, 2005.

³ M. Duras : *La vie matérielle*, Paris : P.O.L., 1987 : 9.

⁴ M. Duras : *Écrire*, Paris : Gallimard, 1993 : 24.

la représentation de l'espace, la mise en scène du décor s'insèrent, chez nos deux auteurs, dans ce qu'on pourrait appeler l'écriture du vide ? Ou s'agit-il, au contraire, d'un indice qui permet d'autres possibilités d'interprétation de leurs œuvres ? C'est à ces questions que nous tenterons de répondre, en analysant successivement les procédés mis en œuvre pour représenter l'espace dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Georges Perec, et dans *Le square* de Marguerite Duras.

1. Manque et excès – les deux méthodes en question

Examiner la description d'un lieu concret et géographiquement repérable, se situant dans l'espace urbain parisien. Voici, le critère d'analyse qui nous permettra de mettre en parallèle *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* et *Le square*, chacun ayant pour cadre spatial un lieu public de la capitale française, mais déployant, en même temps, des stratégies très différentes, voire opposées de représenter l'espace.

1.1. «C'est par le manque qu'on dit les choses⁵» – le décor dépouillé dans *Le square* de Duras

Comme la plupart des œuvres de Marguerite Duras, *Le square* s'articule autour de l'image centrale de la rencontre. Il met en scène, notamment, Elle et Lui ; une jeune fille qui «surveille les enfants d'un autre⁶» et un voyageur de commerce, qui «vend sur les marchés de ces petits objets qu'on oublie si souvent d'acheter⁷». Ils se croisent dans un square, et engagent la conversation qu'ils auront très mal à finir, de peur de re-tomber ainsi dans le silence. Réduit à l'échange de paroles entre deux inconnus, le texte de Duras est une œuvre dialoguée par excellence. Même si on trouve l'indication «roman» sur la première de couverture, l'œuvre est presque complètement dépouillé des traits romanesques ; il en manquent les parties descriptives et narratives.

Dans *Le square*, il y a très peu de décor, l'espace est dépouillé d'une façon exemplaire, se trouve décrit d'une manière extrêmement serrée. Le lecteur introduit dans l'immédiat du dialogue entre le voyageur de commerce et la

⁵ Propos de l'auteur dans *Duras filme*, film de Jean Mascolo et Jérôme Beaujour, consacré au tournage d'*Agatha* à Deauville, Médiane films, 1981.

⁶ Propos de l'auteur in : *L'Express*, le 14 septembre 1956.

⁷ *Idem*.

bonne d'enfant, n'y trouve pas de vue panoramique de l'espace, minutieusement décrite, caractéristique au récit traditionnel. Le narrateur « taciturne » de l'œuvre reste peu bavard en ce qui concerne la description du cadre spatial aussi. Les parties descriptives, qui rassemblent aux didascalies, ne contiennent presque aucune information concernant le lieu. Ils servent à indiquer les changements météorologiques⁸ et fournissent des informations sur la gestion de la conversation entre les interlocuteurs⁹. Le peu de détails qu'on apprend sur l'espace, relève surtout des propos des personnages sur leurs impressions concernant le lieu.

1.2. Le goût pour l'accumulation qui définit la représentation de l'espace chez Perec

Si la description de Duras frappe par sa concision, celle de Perec surprend par l'abondance de la vision. Faisant l'inventaire de « ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance¹⁰ », *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* est la documentation d'une expérience réalisée de 18 au 20 octobre 1974 par l'auteur : Muni de son cahier et d'un stylo¹¹, Perec a entrepris le projet exceptionnel mais d'allure sans intérêt de tout dire d'un lieu, de l'épuiser, de l'explorer dans sa banalité. Il s'est rendu notamment à la place Saint-Sulpice à Paris pendant trois jours consécutifs et a noté, de quatre endroits différents tout ce qu'il voyait.

Et pourtant, il convient de souligner que ce projet visant la complétude repose sur un manque essentiel. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* est « la première réalisation », ou pour être plus précise, « la variante » d'une entreprise littéraire plus vaste – intitulée *Lieux* – mais qui reste inachevée. En 1969, Perec décide de faire la description des douze lieux parisiens dans lesquels il avait « vécu » ou auxquels le « rattachaient des souvenirs particuliers. » C'est dans son livre intitulé *Espèces d'espaces* qu'il expose son programme :

⁸ « La brise s'était levée. On devinait à sa tiédeur l'approche de l'été. Elle balaya les nuages et la chaleur nouvelle se répandit sur la ville » in : Marguerite Duras : *Le square*, Paris : Gallimard, 1955 : 17.

⁹ « Il y eut un silence entre eux. Le soleil, qui s'était voilé, brilla de nouveau. Puis la jeune fille recommença à parler » in : M. Duras : *Le square*, Paris : Gallimard, 1955 : 17.

¹⁰ G. Perec : *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris : Christian Bourgois éditeur, 1975 : 12.

¹¹ « [...] assis dans un café, ou marchant dans la rue, un carnet et un stylo à la main, je m'efforce de décrire les maisons, les magasins, les gens que je rencontre, les affiches [...] », in : G. Perec : *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris : Christian Bourgois éditeur, 1975 : 76.

J'ai entrepris de faire, chaque mois, la description de deux de ces lieux. L'une de ces descriptions se fait sur le lieu même et se veut le plus neutre possible [...] L'autre description se fait dans un endroit différent du lieu : je m'efforce alors de décrire le lieu de mémoire, et d'évoquer à son propos tous les souvenirs qui me viennent, soit des événements qui s'y sont déroulés, soit des gens que j'y ai rencontrés. Lorsque ces descriptions sont terminées, je les glisse dans une enveloppe que je scelle à la cire. [...] Je recommence chaque année ces descriptions [...] Cette entreprise, qui n'est pas sans rappeler dans son principe les « bombes du temps », durera donc douze ans, jusqu'à ce que tous les lieux aient été décrits deux fois douze fois¹².

Si *Lieux* était basé sur l'objectif conjoint de décrire les lieux ; le réel (l'extériorité) et les souvenirs liés à ces lieux (l'intériorité), *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* se concentre uniquement sur la description de l'espace urbain. Il se trouve alors fondé sur un manque, par rapport au projet originel dont il est issu. On pourrait dire que *Lieux*, motivé par la volonté de lutter contre l'oubli, d'immortaliser l'éphémère, s'apparent, en quelque sorte, dans le genre du journal intime, pendant que le texte des *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, sans souci d'enregistrer les souvenirs mais toujours minutieusement daté et localisé, « ressemblerait plutôt à des prélèvements d'échantillons d'écriture faits dans un but scientifique¹³ ».

1.3. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, une véritable recherche scientifique

Alors, malgré son apparence chaotique, liée à son caractère extrêmement fragmenté, *Tentatives d'épuisement d'un lieu parisien*, constitué des fragments de textes, de listes sans verbe, est « une véritable recherche, une enquête systématique qui aspire à un savoir régulier¹⁴. » Ce n'est pas seulement que les neuf séances d'observation dont les résultats il présente sont scrupuleusement datées et localisées, mais la méthode sur laquelle il est basé est celle d'un scientifique dans tous ses autres aspects.

¹² G. Perec : *Espèces d'espaces*, Paris : Galilée, 1974 : 76–77.

¹³ P. Lejeune : *La mémoire et l'oblique, Georges Perec autobiographe*, Paris : P.O.L. éditeur, 1991 : 169.

¹⁴ A. Schulte Nordholt : *Georges Perec : topographies parisiennes du flâneur*, accessible sur : www.revue-relief.org/index.php/relief/article/view/128, consulté le 19.11.2013.

Le travail de Perec consiste, avant tout, de noter, pointé aux endroits différents de la Place Saint-Sulpice, ce qui s'offre devant ses yeux. « Une sorte de sociologue de la vie quotidienne » – comme il se désigne –, il veut « saisir, non ce que les discours officiels [...] appellent l'événement, l'important, mais ce qui est en dessous, l'infra-ordinaire, le bruit de fond qui constitue chaque instant de notre quotidienneté¹⁵. » C'est ainsi qu'il va noter les inscriptions qu'il voit, les véhicules, les passants ou les pigeons ; tous les détails du fragment de l'univers qui l'entoure. Son travail se fait dans un souci d'exhaustivité ; ce qu'il tente c'est d'« épuiser » la Place Saint-Sulpice, pour procéder ensuite à la prochaine étape de son entreprise. Celle-ci consiste notamment en un travail de classification. Après avoir recensé tout ce qui est observable, ce qui s'offre à lui, attablé à des terrasses différentes ou assis sur un banc « *en plein soleil, au milieu des pigeons*¹⁶ », Perec va s'entreprendre de chercher les règles, les principes qui régissent le morceau de l'espace urbain choisi qui est la Place Saint-Sulpice. C'est ainsi qu'il va esquisser le « Projet d'une classification des parapluies selon leurs formes, leurs modes de fonctionnement, leurs couleurs, leurs matériaux¹⁷. . . », va constater que « La plupart des cartons à gâteaux sont de forme parallélépipédiques (tartres ?) ; [et que] rares sont les pyramidaux¹⁸ » ou va se poser la question suivante : « (pourquoi compter les autobus ? sans doute parce qu'ils sont reconnaissables et réguliers : ils découpent le temps, ils rythment le bruit de fond ; à la limite ils sont prévisibles. . .)¹⁹ ».

2. *L'impossibilité d'accéder à la complétude par l'accumulation*

Le résultat du projet de Perec est un petit livre d'environ soixante pages, constitué d'un inventaire qui vise la complétude. Mais voici, la question qui se pose en lisant *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* : Est-ce que l'entreprise de tout écrire d'un lieu, de l'épuiser dans sa réalité et sa mouvance peut être réalisable ? Ou cette aspiration obstinée à la plénitude à laquelle se trouve constamment liée l'écriture de Perec doit toujours rester insatisfaite ?

Si l'accumulation semble être la méthode privilégiée de Perec pour décrire un lieu, voir de l'« épuiser », cela ne l'empêche pas de réfléchir sur les

¹⁵ J.-M. Le Sidaner : « Entretien avec Georges Perec » [*L'Arc*, no 76, 1976], Paris : Éditions Inculce, 2005 : 28.

¹⁶ G. Perec : *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris : Christian Bourgois, 1975 : 44.

¹⁷ *Ibid.* : 54.

¹⁸ *Ibid.* : 56–57.

¹⁹ *Ibid.* : 34.

«limites évidentes d'une telle entreprise²⁰», idées qu'il note dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* :

Il n'y a plus que deux vélomoteurs garés sur le trottoir devant le café : je n'ai pas vu le troisième partir [...] (Limites évidentes d'une telle entreprise : même en me fixant comme seul but de regarder, je ne vois pas ce qui se passe à quelques mètres de moi : je ne remarque pas, par exemple, que des voitures se garent²¹.)

Mais en lisant *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, on va voir que la négligence de l'observateur (qui fait de son mieux de tout noter) n'est pas le seul obstacle auquel le projet perecquien va se heurter. Plusieurs difficultés vont intervenir au cours de la réalisation de l'entreprise, comme par exemple la suivante : Au fur et à mesure que le temps passe, la fatigue vient et la motivation s'envole ; l'observateur au début si enthousiaste semble se décourager de son entreprise :

Il est quatre heures cinq. Lassitude des yeux. Lassitude des mots²².

Il est cinq heures moins le quart. J'ai envie de me changer les idées. Lire «le Monde». Changer de crémerie²³.

Des autobus passent. Je m'en désintéresse complètement²⁴.

Et finalement, il arrive tout jusqu'à constater ceci :

Je suis assis ici, sans écrire, depuis une heure moins le quart [...]. Je regarde d'on œil torve le passage des oiseaux, des êtres et des véhicules²⁵.

Alors, si au début, «[...] rien ne semble plus simple que de dresser une liste», on va se rendre compte, progressivement, que faire l'inventaire de ce qu'on voit à la place Saint-Sulpice «*c'est beaucoup plus compliqué que ça n'en a l'air.*»

L'affection perecquienne pour l'accumulation témoigne, sans doute, d'une aspiration vers la plénitude. Et en même temps, l'auteur de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* semble être conscient de l'impossibilité d'atteindre à

²⁰ G. Perec : *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, *op.cit.* : 25–26.

²¹ *Idem.*

²² *Ibid.* : 30.

²³ *Ibid.* : 33.

²⁴ *Ibid.* : 40.

²⁵ *Ibid.* : 45.

l'exhaustivité. Sa remarque tirée des *Espèces d'espaces* témoigne de cette douloureuse clairvoyance :

Que peut-on connaître du monde? De notre naissance à notre mort, quelle quantité d'espace notre regard peut-il espérer balayer? Combien de centimètres carrés de la planète Terre nos semelles auront-elles touché? Parcourir le monde, le sillonner en tous sens, ce ne sera jamais qu'en connaître quelques ares, quelques arpents [...] ²⁶.

Dans son livre intitulé *Penser/Classer*, Perec constate le suivant :

Il y a dans toute énumération deux tentations contradictoires ; la première est de TOUT recenser, la seconde d'oublier tout de même quelque chose ; la première voudrait clôturer définitivement la question, la seconde la laisser ouverte ; entre l'exhaustif et l'inachevé, l'énumération me semble ainsi être, avant toute pensée (et avant tout classement), la marque même de, ce besoin de nommer et de réunir sans lequel le monde («la vie») resterait pour nous sans repères ²⁷ [...]

Cette tension entre la volonté de saturation et la conscience de l'exhaustivité nécessairement impossible ; l'oscillation entre vide et plénitude est un leit-motif qui définit l'entreprise littéraire de Perec. Et pourtant, même s'il est conscient de l'impossibilité de combler le lacunaire, d'atteindre à la complétude (par la saturation), son écriture reste liée à ce défi.

[...] je crois que l'activité d'écrire repose sur cette espèce de besoin perpétuel de nommer, de désigner, de décrire jusqu'à ce qu'on ait le sentiment qu'on ne pourra plus décrire. La description au microscope, le décryptage du monde ne finit pas. C'est une activité incessante ²⁸.

3. De l'écriture du vide vers celle de la plénitude

Chez Perec, la tentative de remplissage (visant le vide de la page blanche, tout comme la vacuité existentielle) semble échouer. Le projet donne naissance à

²⁶ G. Perec : *Espèces d'espaces*, Paris : Galilée, 1974 : 104-105.

²⁷ G. Perec : *Penser/Classer*, Paris : Hachette, 1985 : 167.

²⁸ «La vie est un livre», propos recueillis par Jean Royer, *Le Devoir* (Montréal), 1978, in : D. Bertelli & M. Ribière (eds.) : *Entretiens et conférences, 1979-1981*, volume II, Nantes : Joseph K., 2003 : 78.

un texte qui, malgré l'effort d'exhaustivité, de complétude qui le motivent, donne plutôt l'impression de la vacuité. Qu'est-ce qu'on pourrait dire du texte de Duras dans lequel la description se caractérise par le dépouillement, par le manque ?

3.1. *Le square* de Duras, une œuvre picturale

Dans le *Le square*, la représentation de l'espace ne se constitue pas de descriptions précises et détaillées. La mise en scène du décor ne s'aligne pas dans la représentation du cadre spatial du roman traditionnel, prônant le réalisme spatial aussi bien que temporel. Le décor spatial de l'œuvre se réduit aux fragments, aux données les plus élémentaires notamment d'une réalité que la romancière vise à restituer. Le résultat de ce procédé de réduction est un espace détaché de la réalité, dépouillé et vague.

Mais quelle est cette technique qui permet à l'espace d'être dénudé, impalpable et quasi abstrait ? Au lieu de décrire minutieusement le décor, l'écrivaine procède par ce qu'elle appelle la « description par touches de couleurs. » C'est dans un interview avec Gabriel Cousin, poète et dramaturge français, que Duras explique, sur l'exemple de son roman intitulé *Le Vice-consul*, sa façon de représenter l'espace :

Par exemple, dans *Le Vice-consul*, pour décrire Calcutta, je me suis servie de signes très précis : le palmier, le laurier rosé, la lèpre. Je n'ai pas du tout décrit Calcutta minutieusement, j'ai prélevé certains signes ou objets (quatre ou cinq) et ils m'ont révélé la ville. . . J'appelle cette méthode qui est la mienne description par touches de couleurs²⁹.

Si la méthode de Perec, rigoureuse et systématique, est celle d'un scientifique, la technique de Duras rassemble à celle d'un peintre qui se sert des indices frappants de la réalité afin de la représenter. Ainsi, chez l'écrivaine, la représentation de l'espace se cristallise autour d'un certain nombre de détails. Il s'agit notamment des images fortes, obsédantes, qui reviennent sans cesse. « L'écrivaine ne décrit pas l'espace au sens traditionnel du terme, mais veut en rendre sensible l'idée – d'où l'analogie avec la peinture abstraite –, en édifiant une architecture d'ordre sensoriel, essentiellement visuelle et olfactive³⁰. » En faisant appel aux sens, mais plus particulièrement à la perception visuelle,

²⁹ B. Liebowitz Knapp : « Interview with Marguerite Duras », *The French Review* 44, 1971 : 655.

³⁰ A. Cousseau : *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève : DROZ, 1999 : 299.

l'écrivaine veut faire *sentir* l'endroit. C'est donc une sensibilité qui se traduit par le procédé de Duras de représenter l'espace.

Si on observe les propos du voyageur de commerce de plus près, on voit que ce sont ses souvenirs marqués par la perception visuelle qui s'avèrent dominantes à propos de son voyage dans la «ville étrangère» dont l'expérience il évoque à la fille. En s'adressant à son interlocutrice, il insiste sur l'importance de l'avoir *vue*. «Je n'y ai pas vendu grande chose mais, quand-même, je l'ai vu [e]³¹.» Et plus tard, il dit: «[...] puisqu'on est là, il vaut mieux voir le plus de choses possible que de ne pas les voir³².» Et pourtant, cette dimension visuelle se complète par des perceptions sensorielles de toute sorte. La ville étrangère est décrite par le voyageur de commerce à la fille par l'évocation de la chaleur, de l'immensité, et des couleurs blanche et bleue, qui sont tous liées au souvenir de ce lieu.

3.2. Le rejet des méthodes traditionnelles de représenter l'espace

Basée sur le choix d'un certain nombre de données représentatives, la «description par touches de couleurs» de Duras semble être incompatible en principe avec les procédés qu'on pourrait appeler traditionnels de la représentation de l'espace.

D'abord, il faut remarquer qu'en dehors de la mention d'un endroit parisien, il n'y a aucun repère cartographique exacte dans le texte. La seule indication relève des propos de la fille, qui parle du bal de la Croix-Nivert. C'est grâce à elle, qu'on sait, en supposant que le square où elle croise le voyageur de commerce est dans la même ville que le bal, que le square en question se trouve à Paris. Mais pourquoi cette insistance sur l'élimination du niveau référentiel? Chez Duras, les indications géographiques deviennent secondaires, éventuelles. L'histoire, qui est celle d'une rencontre, pourrait se dérouler n'importe où. Ce n'est pas l'endroit qui compte. Dans le synopsis de *Hiroshima, mon amour* nous pouvons lire ceci à propos de la rencontre de la Française et du Japonais: «Les conditions de leur rencontre ne seront pas éclaircies dans le film. Car ce n'est pas là la question. On se rencontre partout dans le monde. Ce qui importe, c'est ce qui s'ensuit de ces rencontres quotidiennes³³.»

³¹ M. Duras : *Le square*, Paris : Gallimard, 2010 : 33.

³² *Ibid.* : 40.

³³ M. Duras : *Hiroshima, mon amour*, Paris : Gallimard, 1993 : 9.

On peut observer que cette suppression presque totale des repères géographiques va de pair avec l'emploi des noms géographiques inventées, fictives ou symboliques. C'est ainsi que la romancière, qui se plaît à brouiller les pistes, remplace les indications réelles par des repères d'apparence fictifs mais en tout cas anonymes. Démunis de référence concrète, mais dotés d'une force suggestive, le pays étranger et la ville étrangère, des endroits anonymes, font appel à l'imagination du lecteur.

Puis, le rejet des procédés traditionnels de la représentation de l'espace se manifeste par la présence des descriptions réduites au maximum. Ces dernières sont aussi rares que brèves dans le texte. Les seules informations qu'on a des lieux relèvent des propos des personnages. Il n'y a aucune description proprement dite, faite par le narrateur, dans le roman. Il est au lecteur de colorer, aménager et de peupler les lieux des gens aussi bien que d'objets.

La technique de la «description par touches de couleurs» est une méthode qui suggère, au lieu de dire, décrire, énoncer. L'explicite se voit remplacé par l'implicite dans *Le square*. Les images spatiales représentées dans le roman servent toutes à guider «la rêverie du lecteur vers les contrées imaginaires³⁴.»

Marguerite Duras qui utilisait ce même principe de «suggérer au lieu de dire» disait ceci à propos de l'un de ses films : «Je veux donner très peu à voir. Beaucoup moins qu'à penser, qu'à entendre³⁵.» Cette remarque sur le film intitulé *Aurélia Steiner* s'applique parfaitement à notre «roman», dans lequel l'espace, se voit appauvrir, dépouillé, et abstrait. Mais bien qu'il soit vide, en s'ouvrant vers l'imaginaire, il peut être interprété comme l'indice d'une écriture de la plénitude.

4. Conclusion

Dans *Le square* de Marguerite Duras, la description de l'espace se voit déployée des propos des personnages ; du dialogue de la jeune bonne d'enfant et du voyageur de commerce. Ces derniers, tout comme le narrateur de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* s'apparentent, en quelque sorte, aux flâneurs de la littérature française. Il nous semble, de toute façon, que le «paradoxe de l'oisiveté comme travail acharné³⁶», inhérent à la figure du flâneur les définit :

³⁴ A. Cousseau : *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras, op.cit.* : 299.

³⁵ Duras citée par Aliette Armel in : A. Armel : *Marguerite Duras, les trois lieux de l'écrit*, Paris : Christian Pirot, 1998 : 109.

³⁶ A. Schulte Nordholt : *Georges Perec : topographies parisiennes du flâneur*, accessible sur : www.revue-relief.org/index.php/relief/article/view/128, consulté le 19.11.2013

La jeune fille et l'homme du *Square* se caractérisent avant tout par leur relation au temps. Ni l'une ni l'autre ne sont pas pressés. On les retrouve sur un banc, au square, dans une posture d'immobilité, dans la paresse, dans l'oisiveté du repos. Lui, il est en vacances et elle, elle est en fonction, mais les deux sont là pour profiter de l'ambiance paisible de l'après-midi de début d'été au square.

Si le flâneur immobile des *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, attablé à sa terrasse de café fait l'inventaire de tout ce qu'il voit pour tuer le temps, la discussion que poursuivent si passionnément et qu'auront très mal à finir le voyageur de commerce et la jeune fille n'est, à son tour, qu'une *tentative* de faire passer le temps, de remplir le vide de leur existence.

Le vide, l'absence, la vacuité sont les fondements même de l'écriture de Marguerite Duras comme celle de Georges Perec, à la fois sur le plan thématique et formel. Suite à l'examen des procédés mis en œuvre dans *Le square* et *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* pour représenter l'espace, il nous semble que si l'abondance de parole de Perec ne réussit pas de remplir le vide, la «langue trouée» de Duras qui joue sur le «potentiel suggestif du manque³⁷», ouvre l'écriture du vide vers celle de la plénitude.

³⁷ J. Beaulieu : «La chambre noire dans Le camion de Marguerite Duras», in : M. El Maïzi & B. Stimpson (eds.) : *Marguerite Duras 2 : Écriture, écritures*, Paris : Lettres Modernes Minard, 2007 : 190.

VERONIKA DARIDA

HÉTÉROTOPIES DU THÉÂTRE

Dans le théâtre contemporain nous pouvons remarquer un certain « tournant spatial », ce qui signifie que les scènes théâtrales ne sont plus seulement les plateaux, mais les espaces autres. Les spectacles actuels peuvent être joués sur tous les espaces hétérogènes, soient publics ou privés, et par conséquent les dramaturgies nouvelles doivent mettre en considération toutes les possibilités ouvertes par les scènes inhabituelles.

Le concept des hétérotopies, élaboré par Michel Foucault, a connu un immense succès dans toutes sortes de théories des arts, et parmi elles dans la théorie des arts vivants. Au cours de notre étude, nous avons pour but d'esquisser en quelques mots la conception des « espaces autres » selon Foucault, et pour illustrer sa thèse dans le domaine de l'art du spectacle, nous évoquerons la collaboration d'un dramaturge et d'un metteur en scène (celle de Bernard-Marie Koltès et Patrice Chéreau). Car nous sommes persuadés que cet exemple montre comment les hétérotopies apparaissent dans les textes écrits et se manifestent sur les planches.

Les hétérotopies selon Foucault

Commençons notre propos par évoquer l'histoire théorique des hétérotopies. Michel Foucault a prononcé deux conférences concernant « des espaces autres ». D'abord, en 1967¹, en acceptant l'invitation du Cercle d'études architecturales de Paris, puis il a repris ce texte en 1984², dans le cadre de l'exposi-

¹ Quelques extraits du texte ont été publiés dans la revue *L'Architettura, cronache e storia*, vol. XIII, n. 150, 1968 : 822–823.

² *Des espaces autres* : première publication dans AMCS, *Revue d'architecture*, oct. 1984 : 46–49. Le texte fut recueilli dans M. Foucault : *Dits et Écrits IV*, Paris : Gallimard, 1994. Ce texte est paru également dans une traduction hongroise (trad. T. Sutyák) in M. Foucault : *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen : Latin Betűk, 2000 : 147–157.

tion « Idée, processus, résultats » à Berlin. En plus, il a fait une conférence (longtemps inédite) intitulée « Les hétérotopies » sur France-Culture, déjà en 1966³.

En vérité, ces deux approches sont significativement différentes, parce que dans la première élaboration du sujet (celle de l'émission radiophonique) Foucault parle encore de la possibilité d'une « hétérotopologie » comme une science. Dans notre étude, nous citons cette première version, moins connue en Hongrie.

Selon Foucault nous ne vivons pas, nous n'aimons pas et nous ne mourons pas dans un espace neutre et blanc. Par contre, comme notre expérience quotidienne le confirme, nous vivons, aimons, etc. dans un espace quadrillé, découpé des zones claires et sombres. Dans cet espace, il y a les régions de passage (comme les rues, les trains, les métros), les régions ouvertes de la halte transitions (comme les cafés, les cinémas, les hôtels), et également les régions fermées du repos et du chez-soi. Or, suivant le raisonnement de Foucault, parmi tous ces lieux qui se distinguent les uns des autres, il y a des espaces qui sont absolument différents, absolument autres (comme le mot « hétéro » indique). Ce sont justement des lieux qui s'opposent à tous les autres et qui puissent être nommés comme « contre-espaces » ou « utopies localisées ».

Les *hétérotopies*, et c'est précisément sur ce point que Foucault introduit ce nom, sont par définition les lieux réels hors de tous les lieux. Entre ces « espaces autres » qui changent toujours – car selon Foucault les sociétés constituent, font disparaître et réorganisent leurs hétérotopies tout au cours de l'histoire – nous retrouvons les jardins, les cimetières, les colonies, les asiles, les maisons clos, les prisons, les musées, les bibliothèques, les foires, les navires, etc. En regardant cette liste hétérogène, nous pouvons admettre qu'il soit impossible de donner un catalogue complet des hétérotopies. Il n'est possible qu'en énumérer quelques principes les plus caractéristiques. Par exemple, les hétérotopies ont pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui normalement seraient incompatibles. Or, les hétérotopies sont liées au découpage du temps (à cet égard, elles sont parentes des hétérochronies). Et encore, ce qui est très important à notre propos, les hétérotopies ont toujours un système d'ouverture et de fermeture. En bref, comme Foucault l'affirme, elles sont la contestation de tous les autres espaces.

Dans notre étude, nous ferons référence aux quelques hétérotopies de déviation (il s'agit des lieux réservés aux personnes dont le comportement

³ Une édition audio existait sous le titre *Utopies et hétérotopies* (INA, Mémoires vives, 2004), mais la publication fut seulement en 2009. M. Foucault : *Corps utopique, les hétérotopies*, Paris : Ligne, 2009.

est déviant par rapport à la norme) : comme les cliniques psychiatriques, les prisons. Quand même, nous montrerons les hétérotopies qui constituent un espace hors temps (comme le font les musées).

Et surtout, nous parlerons de l'hétérotopie du théâtre. Car, comme Foucault le manifeste, le théâtre a comme caractéristique de faire succéder sur le rectangle de la scène tout une série de lieux étranges : en créant une illusion ou en créant un autre espace. Voire, le théâtre a aussi le privilège qu'il puisse mettre en scène les hétérotopies, ou bien qu'il puisse occuper (comme le territoire du jeu) les espaces autres.

Il est intéressant à remarquer que déjà Jean Genet, dans son essai cardinal sur le théâtre intitulé *L'étrange mot'd...⁴*, a esquissé l'idée de faire les spectacles dans les cimetières. Or nous pouvons constater que toutes les pièces de Genet représentent les hétérotopies sur la scène (*Le Balcon*, *Haute surveillance*, *Les Paravents*).

Ce n'est pas par hasard que nous mentionnons ici le nom de Genet, car son style d'écriture a influencé la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès⁵, et Patrice Chéreau a mis en scène les *Paravents* presque parallèlement avec *Le Combat du nègre et de chiens*.

Patrice Chéreau/Bernard-Marie Koltès

Il y a deux raisons pour lesquelles nous avons choisi d'envisager, dans le cadre limité de nos réflexions, la collaboration fructueuse entre Chéreau et Koltès. D'une part, parce que Koltès, qui est devenu déjà un auteur classique en France, reste encore très peu connu en Hongrie (il n'y a que trois de ses pièces qui ont été publiées dans une traduction hongroise : *La Nuit juste avant les forêts*, *Dans la solitude des champs du coton* et *Roberto Zucco*)⁶. D'autre part, il y a une triste actualité, notamment sa mort récente, pour laquelle il nous semble inévitable de parler de Patrice Chéreau. Avec notre bref texte nous

⁴ «Dans les villes actuelles, le seul lieu – hélas encore vers la périphérie – où un théâtre pourrait être construit, c'est le cimetière. Le choix servira aussi bien le cimetière que le théâtre» (J. Genet : *Ceuvres complètes IV*, Paris : Gallimard, 1968 : 14).

⁵ «Mes rapports avec Genet sont un peu bizarres ; je me sens d'une autre monde, je ne me sens pas de familiarité avec le sien. J'éprouve une grande admiration pourtant pour son écriture, incontestablement c'est le seul auteur dramatique contemporain qui m'intéresse» (B.-M. Koltès : *Une part de ma vie*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2010 : 126).

⁶ B.-M. Koltès : *Magányéjszaka*, trad. L. Anna, Budapest : Ab Ovo, 1995 ; R. Bognár (éd.) : *Művészet*, Budapest : Európa, 2010.

espérons de rendre hommage aux deux grands artistes du théâtre contemporain français.

La rencontre entre Koltès et Chéreau fut définitive et marqua un tournant principal dans tous les deux itinéraires. En 1982, Chéreau a été nommé le codirecteur du Théâtre des Amandiers, à Nanterre. À partir de cette date, une nouvelle période a commencé dans ce théâtre de la banlieue, que nous pouvons nommer au juste titre comme «les années de Chéreau⁷». Pourtant, au moment précis de leur rencontre, Koltès fut encore un auteur débutant, avec les scénarios négligés par les metteurs en scènes. Chéreau fut le premier qui a brisé cette tendance. Après la lecture du *Combat de nègre et de chiens*⁸, il a décidé de montrer la pièce. L'univers koltésien se manifeste déjà dans cette œuvre. L'histoire se déroule dans un pays d'Afrique, plus concrètement dans un chantier de travaux publics d'une entreprise étranger. Pourtant, elle ne parle pas de l'Afrique et des nègres, ne raconte le néocolonialisme ou la question raciale, elle parle simplement d'un lieu du monde. L'Afrique de Koltès devient ici une métaphore ou un aspect de la vie. Citons à cet égard le témoignage de l'écrivain :

Ma pièce, parle peut-être, un peu, de la France et de Blancs, une chose de vue de loin, déplacée, devient parfois plus symbolique, parfois plus déchiffrable. Elle parle surtout des êtres humains, isolés dans un certain lieu du monde qui leur est étranger, entourés des gardiens énigmatiques⁹.

Le défi pour Koltès était de raconter le cri de ces gardiens, entendu au fond d'un territoire d'inquiétude et de solitude. Quant à lui, Chéreau voulait représenter sur les plateaux ce lieu réel et en même temps imaginaire. Le décor fait par Richard Peduzzi créa enfin un certain «no-man's land», avec l'image centrale d'un grand viaduc qui fut apparu comme un pont de rêves, mais qui ne mena à nul part.

Dans le *Quai Ouest*¹⁰, deuxième pièce de Koltès que Chéreau a montré en 1986, l'action se passe dans un hangar. L'auteur y raconte l'histoire de la naissance de son concept dramatique ainsi : «Ma prochaine pièce raconte un

⁷ Voir l'album : *Nanterre Amandiers. Les années Chéreau 1982–1990*, Paris : Imprimerie Nationale, 1990.

⁸ B.-M. Koltès : *Combat de nègre et de chiens*, Paris : Minuit, 1983.

⁹ B.-M. Koltès : *Une part de ma vie*, Paris : Minuit, 2010 : II.

¹⁰ B.-M. Koltès : *Quai Ouest*, Paris : Minuit, 1985.

peu l'histoire d'un lieu et des gens qui y transitent. Ce lieu est un hangar désaffecté au bord de Hudson River à New York¹¹.»

Pourtant, pour Chéreau ce lieu concret est devenu un lieu symbolique ou un lieu de l'âme. Il a réussi de présenter comment les gens, ces personnages errants, entrent dans ce lieu déserté pour y chercher l'obscurité ou pour se cacher. Le décor de Peduzzi apparut comme un paysage surnaturaliste avec un carcan de fer. Pour faire voir «l'étrange inquiétude» (au sens freudien) du lieu, Peduzzi a utilisé les décors mouvants, qui se faisaient et se défaisaient sous les yeux des spectateurs. Cet espace de rêve cauchemardesque présenta enfin une impression de la solitude, de l'oubli et de la menace.

L'année suivante, la troisième et la plus emblématique mise en scène de Chéreau fut *Dans la solitude des champs de coton*¹². Dans cette pièce, l'intrigue – qui pourrait être considéré, dans une première approche, comme un trafic de drogue (entre un client et un vendeur/dealer) mais qui est beaucoup plus que ça – se déroule dans un espace neutre et désert, plat, silencieux. Il s'agit d'un espace qui interdit l'indifférence, le détour ou la fuite. Ce lieu de l'échange entre le Client et le Vendeur (dont l'objet reste indéfini, obscur, caché) devient un champ de bataille (où le langage est devenu une arme) ou le combat de l'haïne et du désir inconscient.

Il est intéressant à remarquer que Chéreau a monté cette pièce trois fois : d'abord avec deux acteurs (Client : Laurent Malet et Vendeur : Isaach de Bankolé), puis il a repris le rôle du Dealer, et enfin il a fait une nouvelle mise en scène (Client : Pascal Gregory et Dealer : Patrice Chéreau). Cette dernière présentation a lieu presque dix ans plus tard (1995–1996), après le décès de Koltès (1989), et a connu un immense succès. Le spectacle faisait tournée en Europe et à New York, il a été présenté dans les manufactures, dans les usines et dans les hangars vides¹³. Selon notre opinion, ce fut la représentation la plus authentique et la plus fidèle aux intentions koltésiennes.

Car, encore une fois, il nous faut mettre l'accent sur le fait que dans la dramaturgie de Koltès, l'espace joue toujours un rôle primordial. Ce que Koltès a avoué à propos de *Quai Ouest* : «C'est de ce lieu dont j'ai voulu parler»¹⁴ – nous semble être vrai et justifiable pour toutes ses pièces.

¹¹ B.-M. Koltès : *Une part de ma vie*, *op.cit.* : 27

¹² B.-M. Koltès : *Dans la solitude des champs de coton*, Paris : Minuit, 1986.

¹³ Voir le film : *Une autre solitude*.

¹⁴ «J'ai eu envie de parler de ce petit endroit du monde, exceptionnel et, pourtant, qui ne nous est pas étranger ; j'aimerais rendre compte de cette impression étrange qu'on ressent en traversant ce lieu immense, apparemment désert, avec, au long de la nuit, le changement de la lumière à travers les trous du toit, des bruits de pas et de voix qui résonnent, des frôlements,

Les lieux vastes, abandonnés, brumeux, crépuscules de Koltès expriment l'histoire des personnages vagabonds, ces paysages atmosphériques nous suggèrent leur solitude, angoisse et frustration. Ce qui veut dire que, dans cette dramaturgie nouvelle, les territoires expriment mieux les sentiments que les mots. Les espaces koltésiens ne sont jamais accueillants, ils gardent leur «inquiétante étrangeté» [*Unheimlichkeit*]. Ce sont des lieux dont il faudra s'échapper : rappelons-nous *Roberto Zucco*¹⁵, la dernière pièce de Koltès (et la seule que Chéreau n'a pas montée). L'histoire de ce criminel commence et termine dans une prison entourée de grillages – pourtant, pour ce nouveau héros, cet assassin sauvage, il y a une issue, une possibilité de fuir : vers le monde ou vers la mort.

Il est important à souligner, que les espaces sont, chez Koltès, les lieux même des contradictions. Ils sont des *hétérotopies*, au sens de Foucault. Car les «espace autres» de Koltès sont en même temps les lieux concrets et métaphoriques, les espaces déterminés et imaginaires. Ce sont les lieux fermés et ouverts en même temps, les lieux du passage et de la transformation. Comme nous avons déjà vu en regardant les définitions des hétérotopies, dans la dramaturgie de Koltès nous retrouvons la succession ou plutôt la juxtaposition de lieux. Ces lieux nous présentent une horizontalité très vaste (car ils sont des lieux pour l'évasion) et une verticalité fort marquée (car le mouvement de la chute apparaît dans les mouvements horizontales – comme la figure du «saut périlleux»). Dans ces espaces, il s'agit d'un mouvement incessant et circulaire (celui de l'éternel retour), néanmoins dans ce cercle il y a toujours une sortie : une ouverture vers l'infini, vers le Soleil ou vers la mort. Car la mort a une omniprésence dans l'œuvre de Koltès¹⁶.

A la fin, je voudrais évoquer une autre aventure théâtrale de Patrice Chéreau. En 2010, il fut le «Grand invité» du Louvre. Ce qui signifie que le Musée National lui a offert la possibilité d'organiser une exposition sous le titre *Les visages et les corps*¹⁷.

quelqu'un à côté de vous, une main qui tout à coup vous agrippe» (B.-M. Koltès : *Une part de ma vie*, *op.cit.* :13).

¹⁵ B.-M. Koltès : *Roberto Zucco suivi de Tabataba*, Paris : Minuit, 1990.

¹⁶ «Tout se passe comme si la trajectoire personnelle de Koltès, ce jeune homme qui très vite rencontre la mort et se vit confronté à elle, avait pour écho l'œuvre entière.» Voir A. Ubersfeld : *B.-M. Koltès*, Paris : Actes Sud, 1999.

¹⁷ Voir le catalogue de l'exposition sous le titre : *Les visages et les corps*, Paris : Musée du Louvre (Skira/Flammarion), 2010.

Il faut ajouter que Chéreau avait une fascination pour ce lieu, car son père était peintre. Il a confessé : «Ce Louvre où je habitais enfant, je m’y sentais bien. J’y voyais une grande maison peuplée de personnages apaisants et fantastiques.»

En fait, Chéreau voulait remplir ces espaces historiques et culturelles des corps.

Pour cette raison, il a présenté son «musée imaginaire» (avec les tableaux et les photos) parallèlement avec les spectacles vivants. Il est intéressant à noter que d’abord Chéreau avait pensé à montrer deux scènes de *Roberto Zucco*, mais enfin il a choisi de montrer la première pièce de Koltès, intitulé *La Nuit juste avant les forêts*¹⁸. Remarquons que Chéreau a lu premièrement cette pièce en 1982, pourtant, à ce moment-là, il n’était pas très enthousiasmé par l’idée de la présenter. Citons Chéreau : «Je m’étais dit : je ne comprends rien de tout à cette pièce» – et comme une solution il a donné la pièce à Richard Fontana¹⁹.

Néanmoins, trente ans plus tard, il en a fait un spectacle formidable, un événement théâtral dans la Salle Denon du Louvre, avec la participation de Romain Duris. Contrairement aux interprétations habituelles du personnage principal (qui fut représenté presque toujours comme un clochard ou un SDF), son protagoniste était un jeune homme très beau (un peu ressemblant à Koltès), allongé sur un lit d’hôpital.

Pour conclure nous pouvons dire qu’avec ce spectacle inoubliable Chéreau a réussi à représenter une hétérotopie (un clinique psychiatrique) dans une autre hétérotopie (dans le musée) en faisant le théâtre, qui est également une hétérotopie par excellence.

¹⁸ B.-M. Koltès : *La Nuit juste avant les forêts*, Paris : Minuit, 1988.

¹⁹ P. Chéreau : *J’y arriverai un jour*, Paris : Actes Sud, 2009.

ANIKÓ RADVÁNSZKY

LES ORIGINES ET LES ESPACES DE LA DÉCONSTRUCTION

La différance est non seulement irréductible à toute réappropriation ontologique ou théologique – onto-théologique – mais, ouvrant même l'espace dans lequel l'onto-théologie – la philosophie – produit son système et son histoire, elle la comprend, l'inscrit et l'excède sans retour¹.

Tout en secret se joue ici. Car cet emplacement déplace et désorganise aussi nos préjugés onto-topologiques, en particulier la science objective de l'espace. Khôra est là-bas mais plus «ici» que tout «ici»².

Il serait tentant de commencer notre étude par le constat suivant : l'espace joue un rôle central dans la philosophie de la déconstruction. Oui, ce serait un bon point de départ, sauf que cette proposition est une contradiction en soi en parlant d'une pensée (d'un mode de pensée) qui s'autoidentifie à partir de tendances décentralisatrices. Les textes de Jacques Derrida sont bien riches en contradictions, paradoxes et apories, mais pour que notre contribution puisse s'insérer dans la logique convergente – si chère au philosophe français – de la participation et de l'exclusion, contentons-nous d'affirmer pour le moment que la déconstruction ne dispose pas de notion centrale, ce qui est dû, dans une mesure non négligeable, à sa façon de penser l'espace.

«Il n'y a pas de hors-texte», voici l'un des axiomes notoires – maintes fois cité dans des contextes différents – du maître de la déconstruction, selon lequel le texte *se déroule*, c'est-à-dire que ni le lecteur, ni l'auteur ne peuvent adopter un point de vue extérieur, originel, neutre par rapport à lui. Et, par ce postulat, nous voici tout de suite au cœur du problème de l'espace ou, plus précisément, à celui même de cet espace textuel où l'exégète de l'ère postmoderne libéré de la contrainte de définition ou, justement, intimidé par cette

¹J. Derrida : «La différance», in : J. Derrida : *Marges de la philosophie*, Paris : Minuit, 1972 : 6 (souligné par moi).

²J. Derrida : *Sauf le nom*, Paris : Galilée, 1993 : 58.

extrême liberté cherche à s'orienter dans le labyrinthe sans fin des notions qui se dérobent à toute définition univoque, s'entrecoupent et se permutent les unes dans les autres. Le terme autour duquel s'organise notre questionnement, à savoir celui de l'*espace* n'y fait pas exception non plus : tandis qu'il se présente comme synonyme à de tels concepts et principes déconstructifs de base comme la *trace* ou la *différance*, il ne cesse de cheminer vers la problématique du commencement et de l'origine.

Espace – espacement – différence – trace – écriture – supplément – dissémination. . . Tout lecteur de Derrida pourrait se sentir incité à interrompre cette série d'équivalence conceptuelle afin d'en retrouver le commencement, malgré les propos du philosophe qui ont d'emblée mis au clair que c'est uniquement une sorte de pensée nostalgique cramponnée à la métaphysique qui présuppose une origine absolue ou un accomplissement définitif, et cherche ainsi à se dérober au mouvement temporel et différentiel des signes. Mais pour mieux comprendre, à l'aide de l'espace, ce mode de réflexion doté d'un caractère paradoxe et aporétique bien assumé, il nous serait pratique de retourner à l'origine qui, dans notre cas, correspond au point de départ phénoménologique signifiant l'une des soi-disant origines de la déconstruction et, armés de cet appareil et en suivant les traces de Derrida, d'attaquer à un texte marquant l'origine, à savoir à ce passage du *Timée* de Platon qui commente la formation du cosmos. Commençons donc par le commencement.

Il est à savoir que l'apparition de la déconstruction – méthode qui s'est constituée à partir de et en réponse à la phénoménologie – fut suscitée par la critique de la phénoménologie husserlienne. Derrida expose cette critique sous sa forme la plus ample et détaillée dans *La voix et le phénomène* où il analyse le 1er tome des *Recherches logiques* de Husserl. Ce dernier consacre ses *Recherches logiques* à la question de la langue et arrive à la conclusion que le sens est une entité idéal supposé comme donné dans la conscience intentionnelle signitive, et comme indépendant de toute fonction communicative et de tout signe linguistique. Derrida considère que la séparation du sens, cet entité idéal, purement spirituel de la fonction de signe est une conviction profonde qui, depuis Platon, détermine la métaphysique occidentale et remonte, en effet, à une différence encore plus fondamentale qui domine toute la tradition métaphysique : à la différence entre la *présence* et son état réduit, celui du manque, la *non-présence* ou l'*absence*.

Selon la prémisse de Husserl il existe un milieu où le sens pur s'établit sans l'intermédiaire du signe, à savoir le discours solitaire intérieur que nous appelons aussi, depuis Platon, pensée. Dans le soliloque la conscience est capable de se replier sur elle-même de la manière la plus indirecte, parce que

son médium, la voix préserve à la fois la présence des choses et la présence de la conscience à elle-même. Notamment, selon le mot de Derrida, « la complicité » entre l'idéalisation et la voix s'enracine dans ce contexte – qui garantit l'idéalité et l'objectivité de l'objet tout comme celles de du sens – parce que celui-ci est indépendant de la *spatialité* du monde, c'est-à-dire de l'*ici et maintenant* de la subjectivité empirique qui habite le monde et qui risque à tout moment de faire broncher le sens identique à lui-même. En tant que voix, la langue ne se détache pas de la présence à soi-même – le fonctionnement de son corps de signifiant ne l'expose pas au danger de se perdre dans le monde ou l'espace. En effet, la définition de l'être comme idéalité et la définition de l'être comme présence ne se distinguent pas l'une de l'autre, toutes les deux se fondent essentiellement sur *l'exclusion de ce qui est extérieur, à caractère de signe* – pourtant, Derrida a voué tout son œuvre à démontrer que la présence pure de la pensée n'est autre, justement, qu'un *mythe*, le mythe que l'homme aspirant à apparaître et à penser lui-même en tant qu'être rationnel s'est construit afin de se rassurer. Et bien que la présence pure et sans intermédiaire du sens, garantie par la voix, puisse sembler évidente et, par conséquent, rassurante, les manœuvres critiques systématiques menées à l'encontre du phono- et logocentrisme, devenues la marque même de la déconstruction, sont censées prouver que la pensée (activité de conscience) considérée comme telle n'est qu'un présupposé incontestable ou, si l'on pousse encore plus loin, le présupposé le plus fondamental de la philosophie occidentale, étant à la base de notre structure de réflexion.

La lecture déconstructiviste, si sensible aux contradictions, de *La voix et le phénomène* révèle que même si tout élément *extérieur*, y compris le signe, est exclu de l'union intime du *logos* et du *phônê*, ce qui conduit à la mise en œuvre de toute une multitude de distinctions (extérieur/intérieur, corps/esprit, voix/écriture, transcendantal/psychique, etc.) dont l'un des constituants l'emporte sur l'autre, dans son argumentation c'est Husserl lui-même qui met en question, par sa conception du temps, la réalité présente de la conscience, cette dernière étant responsable de la présence de ce rapport essentiel, de cette union directe et, en même temps, de l'apparition pure et sans distorsion de l'idéalité. Car les analyses du temps du phénoménologue – inspirées par la théorie du temps d'Augustin – mettent en évidence que le présent n'est pas ponctuel mais intérieurement limité et que le présent est strictement lié au non-présent. C'est donc cette structure bien complexe que Derrida se propose d'illustrer par l'introduction de la notion de la trace. Le contenu de l'instant précédent (pour que je ne l'oublie pour toujours) laisse une empreinte, tout comme ce petit déplacement qui fait la différence entre l'ins-

tant précédent et le maintenant. C'est cette structure de traces constituant le présent de toujours dans la mobilité du temps, ce mouvement essentiellement matériel qui survient dans l'espace et que nous pouvons nous imaginer sous forme d'une sorte de signe écrit, qui – resté inexploité par Husserl – correspond dans la terminologie générale de Derrida à l'*archi-écriture*³. Notons l'importance décisive de cette allusion à l'écriture précédant le phénomène de la voix, à l'écriture-signe qui se prête à montrer, par sa divergence continue et irréductible ainsi que par sa non-simultanéité, l'impossibilité de cette croyance en la présence qui ne cesse de se réincarner.

Nous pensons que les résultats et conclusions de la déconstruction sont, aujourd'hui, largement connus. Nous avons pourtant jugé important de nous arrêter à ses origines où ses notions de base et sa logique ont été élaborées pour pouvoir y mettre plus en valeur les considérations relatives à l'espace qui l'ont conduite à révoquer en doute la conscience et l'expérience comprises comme présence. La plus importante parmi ces considérations de notre point de vue actuel, celle qui attirera donc notre attention par la suite, est que d'après Derrida, «*la temporalisation* du sens est d'entrée de jeu de «*espacement*»⁴ : la trace et l'*archi-écriture* signifient le rapport de l'intimité du présent vivant à sa propre extériorité, l'ouverture générale de celui-ci à l'extériorité, le non-propre, etc. Et si nous acceptons que la spatialité est à la fois «*intervalle*» ou différence ainsi qu'ouverture à l'extérieur, nous devons également admettre que l'intériorité absolue n'existe plus, car l'«*extérieur*» pénètre le mouvement dont son intérieur non-spatial – qui se donne et de désigne comme «*temporel*» – se constitue, «*se présente*». Ce n'est donc pas de l'extérieur que l'extériorité de l'espace, l'extériorité comme espace envahit le temps, elle se révèle «*à l'intérieur*» du mouvement de la temporalisation comme purement «*extérieur*».

³ «La différance, c'est ce qui fait que le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit «présent», apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur, la trace ne se rapportant pas moins à ce qu'on appelle le futur qu'à ce qu'on appelle le passé, et constituant ce qu'on appelle le présent par ce rapport même à ce qui n'est pas lui : absolument pas lui, c'est-à-dire pas même un passé ou un futur comme présents modifiés. [...] Et c'est cette constitution du présent, comme synthèse «originnaire» et irréductiblement non-simple, donc *stricto sensu*, non-originnaire, de marques, de traces de rétentions et de protentions (pour reproduire ici, analogiquement et provisoirement, un langage phénoménologique et transcendantal qui se révélera tout à l'heure inadéquat) que je propose d'appeler *archi-écriture*, *archi-trace* ou *différance*. Celle-ci (est) (à la fois) *espacement* (et) *temporalisation*.» (J. Derrida : «La différance», *op.cit.* : 13–14.)

⁴ J. Derrida : *La voix et le phénomène*, Paris : PUF, 1967 : 96.

Derrida souligne à maintes reprises et sous un angle à chaque fois différent que l'extériorité «extérieure», «spatiale» et «objective» que nous prenons pour une évidence ne pourrait point apparaître comme telle sans la différance et la temporalisation. En voici une illustration : «[L']origine de l'expérience de l'espace et du temps, cette écriture de la différance, ce tissu de la trace permet à la différance entre l'espace et le temps de s'articuler⁵.» Le fait que le mouvement de la temporalisation implique originellement une sortie dans le «monde» exerce une influence considérable sur l'analyse déconstructiviste des textes et, après tout, l'observation de ces dimensions spatio-temporelles nous aide aussi à comprendre cette logique singulière et ce tissu notionnel dont nous avons parlé ci-dessus et qui s'échappent à toute détermination. Tout en abordant la même problématique – et la question de l'espace –, nous pouvons également dire que dans le processus du sens, le maître de la déconstruction s'intéresse essentiellement à saisir comment *le temps devient espace* et comment *l'espace devient temps*, c'est-à-dire – en terme technique – *l'espacement*, étant donné qu'il s'agit là d'un devenir non perceptible, non-présent et, par conséquent, inconscient. Autrement dit, malgré tout précédent discursif et tout emprunt, l'interrogation de Derrida, en passant par la problématique de la présence, débouche au-delà du champ d'étude de la phénoménologie. «L'archi-écriture comme espacement ne peut pas se donner *comme telle*, dans l'expérience phénoménologique d'une *présence*⁶», écrit-il dans *De la grammatologie*. La cause, d'ailleurs, pour laquelle l'archi-écriture, l'espacement et la trace ne peuvent pas se donner dans cette expérience est que même s'ils y sont présents en fonction de signes de la différance permettant l'identification, ils en sont en même temps absents, ne faisant pas partie du système en fonctionnement effectif des signes. Et nous nous approchons peut-être de l'explication pourquoi ces termes peuvent être employés comme synonymes et aussi de celle de leur portée décisive dans le discours de la déconstruction.

Le sens – comme, nous l'avons vu, Derrida le souligne d'après Husserl – est de nature temporelle, il n'est jamais simplement présent (toujours étant déjà sorti de lui-même), il s'incruste dans l'espace et suit le «mouvement» de la trace, c'est-à-dire l'ordre du «signification». Le mouvement du signe n'est donc possible que dans le temps, mais le temps ne devient réellement temps que dans la structure des signes/traces. Or, le mouvement simultané

⁵ J. Derrida : *De la grammatologie*, Paris : Minuit, 1967 : 96.

⁶ *Ibid.* : 99.

de la temporalité et de la signifié produit un paradoxe quasi indomptable auquel la réflexion doit faire face. C'est la monstration, la révélation de ce type de paradoxes qui constitue, en effet, le discours de la déconstruction. Et le dénouement du paradoxe susmentionné concerne tout aussi bien la signification du mot *espace*, question qui hante tout l'œuvre du philosophe. Car, d'après ce qui vient d'être dit, il n'y a rien de surprenant à ce que l'espace comme trace et comme écriture ne se laisse pas condenser dans la simplicité de la présence, (vu qu'il est en éternel mouvement) il ne cesse de se différer et différer de lui-même dans la double dimension de l'espace-temps. Il en est de même pour le passé, car si l'archi-écriture (c'est-à-dire l'espacement de la trace) – autrement dit : la structure de signes référentielle – n'habite pas seulement le présent mais lui est plus originelle, plus archaïque, le sens pris au sens général n'a pas d'origine. C'est justement pour cela que, parmi les récits originels si fervemment étudiés par Derrida, nous nourrissons un intérêt particulier pour le *Timée* de Platon qui nous reconduit à l'origine de monde créé, c'est-à-dire à celle de l'espace.

C'est dans le *Timée* que Platon s'est proposé de résumer sa cosmogonie. Il n'est peut-être pas exagéré d'affirmer que ce grand dialogue consacré à la théorie de la création est l'un des textes fondateurs de la réflexion théorique par excellence de l'espace de la philosophie occidentale. Il est évident que marquer la frontière entre le mythe, c'est-à-dire la pensée avant la philosophie, et la philosophie elle-même n'est pas une tâche sans difficultés, mais la question de l'origine du monde est un point commun à ces discours, l'une des interrogations auxquelles tous les deux cherchent à répondre. La différence entre la philosophie et le mythe réside justement dans la manière dont ils traitent les sujets qu'ils partagent ou, plus exactement, dans les particularités de leurs modes respectifs d'explicitation, de mise en forme de ceux-ci. Le passage fréquemment cité du *muthos* au *logos* a commencé par la distinction du langage de la narration, celui des récits de dieux et de héros, et du langage, plus strict, de l'argumentation. L'explication des phénomènes du monde par les interventions des dieux cède progressivement sa place à une prise de possession du monde plus rationnelle. Les conceptions mythiques relatives à l'origine du monde se voient donc remplacées par des explications philosophiques s'appuyant sur des arguments afin d'élucider la création. N'oublions pas néanmoins que la philosophie de Platon, qu'il a élaborée en entrant en débat critique avec ses prédécesseurs, Pythagore, Héraclite et Parménide en premier lieu, ainsi que les sophistes, a un trait particulier bien apparent, à savoir l'usage fréquent de mythes. Ceux-ci, intégrés dans ses raisonnements, n'y sont

cependant pas évoqués pour remplacer mais plutôt pour illustrer, élucider ou compléter l'argumentation.⁷ Tel est apparemment le cas du *Timée* aussi.

Le protagoniste du *Timée*, célèbre pythagoricien, relate la genèse du monde à travers un mythe imaginé qui s'adopte, de manière très captivante, à la philosophie de Platon dans son intégralité, avec un accent particulier sur son centre de gravité, la théorie des idées. D'après cette théorie de la création, le chaos originel a été organisé en cosmos, c'est-à-dire en une unité régulièrement ordonnée par le charpentier le monde, le Démiurge qui, le regard fixé sur les formes intelligibles, a fabriqué le plus beau et le meilleur des mondes à partir du matériau préexistant. Il ne s'agit pas ici d'une création *ex nihilo*, à partir de rien – dont l'idée est foncièrement étrangère à la philosophie grecque – car l'artisan-Démiurge n'avait qu'à agencer le matériau et les idées donnés d'emblée. Contrairement au Dieu chrétien, le Démiurge créateur n'a donc pas conçu le monde à partir du néant et n'a pas joui d'une extrême liberté dans son travail d'organisation, il n'a fait que suivre l'ordre des idées éternelles. C'est l'espace, le *lieu même de la création* qui a reçu les idées, en donnant ainsi naissance au cosmos. Nous pouvons donc considérer que la présupposition principielle de l'espace (du lieu de la création), en grec : de la *khôra*, passe pour un des nouveaux éléments cosmologiques que ce dialogue a introduits dans la philosophie antique contestant en général que le matériau primitif soit le produit de Dieu.

La question du lieu, de l'espace de la création, de la *khôra* se pose lorsque le dialogue s'interroge sur la totalité de l'ordre des étants. Platon remarque une fissure dans l'ensemble métaphysique de l'ordre des choses invisibles, immuables, non soumis à la création et de celui des choses sensibles, changeantes qui sont en mouvement continu. Un hiatus qui concerne le problème de la réalité et de la médiation (de la médialité, dirions-nous avec le terme actuel), étant donné que la question du passage de l'une de ces deux sphères dans l'autre reste sans réponse tant que nous voyons l'existence comme le privilège du monde des choses immuables, idéiques. La médiation, le hiatus sont des points importants à réfléchir puisqu'il est connu que Platon établit une opposition nette – et proportionnée sur une différence de valeur – entre l'existence éternelle et l'existence temporelle, vu que ce sont les idées qu'il place à l'échelon le plus haut de son hiérarchie de l'être et, au sens strict, ce

⁷ D'après les lectures derridiennes de Platon il se trouve cependant que la rhétorique, la logique singulière des images des mythes évoqués dans ces dialogues entrent sans cesse en contradiction avec le dualisme platonicien. Dans son écrit intitulé *La pharmacie de Platon*, ce sont les significations du mot *pharmakon*, utilisé comme la métaphore de l'écriture, que Derrida oppose à la critique de l'écriture du philosophe antique.

n'est qu'elles qui existent réellement et en soi, et peuvent donc servir d'archétypes, de modèles au monde sensible. Les objets et les êtres perceptibles et éphémères du monde empirique, par contre, il ne les considère pas comme des étants autonomes, ils n'existent que par leur participation aux idées, qu'en tant que répliques ou images des idées. Platon abolit donc (au moins partiellement) cette séparation stricte et sans médiation des différents domaines de l'être et des connaissances, en introduisant par ce dialogue une instance médiatrice entre les idées et le monde sensible, à savoir l'espace indéfini. L'espace, se présentant ici dans le rôle de médiateur, est – et c'est le moins que l'on puisse affirmer à son propos – fort mystérieux, ce qui résulte de son statut onto-épistémologique incertain. En effet, Platon attribue à cet espace le nom de *triton genos*, de troisième genre qui coexiste avec les deux autres, à savoir le monde créé, celui des choses (représentations) et le monde de l'être, des idées (modèles), c'est-à-dire avec le genre des choses sensibles et celui des choses intelligibles. Mais ce troisième genre renverse l'ordre polarisé du monde tel que Platon le voit, tout en étant au-delà de cette polarité. Il se situe à l'extérieur de l'ordre de l'être, il est donc anachronique, il est voire même l'anachronie de l'être, l'anachronie cachée dans l'être. La *khôra*, bien qu'elle n'existe ni se crée, dispose donc – et c'est ce qui nous invite à continuer d'y réfléchir – d'un aspect spécifique, elle est soumise à une certaine expérience empirique, c'est-à-dire – comme le souligne Derrida – qu'elle participe à l'intelligible de manière aporétique.

Il est donc peu étonnant que l'interprétation multiple que le philosophe donne à la *khôra* focalise justement sur le caractère aporétique de celle-ci. Autrement dit : l'analyse de Derrida met surtout en relief comment le dialogue de Platon esquive toute réponse éventuelle à la question suivante : *Qu'est-ce la khôra*? Afin de mieux comprendre l'improductivité de tout commentaire à travers la futilité de l'interrogation métaphysique de base relative à la détermination de la substance, à la divulgation de l'essence, à la définition de la présence, arrêtons-nous un instant à l'une des spécificités principales de la *khôra*, telle que Derrida nous l'expose⁸. L'incertitude du statut onto-

⁸ L'analyse derridienne ne faisant que frôler les aspects argumentatifs, structuraux et poétiques du texte, insiste sur ce que le dialogue met en œuvre un jeu complexe des espaces dont la composition est dominée par une mise en abyme imitant le fonctionnement de la *khôra*. L'abîme qui s'ouvre au milieu du livre ouvre en même temps le lieu où tout s'implante et se reflète à la fois. *Khôra* est le réceptacle, c'est elle qui donne lieu à toute histoire ontologique ou mythique, c'est pour cela qu'elle ne peut faire l'objet d'aucun récit. Selon l'analyse brillante de Derrida les fonctions de *khôra* correspondent à celles de l'écriture devenant espace en tant qu'un tissu des traces, voire même à celles de l'archi-écriture par excellence qui

épistémologique de celle-ci provient, en fait, de ce que cet espace intermédiaire entre les deux côtés susmentionnés de l'être se caractérise plutôt par sa différence que de son identité. Derrida se lance à démontrer dès la première page de son analyse que

ce que Platon désigne sous le nom de *khôra* semble défier, dans le *Timée*, cette «logique de non-contradiction des philosophes» [...] cette logique «de la binarité, du oui ou non». Elle relèverait donc peut-être de cette logique «autre que la logique du *logos*»⁹.

Même si, en parlant de la *khôra*, nous ne pouvons pas affirmer qu'elle n'est immuable et intelligible ni en devenir et sensible, c'est-à-dire qu'elle ne soit pas une origine évidente, sans équivoque ou, pour dire autrement, pure, il n'est pas cohérent d'arriver à des distinctions logiques et métaphysiques considérées au sens d'opposition. Si la *khôra* révèle l'oscillation des deux genres d'oscillation entre les genres respectifs d'étant, cela veut dire qu'elle se situe au-delà de la polarité dont elle renverse ainsi l'ordre, et qu'elle rompt, par conséquent, avec la logique ontologique en vigueur depuis Aristote¹⁰.

Il est évident que le mythe parcourant l'espace de la création et des premières origines est en relation intime avec le temps, car la *khôra* archaïque, préhistorique (pour ne pas dire pré- ou architecturale) ne fait rien d'autre que d'interroger et de donner à voir les spécificités de l'espace-temps anachronique. Quant au temps, nous avons remarqué à propos des analyses du temps de Husserl que le présent et la présence ne sont possibles qu'au cas où tous les «présents» se réfèrent à quelque chose d'autre qu'eux-mêmes, tout en gardant le signe intrinsèque de leur rapport au passé et à l'avenir. Pour que le présent puisse être soi-même, il est nécessaire qu'il soit séparé d'un *intervalle* de tout ce qui ne lui appartient pas. Cet intervalle constituant le présent doit en même temps diviser le présent en lui-même, en partageant ainsi avec le présent tout ce que l'on peut penser à partir de lui, c'est-à-dire tous les étants de notre langage métaphysique y compris nombre de concepts centraux, tels le temps et l'espace. Cependant, comme nous l'avons déjà vu, c'est justement

décrit le mouvement général de la différance à l'aide d'un certain contenu sémantique, de la structure déconstructive de l'espace.

⁹ J. Derrida : *Khôra*, Paris : Galilée, 1993 : 15-16.

¹⁰ En guise d'illustration de la contribution de l'essai homonyme de Derrida à la déconstruction de l'ontologie régionale, cf. l'étude de H. Rapaport : «Deregionalizing ontology : Derrida's *Khôra*», *Derrida Today* 5, 2008 : 95-118.

cet intervalle divisant et se constituant dynamiquement qui correspond à ce que l'on désigne par *espacement* qui, pour sa part, n'est rien d'autre que le devenir espace du temps ou le devenir temps de l'espace ; d'après Derrida qui garde la terminologie phénoménologique et transcendantale, il s'agit donc de l'archi-écriture, de la archi-trace ou de la différance. Si la temporalisation est en même temps un espacement, elle permet en effet de saisir – en empruntant encore une fois les termes du langage de la métaphysique ou de la phénoménologie transcendantale sujettes à la critique derridienne – la « constitution originelle » du temps et de l'espace.

Selon l'interprétation de Derrida, la particularité ou la spécificité la plus importante de la *khôra* provient de ce qu'elle, considérée comme le lieu de l'origine, est préalable à toute distinction, et en tant que telle elle donne lieu à des distinctions. La conséquence la plus élémentaire qui en dégage de notre point de vue actuel est que la *khôra* représente donc non seulement l'anachronie précédant l'être mais aussi l'espacement qui n'est ni temps, ni espace mais la constitution (et le constituant) « originel(le) » de ceux-ci. Ce texte censé explorer les précédents de l'origine comprend l'origine sous un aspect spatial, dans le contexte de l'espacement tout autant que dans celui du temps. La constitution de l'espace et du temps est effectivement originelle, puisqu'elle ne remonte à rien d'autre, le mythe de Timée peut donc être lu comme un récit originel par excellence que l'on a en même temps du mal à ranger non seulement dans la métaphysique mais aussi dans le discours du platonisme dont celle-ci dérive¹¹. (Il est à connu que ce discours se livrant à l'opposition antithétique entre le monde sensible et le monde des idées et privilégiant le monde spirituel au monde matériel, a fortement marqué la philosophie européenne fondée sur la distinction de l'être et de l'étant.) Or, ce dialogue nous révèle que l'étant et l'être, l'ontique et l'ontologique, l'ontico-ontologique sont dérivés par rapport à la *khôra*, ainsi que par rapport à ce que Derrida appelle *différance* dans sa philosophie. C'est-à-dire que la *khôra* tout comme la *différance* sont peut-être plus « originales », sans pouvoir toutefois être considérées comme « origine » ou comme « fondement », vu que ces deux concepts relèvent essentiellement de l'histoire de l'onto-théologie, c'est-à-dire d'un système qui vise à effacer la différence. C'est justement pour cela que la *khôra* censée représenter l'espacement, la spatialisation, l'articulation est insaisissable par le champ notionnel de la présence, car elle devance la distinction

¹¹ Il n'y a vraiment pas à spéculer sur cette analogie, car c'est Derrida lui-même qui lie la *khôra* aux concepts centraux de sa pensée : « [. . .] ou quelque *khôra* (corps sans corps, corps absent mais corps unique et lieu de tout, intervalle, place, espacement) » (J. Derrida : *Sauf le nom, op.cit.* : 58).

essentielle (métaphysique) de la présence et de l'absence, et met ainsi en évidence que cette distinction n'est pas donnée depuis toujours mais s'est formée dans une différence produite à un certain moment du temps et quelque part dans l'espace. Pour conclure, nous pouvons dire que, d'après la lecture de Derrida, dans ce dialogue platonicien la différence ouvre l'espace de l'«origine» sans origine qui n'est autre que le lieu de naissance de nos concepts les plus essentiels qui pilotent la pensée.

TIMEA GYIMESI

DES ESPACES-FANTÔMES DE MARIE DARRIEUSSECQ
– « FAIRE ENTENDRE LE SON QUE RENDENT
D'AUTRES ESPACES »*

*Quand je commence à rêver sur un livre,
en général, je vois d'abord des paysages¹.*

S'interroger sur l'usage que Marie Darrieussecq fait de l'espace dans ses livres s'avère un sujet particulièrement prometteur, même si ceux-ci font en général l'objet d'études génériques nourrissant des débats théoriques peu fructueux sur l'autobiographie et l'autofiction.² Mais le plaidoyer pour ce « genre pas sérieux³ » de la jeune universitaire paraît symptomatique en ce qui concerne le sujet même du colloque : la perception de l'espace. La critique qu'elle formule à l'égard d'une doxologie narratologique la conduit à revendiquer la part de la fiction dans l'ébauche de toute vérité du moi et à remettre en cause le paradigme véridique dominant largement la critique littéraire dans le domaine de l'autobiographie. Certes, si cette critique ne perd pas de sa fraîcheur encore aujourd'hui, c'est qu'elle traduit l'insuffisance du paradigme épistémique en œuvre dans les études littéraires. Bien que relayé par un pacte pragmatique, la théorie en cours oublie de mettre sinon en échec du moins en doute ce qui fonde notre relation référentielle avec le monde, la représentation. Lorsque Darrieussecq reconnaît le rôle cognitif de la fiction et de l'ima-

* “[...] il aurait fallu déjà, des années auparavant, lui faire entendre le son que rendent d'autres espaces [...]”, M. Darrieussecq: *Naissance des fantômes*, Paris: P.O.L, 1998: 73.

¹ M. Darrieussecq: « « Comment j'écris », Marie Darrieussecq, entretien avec Jean-Marc Terrasse », in: P. Gifford & M. Schmid: (eds.): *La création en acte. Devenir de la critique*, Amsterdam: Rodopi, 2007: 257.

² Cf. à cet égard entre autres Ph. Gasparini: *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris: Le Seuil, 2008: 177–180; « De quoi l'autofiction est-elle le nom? », Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009; C. Burgelin, I. Grell & R.-Y. Roche (eds.): *Autofiction(s)*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2008; voir aussi <http://www.ccicerisy.asso.fr/autofiction08>, etc.

³ M. Darrieussecq: « L'autofiction, un genre pas sérieux, Poétique » 107, 1996: 369–379. Cf. aussi à cet égard ce qu'elle dit dans son essai, M. Darrieussecq: *Rapport de police*, Paris: P.O.L, 2010.

gination⁴, adoptant ainsi une position chère à Jean-Marie Schaeffer⁵, c'est aussi pour réinvestir celle-ci dans un contexte propice à s'ouvrir, délaissant la sacro-sainte immanence du texte littéraire, vers les sciences et les sciences humaines.

Confrontés à l'«épistémè» déjà abordé par Foucault de *L'Archéologie du savoir*⁶, sous-entendu dans la géophilosophie de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, et en œuvre dans la notion de sémiosphère de Iouri Lotman, les livres de Darrieussecq répondent à la crise représentationnelle dont ce nouveau paradigme scientifique, appelé «système en déséquilibre», «système dynamique» à situer au sein de la «théorie du chaos» cherche à tenir compte. Il paraît que celui-ci est non seulement censé comprendre certains dynamismes culturels dans notre société contemporaine, comme le font remarquer avec perspicacité les études magistrales d'Yves Abrioux, mais offre aussi un modèle encore à intégrer dans l'approche du fait littéraire⁷. Les considérations en physique et mathématiques sur l'espace-temps non-euclidien ou encore celles en neuropsychologie sur l'énaction, cette cognition vivante censées exprimer l'action jamais entièrement prévisible et dynamique du fonctionnement cérébral, sans doute ces considérations nous font-elles sensibiliser à une perception nouvelle du monde, et, partant, offrent une conception inédite de l'espace devenu du coup un milieu instable voué aux dynamiques apparemment aléatoires.

Inutile de souligner la part considérable des arts dont la littérature dans la mise en œuvre de ce paradigme. Même si la littérature semble aux yeux de Darrieussecq y rester figée⁸, le rôle qu'elle assigne à la littérature, à cet instrument créatif participant au défrichage du monde par delà mimétisme, référentialité, linéarité et perspectivisme s'inscrit dans cette ligne de pensée. Dans un entretien donné à Martha Holmes et à Becky Miller en décembre 2001, elle se propose un vaste programme esthétique sensiblement redevable à Gilles Deleuze de *Critique et clinique*⁹, dans lequel elle souligne

⁴ M. Darrieussecq : *Rapport de police, op.cit.*

⁵ V. entre autres J.-M. Schaeffer : *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Le Seuil, 1999.

⁶ Cf. l'éclairante étude d'Yves Abrioux : «Foucault, le chaos et la complexité, TLE La théorie au risque de la lettre» 14, 1996 : 109-128.

⁷ Cf. Y. Abrioux : «Géométrie du paysage et dynamique culturelle : Bernard Lassus et Ian Hamilton Finlay, TLE Littérature et théorie du chaos» 12, 1994 : 229-254.

⁸ «L'idée de représentation, largement dépassé aujourd'hui en art contemporain, perdue en littérature...» (M. Darrieussecq : *Rapport de police, op.cit.* : 273).

⁹ G. Deleuze : *Critique et clinique*, Paris : Ed. de Minuit, 1993. Cf. «Mais aussi le problème d'écrire ne se sépare pas d'un problème de voir et d'entendre...», *op.cit.* : 9.

la responsabilité pour le moins insignifiante que la littérature assume dans la création d'un nouvel entendement du monde matériel encore à décrire par les sciences.

Le monde est aussi fait d'électrons, de microbe, d'ondes, de planètes... bientôt sans doute de clones, d'OGN, de nouveaux sons, de nouvelles odeurs..., et... Je participe au mouvement permanent de défricheurs. Je veux ouvrir des yeux sous les yeux des lecteurs, des oreilles sous leurs oreilles, une nouvelle peau sous leur peau. A quoi sert un livre qui ne propose pas de voir le monde comme s'il se dévoilait pour la première fois? Pour ce travail, il faut des phrases nouvelles, des formes nouvelles, de nouvelles postures d'écriture¹⁰.

A réaliser ce programme à juste titre «technique¹¹», les livres de Darrieussecq nous proposent l'expérimentation au lieu de la représentation. Aussi reconnaît-on ici en œuvre le projet de l'esthétique deleuzienne lorsqu'il dénonce l'irréductibilité kantienne, cette «dualité déchirante¹²» qui existe entre une théorie du sensible et une théorie de l'art. La difficulté vient du fait que le rapport de la pensée et du sensible passe par la représentation (et ce avec des moyens forcément stéréotypés). Or, le paradigme du système en déséquilibre n'est plus solidaire de la représentation, il l'est par contre des mondes à venir qui n'ont de cesse de s'ébaucher, se dévoiler «pour la première fois». Ainsi Darrieussecq pousse-t-elle l'écriture le plus loin possible, là où il n'y a rien que du dynamisme modulatoire. Plutôt que d'opérer selon un «moule» ou prendre un «calque» (copie), elle renonce – toujours dans la lignée de Deleuze – à la simplicité qu'offrirait, sans y penser, la géométrie du point et, partant, la distance, autant d'éléments «stéréotypés» à l'œuvre dans la construction de l'espace où agissent les personnages.

¹⁰ Texte autorisé par l'auteur, <http://tinyurl.com/m77twdo>.

¹¹ Selon Deleuze, dans la formulation d'Anne Sauvagnagues, «la véritable invention artistique réside dans le traitement du matériau» (A. Sauvagnagues : «Le concept de modulation chez Gilles Deleuze, et l'apport de Simondon à l'esthétique deleuzienne», in : S. Leclercq (ed.) : *Concept*, 2002 : 165–199, p. 195). Ceci pour dire qu'«il n'y a d'imagination que dans la technique» (G. Deleuze & F. Guattari : *Mille plateaux*, Paris : Ed. de Minuit, 1981 : 426).

¹² Cf. «L'esthétique souffre d'une dualité déchirante. Elle désigne d'une part la théorie de la sensibilité comme forme de l'expérience possible ; d'autre part la théorie de l'art comme réflexion de l'expérience réelle» (G. Deleuze : *Logique du sens*, Paris : Ed. de Minuit, 1969 : 300).

Conçus, perçus et/ou vécus, les espaces, et partant les espaces lisibles participent à coup sûr au jeu des clichés et des stéréotypes – autant de constructions de sens composées de conceptions, perceptions et affections. Qui plus est, toute lisibilité du monde reste tributaire de la stéréotypie. Certes, la mettre en cause, enlever ou affaiblir l'échafaudage, défricher l'espace langagier et culturel, gestes auxquels Darrieussecq s'adonne avec prédilection dès *Truïsmes* et après dans chacun de ses livres, reviennent à semer le désordre, rendre le monde instable, dans l'espoir de pouvoir le saisir en son devenir. Sans doute chaque «code, structure, fonction, séquence, prototype, schéma, concept, script ou topos»¹³, peu importe quel nom lui donner, chaque cliché en vient-il à épaissir ce que Darrieussecq appelle notre «peau mentale» sur laquelle s'imprime au moins une autre, «la peau de l'écriture»¹⁴ propice, quant à elle, à devenir vite expression figée.

On comprend donc mieux le combat dirigé contre ce qui relève des idées reçues¹⁵, à commencer par le «dézingage» du «discours de l'autre»¹⁶. L'intention «des phrases nouvelles, des formes nouvelles, de nouvelles postures d'écriture» suppose un «travail sur la suspension du «bien connu»». D'où aussi le désir de réaménager, d'habiter autrement le territoire, et l'appel à la polysensorialité «débordant les états perceptifs et les passages affectifs du vécu»¹⁷. Cette découverte «haptique» s'avère essentielle dans l'expérimentation de la territorialité¹⁸, si l'on tient compte de la série d'agencements inédits, ce qui donne finalement «Pays», «cerveau», «vagues», etc., autant de replis de la matière, producteur d'affects et de percepts. C'est à partir d'états limites sophistiqués, à la fois géographiques, langagiers et/ou psychiques, aux

¹³ Cf. J.-L. Dufays : «Stéréotype et littérature. L'inéluctable va-et-vient», in : A. Goulet (ed.) : *Le stéréotype. Crise et transformations*, Caen : Presses Universitaires de Caen, 1994 : 77-89.

¹⁴ M. Darrieussecq : «Je est une autre», Conférence prononcée à Rome en janvier 2007 et publiée dans O. Annie (ed.) : *Ecrire l'histoire d'une vie*, Rome : Spartaco, 2007 (<http://darrieussecqweb.arizona.edu/fr/je-est-une-autre>).

¹⁵ Par exemple : «J'ai toujours travaillé avec et contre les clichés, oui, les truïsmes. [...] J'aime soulever les clichés comme des pierres pour voir ce qu'il y a dessous. Comme tout le monde, il m'est arrivé d'être blessée ou heurtée par ces phrases qui vous enferment dans des boîtes. Alors je regarde comment elles fonctionnent, ces phrases. Les stéréotypes autour de la femme, dans mon premier roman, *Truïsmes* ; les clichés autour de la maternité, de l'enfantement, avec *Le Bébé* ; tous les clichés jacobins très français autour des petits pays, dans *Le Pays* ; tous les clichés sur la mort et le deuil dans *Tom est mort.*» Cf. E. Petit : «Rencontre avec Marie Darrieussecq» (<http://tinyurl.com/lxdtzqr>).

¹⁶ J.-L. Dufays : *Stéréotype. . . , op.cit. : 7.*

¹⁷ G. Deleuze & F. Guattari : *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Ed. de Minuit, 1991 : 161.

¹⁸ Cf. *idem*. L'art commence avec la territorialité.

«jointures¹⁹» que l'écriture, en suivant des lignes de fuite, se met dans de nouveaux «agencements», et s'invente par là-même de nouvelles «postures» et sensations. A vouloir imaginer ces agencements, il suffit de penser avec Merleau-Ponty aux «enroulements du visible sur l'invisible²⁰», ou avec Deleuze aux replis d'un pli ou au rhizome, lieux opportuns à la modulation.

De *Truismes* en 1996 à *Il faut beaucoup aimer les hommes* en 2013²¹, malgré la diversité des écrits, Darrieussecq se plaît à s'égarer aux stries et aux nœuds de l'espace et y pousse ses héroïnes. Prises d'une crise quelconque, ses cas-limites, chacune «borderline» – une jeune femme devenant truie (*Truismes*), une mère, avec famille et travail délaissés, contemplant la mer (*Le Mal de mer*), une autre dont le mari a disparu (*Naissance des fantômes*), ou encore une mère endeuillée (*Tom est mort*), etc. – se voit sujette à des sensations émergentes les empêchant d'entretenir une relation de type «action-interaction» avec l'environnement. Au contraire, cette crise – comme le sont en quelque sorte un déménagement, une grossesse, un enfantement, un voyage, ou encore la contemplation de la mer, etc. – est une crise d'individuation qui les jette au cœur même du processus de l'émergence de signification et l'auto-émergence du sens («le sens est un jaillissement²²»). L'expérience individuante est susceptible de décomposer la notion du sujet tout comme l'espace constitué.

Peu importe que ces endroits soient géographiquement situés, réels – comme le sont Paris, Bayonne, Biarritz, l'Amérique, le pôle Sud dans *White*, Sydney ou l'océan Atlantique – ou bien imaginaires, comme Le Pays Yuoanguï ou Clèves, pays et village situés près de la mer servant de décors à Solange, à la princesse moderne de Clèves et à Marie Rivière dans ses rites de passage, dans ses devenir. Même si cartographiés et aux contours stables, ces lieux sont comme enveloppés, hétérogènes, prêts à se déplier, à se développer et invitent ceux qui s'y trouvent à des expériences «magnétiques», voire «psychédéliques», «moléculaires». C'est aussi l'expérience de l'écrivaine

¹⁹ En guise de quatrième de couverture : «Un catalogue encyclopédique de vagues, décrivant la façon dont elles se forment. C'est un lieu important : elles font la jointure entre l'eau et la terre. La vérité est dans le poème, autant que dans la science.» (M. Darrieussecq : *Précisions sur les vagues*, Paris : P.O.L., 2008.)

²⁰ M. Merleau-Ponty : *Le Visible et l'Invisible*, Paris : Gallimard, 1964 : 185.

²¹ M. Darrieussecq : *Truismes*, 1996 ; *Naissance des fantômes*, 1998 ; *Le Mal de mer*, 1999 ; *White*, 2003 ; *Tom est mort*, 2007 ; *Précisions sur les vagues*, 2008, *Clèves*, 2011 ; *Il faut beaucoup aimer les hommes*, 2013 (Paris : P.O.L.).

²² M. Darrieussecq : *Le Pays*, Paris : Gallimard, 2005 : 244. (Les citations se réfèrent à cette édition.)

Marie Rivière (*Le Pays*) qui, à défaut de focaliser un point, voit l'invisible et découvre de «petits désordres dans le monde connu²³».

Les poussières à la dérive sur la cornée glissent le long de l'œil. Bâtonnets, corpuscules. Sans cesse revenues, épousant le regard jusqu'à ce qu'on cligne ou qu'on frotte. *Phénomènes de Tyndal* s'appelle les nuées qui tournent dans les rayons de soleil. Troubles dans la composition de l'air. Petits désordres dans le monde connu. La nuit, souvent, des cloches, au point qu'elle ouvrait les volets et restait dehors pour entendre. Mais les fantômes ne reviennent pas : ils apparaissent et disparaissent. C'était elle qui revenait. Elle était rentrée au pays²⁴.

C'est entre autres par ces types d'expérience, en l'occurrence physiologique que l'on peut rentrer au pays... Au Pays Yuoangui.

Le pays yuoangui s'était toujours appelé *Pays Yuoangui* dans toutes les langues autres que la vieille langue. Le pays sans nom, que les nations nommaient pays en lui niant être un pays. Un endroit qui n'existait pas ? Le pays où l'on n'arrive jamais ?²⁵

Vouloir y arriver suffirait-il de prendre dans la lignée de la grand-mère maternelle une «ligne de sorcière²⁶», en parcourant les plis du milieu à partir des paysages verdâtres aux confins flous de la pensée ?

Le Pays est un ouvrage particulièrement complexe, «très utopiste²⁷» avec, au cœur, des questions éminemment politiques relatives à la situation de «tous les petits pays» et qu'il est facile à identifier avec le Pays Basque. Mais c'est justement la saisie que cette entrée dans *Le Pays* cherchera à éviter, sans pour autant nier la portée d'emblée «politique» de toute écriture, et en particulier celle de la Bayonnaise Marie Darrieussecq. A insister sur le «pouvoir de la fiction²⁸» et le droit de l'imaginaire, Darrieussecq assigne à l'écriture la tâche d'«é-voquer» et de «faire ré-entendre une voix», ou encore de «donner une voix – une autre voix aux fantômes». Il n's'agit pas de vouloir «parler

²³ *Ibid.* : 19.

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Ibid.* : 129.

²⁶ «Penser, c'est toujours suivre une ligne de sorcière» (G. Deleuze & F. Guattari : *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op.cit.* : 44).

²⁷ Th. Pierre : «Marie Darrieussecq. Écrivain : *Le Pays* est un livre très utopiste qui imagine une planète faite de petits pays» (www.euskonews.com/0549zbnk/gaia54903fr.html).

²⁸ L'intitulé de la troisième partie dans M. Darrieussecq : *Rapport de police*, *op.cit.*

à la place de l'Autre» mais de «parler pour...²⁹». Et dans ce projet, c'est bien *Le Pays* qui prend une orientation sensiblement territoriale. S'interroger sur l'hétérotopie de l'espace lisible (rendre lisible, montrer le caractère feuilleté de tout pays – «le pays n'était pas un lieu, c'était du temps, du temps feuilleté³⁰»), revient donc à faire parler nos minorités – fantômes, peurs, folie, morts, etc. – à leur rêver, imaginer un Natal, à leur donner un territoire, une langue «vieille», «mineure», ritournelle, «jaillissement³¹» de sens, tout en déterritorialisant les images de la pensée que nous avons du pays, du sol, de la terre, du territoire, celui en particulier de l'écriture.

C'est suivant ce flux géophilosophique que le projet du protagoniste de *Le Pays*, Marie Rivière montre sa véritable teneur. Alter ego fluvial de Darrieussecq, Marie Rivière est non seulement une fantastique coureuse dévalant kilomètres et frontières, mais aussi une célèbre écrivaine avec un livre en chantier, et qui s'intitulera : *Le Pays*. Ce livre «le plus autobiographique³²» crée plusieurs percepts et affects spatiaux, dont l'un des plus importants est «Yuoangui». Marie décide de revenir dans ce «pays imaginaire», suit le rythme de son corps, les flux de rivière. Si elle veut y faire territoire, y écrire, c'est pour offrir «paysage» et «pays» à son fils, Tiot – «je voulais un paysage pour Tiot, proposer un pays pour Tiot³³», ainsi qu'à sa fille, Epiphanie dont elle est enceinte et qui ne naîtra que sur les dernières pages du livre, avec le livre, avec *Le Pays*. ... Forcément, une série de geste déterritorialisant accompagne le déménagement, car quitter Paris, c'est délaissier une ville aux squares quadrillés, aux stries de l'espace urbain : «Il était temps de rentrer au pays³⁴.»

Pour ce qui est du mot imaginaire *yuoangui*, il désigne dans *Naissance des fantômes* (1998) la personne que l'héroïne, fatalement déboussolée et déterritorialisée par la disparition de son mari, déambulant au bord de la mer, croise³⁵. Dans *Le Pays*, le mot réapparaît à force et désigne non seulement un «petit pays» imaginaire et fictif (un territoire ne figurant pas sur la carte

²⁹ *Ibid.* : 100.

³⁰ M. Darrieussecq : *Le Pays, op.cit.* : 176.

³¹ *Ibid.* : 244.

³² Cf. <http://tinyurl.com/lxdtzqr>; lors de sa conférence à Rome en 2007, elle prend *Le Pays* pour une autofiction : «A part sans doute *Le Pays*, je n'ai jamais écrit d'autofiction» (<http://darrieussecqweb.arizona.edu/fr/je-est-une-autre>).

³³ M. Darrieussecq : *Le Pays, op.cit.* : 44

³⁴ *Ibid.* : 19.

³⁵ «Le yuoangui ne me regardait pas, il regardait la mer, l'écume blanche jetait des éclairs dans le coton environnant, et des flammèches lumineuses se levaient brusquement hors des vagues, des corps de rien du tout qui essayait de naître sous nos trois dimensions, voulant échapper à la pulvérisation de l'espace mais ne parvenant qu'à fuser en lueurs intuitives, roulés

actuelle de l'Europe), le Pays Yuoangui, mais un Natal où toute sorte de minorité – fantômes, monstres, morts, écrivains ou autobiographes, «*inuit, pygmée, papou*, et tous les sauvages du monde» – peuvent se reterritorialiser. «Le mot *yuoangui*, en vieille langue, veut dire être humain, comme *inuit, pygmée, papou*, et tous les sauvages du monde³⁶.» Ce non-lieu préside à de bizarres usages, voire inquiétants de l'espace. L'un s'avère particulièrement insolite, et marque un événement paroxystique dans le livre.

«Vous venez voir votre grand-mère?» me demanda l'employé. [...] Il m'ouvrit une cabine et me laissa seule. Ça s'était modernisé. La moquette rouge était neuve, le fauteuil aussi. L'écran était plat, le clavier confortable, et pour quelques euros un distributeur proposait de l'encens, des bougies, des kleenex. Je tapi mon nom, mis à jour quelques données : changement d'adresse, naissance de Tiot. Mon arbre généalogique se déploya, je cliquai sur Amona. [...] Elle apparut, telle que nous l'avions voulue ma mère et moi, immobilisée sur sa jolie soixantaine comme dans mes souvenirs. Droite, souriante, ses ongles impeccablement assortis à ses lèvres, sa mise en plis blanc-bleu, et la robe que nous lui avons choisie, blanche à pois noirs [...]»³⁷.

Frappé de stupeur, le lecteur finit par comprendre que la Maison des Morts où la narratrice se précipite n'a rien d'un cimetière ordinaire. Elle est comme un repli de matière, un contre-espace à l'intérieur d'une hétérotopie elle-même enveloppée d'une utopie, le Pays Yuoangui. Or, devenu victime du dynamisme en œuvre, cet attracteur en produit un autre à l'intérieur même du premier, la Maison des Morts – «pour certains étrangers, une institution d'un goût douteux³⁸.» Et ainsi de suite : c'est un système de poupées gigognes, un pli qui va à l'infini, dont les ensembles-limites favorisent ce que Deleuze et Guattari appellent les «devenirs non humains de l'homme». Ces devenirs sont les affects entraînant quiconque à voir ailleurs, autrement, ou pour le dire avec Darrieussecq à «donner à voir ce qui jusque là n'était pas réellement perçu». Ce qui est intéressant est entre les plis : le vide, l'attente qui est déjà création des mondes.

et effondrés sous le désastre des vagues.» (M. Darrieussecq : *Naissance des fantômes*, *op.cit.* : 69. Voir aussi ch. VII.)

³⁶ M. Darrieussecq : *Le Pays*, *op.cit.* : 185.

³⁷ *Ibid.* : 167–168.

³⁸ *Ibid.* : 179.

A part le dynamisme qu'offre les jeux typographiques et narratifs inscrits dans l'alternance des récits à la première et à la troisième personnes, Darrieussecq joue aussi à créer des inégalités à l'intérieur de l'espace lisible avec des textes de registres différents (en l'occurrence touristique, géographique, scientifique, esthétique) tout comme avec la polysémie du «pays». Tissés d'éléments réel et/ou imaginaire, passé et/ou présent, les espaces-temps émergents se cristallisent à chaque fois autour d'un «attracteur étrange» qui à la fois capte et module le système dynamique. Cet attracteur est en dernière analyse l'écriture toujours différée, transitant quelque part «dans cette zone blanche» où rien n'existe à part «une certaine lumière, des échappées, des bribes... jusqu'à ce que les mots mettent du plein où il y avait ce vide précieux et riche³⁹.»

Ce roman que j'avais en tête, j'étais incapable de m'y mettre. Mais ça n'était pas grave. Les livres viennent. Celui-ci se nourrissait du vent du Sud, des fougères, du vide. Il prenait son temps. L'attente est l'état original de l'écriture ; l'atermoisement, son lieu de naissance⁴⁰.

Au bord de la mer, au rythme des vagues, la narratrice finit par commencer *son Pays*. Et ce livre entre au cœur du paradoxe insurmontable que la science et la philosophie n'ont pas réussi à résoudre : «donner consistance sans rien perdre de l'infini». Marie Rivière invente la figure de l'entre-deux : en se reterritorialisant sur *Le Pays* elle le déterritorialise aussitôt – on ne sait plus dans quel pays on est : «j'étais dans Le Pays et pas dans le pays».

J'avais apporté mon cahier «Le Pays». [...] Je restai un certain temps dans cet état d'avant l'écriture : cahier ouvert, pages attentives. Aplats blancs et flaches de couleur, fluctuation lentes et rapides, plis qui froissent le vide et se mettent à le remplir.

J'écrivais la première scène dans la Maison des Morts, je l'écrivis immédiatement après les pages d'intro. C'était un horizon. Je relevais fréquemment la tête. Les deux Anglaises s'étaient partagé le *Guardian*, Les Allemands étaient partis, et Tubarão se rapprochait. Toutes les deux ou trois phrases quand je relevais la tête elle montait avec la marée, plus proche par à-coups, comme quand on joue à *un deux trois soleil*. Tout était distant et surréel, j'étais dans Le Pays et pas dans le pays. L'espace entre les deux était un territoire, un pays des possibles⁴¹.

³⁹ *Ibid.* : 68.

⁴⁰ *Ibid.* : 66.

⁴¹ *Ibid.* : 188.

Sans doute, l'espace de la modulation, celui qui favorise tout devenir, a-t-il toujours quelque chose à voir chez Darrieussecq avec la mer et avec tout ce qui s'y enveloppe. Reste à savoir par où et comment s'y mettre ?

Par les vagues... , comme les surfeurs...

L'espace par excellence de la modulation, un avatar du pays utopique : c'est la vague⁴², équipée, habitée par son attracteur étrange : le «surfeur-fantôme». A la réflexion, toute approche autre que dynamique passe forcément à côté du fantôme. Propice à réapparaître sous n'importe quelle forme et n'importe quand, vouloir fixer par des constants semble plutôt malaisé. Mais si l'on le considère dans sa nature apparemment aléatoire sur une échelle différente, il se laisse concevoir comme ce qui équilibre et déséquilibre à la fois le système en lui fournissant sa forme fractale. Et s'il nous résiste malgré tout (c'est par ailleurs la seule chance et la force de toute fiction), c'est parce que l'homme a du mal à «dépasser la structuration par niveaux ou la logique binaire⁴³», logique que la fluidification à laquelle se livre l'univers de Darrieussecq ne cesse de fuir dès *Truismes* jusqu'à *Il faut aimer les hommes*, via *Naissance des fantômes*, *Le Mal de mer*, *White*, *Précisions sur les vagues*, *La mer console de toutes les laideurs*⁴⁴ – pour ne citer que les plus «surfables». Mouvoir dans ce monde en liquide (comme Epiphanie), c'est faire l'expérience des plis dans les plis, des vagues, et cela en un irrémédiable surfeur de réseaux aériens, maritimes, cérébraux.

Exploiter les potentialités virtuelles que ces espaces en devenir dont la vague ont, d'autres usages que ceux corporels du surfeur existent. D'autres expériences polysensorielles sont censées rendre la vague dans son émergence, dans son devenir même, dont la modulation acoustique. C'est l'idée de Célia Houdart⁴⁵ que de faire un *soundscape* à partir du texte darrieussecqien : un espace sonore pour faire entendre les vagues et les types d'eau dont *Précisions sur les vagues* fait le catalogue encyclopédique («rouleaux», «tube», «lagon», «biais», «mascaret», «deltas», «baïnes» et «laisses de mer», «clapot», «tsunami»). Il s'agit d'une étude scientifique et poétique (poétiquement scientifique) écrite pour *Le Mal de Mer* en 1999. Mais les analyses tout comme les vagues débordent, et sont jugées «de trop grosses à la surface du

⁴² Voir aussi : «Le long des vagues, c'est un endroit où l'on peut donner une image à l'absence, c'est un endroit qui soulage un peu parce que c'est très grand et vide.» (M. Darrieussecq : *Naissance des fantômes*, *op.cit.* : 62.)

⁴³ Y. Abrioux : «Géométrie... », *op.cit.* : 229.

⁴⁴ M. Darrieussecq : *La mer console de toutes les laideurs*. Photographies Gabrielle Duplantier, Villematier : Editions Cairn, 2012.

⁴⁵ Cf. l'entretien avec Célia Houdart <http://tinyurl.com/nhbqsm7>.

texte», si l'on croit aux mots de la quatrième de couverture : «Ça sortait du roman, ça aurait cassé son rythme, ça formait nouvelle. Ça se sédimentait autrement⁴⁶.»

De fait, la création sonore est une installation où Valérie Dréville récite les phrases, les bribes de mots de Darrieussecq. Tout ceci est diffusé dans un étrange espace mouvant à la fois sonore et lumineux. La bande-son par Sébastien Roux⁴⁷ se compose de mini-séquences d'une vingtaine de minutes. Diffusés sur un mode aléatoire, ces petits blocs de textes et de sons déferlent comme des vagues, à l'infini. L'installation qui est un objet circulaire d'un diamètre de quatre mètres avec bords où s'asseoir donne un accès libre au «théâtre radiophonique» où les spectateurs écoutent cette soi-disant «conférence», ou «poème en prose». Assis sur les bords ou restés debout, les spectateurs sont comme dans une fenêtre et partagent tous ensemble le même paysage sonore et visuel ou plutôt haptique. Mais l'installation dit encore plus long sur l'échec de la vision géométrique : aveuglés par le tourbillon de la lumière, les spectateurs sont comme abandonnés, laissés à d'autres expériences sensationnelles de l'espace créé de par les vagues. Néanmoins, ces vagues – celles aussi des mots, de l'écriture – ne cessent de se déplier dans l'écoute, dans l'attente, tout en continuant à se replier sur ces «zones de silence qui sont en nous et que les mots n'ont pas encore atteintes⁴⁸». Ou encore elles sont comme les récits dans l'expérience de Marie Rivière :

Les récits sont faits de zones débordant les unes sur les autres, creusant des failles ou de réservoirs. L'ivresse me prêtait des formules : «Les événements dérivent, liens détachés ; ils laissent sur une carte trouée de taches blanches des lieux indécis et fluctuants⁴⁹.»

On comprend mieux, ayant ainsi parcouru ces multiples espaces sensoriels pourquoi le souci de s'engager dans le «mouvement permanent de défricheurs», pourquoi ce grand désir d'«ouvrir des yeux sous les yeux des lecteurs, des oreilles sous leurs oreilles, une nouvelle peau sous leur peau⁵⁰». L'analytique des vagues participe de la grande énigme picturale et philosophique de Cézanne, tant interrogée par Deleuze, énigme relative à cet

⁴⁶ Cf. «en guise de quatrième de couverture», feuille insérée dans *Précisions...*, signée M. D.

⁴⁷ Cf. <http://www.optical-sound.com/releases/os.035.php>.

⁴⁸ Cité par R. Solé : «L'écriture physique de Marie Darrieussecq» (tinyurl.com/pt7uh8z).

⁴⁹ M. Darrieussecq : *Le Pays, op.cit.* : 179.

⁵⁰ Cf. le texte est autorisé par l'auteur, <http://tinyurl.com/m77twdo>.

« homme absent, mais tout entier dans le paysage⁵¹ » : le surfeur-fantôme. « Le tsunami est un mur noir, vertical, sans crête, haut de plusieurs fois la hauteur de nos villes. On distingue à son sommet un petit éclat blanc qui est peut-être un surfeur singulièrement audacieux (voir *Surfeur fantôme (Le)*). Aux bords des tsunamis tombés, lorsque la terre est devenue la mer, on ne repère aucune trace de présence⁵². »

Les personnages ne peuvent exister, et l'auteur ne peut les créer que parce qu'ils ne perçoivent pas, mais sont passés dans le paysage et font eux-même partie du composé de sensations. [...] On n'est pas dans le monde, on devient avec le monde, on devient en le contemplant. Tout est vision, devenir. On devient univers. Devenir animal, végétal, moléculaire, devenir zéro.⁵³

C'est en effet l'enjeu de l'écriture chez Darrieussecq de devenir enfin imperceptible : toujours entre (équilibres, territoires, genres, identités), toujours à côté, toujours en attente, devenir. . .

⁵¹ G. Deleuze & F. Guattari : *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op.cit. : 159.

⁵² M. Darrieussecq : *Précisions sur les vagues*, op.cit. : 42.

⁵³ G. Deleuze & F. Guattari : *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op.cit. : 159-160.

NIKOLETTA HÁZAS

PRESENCE INTIME DANS DES ESPACES PUBLICS :
PORTRAIT ET REGARD DANS L'ART DE LA RUE DE JR

*Deux fois deux, c'est quatre
Si tu ne le dis jamais – on l'oublie
Si tu le dis trop souvent – on ne le croit pas¹.*

La politique des images autour et à l'intérieur du champ artistique

Dans mon étude j'envisage d'analyser le projet urbain d'un jeune artiste de la rue, nommé JR. Étant donné que JR est une figure atypique de ce genre contemporain, *street art*, à travers l'analyse de l'une de ses œuvres, je propose une hypothèse de travail : les activités de JR nous forcent à repenser et à différencier non seulement la notion de l'art, mais aussi la notion de la politique autour et à l'intérieur de l'art contemporain.

Le projet urbain en question, intitulé *Women are heroes*², est basé sur les photos des visages et des regards des femmes, vivant dans les bidonvilles [favelas] de Rio de Janeiro. Ce projet a apporté une réputation internationale à son auteur, après qu'il avait reçu le premier prix au festival de Cannes en 2010. Les œuvres de JR ont été déjà situées par les théoriciens de l'art de la rue dans le corpus de l'art contemporain³. Les prix internationaux (Cannes, Ted Prize), la canonisation rapide de ces œuvres parmi les autres œuvres de *street art*, et la popularité des projets interactifs de JR montrent bien que ces créations attirent l'attention non seulement en raison de leur pertinence esthétique, mais aussi parce que – à travers les images agrandies des visages et des regards des gens se trouvant dans des situations socialement ou politiquement difficiles – ils mettent en perspective plusieurs questions actuelles de la culture visuelle globalisée.

¹ I. Kemény : *Élőbeszéd*, Budapest : Magvető, 2006 : 7 (traduit du hongrois par Paul-Victor Desarbres).

² www.jr-art.net/projects/women-are-heroes-brazil

³ P. Ardenne & M. Maertens : *100 artistes de street*, Paris : La Martinière, 2011.

En ce qui concerne *L'art de la rue*, c'est une pratique controversée, mais de plus en plus légitimée et canonisée de l'art contemporaine occidental. Ce genre basé sur les activités sociales et politiques des artistes commence à se placer au milieu des débats sur l'art contemporain à partir des années 1990. Son statut dans ce champ culturel, nommé avec le terme de Bourdieu «champ artistique», n'est pas stabilisé. Mais selon l'idée bourdieusienne, c'est justement la concurrence, et la croyance dans la valeur des enjeux à l'intérieur du champ artistique qui maintient la dynamique du champ :

Le champ artistique, par son fonctionnement même fait la disposition esthétique sans laquelle le champ ne pourrait pas fonctionner. En particulier, au travers de la concurrence qui oppose tous les agents investis dans le jeu, il reproduit sans cesse l'intérêt pour le jeu, la croyance dans la valeur des enjeux⁴.

Au cours du processus concourant à la mise en valeur des œuvres de JR dans le champ de l'art contemporain occidental, une des questions bien connues des théories de l'art conceptuel semble revenir : «Est-ce vraiment de l'art?» C'est-dire : les activités sociales et la communication visuelle et politique à travers les œuvres nommées «œuvres d'art» sont-elles vraiment de l'art?

Néanmoins, cette question ontologique semble nous guider encore dans une voie en sens unique, où il n'y aurait plus la possibilité de voir l'évidence culturelle et historique de la variabilité des notions et du contexte des œuvres d'art, ou il n'y aurait plus la possibilité de voir les voies (les soi-disant *steems*) alternatives de l'histoire des expressions artistiques diverses, et de savoir que la notion de l'art est une notion de cadre avec des bords en constant changement, qui varie en temps et en espace, selon les enjeux actuelles des besoins épistémologiques d'ici et maintenant, et qui s'affine dans les concurrences de ces enjeux.

Or, ce n'est pas seulement le positionnement de *l'art de la rue* dans l'histoire de l'art moderne et contemporain qui pose un problème aux théoriciens et aux historiens, mais aussi la compréhension de ce phénomène et sa définition par des notions comme celle de l'«art politique», de l'«activisme social», de la «communication visuelle», de l'«art post-conceptuel», etc.

Cette variabilité des notions et l'instabilité des définitions montrent bien le statut controversé de ce genre et fait voir, en même temps, un nouveau défi à l'intérieur des limites du champ artistique. Les œuvres de JR semblent

⁴ P. Bourdieu : «Genèse historique d'une esthétique pure», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* 27, 1989 :96.

rejoindre ces défis, car elles posent de nouvelles questions relatives à ce champs : *la solidarité* et *l'altruisme*, sont-ils (peuvent-ils devenir aujourd'hui) des questions – mises en pratique – de l'art ? Et encore : comment les images personnelles, les portraits et les regards des individus, des sujets, peuvent-ils devenir « des actions » sociales ? Posons autrement la question : *la présence intime* dans *des espaces publics* peut-elle devenir le véhicule des actions politiques et sociales, et ces actions peuvent-elles se légitimer aujourd'hui dans le champ de l'*art contemporain* en tant qu'œuvres d'art ?

Panique de la multiplicité technique et regards renversés

La plupart des œuvres de JR font usage de la *photographie de portrait humain*. Il continue donc une tradition de portrait artistique, mais il leur ajoute le contexte d'intimité dans des espaces publics. Avec cette disposition, ce changement du contexte, il évoque des pratiques bien connues tant dans le champ de l'art (Andy Warhol, Barbara Kruger, etc.) du 20^e siècle, que dans le champ politique et économique contemporain (affiches urbaines). Mais, en introduisant les histoires personnelles et l'intimité du regard dans ces contextes, il formule une critique non seulement contre *l'abus du portrait humain* mais aussi contre l'angoisse et *la panique formulées autour de la multiplicité technique des images*, un thème revenant dans la théorie de l'art et des études visuelles modernes et contemporaines.

Cette panique évoqué par W. J. T. Mitchell dans son étude du « tournant visuel⁵ » reflète l'angoisse de plusieurs théoriciens de la photographie de portrait humains du 20^e siècle, comme Walter Benjamin, Roland Barthes et Susan Sontag.

Selon Mitchell, la vision de McLuhan concernant « le village Global », est devenue pour la fin du 20^e siècle un fait inquiétant, surtout dans le contexte des images techniquement reproduisibles. Même si – dit-il – une telle relation irrationnelle envers le « pouvoir des images » qui détruirait enfin ces propres créateurs, est une angoisse qui est inhérente à l'âge de la production humaine des images, il semble que, dans l'époque postmoderne, paradoxalement, cette angoisse est encore plus présente⁶.

⁵ W. J. T. Mitchell : « The pictorial turn », in : *Picture theory*, Chicago : University of Chicago Press, 1994 : II-34.

⁶ *Ibid.* : 15.

Susan Sontag, dans ses essais sur la photographie, et sur les images de la douleur des autres⁷, partage cette angoisse ressentie dans le contexte du monde des images reproduites. En formulant ces dilemmes moraux du point de vue herméneutique, elle doute que les images de la cruauté aient pour conséquence d'immuniser les spectateurs contre la violence ou de les y inciter. Par ce dilemme morale, pré-thématisé par Sontag déjà dans son livre de 1977 sur la photographie, elle ouvre une voie vers une philosophie morale des images photographiques, vers un débat, qui se reflète dans beaucoup de textes des soi-disant «visual culture studies» que Derrida nomme «dangereux supplément⁸».

Roland Barthes, un des précurseurs des études visuelles, déjà un demi siècle avant Mitchell, dans les années 1950, étudiait – avec un regard non moins soucieux – le rôle des images populaires de tous les jours, avec l'intention avouée d'attraper l'illusionnisme et l'abus idéologique des «mythes contemporains» de la société de consommation⁹.

A l'instar de Sontag, Barthes fait appel, dans plusieurs de ces écrits, aux dimensions morales des images et à l'usage populaire ou commercial de ces images. Dans *Le message photographique*, par exemple, ou il traite la photographie de presse, il parle d'un «paradoxe éthique» :

Le paradoxe photographique, ce serait alors la coexistence de deux messages, l'un sans code (ce serait l'analogie photographique) et l'autre à code (ce serait «l'art», ou le traitement ou «l'écriture» ou la rhétorique de la photographie). [...] Ce paradoxe structurel coïncide avec un paradoxe éthique : lorsqu'on veut être «neutre, objectif», on s'efforce de copier minutieusement le réel, comme si l'analogique était un facteur de résistance et d'investissement des valeurs (c'est du moins la définition du «réalisme» esthétique) : comment donc la photographie peut-elle être à la fois «objectif» et investie, naturelle et culturelle¹⁰ ?

Enfin, dans son dernier livre consacré entièrement aux problèmes de l'image photographique, devant la parole sur ces images, Barthes propose une voie de fuite vers la subjectivité et l'intimité :

⁷ S. Sontag : *On photography*, 1977 et surtout *The pain of the others*, 2003 (trad. française *Sur la photographie*, Paris : Christian Bourgois, 1982), *Devant la douleur des autres*, traduit de l'anglais par F. Durant-Bogaert, Paris : Christian Bourgois, 2003.

⁸ J. Derrida : *De la grammatologie*, Paris : Editions de Minuit, 1967 : 68.

⁹ R. Barthes : *Mythologies*, Paris : Éditions du Seuil, 1957 : 9-10.

¹⁰ R. Barthes : «Le message photographique», in : *Obvie et obtus. Essais critiques III*, Paris : Éditions du Seuil, 1982 : 13.

Cette étude, dit-il, n'a rien à voir avec un corpus : seulement quelques corps. Dans ce débat tout conventionnel entre la subjectivité et la science, j'en venais à cette idée bizarre : *pourquoi n'y aurait-il pas*, en quelque sorte, une science nouvelle par objet ? Une *mathesis singularis* (et non plus *universalis*)¹¹ ?

Il paraît, donc, que la question benjaminienne du début du 20^e siècle, concernant les effets de la reproduction des images sur l'aura, sur l'originalité, sur l'unicité et sur l'authenticité des œuvres d'art dans l'ère de la reproductibilité technique¹² revient pendant tout le siècle dans les textes des auteurs les plus importants de la théorie photographique.

Selon Didi-Huberman « il semble donc urgent de nuancer les effets maniaques ou dépressifs suscités en histoire de l'art par une lecture – elle même sans nuance – de l'essai benjaminien de sur la reproductibilité techniques des images¹³ ». Dans son livre intitulé *La ressemblance par contact*, il propose la reconstruction d'un *paradigme de l'empreinte* dans l'histoire des images. Par cette paradigme, il introduit une notion *dialectique de l'image*, et par développant un modèle dynamique et synoptique de l'histoire, il revendique ces « effets maniaques et dépressifs » post-benjaminien, qui – selon lui – enlève les pensées de Benjamin du contexte original, et néglige la notion même de l'histoire benjaminienne, sans laquelle il est impossible de comprendre les autres notions de sa théorie de l'aura et authenticité.

[...] Au moment où il émettait l'hypothèse du « déclin de l'aura » [il] émit aussi l'hypothèse concomitante de sa survivance au sein même des images reproductibles. Notons aussi que Benjamin avait dès 1928, proposé de repenser *la notion d'origine*. [...] C'est qu'à l'origine-source, s'était substitué une autre notion, autrement pertinente, que Benjamin avait esquissée en évoquant l'image du « tourbillons dans le fleuve », sorte de symptôme fluant de la catastrophe interne au développement du devenir : un saut, une crise du temps qui survient dans la rythmique d'une destruction et d'une survivance, d'un maintenant et d'un autrefois. Telle est l'origine tourbillon revendiquée par Walter Benjamin tout au long de son œuvre¹⁴.

¹¹ R. Barthes : *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris : Gallimard, 1980 : 21.

¹² W. Benjamin : *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique et Petite histoire de la photographie, Essais (1922–1934)*, traduction française par M. de Gandillac, Paris : Denoël-Gonthier, 1983 : 149–168.

¹³ G. Didi-Huberman : *La ressemblance par contact*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2000.

¹⁴ *Ibid.* : 17.

JR, qui rejoint ce débat théorique avec ces projets urbaines, au lieu de partager l'angoisse autour des images techniques, montre, que «le pouvoir de l'image» – comme tout pouvoir – peut être appliqué de manière différente.

Selon JR, il est plutôt question de savoir *comment faire* et de *comment utiliser* les images – les portrait humains – agrandis et multipliés. Pour affirmer sa position dans le débat, outre les techniques de manipulation typiques de la photographie, l'agrandissement (format d'affiche), *la multiplication* (technique de peinture) et *le collage* (cadrage des yeux), il introduit une quatrième technique pas du tout typique dans le contexte de la reproduction des images : *la réversion*.

Même le titre du projet *Inside out* exprime cette technique propre au projet de JR, par laquelle il ne fait que briser et renverser l'ordre typique du contexte urbain : il substitue le regard interne au regard externe, le message personnel au message public, les espaces intimes aux espaces publics, les portraits des gens inconnus aux portraits des célébrités, les histoires bien agencées des gens connus et visibles aux histoires personnelles des individus invisibles dans des espaces sociaux.

Par la suite je vais analyser le projet *Women are heroes*, dans laquelle cette technique de «rebours» se démontre d'une manière complexe.

Women are heroes : vers un féminisme altruiste ?

Women are heroes, que JR a préparé dans les Favelas de Rio de Janeiro a été projeté au Festival de Cannes en 2010. C'est un court métrage de 9 minutes et 11 secondes présentant un projet artistique qui a donné une réputation internationale à son auteur, après qu'il a reçu le premier prix dans sa catégorie.

Autres traits typiques du «style JRien» – *les portraits et le regard des inconnus agrandis et multipliés dans l'espace urbain* – ce projet est peut être le projet le plus basé apparemment sur des problématiques *gender* qui est une perspective commune de toutes les œuvres de l'auteur.

Dans *Women are heroes*, les portraits et les regards détaillés des femmes vivant dans les Favelas de Rio, sont mis sur les murs et sur les trains de la ville. JR, qui utilise la ville en tant que «la plus vaste galerie du monde¹⁵», applique ici un mode d'installation typique de l'art moderne et contemporain : *l'installation espace-spécifique* – c'est-à-dire, que l'artiste invente l'installation à partir des données spécifiques de l'espace.

¹⁵ Cité par P. Ardenne & M. Maertens : *100 artistes de street, op.cit.* : 45.

Les maisons des Favelas, étagées sur la colline, donnent l'impression d'un collage, technique typique des mouvements avant-garde. JR, en posant les portraits et les regards des femmes, prépare donc un collage espace-spécifique, qui – avec les photos installées sur les trains – a aussi des éléments mouvants. Ce *collage urbain*, partiellement *mouvant* fait appel à une technique utilisée dans le contexte urbain (voir *street art*) d'après la révolution russe, quand selon les projets léniniens à Moscou et à Petrograd, il y avait partout dans les villes des affiches, des trams, des trains et des voitures de propagande¹⁶.

Vu de ce contexte, de cette perspective révolutionnaire (qui n'est pas loin du jeune JR), ce projet subvertit et différencie en même temps le sens des mots et des champs de ces références, c'est à dire, qu'il remet en question le sens de la *révolution et du féminisme* mêmes, en ouvrant une nouvelle voie à l'intérieur du champ du *street art*.

En ce qui concerne le sens du mot *révolution*, l'interprétation JRienne du mot n'est pas loin de l'origine étymologique de son sens, qui – selon Julia Kristeva –, avant les connotations belliqueuses, combatives (conflits, destructions, bouleversements), avait des sens plus pacifistes (relire, consulter, raconter)¹⁷.

Parmi les sens différenciés du mot *révolte*, dans *Women are heroes* les sens de « raconter » et de « consulter » sont ici au premier plan : les femmes participant au projet, *racontent* leurs histoires en I/1 dans une situation semblable à une *consultation* psychologique, ou face à un regard acceptable et miroitant les parleurs « relisent » leur propre histoire sous l'œil de l'auditeur. Cette dialogicité du contexte de consultation, c'est à dire, des moments de l'enregistrement du film, est à la fois montrée et cachée durant le film. L'auteur JR ne montre jamais son regard au public, il le montre seulement à ses modèles, néanmoins, son regard se reflète dans les yeux des participants au projet. C'est un regard qui – dans le dialogue invisible pour le spectateur – ouvre le regard intérieur de ces femmes. Les femmes racontent leurs histoires dans l'espace intime créé par cette rencontre des regards. C'est justement ce moment *unique et authentique de la rencontre des regards*, reflété dans les regards des femmes, que le photographe JR – avec beaucoup de talent – arrive à fixer sur les photos. C'est cet espace intérieur qu'il renverse et enregistre sur les photos, sur les affiches dans un contexte, où cette sorte de regard est presque absent.

¹⁶ Voir G. Reider : « Lenin az utcán. A street art szellemi gyökereihez » [« Lénin sur la rue, aux origines spirituelles de street art »], *Enigma* 45, 2005 : 70–78.

¹⁷ Voir J. Kristeva : « Le mot révolte : le temps et l'espace », in : *Sens et non sens de la révolte I. Pouvoirs et limites de la psychoanalyse*, Paris : Fayard, 1996 : 8–10.

Selon les mots de son premier théoricien, Paul Ardenne, JR fait un art de *taking care*, un art, qui est basée sur la «solidarité et l'altruisme¹⁸» : Or, cet *ars amatoria* n'est pas fermé dans les cadres de l'intimité des discours amoureux d'Ovide jusqu'à nos jours. C'est un *ars amandi* basé sur *l'amour du prochain* pratiqué dans un espace social envers ceux qui souffrent des injustices, mais – c'est peut-être aussi important chez JR – qui ne répondent pas à leur situation avec enfermement, avec cynisme ou agression, qui ne répondent pas – comme c'est assez typique dans le contexte de l'activisme sociale – avec destruction.

Les intervenants et les modèles des portraits de ce projet sont donc toutes des femmes. Mais ces femmes ne s'affirment pas leur *Female Gaze* sexiste combattant contre le *Mail Gaze* souvent essentialisé dans les discours féministes (comme si il n'y en avait pas de différences à l'intérieur de cette notion, comme si une personne n'avait pas plusieurs types de regard). Ces intervenants parlent avec *inquiétude et soin* de leurs fils aimés, ou de leur propre vie difficile. L'attitude de JR, et c'est bien visible dans cette mise en jeu des regards présents par les affiches, est toujours de montrer *l'autre, qui est capable de voir l'autre*. Cette stratégie – ou tactique de combat en phalange (protection de l'autre) – reflètent ces *Parent Gaze*. La première *gaze* – la *Gaze* de JR (*Mail Gaze* non sexiste) – est néanmoins cachée : l'auteur porte des lunettes de soleil noires et ne montre jamais son regard directement, il le fait voir seulement dans les miroirs des regards des autres choisis pour la réalisation de ces projets.

Avec ce projet quasi-féministe (et avec tous ces projets *gender* spécifique) JR ouvre une voie de réflexion à l'intérieur des champs contemporains, et en même temps lance une provocation face aux *discours gender* qui mettent sur leur drapeau *l'autre* mais arrivent souvent à oublier leur raison d'agir : devenir les députés des personnes souffrant des injustices.

Le terme utilisé dans les théories de street art pour décrire l'attitude territoriale des activistes de la rue *Temporary Autonomous Zone (TAZ)*¹⁹, chez JR se transforme donc en *Temporary Collective Zone*. C'est-à-dire, en un endroit où le parleur, qui a conquis le territoire dans l'espace social, donne la parole à ceux qui n'ont pas la possibilité de l'énonciation, parce qu'ils n'ont pas ce territoire, qu'ils n'ont pas – au sens rancierien du terme – le droit et le pouvoir «de partager le sensible», c'est à dire, qu'ils ne possèdent pas

¹⁸ *Ibid.* : 45.

¹⁹ Voir Bey Hakim : *The temporary autonomous zone, ontological anarchy, poetic terrorism, automedia, anticopyright*, 1985/1991 (http://hermetic.com/bey/taz_cont.html).

la compétence du regard et le droit de l'affirmation, et qui ne peuvent pas prendre le territoire de l'espace public, et qui ne sont donc pas considérés comme des citoyens en pleine capacité de participation civique, et qui ne sont donc pas – car sans parole et sans présence – des *êtres politiques*²⁰.

Les femmes des favelas de Rio de Janeiro prennent la parole que JR leur donne, et acceptent que leur visage et leur regard affirment authentiquement leur parole propre dans l'espace social. Néanmoins, elle ne parlent pas le langage *main stream* de cet espace public. Car le langage de ces femmes, autant que l'expression de leur visage, est très personnel et quotidien, et par cela, brisent l'espace public, et détournent *le main stream rhétorique-politique* de cet espace. Leur parole et leur visage singuliers affirment – selon l'intention explicite de JR – que les histoires personnelles et les expériences vécues de ces femmes, doivent être considérées comme des actes politiques – car – selon la formule de Jean-Luc Nancy – leur parole est à la fois singulière et plurielle, au sens où – «L'existence est toujours co-existence²¹», et au sens où «Le portrait est moins le rappel d'une identité (mémorable), qu'il n'est un rappel de l'intimité (immémorable). L'identité peut être au passé, l'intimité n'est qu'au présent. Mais encore : le portrait est moins le rappel *de* cette intimité, qu'il n'est un rappel *à* cette intimité²².»

²⁰ Voir J. Rancière : *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris : La fabrique édition, 2000.

²¹ Voir : J.-L. Nancy : *Etre singulier pluriel*, Paris : Galilée, 1996.

²² Voir J.-L. Nancy : *Le regard du portrait*, Paris : Galilée, 2000 : 62.

STÉPHANE KALLA

LE PARALLÉLISME : ESTHÉTIQUE DU SOLIPSISME DANS LE CINÉMA DE MICHAEL MANN



Michael Mann

Le présent article se propose de traiter d'un point de vue philosophique et phénoménologique certaines caractéristiques essentielles de l'esthétique de Michael Mann, un cinéaste majeur de la modernité. Nous essaierons de dégager les enjeux esthétiques, phénoménologiques et métaphysiques d'un formalisme singulier, celui du « parallélisme », dont Mann fait dans ses œuvres un usage aussi fréquent que méthodique. La perspective du présent travail est principalement herméneutique, il ne s'agit pas de discerner avec la précision d'un historien la vérité du formalisme esthétique étudié, mais simplement, à partir d'une interprétation cohérente de ce dernier, de dégager des pistes de réflexion pouvant être investies par plusieurs disciplines de recherche. Nous utiliserons dans un premier temps certains concepts fondamentaux de la phénoménologie husserlienne, en particulier ceux de « rétention » (ou « souvenir primaire »), de « ressouvenir » (ou « souvenir secondaire »), de « présentation » et de « re-présentation », tels qu'énoncés dans les *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1905), afin d'expliquer les conditions

et modalités de l'apparition des phénomènes pour une conscience intrinsèquement déterminée par une temporalité immanente et structurante dont nous essaierons d'isoler les principales caractéristiques. À partir de ces indications phénoménologiques, nous essaierons de mettre en relief la singularité du projet esthétique de Mann, ainsi que ses enjeux métaphysiques implicites. Nous montrerons comment le parallélisme est dans ses œuvres un outil de mise en perspective des processus de dérégulation des consciences dans les sociétés modernes, et comment ce parallélisme formel, esthétique, peut spécieusement mettre en évidence un fondement solipsiste de notre rapport au monde, en laissant apparaître dans le champ de la caméra des lignes de force irréconciliables, comme par exemple celles, symboliques, de la conscience et du monde. Mais le parallélisme peut aussi, comme nous le verrons, manifester deux états distincts de la conscience elle-même, deux dimensions inhérentes au flux des révélations temporelles immanentes : d'un côté, les apparitions phénoménales appréhendées par la conscience dans leur pureté originelle, de l'autre, des re-présentations de plus en plus sophistiquées et répétitives qui agissent comme un prisme pour la perception. Nous verrons que dans la forme esthétique et phénoménologique de la *contemplation*, ces deux dimensions de la rétention et de la re-présentation, pourtant complémentaires dans la structuration temporelle des manifestations phénoménales, tendent à se détacher, à se défaire l'une de l'autre jusqu'à former un parallélisme ontologique inhérent à la conscience, lequel paradoxalement, apparaîtra comme la condition de possibilité d'un contact authentique avec le monde.

Introduction : conscience et temporalité, quelques remarques phénoménologiques

Du point de vue de la conscience, il faut distinguer un double mouvement inhérent à la révélation des phénomènes : tout d'abord, le mouvement (ou acte) rétentionnel, qui « retient seulement dans la conscience ce qui est produit et lui imprime le caractère du *tout-juste-passé* » ; ensuite, le mouvement ou acte du ressouvenir (ou « souvenir secondaire ») qui consiste à re-présenter le vécu des impressions originelles dans un présent de répétition, inauthentique, imaginaire. L'opposition entre la mémoire (acte du ressouvenir) et la rétention n'est point seulement spéculative, elle est structurelle : la mémoire est une forme d'attention active, médiate, objectivante, dirigée sur un objet passé, tandis que la rétention est une attention passive, immédiate et non-objectivante qui porte sur la phase écoulée de l'expérience consciente.

1. *La donation du perçu dans l'acte de la «rétention»*

Toute apparition de ce qui *est*, sur le mode de la subjectivité obéit au principe de la «rétention». La donation primaire (ou première impression) de l'objet intuitionné est pour ainsi dire «contractée» dans un flux temporel particulier qui détermine sa permanence, sa densité et son extension, à savoir la *rétention* :

À l'impression s'attache continûment le souvenir primaire, ou, comme nous le disions, la *rétention*¹.

La *rétention* n'est pas une reproduction mnésique (ou souvenir) des caractéristiques formelles de l'objet perçu, mais configure plutôt ledit objet en déployant continûment dans le flux de la conscience, et pour un certain temps, sur le mode du «tout juste passé», les singularités sensibles qui le caractérisent. La *rétention* est donc l'acte éminemment structurant de la conscience, et plus généralement de la perception :

Mais si nous nommons perception l'acte en qui réside toute origine, l'acte qui constitue originairement, alors le souvenir primaire [la *rétention*] est perception. Car c'est seulement en lui que se constitue le passé, et ce non pas de façon re-présentative, mais au contraire présentative².

La présentation (ou donation) des corps dans l'espace est ainsi fondamentalement dépendante de la *rétention* des premières impressions qui conserve, prolonge et donc manifeste dans le temps les caractéristiques formelles et distinctives des objets révélés. La *rétention* des impressions, ou leur «*tout juste passé*» (expression fréquente de Husserl pour désigner l'acte de *rétention*) permet de les discriminer dans le flux temporel immanent de la conscience, des autres impressions qui suivront. Ainsi se densifient, se conservent et se démarquent dans l'espace et le temps les impressions des premières donations, formant des objets ou des événements distincts appréhendés passivement sur le mode de la succession. Percevoir, en effet, c'est toujours percevoir «quelque chose», or l'auto-manifestation de «quelque chose» implique une *conservation* des attributs élémentaires de ce «quelque chose» dans le flux temporel immanent de la conscience : c'est le «tout juste passé» du «quelque chose»

¹ E. Husserl : *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris : PUF, 1905 : 45.

² *Ibid.* : 58.

qui rétroactivement constitue l'unité perceptuelle de ce «quelque chose». Sans cette dimension temporelle du «tout juste passé» de l'objet, ce dernier ne pourrait se manifester en tant que tel, et par conséquent, ne serait point perceptible. L'acte rétentionnel est de ce point de vue primordial, essentiel, en ce qu'il constitue le réel dans sa dimension dynamique et permanente, selon le mode irréductible du «l'un-après-l'autre»; il est à ce titre l'un des principaux *actes* fondateurs de la conscience :

La conscience de succession est une conscience donatrice originaire, c'est une «perception» de ce «l'un-après-l'autre»³.

Ainsi, la rétention rend *possible* l'auto-manifestation de «ce-qui-est-donné-en-personne», elle est l'acte fondateur et donateur des objets-événements temporels continûment et spontanément perçus par le sujet conscient. Par exemple, dans l'observation d'un tableau, l'impression immédiate, originelle et spontanée d'une forme, d'un détail, d'une couleur etc., est automatiquement *retenue* dans le flux temporel, elle ne s'anéantit pas simultanément à son appréhension, dans un instant pur (ou présent pur) mais *dure* au contraire un certain laps de temps, sous le mode du «tout juste passé», pendant que de nouvelles impressions s'ajoutent et modifient constamment le continuum de la conscience, toujours selon le même acte rétentionnel.

Finalement, la rétention des premières impressions est comme un «dégradé» des objets donnés originellement dans la perception, et c'est ce «dégradé continu» qui constitue la trame ininterrompue de nos vécus.

2. *La re-présentation des vécus : rôle de la mémoire*

La mémoire conserve la trace ou plutôt l'histoire de ces vécus dans un ordre irréductible, celui de leurs apparitions successives dans la conscience. Au fil du temps, ces vécus deviennent comme des *axiomes* incomplets, confus et refoulés, à partir desquels les révélations ultérieures seront ajustées, représentées et interprétées. Les rétentions des impressions originelles, qui s'accumulent en dégradés successifs, sont repoussées toujours plus loin dans le passé par les impressions nouvelles qui les recouvrent, et ce réseau de rétentions passées forme pour ainsi dire la matrice des actes de re-présentation, le ressouvenir étant la réactivation de certaines séquences rétentionnelles dans un espace imaginaire de la mémoire, en fonction d'un intérêt quelconque.

³ *Ibid.* : 59.

Par exemple, les rétentions des premières impressions provoquées par l'observation d'un tableau, dégradées dans un ordre original, irréductible, peuvent être convoquées de nouveau par un acte de ressouvenir, dans le but de se re-présenter l'œuvre, de la stabiliser comme *ob-jet* (de la placer virtuellement, par objectivation immanente, *hors du* continuum temporel des vécus), et d'en effectuer une analyse, une interprétation etc...

C'est là une règle générale : tout ce qui, au sens le plus large, apparaît, est représenté, est pensé, etc., nous renvoie, dans la réflexion phénoménologique, à un flux de phases constitutives, qui subissent une objectivation immanente : celle qui en fait des apparitions perceptives (des perceptions extérieures), des souvenirs, des attentes, des souhaits, etc., en tant qu'unités de la conscience intime. Ainsi les re-présentations de chaque sorte, en tant que flux de vécus qui appartiennent au processus universel de mise en forme constitutif du temps, constituent elles aussi un objet immanent : Un processus de re-présentation, qui dure et s'écoule de telle et telle manière⁴.

Il s'agit donc d'une succession de plans temporels inhérents au mécanisme de la conscience : les données (ou impressions) les plus immédiates, retenues et dégradées dans le flux temporel immanent, constituent l'expérience vécue d'un événement, la perception d'un objet etc... Mais ce donné s'impose à la conscience qu'il informe et modèle continûment presque mécaniquement, il est de ce point de vue le vécu pré-conscient d'un contact originel avec le monde. À ce premier plan se superpose le plan du «souvenir secondaire», de la re-présentation. Le flux des impressions originelles et de leur rétention peut être rétroactivement, par un acte de ressouvenir, re-présenté, découpé et analysé en fonction de desseins propres à chaque individu. Mais ce nouveau regard jeté sur les rétentions originelles modifie plus ou moins ces dernières, qui ne réapparaîtront plus jamais sous le mode authentique de la révélation originelle. L'acte de la re-présentation est donc un point de vue constamment renouvelé sur des rétentions originelles ainsi que sur des re-présentations plus anciennes déjà tirées desdites rétentions. On passe donc toujours d'un plan à un autre en fonction du niveau d'articulation entre rétentions et souvenirs, entre présentations et re-présentations. Pour un individu, les articulations rétentions/re-présentations forment un réseau, un arrière-plan de sa vie psychique, toute nouvelle perception étant nécessairement comme un centre provisoire, un moment présent avec un contenu focalisé, soutenu par un flux

⁴ *Ibid.* : 70.

séquentiel d'informations conservées dans le temps (plus précisément dans un temps appréhendé comme *passé*). Toute nouvelle perception prend donc la forme d'un réajustement de cet arrière-plan psychique qui détermine l'histoire singulière de notre conscience, ladite perception s'intégrant tout en le modifiant par un ajout de nouveauté, au flux continu des transitions de type : impressions originaires – rétentions des impressions originaires – représentations des rétentions d'impressions originaires, etc.

La rétention est donc le matériau (continûment renouvelé dans le temps) des actes de la mémoire et de la re-présentation. Elle est l'intuition de *ce qui vient de m'apparaître* (présent) et de *ce qui devra s'absenter* (passé), elle est l'auto-manifestation des objets, des événements du monde contractés dans un mode de présentation temporel déterminé, nécessaire. La mémoire, quant à elle, présente ce qui est déjà passé, elle est l'essence même de la pensée réflexive, en tant qu'elle re-présente dans un cadre plus stable, plus abstrait, plus maniable, une frange particulière des rétentions passées qui suscite un intérêt pour une intention quelconque. Voyons désormais comment comprendre le travail de l'artiste dans l'articulation de ces actes de la conscience que sont la mémoire et la rétention.

3. *L'artiste : un sculpteur des consciences ?*

Le spectateur qui reçoit l'œuvre, la reçoit comme n'importe quel autre objet ou événement temporel, sur le mode rétentionnel évoqué précédemment. La réception de l'œuvre est d'abord accomplie sur le mode de l'impression, un certain nombre de qualités sensibles sont retenues par notre conscience et se succèdent dans le flux temporel inhérent à cette dernière dans un ordre irréductible : notre première confrontation avec l'œuvre est un événement unique, absolument singulier dans l'histoire de notre conscience. Mais la particularité de l'œuvre, c'est son invitation à la transcendance du flux rétentionnel dans la réflexivité, dans la re-présentation, il faut en plus de la ressentir, interpréter cette œuvre, en retrouver le sens implicite. En effet, en tant qu'objet d'une visée intentionnelle, l'œuvre apparaît comme un réseau de rétentions et de souvenirs *pré-déterminé, organisé, planifié* par une conscience, en l'occurrence celle de l'artiste. Nous l'avons mentionné précédemment, la perception originelle des objets s'inscrit dans un cadre temporel irréductible, avec un rythme de présentation des événements du monde qui ne dépend pas de notre volonté. La rétention est ce processus à travers lequel le réel nous est continûment dévoilé. L'artiste, en nous présentant une œuvre, influe

directement sur l'arrière-plan des rétentions les plus immédiates, et peut modifier en fonction de l'articulation de ces dernières, des pans entiers de notre conscience.

L'œuvre est un système de rétentions et de souvenirs organisés, regroupés par l'artiste en un réseau plus ou moins finalisé. Face à l'œuvre, nous ne nous présentons pas seuls, nous sommes nous-mêmes informés par des réseaux de rétentions et de souvenirs singuliers, qui constituent notre identité du moment. L'appréhension de l'œuvre, qui s'effectue sous la forme d'un glissement des rétentions d'impressions vers des souvenirs de plus en plus distincts, contraint notre conscience à un réajustement de son arrière-plan mnésique, de son histoire conservée dans le temps. L'œuvre est comme une mise en abyme de l'expérience du monde, elle synthétise tout un ensemble de rétentions et de souvenirs, mais sous une forme apparemment achevée, contrairement à la révélation ininterrompue du réel dans la temporalité immanente de notre conscience. L'œuvre est donc en quelque sorte une synthèse originale des tensions d'un monde intérieur (celui de l'artiste), elle est la sculpture d'un réseau singulier et original de rétentions et de souvenirs, elle est un monde projeté dans le monde sous une forme achevée. C'est en cela que consiste l'effet miroir de l'œuvre, elle réactive des pans entiers de notre mémoire, elle re-présente à nouveau sur la scène de notre conscience des moments de notre passé, et les présente sous une forme nouvelle d'apparition qui lui est propre. Mais une question quant à la nature de ce contact s'impose : sommes-nous réellement pénétrés par les tensions intrinsèques à l'œuvre, par son histoire originelle, ou bien ne s'agit-il au contraire que d'un effet de *parallélisme* entre deux réseaux de rétentions et de souvenirs : celui de notre conscience et celui de l'œuvre exposée ?

4. *Le parallélisme dans l'esthétique de Ferdinand Hodler*

Les parallèles sont des droites qui, étant situées dans un même plan, et étant prolongées à l'infini de part et d'autre, ne se rencontrent ni d'un côté ni de l'autre⁵.

Le parallélisme dans sa conception la plus élémentaire est un pilier des arts, en ce qu'il détermine la mise en place de formes ordonnées, symétriques, harmonieuses. Qu'il s'agisse des piliers d'un pont, des colonnes d'un temple, des fondations d'un édifice etc., les lignes parallèles manifestent la stabilité, la sy-

⁵ Euclide : *Éléments*, Livre I.

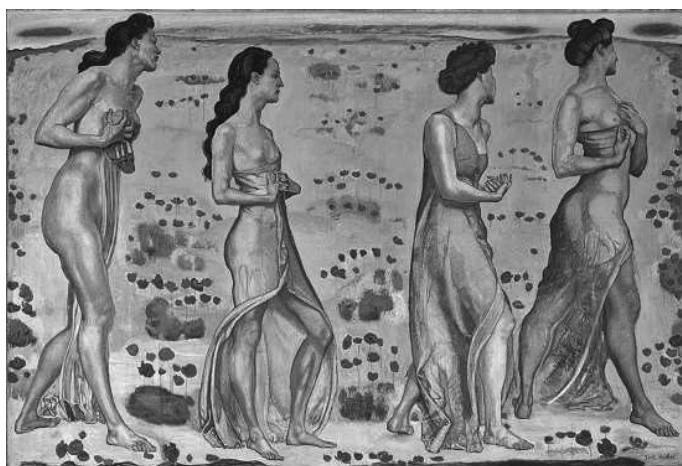
métrie, l'équilibre dans l'agencement des forces par l'usage de la géométrie et des mathématiques. Si nous prenons comme exemple la peinture, quel que soit le tableau, et peu importe la période de sa création, et peu importe aussi son créateur, le parallélisme impose toujours lorsqu'il est invoqué, une évidente stabilité dans la présentation des corps, un ordre caractéristique dans l'apparition de certains éléments de la scène, au premier comme au second plan. Le parallélisme impose une constance, une régularité, que l'on retrouve notamment dans les règles de perspective conique, avec l'utilisation du fameux point de fuite (ou point à l'infini) comme horizon d'une convergence impossible des lignes engagées dans un mouvement identique.

Il serait bien trop ambitieux pour le présent article que de vouloir détailler les différents usages du parallélisme dans l'histoire des arts, nous nous contenterons en guise de préambule à notre investigation de l'usage du parallélisme dans le cinéma de Michael Mann, de mentionner le travail du peintre symboliste de la fin du 20^e siècle et du début du 21^e siècle, Ferdinand Hodler, qui le premier développa un usage systématique de la notion de «parallélisme» dans la création de ses tableaux. Pour Hodler, le parallélisme est la répétition de formes semblables dans un espace commun, ladite répétition devant provoquer, selon lui, une fascination du spectateur pour l'ordre, la symétrie et le rythme des apparitions picturales (voir en guise d'illustrations les œuvres suivantes : *Fatigués de la vie*, *Vision de l'infini*, *Une, consacrée*, ou encore *Émotion II*).



Ferdinand Hodler : *Fatigués de la vie*

Le spectateur doit percevoir, dans la répétition des formes symétriques, parallèles, le rythme régulier des présentations du monde, un rythme qui doit imprégner la rétention des premières impressions, jusqu'aux re-présentations plus distinctes des diverses parties du tableau : le monde est ainsi progressive-

Ferdinand Hodler : *Émotion II*

ment donné dans une régularité qui lui confère une essence harmonieuse. L'effet désiré par le peintre est obtenu par le formalisme de la répétition des formes, le parallélisme, qui est comme un vecteur canalisant les flux rétentionnels de l'observateur. Ainsi ses premières impressions lui sembleront orientées, finalisées, et la re-présentation des rétentions originelles par des actes de mémorisation lui permettra de penser le tableau dans sa globalité, de retrouver le sens implicitement suggéré par le caractère ordonné, harmonieux de l'œuvre :

L'œuvre révélera un nouvel ordre perçu des choses et sera belle par l'idée d'ensemble qu'elle dégagera⁶.

Mais le parallélisme de Hodler va plus loin, il doit à l'image des arts mimétiques de l'antiquité grecque, reproduire les régularités de la nature, les formes symétriques et harmonieuses de cette dernière. Le parallélisme devient pour Hodler une loi de la nature, qui voit dans la répétition de formes et de couleurs semblables une intelligence œuvrant dans la révélation des réalités de ce monde. Le parallélisme de l'art et de la nature est une résurgence de l'art mimétique comme canon esthétique incontournable dans la peinture de Hodler (voir : *Le bois des Frères*, *Le lac de Thoune aux reflets*) :

La mission de l'artiste est d'exprimer l'élément éternel de la nature – la beauté ; d'en dégager la beauté essentielle⁷.

⁶ F. Hodler : *La Mission de l'artiste*, conférence du 12 mars 1897, deuxième phrase.

⁷ F. Hodler : *La Mission de l'artiste*, conférence du 12 mars 1897, première phrase.

Du point de vue de la conscience qui reçoit l'œuvre, il faut distinguer 3 moments primordiaux :

1) les premières impressions (liées à la *perception* de l'œuvre) sont immédiatement saisies par la rétention qui les contracte dans le moment présent et les fait continûment, presque imperceptiblement, transiter dans le passé, les étalant ainsi dans leur dimension singulière, sans manquer d'élargir le vécu de la conscience au-delà de toute instantanéité.

2) Ces impressions conservées par la rétention sont peu à peu distinguées, différenciées, discriminées par un travail de remémoration, par des actes de la mémoire qui les visent comme objets temporels immanents, plus ou moins détachés les uns des autres.

3) Cet effort de re-présentation de l'œuvre, qui permet de la concevoir en réactualisant sa présence avec toujours plus de clarté, de détails identifiés etc., implique un réajustement du réseau de nos rétentions et souvenirs (qui constitue l'histoire de notre conscience) en fonction de cet ajout de données nouvelles. L'arrière-plan de nos perceptions les plus immédiates, constitué d'un enchevêtrement complexe de rétentions prolongées en souvenirs interdépendants qui déterminent le réseau informatif de notre conscience, est continûment remanié, repositionné par les ajouts de nouvelles impressions, de nouvelles rétentions qui s'insèrent dans cette vaste trame de notre histoire. L'œuvre d'art, en fonction de ses caractéristiques et des effets qu'elle produit sur le spectateur, peut réactualiser des franges entières de la conscience, qui jusque-là, et pour diverses raisons, restaient invisibles, absentes. La libération de ces mémoires de rétentions enfouies dans les replis de notre conscience sera plus ou moins chaotique, plus ou moins ordonnée en fonction des vecteurs choisis par l'artiste pour les re-manifester. Le choix des couleurs, des rythmes, des formes et de l'agencement de ces éléments déterminera pour chaque spectateur un type particulier de réapparition des mémoires absentes par le cours du temps. En effet, si au moment de la création de l'œuvre, les impressions, les souvenirs et les images du peintre ont par exemple été canalisées dans des formes de répétition bien ordonnées et symétriques, le tableau rendra compte de cette harmonie intérieure, et la reflétera dans le regard du spectateur. Les premières impressions de ce dernier seront donc partiellement orientées lorsqu'il fera face au tableau pour la première fois, et de rétentions en re-présentations plus distinctes, une perception plus claire et synoptique de l'œuvre viendra s'ajuster au réseau pré-conscient des re-présentations constitutives de sa personnalité, ainsi que de l'histoire de sa pensée, produisant un remaniement plus ou moins important de cette dernière.

La dimension symbolique d'une œuvre s'enracine dans un vaste réseau de re-présentations conservées par notre mémoire, qui sont comme autant de prolongements des rétentions originelles de nos perceptions (des plus récentes aux plus éloignées dans le temps), et qui continuent d'influer rétroactivement sur nos expériences les plus immédiates, formant la «généalogie» de notre conscience. C'est sur cette «généalogie» d'un genre particulier, structurale de nos états de conscience, que l'artiste, par un effet de miroir, joue son rôle de révélateur de notre identité profonde, et du rapport substantiel que nous entretenons avec le monde.

5. *Michael Mann : le parallélisme comme esthétique du solipsisme ?*

5.1. Quelques éléments de biographie

Né le 5 février 1943 à Chicago, Michael Mann étudie la littérature anglaise à l'Université du Wisconsin avant de suivre les cours de la London International Film School. Prolongeant son séjour en Europe, il monte une petite société de production et fait ses premières armes sur des spots publicitaires, des courts métrages et des documentaires (dont *Insurrection*, sur les événements de mai 68, et *Janpuri*, pour lequel il est couronné en 1970 aux Festivals de Cannes, Melbourne et Sydney). En 1971, il regagne les États-Unis et réalise le documentaire *17 Days down the line*, consacré aux aventures d'un correspondant américain en mission en Irlande du Nord et au Biafra. Fort de ces multiples expériences, Michael Mann s'établit à Hollywood et réalise en 1979 son premier film, *Comme un homme libre*, qu'il tourne au quartier de haute sécurité de Folsom, avec la collaboration des détenus. Au début des années 80 il devient le producteur exécutif de la mythique série policière *Miami Vice*, à laquelle il ne manquera pas d'apporter sa touche esthétique si distinctive. Après deux années de recherches sur le milieu des professionnels du braquage, Mann écrit, réalise et produit *Le solitaire*, dont James Caan tient le rôle-titre. En 1983, il signe *La forteresse noire*, mariage de film de guerre et d'horreur «gothique», considéré par beaucoup de puristes comme un chef-d'œuvre du genre fantastique. En 1986, il écrit et réalise *Le sixième sens*, thriller à l'esthétique très soignée, glaciale et désincarnée, qui est la première adaptation au cinéma du roman de Thomas Harris *Red Dragon*, et la première apparition cinématographique du personnage Hannibal Lecter, qui sera repris quatre ans plus tard par Anthony Hopkins dans *Le silence des agneaux*. En 1991, Mann écrit, produit et réalise *Le dernier des Mohicans*, fresque historique et romanesque interprétée par Daniel Day-Lewis et Madeleine Stowe.

En 1995, il écrit, produit et réalise l'un des grands classiques du film noir contemporain, *Heat*, qui met en scène dans un décor urbain déshumanisé le face-à-face éprouvant (171 minutes de chassé-croisé), nerveux, fluide et visuellement éblouissant entre un truand charismatique (Robert De Niro) et un flic acharné (Al Pacino). En 1999, il tourne *Révélation*, ce drame est inspiré de la vie de Jeffrey Wigand et de son combat contre les géants de l'industrie du tabac aux États-Unis. En 2002, il réalise et produit le film biographique *Ali*, inspiré de la vie de Mohammed Ali et interprété par un Will Smith méconnaissable. En 2004, il produit et réalise le thriller *Collatéral*, western urbain et nocturne très stylisé, aussi sombre et pessimiste que *Heat*, dans lequel un tueur à gages prend en otage un chauffeur de taxi pour le transporter d'une cible à l'autre dans les rues de Los Angeles. En 2006, il réunit Colin Farrell et Jamie Foxx dans *Miami Vice*, adaptation de la célèbre série dont il fut le producteur. En 2009, le polar historique *Public Enemies*, retrace les dernières années du célèbre braqueur de banques américain, John Dillinger. Enfin, son dernier long métrage intitulé *Cyber* (dont la sortie est annoncée en 2015) est un thriller futuriste qui traitera des dangers du cyberterrorisme. Considéré par beaucoup comme un des meilleurs réalisateurs du cinéma moderne, Michael Mann est un esthète virtuose, un maître de l'image pictural et du symbolisme des formes sensibles ; mêlant habilement un réalisme des plus pointilleux à l'atmosphère évanescence et sculpturale d'un «rêve de pierre⁸», il est un documentariste qui met en scène la métaphore.

5.2. La lumière et son ambiguïté intrinsèque

Michael Mann est un esthète qui se distingue dans le milieu du cinéma moderne par l'usage d'un formalisme exigeant, très méticuleux, pour ne pas dire obsessionnel, constitué de codes esthétiques très personnels intervenant dans la quasi-totalité de ses films. Nombreux plans de ses longs métrages ressemblent à des peintures, le traitement de la lumière y joue un rôle essentiel, et nous verrons que le symbolisme de la lumière est directement lié à la fonction du parallélisme dans son formalisme esthétique.

La lumière est *révélatrice* d'une pluralité de dimensions coexistant dans un espace commun. La lumière est la mise en relief des corps, elle coïncide avec l'apparition de ces derniers, le regard affleure à la surface des corps en même temps que la lumière les lui révèle. Le point de fuite dans la révélation scénique invite à la prise en compte d'un arrière plan de perceptions non

⁸ Fin du 1^{er} vers du poème XVII des *Fleurs du Mal* intitulé *La Beauté* de Charles Baudelaire.

encore actualisées, latentes, virtuelles. Cet espace en arrière-plan absorbe en quelque sorte la lumière du premier plan, l'aimante afin que la révélation de ce qui subsiste dans l'obscurité et la confusion puisse advenir enfin. Dans ce type d'apparition scénique la lumière coïncide avec l'apparition même des éléments de la scène, la corporéité semblant prendre forme dans le mouvement de propagation de la lumière. Un bon exemple est la peinture du Caravage : la technique du clair-obscur donne à la diffusion de la lumière le pouvoir de révéler les corps, et plus encore, de les maintenir dans l'existence, ainsi la lumière devient substance révélatrice et nourricière de la chair, qui est comme informée au sein même de la propagation lumineuse. Dans plusieurs tableaux du Caravage⁹, la lumière est finalisée. La diffusion de la lumière, apparaissant comme un projet, est intrinsèquement «révélation» : la révélation des corps dans l'espace. L'arrière-plan desdits tableaux du Caravage est bien souvent obscur et flou, évoquant ainsi la *puissance* ou la *virtualité* des apparitions qui s'y détachent péniblement, par opposition à l'*acte* et à la *complétude* des apparitions du premier plan que la lumière informe et manifeste¹⁰. Les réalités de l'arrière-plan ne sont donc pas pleinement existantes sans la lumière, il faut par conséquent distinguer plusieurs niveaux de réalité, plusieurs niveaux d'existence des corps : certains ne sont qu'esquissés, inachevés et laissés dans l'ombre, leur existence étant encore incertaine, tandis que d'autres, par un jeu souvent brutal des contrastes, sont révélés par l'acte de la lumière qui les informe et les manifeste dans les moindres détails de leur présence au monde.

Dans le *Sixième sens* (1986), qui est la première adaptation cinématographique du roman *Dragon rouge* de Thomas Harris, mettant notamment en scène le psychopathe cannibale Hannibal Lecter, la première scène s'ouvre sur le point de vue (filmé à la première personne) d'un tueur en série gravissant en pleine nuit, d'un pas silencieux et lent, les marches d'un escalier conduisant à la chambre d'un couple paisiblement endormi. Le tueur s'immobilise devant le lit et observe. Une lumière, probablement celle d'une torche électrique, forme un halo d'une blancheur lugubre, angoissante, révélant le visage d'une jeune femme endormie. La chambre est toute imprégnée d'un bleu ténébreux passémenté de reflets gris, semblant soulever les objets presque diffus dans une atmosphère irréelle, onirique et menaçante.

⁹ Par exemple : *Le Martyre de saint Matthieu* (1599–1600), *L'extase de Saint François* (1594), *Saint François en méditation* (1603), *Saint Jean-Baptiste* (1604), etc.

¹⁰ Vocabulaire aristotélicien. Définitions sommaires : est *en acte* l'être pleinement réalisé, achevé, tandis qu'est *en puissance* l'être dont les potentialités intrinsèques n'ont pas encore été développées et accomplies dans la réalité.

La jeune femme finit par ouvrir les yeux, la caméra, pudique, ne filme pas le massacre, mais se focalise plutôt sur la densité de ce bleu fascinant qui imprègne la chambre, et lentement, suivant un dégradé de moins en moins sombre, laisse apparaître un ciel d'une clarté radieuse, calme et sans nuage, surplombant une plage de sable blanc (ainsi passe-t-on de la première à la seconde scène du film).

Par un jeu subtil des couleurs, et en particulier des variations de bleu (la couleur fétiche de Mann, inspiré notamment par la monochromie du bleu de Jacques Monory), toute l'ambiguïté de la lumière prend forme: elle esquisse, suggère la présence des corps dans la chambre, mais par son insuffisante clarté, par sa densité trop évanescence, ne leur laisse pas le temps de s'ancrer dans la réalité, de s'incarner, et finalement les abandonne au néant, comme les réalités fugaces d'un rêve qui prend fin. La sortie de ce rêve (plutôt de ce cauchemar) est manifestée par une lumière claire, vivante, qui exalte les couleurs et révèle tous les reliefs sans n'omettre aucun détails, ainsi les nouveaux personnages apparaissant dans cette seconde scène du film semblent-ils bien ancrés dans le réel, totalement incarnés, contrairement aux personnages de la première scène. Cette oscillation permanente du regard des spectateurs entre rêve et réalité est fréquemment sollicitée par Mann et le parallélisme apparaîtra d'ailleurs comme un prolongement de ce dualisme ontologique imprégnant son formalisme esthétique.

5.3. Le parallélisme : solitude et distanciation des consciences

Revenons à la seconde scène du film, celle de la plage. Deux personnages sont assis sur un morceau de bois refoulé par l'océan qui s'étend à perte de vue. La lumière est blanche, étincelante, presque aveuglante. Le plus âgé des deux hommes, un agent fédéral, essaie de convaincre l'autre, ancien profiler du FBI, de prendre en charge une enquête particulièrement difficile, mais ce dernier refuse, il est marqué, il a visiblement déjà souffert par le passé, sa présence sur cette plage est miraculeuse, il a réchappé d'un cauchemar, il ne veut pas y replonger. La lumière est rassurante, presque protectrice, elle révèle les corps dans une clarté ne laissant planer aucun doute sur la réalité du moment vécu par les personnages à ce moment précis. Un plan particulièrement saisissant de cette scène montre les deux hommes assis à égale distance du centre du cadre, dans une symétrie positionnelle quasi-parfaite, et tournant simultanément la tête vers la gauche. La ligne imaginaire qui passe d'un regard à l'autre est quasiment parallèle avec en arrière-plan la ligne de l'horizon où le bleu de l'océan et celui du ciel se confondent. En un plan, le projet

du parallélisme de Mann est installé : les deux hommes regardent dans la même direction, mais les lignes imaginaires symbolisant le parcours de leurs visions respectives ne sont pas totalement alignées, elles se maintiennent dans un parallélisme évident et ne se croiseront donc jamais, car leurs intentions divergent, voire s'opposent. Deux consciences, deux histoires se côtoient, se rapprochent, mais ne peuvent converger totalement dans le même sens, il faudra donc maintenir un parallélisme visuel entre les deux présences pour bien manifester l'impossibilité de réconcilier ces deux intentions, ces deux destins.

Dès le début du film, par ce procédé, la solitude des personnages, malgré leur proximité physique, est ancrée visuellement. Dès le début nous comprenons que la traque du tueur n'aura pas la même incidence sur l'un et sur l'autre de ces deux hommes. En outre, il faut remarquer aussi, toujours dans le même plan, le parallélisme accentué entre les lignes imaginaires séparant les deux regards de leur objet d'attention et la ligne de l'horizon caractérisée par l'union du ciel et de l'océan. La nature, le bleu de l'eau, l'azur infiniment étendu semblent exister indépendamment des deux personnages, comme si ces derniers ne pouvaient unir leurs intentions, leurs consciences à la simplicité des éléments naturels et leurs révélations immanentes. Ce décalage entre l'homme et la nature, souvent symbolisé par la mise en perspective de l'océan dans des plans où l'homme apparaît en retrait face à l'immensité de l'eau est un procédé récurrent dont use Michael Mann pour suggérer la distance toujours plus grande qui sépare l'homme moderne de la nature à laquelle il est pourtant intrinsèquement lié, exacerbant encore ce revêtement de solitude dont il affuble ces personnages.

Concluons notre analyse des premières scènes de ce film : l'agent fédéral a quitté le jeune profiler, qui a rejoint son domicile. Progressivement, la nuit finit par tomber, et le jeune homme, enlacé dans les bras de son épouse, réfléchit, doute quant à la décision qu'il doit prendre, mais il sent déjà qu'il ne pourra pas résister, qu'il devra reprendre cette enquête et tout en le traquant, plonger dans les méandres d'un esprit fou, aussi complexe que dangereux, qui risque bien de le renvoyer, tel un miroir, à ses propres peurs et névroses. À ce moment, en guise de funeste présage, la chambre, les objets et les deux corps enlacés sont comme auréolés du même bleu aérien, presque évanescents de la première scène, baignant les êtres dans une atmosphère onirique inquiétante, reléguant la scène de la plage ensoleillée à un moment de lucidité déjà révolu : la plongée dans un long cauchemar est imminente.



Manhunter (1986)

5.4. Le parallélisme : un langage du solipsisme ?

Le parallélisme a dans l'esthétique de Mann une fonction révélatrice particulièrement précieuse : il donne une régularité, une forme harmonieuse à la manifestation des phénomènes dans le champ visuel, à l'instar des ambitions du projet pictural de Ferdinand Hodler mentionné précédemment. Mais en même temps il installe une distance entre les êtres qui les rend symboliquement irréconciliables, qui interdit un contact authentique, *immédiat* entre ces derniers, les plaçant ainsi constamment dans une espèce de communication par essence tronquée, virtuelle, fantasmagorique. Dans son chef-d'œuvre, *Heat* (1995), Mann laisse apparaître la déréliction de ses personnages en les installant dans un schéma relationnel déterminé par un formalisme métaphysique semblable à celui de « l'harmonie préétablie » de Leibniz. Les personnages ne se rencontrent et ne nouent des relations qu'en fonction des événements qui les rapprochent ou au contraire les éloignent. Lesdits événements ne constituent pas des points d'intersection, de croisement entre les esprits, mais provoquent des résonances aux tonalités distinctes à l'intérieur de ces derniers, qui restent inéluctablement repliés sur eux-mêmes, engagés dans un parallélisme ontologique avec des phénomènes sur lesquels ils ne pourront jamais véritablement avoir de prise. Ainsi, la communication entre les personnages n'est que rarement l'occasion d'un véritable échange entre ces derniers, elle constitue plutôt l'occasion pour l'information elle-même de circuler, les personnages étant les instruments, les vecteurs de cette diffusion de données. Par exemple, au cours du film, la veille de préparer un audacieux et périlleux braquage de banque, les membres d'une équipe de professionnels se réunissent et échangent leurs impressions, ainsi l'information circule, orientée, finalisée par un objectif unique : la réussite de l'opéra-

tion. Mais pour circuler, ladite information ne requière pas des personnages un véritable échange, seule compte la corrélation de leurs états respectifs au moment de la prise de contact, afin qu'un consensus soit dégagé pour accomplir l'objectif qu'ils ont en commun. Le langage est ainsi tout entier réduit à ses fonctions les plus primaires de transmission d'informations et d'adaptation aux nécessités de l'action présente, mais n'est pas mobilisé pour favoriser l'expression de soi et une meilleure compréhension d'autrui, il n'est rien de plus qu'un outil parmi d'autres au service de l'optimisation des actions. Cette réduction fonctionnaliste du langage à la seule traduction des intérêts du moment, mise en scène dans tout le film, apparaît comme le corrélat sociologique de la dépossession de soi et de la déréliction des individus dans la société de cette Amérique urbaine et moderne dont Mann ne cesse de pointer le crépuscule dans ses œuvres. Le langage conventionnel de l'urgence immédiate et déterminé par les nécessités de l'action apparaît dans de nombreux plans du film comme caduque, car insuffisant à révéler les intériorités complexes et sinueuses des personnages, ainsi s'immisce discrètement, presque spécieusement, le parallélisme suivant.

Le langage comme outil primordial d'adaptation au monde, aux exigences de la vie sociale et de la communication avec autrui, ne peut pas ou plus satisfaire l'expression et la compréhension de soi. Trop morcelé, trop analytique, trop utilitaire, le langage ne coïncide plus avec l'unité du flux continu des révélations immanentes, à travers lesquelles, pour chaque conscience, le monde est donné dans une perspective unique et singulière. Ainsi, par le langage même, s'installe un parallélisme déroutant dans l'esprit des personnages, entre leur désir de mieux se comprendre, de se révéler à eux-mêmes, et une société moderne incapable de proposer les outils adéquats pour mener à bien cette initiative essentielle. Les esprits des personnages, semblables aux monades leibniziennes, « sans portes ni fenêtres¹¹ », sont alors comme repliés en eux-mêmes, et le monde apparaît de ce point de vue comme un réseau plus ou moins confus de perceptions et de re-présentations dont les manifestations immanentes et continues semblent s'auto-suffire et ne plus dépendre d'une réalité extérieure, indépendante et transcendante.

Cette déréalisation des impressions sensibles, impliquant la perte d'un contact réel, ontologique avec toute forme d'*altérité* (au sens le plus général du terme) inverse le rapport au monde tel que nous le pensons classiquement : il ne s'agit plus, pour chacun des personnages, d'avoir un point

¹¹ « Les monades n'ont point de fenêtres, par lesquelles quelque chose y puisse entrer ou sortir [les actions de l'extérieur ne peuvent la modifier] » (G. W. von Leibniz : *Monadologie*, § 1-7, in : *Œuvres de G. W. Leibniz*, Paris : Aubier Montaigne, 1972).



Heat (1995)

de vue sur le monde, mais d'être lui-même le monde apparaissant dans une perspective unique et singulière. Dans *Heat*, le face à face d'anthologie entre le braqueur Neil McCauley (Robert De Niro) et le lieutenant Vincent Hannah (Al Pacino) révèle ce solipsisme existentiel : après une filature longue et acharnée, Vincent retrouve Neil dans un restaurant, pour un premier face à face. Les deux hommes échangent quelques banalités à propos de leurs existences, de leurs déboires sentimentaux et du poids trop lourd qu'exercent leurs obligations professionnelles sur leur vie privée, laissant apparaître un certain nombre de points communs entre eux, comme dans un jeu de miroir fascinant. Puis Vincent, soudainement et sans raisons apparentes, explique à Neil qu'il est obsédé par un cauchemar récurrent. Il est assis à une table de banquet et toutes les victimes des meurtres sur lesquels il a enquêté sont atablées avec lui et le fixent du regard, mais à la place de leurs prunelles, il ne voit que deux trous noirs, vides et insondables. Neil écoute attentivement, et enchaîne avec la narration de son propre cauchemar le plus obsédant, celui d'une noyade imminente. Cette scène est fascinante en ce que le tout premier contact entre les deux héros du film (au bout d'1h30 de chassé-croisé), prend la forme d'une mise en parallèle de deux cauchemars différents. Malgré leur face à face, et l'imminence du duel annoncé, chacun reste enfermé dans son système singulier de représentations, reléguant ainsi au second plan, presque à l'état de virtualité, le *milieu spatio-temporel* dans lequel sont pourtant ancrées leurs présences. Nous comprenons alors que les événements qui suivront n'auront pas la même incidence, la même tonalité selon qu'ils seront

vécus par l'un ou par l'autre de ces esprits. C'est un peu comme s'ils n'étaient pas vraiment *là*, comme si ce *là* (socialement déterminé) ne suffisait plus à capter leur attention, désormais tournée vers une autre forme d'horizon dont eux-seuls peuvent estimer la valeur et la portée, en fonction de leurs passés respectifs.

Cette mise en scène d'une solitude existentielle, métaphysique des personnages n'est point dissociable d'une sévère critique sociologique de la démocratie américaine et de certains de ses effets pervers sur les consciences. Mann filme à merveille la mécanique implacable des différents processus sociaux conduisant presque inéluctablement ses personnages à une solitude qui prélude bien souvent à la folie et même parfois à la mort ; la descente aux enfers du personnage principal du film *Révélation* (1999), interprété par Russell Crowe en est une parfaite illustration. Mann met parfaitement en scène, avec un souci du détail digne d'un documentariste, la déréliction des consciences, prisonnières d'un despotisme d'un genre nouveau, particulièrement spécieux et discret, le despotisme démocratique, dont Tocqueville comprenait déjà si bien les rouages dès le milieu du 19^e siècle.

Je veux imaginer sous quels traits nouveaux le despotisme pourrait se produire dans le monde : je vois une foule innombrable d'hommes semblables et égaux qui tournent sans repos sur eux-mêmes pour se procurer de petits et vulgaires plaisirs, dont ils emplissent leur âme. Chacun d'eux, retiré à l'écart, est comme étranger à la destinée de tous les autres, ses enfants et ses amis particuliers forment pour lui toute l'espèce humaine ; quant au demeurant de ses concitoyens, il est à côté d'eux, mais il ne les voit pas ; il les touche et ne les sent point ; il n'existe qu'en lui-même et pour lui seul, et, s'il lui reste encore une famille, on peut dire du moins qu'il n'a plus de patrie. Au-dessus de ceux-là s'élève un pouvoir immense et tutélaire, qui se charge seul d'assurer leur jouissance et de veiller sur leur sort. Il est absolu, détaillé, régulier, prévoyant et doux. Il ressemblerait à la puissance paternelle si, comme elle, il avait pour objet de préparer les hommes à l'âge viril ; mais il ne cherche, au contraire, qu'à les fixer irrévocablement dans l'enfance ; il aime que les citoyens se réjouissent, pourvu qu'ils ne songent qu'à se réjouir. Il travaille volontiers à leur bonheur ; mais il veut en être l'unique agent et le seul arbitre ; il pourvoit à leur sécurité, prévoit et assure leurs besoins, facilite leurs plaisirs, conduit leurs principales affaires, dirige leur industrie, règle leurs successions, divise leurs héritages ; que ne peut-il leur ôter entièrement le trouble de penser et la peine de vivre¹² ?

¹² A. de Tocqueville : *De la démocratie en Amérique* (1840), Paris : Gallimard, 1968 : 347-348.



Heat (1995)

5.5. Parallélisme et contemplation : le doute métaphysique

Toujours dans *Heat*, après un premier braquage réussi, mais au prix d'une extrême violence, Neil se retrouve seul dans l'appartement qu'il loue pendant son séjour à Los Angeles. Le salon est quasiment vide, dépouillé de toute ornementation, de tout objet particulier, si ce n'est une table sur laquelle il vient de déposer ses clés et son pistolet. Nous observons Neil, de dos, dans une obscurité toute imprégnée de reflets bleus impassibles, se diriger lentement vers une immense baie vitrée donnant sur l'océan. La posture de son corps et la ligne de l'horizon où convergent les bleus distincts du ciel et de l'océan forment un parallélisme évident. Détaché des nécessités de l'action présente, Neil éprouve l'infranchissable distance qui le sépare du monde, et apparaît dans toute la solitude de son existence : d'un côté, les représentations de sa mémoire, inaptes à subsumer les révélations du monde indépendamment du prisme de l'intelligence pragmatique, et de l'autre la révélation muette, aux nuances insaisissables et sibyllines de l'océan qui s'étend à perte de vue, forment deux lignes distinctes, irréconciliables au sein d'une même conscience. Entre ces deux horizons inéluctablement détachés et symboliquement *parallèles*, le silence impose sa forme énigmatique à l'espace, qui peine une fois de plus à définir la tangibilité de ses reliefs, de ses contours... L'immersion du personnage (et du spectateur par un effet cathartique) dans un acte de contemplation particulièrement symbolique à ce moment du film, permet de rompre subtilement avec le naturalisme pointilleux, méticuleux, pour ne pas dire obsessionnel de Mann dans sa façon de filmer les personnages en interaction avec un environnement urbain qui leur est bien souvent hostile. Ainsi l'apparition presque miraculeuse, ou miraculée, de l'élément

aquatique dans la plupart de ses films a pour Mann une fonction symbolique essentielle, inhérente à son formalisme esthétique : elle est le substrat phénoménologique originel de l'acte contemplatif, elle en *est* le mouvement intrinsèque. Ainsi le bleu, et en particulier celui de l'eau, avec toutes ses nuances et variations possibles, occupera formellement la fonction esthétique d'annonciation plus ou moins latente de l'onirisme dans le champ de la caméra, et par conséquent du surgissement dans le film d'un parallélisme fondamental entre au moins deux dimensions des expériences vécues par les personnages : premièrement celle des expériences insérant et ancrant les personnages dans un espace et une temporalité déterminés socialement, culturellement, avec des re-présentations qui par leur répétition sont comme autant d'échos aux mécanismes du corps empêtré dans les nécessités de l'action. Deuxièmement celle des expériences détachant la conscience de ses re-présentations les plus fonctionnelles, jusqu'à l'immerger dans le flux temporel originel des révélations immanentes, et à la faire coïncider avec ce dernier dans l'expression de soi la plus simple, la plus pure : la perception non-réfléchie, auto-suffisante de l'eau et de ses nuances de bleu «*sans pourquoi*¹³.»



Heat (1995)



Jacques Monory : *Antoine N°6* (1995)

Que ce soit l'océan dans *Heat*, *Le Sixième Sens*, *Révélation*, *Miami Vice* et *Ali*, une rivière dans *Le Dernier des Mohicans*, ou encore le lac Michigan dans *Le Solitaire*, l'élément aquatique prend formellement la fonction esthétique d'une méditation qui permet toujours aux personnages de réajuster leur présence dans un milieu qui leur échappe constamment. Mais la fonction symbolique

¹³ Référence au poème mystique d'Angelus Silesius : «La rose est sans pourquoi, elle fleurit parce qu'elle fleurit, N'a pour elle-même aucun soin, – ne demande pas : suis-je regardée?» (A. Silesius : *Cherubinischer Wandersmann oder Geistreiche Sinn- und Schlussreime zur göttlichen Beschaulichkeit anleitende*, 1657, I, 289).

du bleu ne se rencontre pas uniquement dans l'apparition d'une étendue d'eau, elle est en effet continûment filée, à l'instar d'une métaphore du rêve, dans des plans du film où l'élément aquatique n'apparaît pas. Le bleu et ses nuances illimitées peuvent se manifester à n'importe quel moment du film, et introduire spécieusement, à l'instar du parallélisme, un décalage entre plusieurs niveaux de conscience dans la réception des événements par le personnage.

Ce décalage crée un doute fondamental dans l'esprit du personnage (et du spectateur). Ce doute est intrinsèque à la structure rétentionnelle du temps de la conscience : et si les boucles répétées que la mémoire forme à partir des rétentions primaires (développant ainsi le réseau des re-présentations) venaient à former (symboliquement) une dimension *parallèle* à la dimension des rétentions primaires continûment renouvelées ? Autrement-dit, si les contenus de la mémoire, qui sont comme autant de miroirs sur lesquels les rétentions les plus immédiates se reflètent, ne suffisaient plus à subsumer ces dernières, à leur attribuer une forme et une position dans le réseau représentationnel à partir duquel le traitement desdites rétentions doit normalement s'effectuer, que se produirait-il ?

Et bien la conscience serait dans ce cas précis comme dédoublée à l'intérieur d'elle-même, visant deux trajectoires d'apparitions différentes : d'une part les apparitions qui, pour reprendre un phrasé husserlien, dans le moment présent se manifestent à la conscience selon le mode temporel du « donné en personne », et qui sont donc *immédiatement* « perçues ». D'autre part, celles qui sont données *en différé*, *médiatement* perçues, « re-présentées » dans des actes de mémoire.

Le problème est le suivant : tant de « boucles » de la mémoire ont été engendrées par des actes de re-présentation des rétentions, que les impressions les plus élémentaires semblent toujours informées, ou pré-informées par les dites re-présentations qui agissent comme des tamis de la perception ; dans ce cas comment la conscience peut-elle encore distinguer ce qui se donne à elle « en personne », sans médiation, de ce qui se donne en différé, par des actes de mémoire interposés ? La répétition en boucle des impressions primaires dans des actes de re-présentation forme au fil du temps comme un obstacle à la perception du monde, ce dernier se confondant presque, dans ses manifestations singulières, avec les besoins et les attentes déterminés par les dites re-présentations (ou tout du moins les plus répétitives). C'est ce décalage que révèle indirectement la forme esthétique de la contemplation : lorsque Neil, seul dans son appartement, appuyé contre la baie vitrée du salon, se laisse aller à l'observation désintéressée de l'océan qui s'étend à perte de vue, les

actes de sa mémoire sont en cet instant comme «suspendus», mis entre parenthèses, et ses re-présentations les plus usuelles, les plus quotidiennement répétées pour les besoins de l'action ne lui sont dès lors plus d'aucune utilité ; ainsi se détachent-elles du moment présentement vécu et s'effacent-elles lentement pour laisser place à une pure apparition des phénomènes, sans médiation d'aucune sorte. Ce dernier *parallélisme* est le plus profond, le plus subtil de l'esthétique de Mann. Le personnage, engagé dans le monde ne perçoit généralement de ce dernier que des re-présentations visées mécaniquement dans chaque acte de perception. Quand lesdites re-présentations ne parviennent pas à contenir et subsumer certaines apparitions immanentes, ces dernières se détachent dans la conscience et forment une dimension *parallèle*, désengagée de la mémoire du personnage. Anhistorique et auto-suffisante, cette forme esthétique de la révélation contemplative immerge la conscience du personnage dans un état de passivité radicale qui le ré-installe dans le monde *véritable* des impressions primaires.

Dans *Collatéral* (2004), le dernier chef-d'œuvre de Mann, une scène illustre parfaitement ce point : Vincent (Tom Cruise), tueur à gages impitoyable, méthodique et manipulateur, prend en otage un chauffeur de taxi plutôt timide, rêveur et naïf, Max (Jamie Foxx), qui devra le temps d'une nuit, le conduire à différents endroits de Los Angeles afin de lui permettre d'honorer ses «contrats». Après environ 1h15 de film, et plusieurs meurtres froidement exécutés par Vincent, les deux personnages sont installés dans le taxi qui progresse lentement dans les rues de Los Angeles ; Max est au volant, Vincent est discrètement installé à l'arrière, les deux hommes échangent quelques mots, quand soudain la caméra s'arrête un moment sur leurs visages, dont les regards semblent attirés par quelque chose de particulièrement remarquable. Le silence intervient et s'impose à l'écran, plus aucun bruit ne vient perturber la scène, pas même celui du moteur du véhicule, quand subitement, surgissent dans la lumière des phares, deux loups gris se faufilant dans la nuit comme des fantômes ; les animaux semblent s'être égarés mais ne paniquent pas lorsque se présentent des voitures et traversent paisiblement l'avenue. L'image est saisissante, et si Max est surpris, Vincent semble plus perturbé encore, comme si la vision surréaliste de ces loups provoquait un effet miroir dans sa conscience, et détachait progressivement son attention du moment présentement vécu. Le taxi reprend sa course folle dans les rues de Los Angeles, mais Vincent ne se soucie déjà plus de ses prochaines échéances, car les re-présentations contraignantes liées à son «travail», qui formaient jusqu'à ce moment du film comme un prisme obsessionnel au travers duquel il abordait tous les événements du monde, semblent se détacher

lentement de sa conscience, au fur et à mesure que cette dernière s'immerge dans le flux continu, non-réfléchi de ses impressions les plus immédiates. Cette contemplation l'engage, par une proprioception renouvelée, libérée quelques instants du carcan représentationnel, dans le monde sur le mode de la « présence au monde vécue », plutôt que sur celui de la « présence au monde projetée » (ou « présence au monde anticipée »). Le personnage à ce moment du film, est engagé dans ce que Paul Veyne appelle une « immaculée conception », le vecteur adéquat pour appréhender la réalité dans sa vérité la plus *immédiate* :

le sentiment [...] est la vision enfantine et poétique des choses de la nature, une sorte de phénoménologie spontanée où les choses apparaissent en « leur nudité première », c'est une immaculée perception¹⁴.

Retrouver la « nudité cachée » des corps qui se manifestent au delà des vitres du véhicule, les laisser se présenter à soi sans anticiper ni juger de la teneur de ces révélations, se contenter de les éprouver simplement en laissant s'immerger la conscience dans le flux continu de ces apparitions immanentes, c'est ainsi que Vincent s'abandonne à la contemplation d'un monde qu'il côtoie depuis toujours mais qu'il n'a paradoxalement jamais eu l'occasion de percevoir dans sa transparence ontologique.

Le parallélisme qui s'installe à ce moment précis du film, doit être nuancé par rapport aux précédents parallélismes mentionnés dans notre étude. Il ne s'agit plus d'un détachement de la conscience vis à vis du monde, qui formerait symboliquement avec ce dernier deux trajectoires irréconciliables, et placerait ainsi la conscience dans une posture solipsiste inéluctable, bien au contraire, il s'agit plutôt d'une réappropriation du monde sur le mode de la *présence vécue*, réappropriation rendue possible par un autre parallélisme, celui de la conscience et de son propre réseau représentationnel informatif. En se détachant progressivement de ses propres re-présentations, dont certaines d'entre-elles sont chargées de continûment informer les perceptions nouvelles (de même que les rétentions desdites perceptions), la conscience est susceptible de saisir, presque par immersion dans les flux de leurs apparitions, les phénomènes du monde indépendamment du prisme de la mémoire, dans leur pureté originelle. Ce dernier parallélisme est plus subtil, plus discret, car totalement inhérent à la complexité dynamique de la conscience dans son rapport au monde.

¹⁴ P. Veyne : *René Char en ses poèmes*, Paris : Gallimard, 1990 : 395-396.

6. Conclusion générale

Qu'avons-nous appris, en effet, à considérer le monde de la perception ? Nous avons appris que dans ce monde, il est impossible de séparer les choses et leur manière d'apparaître¹⁵.

Nous avons distingué plusieurs processus temporels immanents constitutifs des modalités et des conditions d'apparition des phénomènes pour une conscience, notamment les processus de la *réretention*, du *ressouvenir* et de la *représentation* tels que rigoureusement définis par Husserl. Nous avons en outre expliqué comment le formalisme esthétique du parallélisme est dans les arts traditionnellement révélateur d'un ordre, d'une harmonie dans la présentation des phénomènes comme dans leur re-présentation artistique. À titre d'exemple nous avons relevé comment le concept du «parallélisme» prend une forme axiomatique dans la pensée philosophique du peintre Ferdinand Hodler, ledit parallélisme impliquant une posture méthodologique de l'esprit qui consiste à dévoiler l'harmonie des formes naturelles à travers leur représentation rigoureusement ordonnée, symétrique, dans des œuvres picturales. Nous avons ensuite essayé de dégager les enjeux du projet esthétique du cinéaste Michael Mann, principalement dans l'usage particulier qu'il fait du parallélisme dans ses films. Nous avons d'abord interprété le parallélisme récurrent des formes visuelles dans ces œuvres comme un symbole de la déréliction des individus dans les sociétés modernes et démocratiques occidentales, en insistant sur la distance peut-être infranchissable qui sépare symboliquement la conscience isolée, repliée dans le flux de ses re-présentations internes, et son environnement socioculturel dans lequel est pourtant continûment engagé le corps et ses mécanismes sensori-moteurs d'adaptation et d'intégration. La conscience se dissocie progressivement de son environnement spatio-temporel et des apparitions phénoménales qui le manifeste continûment, formant avec ledit environnement un parallélisme dérangeant, comme si la conscience et le monde n'étaient plus véritablement en contact, et suivaient deux trajectoires irréconciliables. Ce processus de déréalisation, qui pourrait conduire au solipsisme métaphysique, est du point de vue de son formalisme esthétique, un moyen pour Mann de manifester symboliquement le rejet par les consciences d'une société démocratique de plus en plus totalitaire dans ses mécanismes intrinsèques, la déréliction des individus étant un symptôme de ce rejet. Ainsi le personnage à l'écran, par l'usage ponctuel mais récurrent du parallélisme, n'est jamais révélé dans une présence parfaitement incarnée au

¹⁵ M. Merleau-Ponty : *Causeureries*, VI, § ,2, Paris : Seuil, 2002.

monde, qui l'enracinerait totalement à son environnement, au contraire, il subsiste toujours un décalage, un grain de sable dans la mécanique de l'adaptation qui conduit le personnage à se détacher de son milieu social, jusqu'à former symboliquement avec ce dernier deux trajectoires irréconciliables. C'est de ce parallélisme que surgit avec force dans les films de Mann ce sentiment de solitude extrême dont les personnages doivent supporter les conséquences au quotidien. Mais plus encore, cette solitude est si profonde que l'environnement dans lequel évoluent les personnages perd progressivement de sa réalité, de sa tangibilité, apparaissant subtilement comme un monde parallèle, un songe aux artifices aussi fugaces que répétitifs. Ainsi le solipsisme occupe-t-il une place importante dans le formalisme esthétique de Mann, tout du moins dans l'usage fréquent du parallélisme. Mais nous avons remarqué dans la dernière partie de notre travail, que le parallélisme était peut-être la marque d'une dualité plus intime encore, plus substantielle, inhérente à la conscience elle-même. En effet, la conscience n'accueille pas les phénomènes indépendamment d'un réseau de re-présentations qui configure, informe et organise les rétentions les plus récentes, empêchant par conséquent de percevoir *directement* lesdits phénomènes dans leurs formes originelles. Par des actes répétés de la mémoire, qui projette mécaniquement les contenus des re-présentations les plus utiles (et donc les plus répétées dans la conscience), sur les impressions nouvelles, l'individu ne perçoit plus les phénomènes tels qu'ils sont mais tels qu'ils doivent être. Installée dans ce confort de l'adaptation aux nécessités de l'action, la conscience perd son rapport au monde authentique, originel, et se laisse absorbée dans la répétition d'actes de mémoire certes utiles, mais qui lui masquent une partie non négligeable des apparitions phénoménales. Par la contemplation, il se produit un décalage entre le réseau des re-présentations et le flux des apparitions phénoménales, un parallélisme entre ces deux dimensions de la conscience prend forme et permet à cette dernière de coïncider de nouveau, pour quelques instants, sans objectivation aucune, avec l'unité primordiale du flux des apparitions immanentes. Ainsi retrouve-t-elle une certaine sérénité, une symbiose avec le monde retrouvé.

JOAQUIM VIANA

AU-DELÀ DU SENSIBLE : ESPACES ET DÉPOSITIONS

D'abord, afin que nous puissions problématiser les questions relatives à une redéfinition actuelle de la notion d'espace, à partir de ce qu'il est convenu d'appeler « tournant spatial » (*spatial turn*), il nous faudra comprendre les processus de « régulation » contemporains à l'échelle globale et ses relations avec le développement des *milieux scientifique-technique-informationnels*, qui sont presque toujours élaborées, en faveur de la consommation d'une culture de masse. S'il existe des preuves d'un changement radical d'orientation de la compréhension de l'espace, il y a aussi, d'un autre côté, une tendance conservatrice pour la formation et la lecture d'un espace dimensionnel et sur-codifié, de reproductions identiques et de reconnaissance facile. En principe, cet espace sur-codifié est relié à la possibilité de création axiomatique d'un *champ sensible* (autrefois : champ significatif et champ fantomatique) capable de conférer une nouvelle *doxa*, un nouveau système de valeurs pour former/forger une *image-constante* du monde.

L'*image-constante*, ou même, la représentation absolue qui est produite dans « l'urgence » d'un système capitaliste hypermarchand provient d'un « théorème algorithmique » raffiné de mass-médias capable d'établir une marque, de développer de nouvelles habitudes, et de proposer une vision conditionnée du monde, à partir de signes de consommation qui éveillent le désir. Et c'est précisément par cet exercice commun d'absorption de l'image qui se reproduit comme un objet de désir fugace que l'espace contemporain peut être perçu (ou même, pour être plus direct, « sensiblement perçu ») dans les astuces d'un jeu de conservation des valeurs formulées par une subtile « démocratie » de marché et de ses liens avec les industries culturelles. Au moment où les politiques ultra-libérales sont présentées avec plus de vigueur et de dynamisme et où des réglementations économiques, financières et sociales sont développées autour d'une relation unitaire à l'échelle mondiale, l'espace contemporain devient fragilisé (activement et affectivement) par un *sensible commun* formé et surtout « moulé » par l'État. Ce *sensible com-*

mun devient vulnérable à l'homogénéisation d'une *consommation immédiate* de l'image-constante, et obéit à la manipulation d'un espace virtuel familier de désir, d'un espace conçu à partir d'un « thème ou motif central ». La lecture de cet espace se fait à partir de légitimations, sur-codifications et contrôle.

Gilles Deleuze et Félix Guattari nous montrent dans *Mille plateaux* comment cet espace sédentaire s'est formé en suivant une orientation constante et se développe par la force d'une politique de stockage. Le stockage fait partie de la conjonction des *appareils de capture* et de *domination* qui « organisent » la vie quotidienne. Ces appareils « inventent » un espace commun surveillé et ils travaillent à « fabriquer » les images-constantes du monde. Cette action tripartite (organiser, inventer et fabriquer) est stimulée par la puissance d'une intervention à l'échelle mondiale qui crée un « théâtre d'opération », à partir de ses systèmes sémiotiques. Il sera donc nécessaire de réfléchir à l'action « programmatique » des appareils d'État qui produisent un réseau sémiologique de caractère général, comme un théorème formel et dimensionnel contemporain en mesure de fabriquer les nouveaux espaces. C'est peut-être « l'essence » d'un modèle actuel d'espace qui se configure, en principe, à partir d'une homogénéisation des modes de production de l'image du monde et par la « plus-value » des engrenages actuels qui favorisent une inévitable promotion de la consommation. Ce système raffiné de violence actuelle, soutenue par un ensemble de « phénomènes technologiques, politiques, économiques et esthétiques », est capable de transformer l'espace en un tissu homogène virtuel, artificiel et même éphémère. Cette transformation est engendrée par des mécanismes collectifs d'inhibition, qui sont encore capables de façonner les espaces à partir d'un « centre de signifiant », capables de vérifier ses instruments de sur-codifications en faveur des pratiques d'exploitation de la consommation.

Cependant, même s'il y a un artifice dans le domaine macro-politique pour fixer les espaces à l'intérieur d'une dimension coordonnée de directions constantes et de dispositifs capables d'émuler une physionomie – *fisiognomie* – habituelle de la consommation, il est nécessaire de percevoir les *autres espaces* et les autres *champs du sensible* qui existent sur les espaces dits marginaux de ce système global de consommation et d'extorsion. Ces *autres espaces* accumulent de nouveaux « voisinages » et forment de véritables « zones d'indiscernabilité », en faisant vibrer leurs différences et leurs puissances libres à travers leurs actions migratoires et leurs variations continues. Ils ouvrent la possibilité de multiples mouvements et changements pour la conformation d'un *sensible commun* minoritaire qui peut, par la force de ses rapports avec l'extérieur et ses stades d'agitation, supprimer un *système doxique* (mo-

ral, culturel, religieux, etc.) proposé par l'action dimensionnelle de l'État. La constitution de cet espace est de nature hétérogène, réalisée à travers des liaisons mobiles et des points de connexion singuliers qui mettent en *déposition* tous les systèmes de stratification de l'espace. Cet *autre côté du sensible* est constitué par un espace qui connaît ses pulsions (de révolte et de désirs) à travers un exercice de passage, à travers une variation continue qui formulent et montrent les stratégies de dépositions et montre ses relations de force.

Peut-être qu'à partir de la lecture et de la perception des singularités qui se posent dans ces espaces «oubliés» et périphériques, nous pouvons avoir une vue plus rapprochée d'une *géographie des modes de vie*, à la différence d'un macro-système de valeurs qui, tendanciellement, fait la lecture de ces espaces à partir d'un exercice distancié et objectif, afin d'assurer le contrôle et de préserver l'ordre général. Cependant, il est intéressant de constater que l'espace qui est constitué d'un *ordre visuel* (sous la surveillance de l'État) diffère radicalement d'un *espace haptique*, qui a une acuité élaborée comme un élément-clé pour nourrir les déplacements et relais de leurs micropolitiques. Alors que le premier (l'espace de l'ordre visuel) requiert un *plan d'organisation* et de *surveillance*, le deuxième est formé à partir d'un *plan de consistance*, qui exalte ses connexions minoritaires et problématise leurs voisinages. Toutefois, afin que nous puissions percevoir les différences entre ces espaces, il faut comprendre que le *topos*, le *lieu commun rhétorique* d'un espace conventionnel, est traversé par le *tropos* qui forme un *espace sceptique* et intercale des fragments intensifs afin de créer une nouvelle dynamique de résistance pour les devenirs minoritaires. Le *tropos* est un pli qui subvertit le «motif central» de l'image-constante formée par l'État et par ses dispositifs ministériels de propagande qui essaient autant que possible de préserver leurs espaces homogènes. Le *tropos* d'un *sensible commun minoritaire* déclenche l'événement d'un singulier *tournant spatial* dans un état d'urgence, qui se développe entre les actions et les repréailles, et surtout entre certaines ironies.

En octobre de 2005, la France a été témoin de soulèvements de ce qu'on appelle «les quartiers sensibles du pays». Dans ces «zones urbaines sensibles», périphérique et vulnérables, où le taux de chômage atteint plus de 30% contre 10% pour l'indice national, il est possible de percevoir clairement la carence et l'absence d'une structure d'État qui permet une lecture de l'espace compatible (en harmonie) avec la structure proposée pour la zone centrale de la capitale française. Cette conception de *l'espace sensible* périphérique, qui comprend la plupart des immigrants et des personnes d'origine étrangère, est classée à partir d'une géométrie de l'État, qui observe avec ses vigiles permanents et essaie de le tenir à distance de ses centres

d'intérêt, ses centres signifiants. Le *champ sensible* processuel devient douloureusement un espace ouvert et de fuite, s'articulant dans un réseau minoritaire capable de faire valoir ses émeutes, ses agitations et ses insurrections. Ces «franges urbaines» décomposent le tissu organisé par l'État et créent un espace problématique, où la lecture échappe aux dépendances sémiotiques et économiques qui tentent, par la force de l'ordre et par sa propriété de consommation, de colmater les espaces pluriels. Il faut comprendre que le *tournant spatial* provoqué par les *dépositions* des «quartiers sensibles» parisiens échappe au niveau local et montre non seulement la faillibilité d'un des plans de rénovation urbaine (Plan de Renouvellement Urbain – PRU), mais aussi que la constitution d'espaces est régie par les lois de préservation et de conservation d'un plan plus large conformément à l'organisation de l'État. Les événements – «Les émeutes de 2005» – qui ont été déclenchées à Clichy-sous-Bois et à Montfermeil montrent ces espaces sensibles comme des *milieux sans horizon*. Ce sont des déterritorialisations absolues par excellence et qui n'obéissent pas facilement au «système de coordonnées» et de surveillance de l'État. Pour éteindre les flammes et «contrôler» la violence dans ces espaces, le gouvernement a donné un «*tour de vis* sécuritaire contre les *voyous*». La topologie générale de cette action montre que le «grand objectif» de l'État, avec sa vue panoramique, veut toujours constituer un «paysage sensible» des symptômes, malgré toute la complexité de la situation.

L'artiste français JR, avec son objectif grand angle – 28 mm – a fait des interventions photographiques d'une extrême valeur critique à partir du projet «*Portrait d'une génération – 2004/2006*». Ces images montrent l'inverse de la vue panoramique de l'État et proposent une approximation qui annule l'interprétation symbolique du «paysage sensible» des «quartiers et zones sensibles». JR décide de capturer les expressions, les douleurs, les joies, les ironies, le *tropos* dans la puissance de la vie d'une génération. Alors que l'État continue à réguler, moduler et contrôler les espaces avec la conjonction de ses appareils de capture et de domination, les portraits exposés en grand format et affichés sur les murs et les architectures des périphéries et des centres des villes nous font comprendre le sens de «l'art comme un champ de lutte». Ces images sont en mesure de mettre en *déposition* les symptômes d'une représentation unilatérale et centralisée des espaces contemporains. Elles *destituent* les opérations de pouvoir qui forment les images-constantes du monde. Le projet apparaît dans l'émergence des conflits sociaux vécus dans les espaces en crise, dans des régions avec d'autres types de sensibilité qui ne sont pas délimités par le théorème de l'État et qui nous permettent d'avoir, en tant que «témoin de la complexité», une nouvelle lecture du monde. Lire

ce « livre-image du monde » signifie aussi faire un exercice qui nous impose une approche critique, de *qualité haptique*, et nous permet de comprendre un peu les singularités des espaces qui sont formés à partir d'un *sensible commun* minoritaire déployé par ses révoltes et les désirs intempestifs. À partir des devenirs minoritaires nous pouvons comprendre que les zones d'indiscernabilité sont capables de produire de nouveaux espaces sensibles, nouveaux plissements créatifs et émancipatoires. Les grands panneaux photographiques deviennent des images en plein devenir, en provoquant les ruptures nécessaires pour « détruire » la perception centralisée qui forme un *sens commun cristallisé* à travers des regards de l'État et par ses dispositifs de médias. D'une certaine façon, JR crée un nouveau type de consommation, en créant un espace qui témoigne des modes de vie d'une génération en souffrance, mais capable de produire et d'inventer de nouvelles formes de résistance. Chaque visage singulier gravé sur d'autres multiples espaces nous dévoile la puissance des désertions quotidiennes. Ces images ne produisent pas des *identités fixes* pour le plaisir d'une lecture sûre et confortable de l'espace. Le champ affectif de chaque portrait différent et singulier, aiguisé par la déformation du grand angle du photographe, fait que Clichy-sous-Bois, Montfermeil, Paris et d'autres villes dans le monde se croisent, en formant des « passages de l'un à l'autre » et en constituant la possibilité d'une lecture plus sensible du monde.

BERNARD KÆST

MISSION BZ 36



3 - 2 - 1 - Feu !

«Allo la terre, Allo la terre... ici BZ 36.»

Voilà. Nous voilà dans l'espace. On est - nous sommes - on naît - nous naissons -, lancés à toute berzingue dans un truc qui fonce et tourne sur lui-même à des vitesses qu'on imagine même pas.

Qu'on s'amuse à nous rajouter quelques zéros de plus à la vitesse de lumière, on ne s'apercevra de rien.

Et pour cause, l'espace ne se rencontre pas, purement sensoriel, il nous enveloppe.

Cet été, à la *colonie 66*, la fourchette, posée sur le bord de l'assiette, comme celle du maître hongrois, est tombée du balcon du quinzième étage et si par chance elle n'a tué personne, j'ai bien vu que l'espace était autant ce dans quoi je me trouve que là où je me trouve.

L'astuce c'est qu'aussitôt là on occupe nous aussi notre espace, on en fait partie, on est de l'espace. Au moins, il doit compter avec nous.

Alors petit bout d'espace nous-même, on va passer toute notre vie dans ce petit bout d'espace juste autour de nous, à cette mesure où l'on ne risque pas le vertige des attractions du luna-parc, accrochés aux repères alentour qui tournent à la même vitesse que nous, à la façon des valseurs qui repèrent un pilier stable dans la salle de bal.

Le photographe tourne lui aussi sur lui-même, et se place en orbite. Autour du lac, il tomberait vite non pas dans l'eau mais dans vide s'il ne marquait pas de lignes rouges les repères de ses compositions. Autant que l'astronome, il explore en cherchant un ordre dans tout ça, et balbutie sa méthode : *patrouille, géostratégie, saveurs*.

On existe par la place qu'on tient. Grâce à la place qu'on tient.

Pour cela trouver le bon point de vue, voilà peut-être juste la toute première question, celle que chaque discipline creuse, puisque chacune constitue en elle-même juste un certain point de vue .

Et c'est bien le premier pas du photographe.

L'espace visuel, il faut le rappeler, est relativement étanche et indépendant des autres.

Cela suffit à placer le plasticien dans l'inconfort dès qu'il aborde les questions d'autres spécialités, des sociologues, philosophes, ethnologues... Et s'il croit préférer la subjectivité des écrivains aux réponses technologiques des scientifiques, c'est qu'il oublie que les plus grands dans toutes ces disciplines sont aussi des poètes.

C'est paradoxalement parce qu'il est en prise directe avec l'espace que le photographe est forcément « hors sujet », parce que, dès le compte à rebours, il opère son tournant spatial.

Que l'on soit tournés vers le ciel ou vers nous, pour aller de la chaise à la table, de la terre à la lune, debout comme Lucy, le premier acte est donc une prise de repères spatiaux.

L'inventaire pourrait commencer alors, comme nous y encourage le très officiel *observatoire photographique du paysage* français.

C'est là que ça se complique, parce que quand on croit embrasser l'espace, on ne fait que le fractionner, le mettre en pièces. La totalité n'est que la manipulation du fragment.

Car ici, l'œil se fait son cinéma, il travelling, il zoome, et il fait d'un coup le tour du lac sans s'arrêter *nulle part*, et la persistance rétinienne (quelle belle invention) rend l'espace fluide, jusqu'au «coupez!» du metteur en scène.

Lui, il s'en fiche, son tour de passe-passe, c'est le montage.

Comme pour l'histoire, ou les histoires que l'on raconte, toutes nos représentations, avant d'être des assemblages, sont des découpes, des sections.

Pour l'image fixe, c'est ontologique.

C'est l'espace paysagé d'un autre lac qui pourrait se situer n'importe où, donc qui n'est précisément *nulle part*, que je dois tailler en pièces pour le détailler, ce qui finalement ne change pas forcément le regard quand je réunis ces quatre fragments-là. En mille morceaux, je ne sais pas.

Et s'il était temporel, le tournant?

Diaphragme à f:5,6 certes, mais temps de pose? $1/125^\circ$ de seconde, l'espace d'un matin?... et il était donc une fois le temps.

Pour appréhender l'espace, c'est la lumière que l'on doit connaître, sa vitesse, qui elle ne change jamais, et pour nous son intensité.

Mais voilà qu'on prend la durée pour le temps, alors que la photo n'arrête pas le temps. Elle lui donne juste sa place.

Et on valse sur la flèche du temps.

Passé-present-futur, chaque photo est de non-retour. L'instant décisif, n'en déplaise au maître français, c'est tout le temps.

Le reste, ce n'est que la question de la totalité et du fragment, et l'on ne parle pourtant pas d'espace décisif.

Pour être vraiment réaliste, une description se condamne à être sans fin.

Si vous vous soustrayez à cet espace, vous vous retrouvez sur le même espace, mais qui a la taille au-dessus.

L'énumération infinie est impossible, et nous n'avons le choix qu'entre réalisme naïf et abstraction, obscurité formelle: entre la tyrannie et l'esclavage.

Le salut de la création c'est donc l'arbitraire, celui qui, certes, rend la notion de réalisme incompréhensible, mais qui fait la conquête de la totalité par l'unité, et on parle alors d'éclairage.

Les plus ambitieux disent que c'est leur «style personnel», un peu ce que le monde de la communication définit comme une «marque», et que j'appelle un fonds de commerce.

Il n'y a pas de flèche de l'espace; là-bas, ici, ailleurs?

Non: nous pouvons revenir sur nos pas, prendre un aller-retour.

Il va nous falloir faire un tri dans nos cartons, et retenir parmi les milliers d'images possibles la mieux adaptée à nos yeux, a minima celle qui n'a pas sacrifié l'essentiel.

C'est bien difficile, on le sait, de nous limiter, d'être rare, de retourner avant l'écriture quand on n'avait que nos gestes, un bout de charbon et pour toute surface sensible le mur de la grotte. Comme du temps des halogénures d'argent, limités par ces longues séances les doigts dans l'hyposulfite.

«BZ 36, Allo BZ 36... Attention, vous vous dirigez vers la préhistoire, je répète, attention...»

C'est vrai qu'on s'est spécialisé depuis.

Certains arpentent la terre, d'autres le ciel (vu du ciel) et d'autres le ciel vu de la terre.

La cour intérieure laisse ce carré blanc au milieu ; mais vue d'en haut, c'est un trou noir qu'on voit, si tant est qu'on puisse voir un trou noir.

Le blanc, le noir, le plein, le vide. C'est une façon de parler, ou plutôt de l'écrire.

Le plasticien, lui, se sert d'autres outils, et même s'il se réclame d'une certaine discipline, il n'a pas de clocher précis. Il se mêle de tout.

Il dit l'espace avec les bruits de la mer et le cri des mouettes, il dit les immeubles avec les gens dedans, il balance un vieux pneu dans la yourte des voisins pour mettre un pont entre les tribus.

Il invente un monolithe noir et jette un os dans l'espace.

Il se projette lui-même ailleurs, et propose des objets nouveaux.

Avec son capteur numérique qui ne produit que des chiffres, il va créer des images nouvelles, hybrides, sauvages, savantes, c'est comme on veut.

Elles questionnent autrement.

Le monde est-il ce qu'il est, se lit-il sur un le plan terrestre ou bien tout se lit-il sur un autre plan ?

La glace comme une peau sur notre lac cache quelque chose, tout comme celle qu'a trouvé la sonde sur la calotte polaire de Mars qui pourrait receler le secret d'une vie là-bas.

Le rideau déchiré, on reconnaît par les trous les traces de vie que les baigneurs ont laissées l'été dernier. Morceaux de chair, fraîche ou non, bouts de tissus, fragments d'accessoires... à moins qu'il ne s'agisse que de reflets.

«Ici BZ 36, Allo la Terre, sur la lune on a trouvé trois balles de golf, je répète, trois balles, bien réelles...!»

Tout aussi réels sont les reflets de notre Mars, à nous gens du Sud, car c'est ainsi que les rappeurs nomment Marseille. C'est sur ses murs que se reflètent, sous les rêves prohibés de leurs surfaces taguées et re-taguées, les

ors et ornements baroques de la gloire passée de cette proche planète, et que j'incruste à nouveau pour dire comme sur celle-là ou l'autre, oui, *j'espère la vie sur Mars*.

Mais attention, si vous vous éternisez à regarder les images qui prétendent donner des réponses vous risquez de dormir d'ennui, de vous trouver plongés en hibernation comme dans le vaisseau *Discovery one* pour son célèbre voyage vers Jupiter.

Les artistes connaissent bien le problème, une fois la forme trouvée, une fois dit que «ah, oui, c'est beau», il n'est pas rare que le buffet au vernissage ait plus de succès que leurs œuvres.

Leur temps est compté, les espaces sont cosmiques, et lutter contre l'ennui est une priorité.

«BZ 36, vous êtes arrivés dans la ville, Allo, vous êtes dans le lieu commun, BZ36...»

Le moment d'apprentissage passé, on reprend facilement les mêmes chemins, et si l'on n'y prend garde, on refait toujours la même photo.

En arpentant l'espace urbain, là c'était à Valencia, le choc des façades anciennes fraîchement restaurées et des peintures murales était en soi une bonne première arme.

Mais l'association des ornements en stuc avec les barbouillages, donnait encore à la forme toute la place.

Il y a un moment où l'esthétique bouffe l'espace, et c'est ce que disaient les tagueurs de la ville. Sur ces sept images, sept couches, il fallait d'autres coups de bombe blanche, de nouveaux graffitis, aveugles, spontanés, pour, comme eux, tromper l'ennui.

Ou bien regarder le vide en silence !

Car c'est bien le vide et avec lui le silence, qui compose l'essentiel de l'espace.

Dans l'amas de la vierge, une supernova explose sans aucun bruit, pendant que les terriens les plus riches franchissent à grands bangs le mur du son.

Et il est bien cher ce ticket, plus que le PIB de certains pays, pour le privilège de s'entraîner de longs mois à l'abominable mal-être de l'apesanteur, juste pour apercevoir quelques instants leur planète de là-haut.

De très près en fait.

Le photographe, lui, a des stratégies plus économes : il traverse en noir et blanc le vide qui sépare une ville de l'autre.

Et il voit bien sur ses tirages que si dans cet intervalle *tout est à vendre*, l'espace n'est pas tout à fait vide.

L'univers, paraît-il, c'est un espace presque vide, comme un gruyère plein de trous, autour desquels on habiterait dans nos ridicules galaxies.

On entend même ici et là parler d'anti-galaxie, et même d'étoiles à enveloppe commune dans des systèmes binaires.

De nouvelles perspectives.

Reste à imaginer ce que serait ce monde avec celles-ci.

Un peu comme avant la renaissance ou sans connaissance des règles de la perspective un personnage plus petit que l'autre était non pas plus loin que l'autre, mais juste un nain.

Ce n'était pas si bête si l'on pense aux difficultés des astronomes à définir telle planète comme une naine.

Peut-être faut-il juste distordre les règles, replier le grand canal sur lui-même, tirer sur les bords du lac, mettre la mer et le désert en chevrons, et garder quelques bouées pour ne pas se perdre complètement.

«Allo, La terre, ici BZ 36, Allo la terre, je confirme, l'espace n'est pas une scène passive»

Avec le poète, quand nous parcourons l'espace, nous savons bien que ce n'est pas un simple contenant et qu'il cache derrière ses paysages la dimension nécessaire à notre équilibre, notre territoire en quelque sorte comme pour les animaux, et qu'importe que le nôtre soit culturel, il constitue notre espace vital.

C'est la question des dimensions, et bien voir c'est accorder son âme à celles des choses vues.

À Vevey, au soleil couchant, les Alpes qui encerclent la ville se fondent dans le lac. Bien malin celui qui distingue dans la pâleur du bleu, les neiges des sommets du clapotis de l'eau. C'est qu'on a perdu l'échelle avec les sept images d'un mètre chacune, où l'on prend pour un panoramique les gros plans de la surface de l'eau avec l'objectif à moins de trente centimètres.

J'entends ici dire vite fait qu'on le sait bien que la partie contient le tout.

Oui, mais précisons à nouveau qu'ici, ça ne marche qu'au soleil couchant.

Et surtout, qu'on doit figer dans le temps les vaguelettes.

On tourne en rond, le temps est aussi la quatrième dimension de l'espace poétique, même là pour ce tout petit $1/125^\circ$ de seconde.

Comme on tourne en rond au Japon si on ignore cette dimension dans leurs rues où l'ordre des maisons n'est pas défini par leur emplacement mais leur date de construction (au n°1 ce n'est pas la plus proche mais la première construite).

Un détail pittoresque, un particularisme local ? Non, pas un mot dans le guide.

Car c'est bien une autre façon de vivre l'espace, une vision étrangère.
Même réduit à nos paysages, l'espace n'est décidément pas un décor.
C'est un constituant de notre identité.

Sur mon passeport, plusieurs visas de la *colonie 66*, je ne suis pas d'ici.

Mais personne n'est d'ici. Tout le monde débarque même d'une planète différente.

Et pourtant ce n'est pas Babel, ces êtres se comprennent puisqu'ils adoptent tacitement le même rythme, pour les mêmes jours d'oisiveté, de somnolence sous un parasol, de rêverie dans les reflets de la mer, et de parade dans le vacarme de leur nuit sans fin.

Il y a bien ici une peuplade identifiable à sa faculté de partager les mêmes usages, de remplir ou vider le décor à heure fixe.

Le photographe peut jubiler, il est libéré du temps, parce qu'ici, la journée est perpétuelle. Il peut faire et refaire, aller et revenir, et chaque année s'il le veut, prendre à nouveau et encore la même photo.

Pendant que tous sont tournés vers la mer et au-delà – c'est bien pour ça qu'ils voyagent, c'est l'envers du décor qui fascine le photographe.

C'est là que se crée le colon.

Panoramique sur la première ligne de mer (c'est l'expression des agents immobiliers), par petits bouts, on l'a vu, arrêt sur les édifices les plus bizarres ; zoom sur un des balcons brûlants, sur quelque indigène ensommeillé ; et puis on pénètre dans la profondeur de la colonie, là où on habite.

Il y a là bien plus que la barrière d'édifices et l'amalgame des abris.

On sent vibrer ces petites différences qu'on aime quand on va ailleurs.

C'est le jeu des couleurs qui crient un peu plus, des perspectives pas tout à fait honnêtes, des plongées exagérées.

Avec ces petits décalages, on sent confusément qu'on a franchi l'espace, que oui, on est ailleurs.

Il n'y a pas si longtemps, avant que notre planète rétrécisse, à peine la frontière dépassée, on voyait bien qu'on avait changé d'espace, tout nous le disait, et pas besoin de côtoyer les autochtones. Les automobiles à trois pattes, les cigarettes vendues au détail, les cabines rouges, les sodas acides... et je passe sur le change.

Sur *Colonie 66*, pareillement, on peut se faire croire que le temps s'est arrêté, juste par l'insouciance qui la baigne.

C'est le mauvais goût de l'urbanisme qui a un sacré bon goût d'enfance.

La colonie crée le colon.

«BZ 36, votre trajectoire dévie, reprenez le contrôle, vite, BZ 36...»

Je fonce, tout droit, moteur à fond, et si vous fermez les yeux comme moi, vous verrez défiler les couleurs de l'*Odysée* en 2001, ou bien était-ce en 68, en mars ou bien était-ce en mai?

Retour en enfance oui, comme Bowman dans le film, qui lui renaît à l'état de fœtus.

Moi, je n'en demande pas autant, un flash-back avant 66 me suffit.

«Turn on, tune in, drop out»

OK, Je viens, je me mets dans le coup, et je décroche avec Timoty Leary, mais pas à bord de la fusée qui a envoyé ses cendres dans l'espace pour l'éternité.

Modestement, pour rejoindre le vide spatial, je choisis quant à moi, ma place à l'arrière gauche de la Dauphine familiale, même s'il n'y a pas d'auto-radio pour couvrir la minute de silence intersidérale de la cérémonie.

«Ici BZ 36, ça y est, j'ai tout mon temps»

Alors, c'est sur, je vais croiser Lucy dans le ciel avec ses diamants.

3, 2, 1... Salut la terre !

À Elisabeth Boniface.



Projection-diaporama en boucle des séries (vggbernardkoest.blogspot.com) : *Tout est à vendre* (1979/2001), *Nowhere* (2013), *Tear the curtain* (2012), *Siete capas de Valencia idas y vuelta* (2009), *Patrouille géostratégie, saveurs* (2012), *Perspectif* (2005), *Hope life on Mars* (2012), *AquadeVeveyr* (2010), *Colonie 66* (2013).

SILVIA NAGY-ZEKMI

FIGURES DE BARBARIE AND FRENCH FIGS:
HYBRIDITY IN THE BEUR IMAGINARY

*Hoy todas las culturas son de frontera.*¹

The title refers to the tell-tale contradiction surrounding the name of the prickly pear (*opuntia ficus-indica*), in French “figue de barbarie,” and in the colloquial Arabic (*derja*) of Algeria is *karmouss n’sara* (figs of the Christians, i.e., French fig, as the French were called in colloquial Arabic, n’sara, Nazarenes). I will make use of the irony evident in the terms for the exploration of the hybridity embedded in *Beur*² identity and represented by *Beur* authors, Leila Sebbar, Azouz Begag, Leila Houari, Farida Belghoul. I will center my claim of hybridity as an imaginary and narrative construct manifest, for example, in the metaphoric representation of the border.

The borderland in the postcolonial imaginary challenges the binary classification deployed in the construction of the Other. Otherness/alterity has been viewed as “threat, responsibility, alter-ego and enigma to and of the self”³ However, the notion of otherness has been challenged by the idea that discourses of alterity emulate and rearticulate the priority of the center vis-à-vis the periphery by distinguishing between the self (the center) and the other. Hybridity has proven to be a more useful theoretical tool to scrutinize discourses that emerge from unequal power relations in loci of cultural contact, such as the borderland.

Contesting culture’s equation with a location of an identity (see reference to Grossberg ahead) leads to the recognition of the validity and uniqueness of hybrid cultures. The disjuncture between the nation state and the location

¹ N. García Canclini: *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo, 1989.

² *Beur*: People of North African origin living in Europe, most often it refers to the second generation (S. Mehrez: ‘Azouz Begag: *Un di zafas di bidoufile* (un des enfants de bidonville) or The Beur writer: A question of territory’, *Yale French Studies* 82, 1993: 25–42, p. 29).

³ R. J. C. Young: ‘Concepts in postcolonial theory: Hybridity and otherness’ (<http://tinyurl.com/qhckbd3>).

of (its) culture is not simply displayed in the forms of cultural resistance, or in the presence of counter-cultural elements, but it requires a deeper scrutiny of the interaction between culture and nation, that is to say, of the role nation plays in shaping the culture and the role of culture in sustaining the nation-state. This relationship is neither 'natural' nor 'neutral'; it does not arise by accident, but it is historically produced and traceable in the cultural practices of the population.

My scrutiny of the multiple meanings of the border as a textual construct in *Beur* writing traces the collective identity of this group defined by migration and cultural hybridity. I will explore the transformation of fixed notions of identity into a set of complex cultural loyalties that unite and also divide local communities. The textual manifestation of these new social configurations are examined in this article.

Border

*Entre tu pueblo y el mío hay un punto y una raya.
La raya dice no hay paso, el punto, vías cerradas
y así, entre todos los pueblos raya y punto, punto y raya.
Con tantas rayas y puntos el mapa es un telegrama.
Caminando por el mundo se ven ríos y montañas,
se ven selvas y desiertos, pero no puntos ni rayas.
porque estas cosas no existen, sino que fueron trazadas
para que mi hambre y la tuya estén siempre separadas.⁴*

A point and a line drawn, "un punto y una raya" to quote the song above, a border marks the place where adjacent state jurisdictions meet as a consequence of the states attributing to themselves a right to property.⁵ But as a consequence of globalization the functions of the nation-state are more and more troubled, its primary functions regarding borders shifted from territorial control (whether it be national or colonial) from an outside enemy in time of war to the self-protection from mass migration of what is perceived as economically inferior crowds. The border, as in borderland studies,⁶ has become a locus that symbolizes encounter through migration (legal or illegal) that produces racial, economic and cultural hybridity, due to which

⁴ A. Naza & J. C. Núñez: "Punto y raya" quoted in A. Khatibi: *Amour bilingue*, Montpellier: Fata Morgana, 1983: 73-74.

⁵ E. Balibar: 'World borders, political borders', *PMLA* 117, 2002: 71-78, p. 72.

⁶ Association of Borderland Studies, absborderlands.org.

border society is “an abstract [yet palpable] concept compounded of ideas about the sovereignty of nation-states, the intensification of commerce, and strategies of cultural representation”⁷ Yet border society does not exist merely on and around the borders, it also manifests itself in metropolitan centers, in airports and other spaces of transition, as Stuart Hall puts it, Paris is French with a difference, the otherness is forever inscribed in French identity.⁸

Home

Because borders were conceived of as entities limiting separate cultural (linguistic, national) territories, these may be thought of as a locus representing a home. The territorial expansion of colonialism is now countered by a reversed flow of deterritorialized human masses driven by economic or political necessity (or both). Even though the displacement of humans has reached extremes never seen before, the phenomenon is nothing new. Todorov reconstructs the genealogy of the exile, one of the most common forms of displacement, in *The conquest of America*:

Today it is the exile who best embodies, turning aside from its original meaning, the ideal of Hugo de San Victor, who formulated it in the following way in the 12th century: “The man who finds that his own homeland is sweet is nothing more than a soft novice; for him who finds that each soil is like his own is already strong; but the perfect man is he who finds that the entire world is like a foreign country” (I, who am Bulgarian and live in France, take this quote from Edward Said, a Palestinian who lives in the United States, who had found it from Erich Auerbach, German, an exile in Turkey).⁹

Among the reasons for migration (exile, diaspora, displacement) Abril Trigo mentions “the unequal socioeconomic development within the interrelated geographical zones between complex regimes of expulsion and attraction”¹⁰

⁷ O. Cadaval: *United States–Mexico Borderlands/Frontera*, Smithsonian Institute, 2002 (<http://educate.si.edu/migrations/bord/intro.html>).

⁸ S. Hall: ‘Cultural identity and diaspora’, in: P. Williams & L. Chrisman (eds.): *Colonial discourse & postcolonial theory: A reader*, London: Harvester Wheatsheaf, 1993: 392–403.

⁹ T. Todorov: *La conquista de América. El problema del Otro*, México: Siglo XXI, 1989: 259.

¹⁰ A. Trigo: ‘Migrancia: memoria: modernidá’, in: M. Moraña (ed.): *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina*, Santiago: Cuarto Propio, 2000: 273–291, p. 273.

It should be added that this unequal development has been a direct consequence of mostly (although not exclusively)¹¹ European colonial expansion and attempts at neocolonization.

Thus, the question of migrancy may be approached from a postcolonial perspective that identifies colonialism as one of the root causes of migration, may it be direct or indirect. Various authors, who think of themselves as migrant beings, propose – in a postcolonial framework – the reevaluation of categories used by the language of modernity that fueled the colonizing ideology and branded colonization as a “civilizing mission.” Salman Rushdie, for example, in *Imaginary Homelands* positions himself as a Muslim Indian who emigrated to England and despite the scandal stemmed from the publication of *The Satanic Verses*, he still considers himself a Muslim even though he is not a believer. In many of his works he assumes a so-called Western position that emphasizes individualism and exceptionalism “as the greatest and most heroic of values”;¹² but irony should not be excluded as his motivation for doing so. Rushdie states that migratory experience is a fundamental part in the formation of his “frontier identity”¹³ that permits him to circulate in cultural terms, although not physical at the time,¹⁴ between the East and West. Gayatri Spivak also claims to have a “frontier identity” which she defines as non-fixed and constructed from various elements in dynamic interaction and constant movement.¹⁵

Behind all types of migrancy is the idea of home, the origin, from where one parts that is impossible to reencounter as it is apparent in Martin Heidegger’s arguments in his essay about Hölderlin’s poetry, *Return to the*

¹¹ The Indonesian invasion of East Timor and Aceh are examples of non-European colonization efforts in the 20th–21st century.

¹² S. Rushdie: *Imaginary homelands: Essays and Criticism, 1981–1991*, New York: Penguin, 1992: 425.

¹³ Lebanese writer Amin Maalouf points to hybrid identity as the only solution to the contradictory relationship between East and West in his essay, *Les identités meurtrières*, particularly in the chapter entitled ‘Apprivoiser la panthère.’

¹⁴ The *fatwa* (religious decree) pronounced by the Ayatollah Khomeini in 1989 against Rushdie accuses him of having purposely committed desecration of the *Qur’an* in his book, *The Satanic Verses*. As a consequence of the *fatwa*, Rushdie’s life was in danger until 1998 when – after Khomeini’s death – the Iranian government stopped perusing the *fatwa*, although it could not be officially revoked because – according to Iranian governmental sources – it “would be an insult to the memory of Khomeini” (BBC News, http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/middle_east/178349.stm).

¹⁵ G. Ch. Spivak: ‘Postmarked Calcutta, India,’ in: *The post-colonial critic*, London: Routledge, 1990: 67–94.

homeland.¹⁶ He claims that there is no primary home, we are all transients, an idea that is perhaps echoed in Rushdie's essay, *Imaginary Homelands*: "It may be argued that the past is a country from which we all have emigrated, that its loss is part of our common humanity."¹⁷ Thus, the primary home would be a place where one can "return to selfhood" by means of a dialogic encounter with a language that expresses the sense of ego. That is why for Heidegger (temporary) displacement is not possible, rather; continual displacement is the only possible way to conceive existence.

Heidegger's idea of home is described in psychological terms, but for the purpose of my argument here a geographic dimension should be added whereby home can be (re)defined as constituted by hybrid, and even contradictory signs, the physical home on the one hand, and the articulation of the idea of home – origin,¹⁸ on the other. The displacement is more obvious in the borderline where identity – which is intimately related to origin and language – is highly problematic.

Beurs form the cultural entity on which I intend to focus, without creating a direct link between culture and space, because this would manifest the essentialism that I am trying to avoid. "Challenging culture's equation with a location of an identity may enable us to think about the possibilities of politics which recognizes the positivity or singularity of the other."¹⁹ Exploring the cultural hybridity in the European "contact-zone"²⁰ may yield some important keys in the scrutiny of the border as a postcolonial space due to the fact that hybridity shows not only the genealogy of cultural origins, but it may also subvert the discourses of dominance.

¹⁶ M. Heidegger: *Saggi sulla poesia di Hölderlin*, Milano: Adelphi, 1981: 10–31.

¹⁷ *Op.cit.* : 12.

¹⁸ The idea of the origin is discussed by Derrida in *Monolingualism of the Other* in terms of the language that reveals the complex interplay of psychological factors that provides the subject with an identity, with the desire to recover a "lost" language of origin (J. Derrida: *Monolingualism of the Other or, The prosthesis of origin*, transl. P. Mensah, Stanford, CA: Stanford University Press, 1998.). Rushdie, on the other hand, sees "out of language experience" as a more intensified form of loss (S. Rushdie: *Imaginary...*, *op.cit.* : 12).

¹⁹ L. Grossberg: 'The space of culture, the power of space', in: I. Chambers & L. Curti (eds.): *The post-colonial question*, London: Routledge, 1996: 169–188, p. 169.

²⁰ M. L. Pratt: *Imperial eyes: Travel writing and transculturation*, London: Routledge, 1992.

Hybridity and heterogeneity

*L'identité n'est pas donnée un fois pour toutes,
elle se construit et se transforme tout au long de l'existence.*²¹

Homi Bhabha suggests that hybrid cultural identity is articulated from a specific perspective, the “third space” of enunciation.²² It materializes from this ambivalent and contradictory space that, according to Bhabha, is instrumental in the elimination of cultural exoticism. Hybridity, where new cultural meanings can be located, emerges in cultural crossroads, such as the borderland, emanating from this “third space” that opens up in the dynamic interaction of cultural contacts based on difference. Many critics utilize the concept of the “third space,” or similar ones: “in-between-ness”²³ or “contact zone”²⁴ in order to deconstruct the prescribed notions of the location of culture. In this heterogeneous space *Beurs* can recuperate their agency that houses the shared memory with the Maghreb, as well as the continuous cultural influence of France and by extension, Europe. Many critics²⁵ theorize about the hybrid zone as a place of “cultural visibility and cultural invisibility”²⁶ However, Saldívar adds that in the global borderlands “composed of historically connected postcolonial spaces”²⁷ it is difficult to theorize about the frontier existence and identity, because theory today is not conceived from a “critical distance” but from an “in-between” space where subjectivity emerges to constitute agency as a form of resistance.

The quest for an idea that expresses this in-between space of enunciation that would be able to circumvent the stalemate of binary oppositions would resurface in the concept of heterogeneity developed by Antonio

²¹ A. Maalouf: *Les identités meurtrières*, Paris: Grasset, 1998.

²² H. Bhabha: ‘The third space’, in: J. Rutherford (ed.): *Identity: Community, culture, difference*, London: Lawrence & Wishart, 1990: 37.

²³ R. Rosaldo: ‘Ideology, place, and people without culture’, *Cultural Anthropology* 3, 1988: 77–87.

²⁴ M. L. Pratt: *Imperial eyes...*, *op.cit.*

²⁵ J. D. Saldívar: ‘Cultural theory in the U.S.–Mexico borderlands’, in: *Border matters: Remapping American cultural studies*, Berkeley, CA: University of California Press, 1997: 17–36; R. Rosaldo: ‘Ideology...’, *op.cit.*; G. Gómez-Peña: ‘Danger zone: Cultural relations between Chicanos and Mexicans at the end of the century’, in: *The new world border*, San Francisco: City Lights, 1996: 169–178.

²⁶ G. Gómez-Peña: ‘Danger zone’, *op.cit.* : 176.

²⁷ J. D. Saldívar: ‘Cultural Theory...’, *op.cit.* : 153.

Cornejo Polar.²⁸ Heterogeneity is embodied in the resistance to the homogenizing forces of colonialism, and to the equally Eurocentric ideologies of the nation-state.

Deterritorialization in Europe: The Beur

*Parle mon fils, parle à ta mère!*²⁹

Cultural hybridity manifest in *Beur* narrative evolves around the exploration of the incertitude originating from the cultural transplant, according to the critics (Hargreaves, Bonn). The fundamental question *Beur* authors (Azouz Begag, Farida Belghoul, Leila Houari and Leila Sebbar) face is the subaltern re-writing of history, in other words, the narrative treatment of the particular strategies of resistance.

The Deleuzian concept of deterritorialization (*Thousand Plateaus*) was developed to challenge the Modernist thinking of identity as a fixed entity based on categories of difference and to move away from the hierarchical, arborescent thinking toward a rhizomatic notion embracing diversity. It provides alternatives to the concepts of borders as inflexible and unmovable, political and legal entities by conceiving of borders as constantly changing groups of “assemblages” whose movements are determined by historically defined patterns of power. Deterritorialization and *a posteriori* reterritorialization occurs in such dynamically configured “assemblages” through “lines of flight” (*lignes de fuite*). One example of the “lines of flight” is provided by Dimitris Papadopoulos, Niamh Stephenson, and Vassilis Tsianos in their study of migration processes, *Escape routes*, whereby the reconfiguration of the Deleuzian term is applied specifically to the reformulation of the border as a locus of social transformation.³⁰

Beurs represent a particular case of deterritorialization, which may be understood quite literally, or along the lines of the Deleuzian concept. After the French left the Maghreb, North Africans migrated to France (even before the end of the French colonial empire) looking for opportunities they did not have in their countries destroyed by colonialism and later by a long

²⁸ A. Cornejo Polar: Antonio: ‘Mestizaje, transculturación, heterogeneidad’, *Revista de Crítica Literaria* 20, 1994: 368–371.

²⁹ L. Sebbar: *Le chinois vert de l’Afrique*, Paris: Stock, 1984.

³⁰ D. Papadopoulos, N. Stephenson & V. Tsianos: *Escape routes. Control and subversion in the 21st century*, London: Pluto Press, 2008.

and bloody liberation war (eight years, in the case of Algeria, 1954–1962). In France they were regarded as colonial subjects, openly treated as second class citizens. Partly as a consequence of such treatment, partly due to living in a hybrid cultural environment that contains contradictory, even mutually hostile elements between the culture of their origin, and that of their residence, North African immigrants experience “dépaysement” a type of defamiliarization, alienation of their *milieu*. Moroccan writer, Tahar Ben Jelloun documents this condition in his dissertation of psychiatry, *La Plus Haute des Solitudes* (1997).³¹

Julia Kristeva also treats this aspect of the immigrants’ psyche in her book, *Étrangers à nous-même*, but she, in a manner very *sui generis*, depoliticizes the issue by introducing the notion of “citoyen-individu” and the idea of ‘civilized’ cohabitation:

Perhaps by subverting this modern individualism, or from the moment when the “citoyen-individu” no longer considers himself as united and glorious, but discovers his incoherencies and his failures, in sum, his strangeness, is that the question may again be asked: it is not about the welcoming of the foreigner into a system that does not recognize him, but about the cohabitation of those strangers that we all recognize ourselves to be.³²

Julia Kristeva, more than confident in the “citoyen-individu” ethic, tries to include all foreigners, exiles or not, under the same idea of “cohabitation” by introducing “civility” as a human condition that cures all ills of colonialism and racism. This type of elitist exoticism is refuted by Samia Mehrez, for the reason that “it eclipses the real struggle against exile and nomadism, which even as it deterritorializes the dominant, seeks to acquire and legitimate territory for itself”³³ and also by Abdelmalek Sayad, who suggests that the situation of the North African immigrant in France is a reproduction of the colonial condition, especially in view of the relation between the immi-

³¹ T. Ben Jelloun: *La Plus Haute des Solitudes. Misère affective et sexuelle d’émigrés nord-africains*, Paris: Seuil, 1997.

³² “Mais c’est peut-être à partir de la subversion de cet individualisme moderne, à partir de moment où le citoyen-individu cesse de se considérer comme uni et glorieux, mais découvre ses incohérences et ses abîmes, ses étrangetés en somme, que la question se pose à nouveau : non plus l’accueil de l’étranger à l’intérieur d’un système qui l’annule, mais de la cohabitation de ces étrangers que nous reconnaissons tous être” (J. Kristeva: *Étrangers à nous-mêmes*, Paris: Fayard, 1988 : II).

³³ S. Mehrez: ‘Azouz Begag’, *op.cit.* : 27.

grants and the French society, where the communities “coexist” but do not “cohabitate”³⁴ This is particularly discernible in today’s racist political discourses (cf. father and daughter Le Pen).

North African immigration in France started at the end of the Second World War, caused by the economic boom at the time. The second generation, the *Beurs*, as they are frequently referred to by the dominant society, as well as by themselves,³⁵ often do not relate intimately to any other country but France. The country of origin of their parents is a mythical country, constructed in the minds of the *Beurs* based on the stories of their parents and relatives.³⁶ Consequently, one of the distinct characteristics of this group is alienation caused by living in an ambiguous space that contains conflicting cultural signs. Even though many *Beurs* travel to their parents’ country of origin, the stigma of not being “authentic” is placed on them everywhere. In France they may be called *les sales Arabes* ‘dirty Arabs’ and in the Maghreb they are called *les Arabes de la France* ‘the Arabs from France’.³⁷ Their hybrid identity nourished by different cultural heritages is neither North African nor French, and neither one of these cultural components should be considered as culturally or even racially homogeneous. However, it is safe to say that North African social codes determined mostly by the Muslim religion differ greatly from those of France, whose cultural medium (the school, the mass media, particularly the television) provides the codes with which *Beurs* grow up, thus living in a continuous cultural split. This explains their rejection towards both cultures and their desperate search for something “authentic” that can define them.³⁸

³⁴ A. Sayad: *La Double Absence: des illusions de l’émigré aux souffrances de l’immigré*, Paris: Seuil, 1999: 209.

³⁵ In this way, the expression *beur* is a term that was used by the dominant society, as derogatory, to refer to the second generation of North African immigrants, who eventually appropriated the term thus empowering themselves.

³⁶ Cf. Sebbar, *Parle mon fils...*, *op.cit.*

³⁷ S. Mehrez: ‘Azouz Begag’, *op.cit.*: 29

³⁸ In this sense, the *Beurs*’ search for cultural authenticity is very similar to that of the Chicanos in the U.S. that also live in continuous cultural crossroads. In spite of the undoubted achievements of the civil rights movement, they are still subject to diverse forms of marginalization in the U.S., and also rejected, called *Pochos* in Mexico. In this junction multiculturalism is not a possibility, because it is rejected by both the intransigence of the culture of origin and by the cultural and racial intolerance of the place of residence. Moreover, multiculturalism is based on parallel cultural functions characterized by occasional syncretism, but not by an emerging new cultural entity, like hybridity does. One of the most powerful manifestations of the search for resolving this conflict is the creation of an active subject position of agency embodied in the *Pachuco* who (with his clothing, language, etc.) personifies difference from

Reterritorialization by means of literature

Deleuze and Guattari's brilliant but ambiguous study of Kafka as an example of "minor literatures"³⁹ have been harshly criticized by a number of critics, rightly or wrongly. In the study "minor" is used in a positive sense referring to literature produced by minorities in spite of odds within a dominant culture, therefore, representing an example of resistance writing. However, Samia Mehrez in her article about *Beur* literature disapproves of this concept and argues for the necessity of the reterritorialization of post-colonial "minor literature" which she sees as different from minority literature. "Our critical investigation should never stop at deterritorialization, because postcolonial "minor" literature, rather than glorifying exile, seeks to acquire and legitimate territory" at the same time deterritorializing the dominant.⁴⁰ Anne Donnadey goes beyond this idea by suggesting that writers must create their own space of difference by means of their language and culture. However, she adds, "the difference in power position between the French (authors) and exiles or immigrants, especially the Beurs in France, is too easily erased by Deleuze and Guattari and Kristeva."⁴¹

According to Alec G. Hargreaves, the *Beur* represent a generation characterized by insecurity and by a continuous identity crisis, and the desire to resolve these problems is what motivates *Beur* literary production: "the exploration of that uncertainty is the central dynamic which informs most *Beur* writing."⁴² I must add that, in Hargreaves' article, despite being undoubtedly informative, the paternalistic perspective from which he approaches the subject casts a shadow on the validity of his arguments. His comment on the *Beurs*' "material deprivation [that] slow[s] their progress through the French

both cultural entities, while belonging to neither. This identity is articulated from the "third space" where the "others" are able to engage in a dialogue with the "us," in order to affirm "their" presence as members of a community. The *Pachuco* manifests the cultural hybridity of the borderland by its mere existence (S. Nagy-Zekmi: 'Postcolonial representations of the new world (b)order', in: E. Dussel, M. Moraña & C. Jáuregui (eds.): *Coloniality at large: Latin America and the postcolonial debate*, Raleigh, NC: Duke University Press, 2005: 7–8).

³⁹ G. Deleuze & F. Guattari: *Kafka, Towards a minor literature*, transl. D. Polan, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1986.

⁴⁰ S. Mehrez: 'Azouz Begag', *op.cit.*: 27–28.

⁴¹ A. Donnadey: 'Cultural *Métissage* and the play of identity in Leila Sebbar's *Sherazade* trilogy', in: E. Barkan & M.-D. Shelton (eds.): *Borders, exiles, diasporas*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1998: 257–273, p. 269.

⁴² A. G. Hargreaves: 'Beur fiction: Voices from the immigrant community in France', *The French Review* 62, 1989: 661–68, p. 661.

educational system, and has sometimes provokes serious behavioral problems” is problematic, because Hargreaves does not seem to include in his discussion of the *Beurs* the fundamental role of racism that affects this generation. This critic characterizes Leïla Houari, the daughter of Moroccan immigrants in Belgium, as a hysterical woman who suffers from “full-brown identity crisis, nervous breakdowns and suicide attempts” and besides reporting this fact does not comment on any of her novels, *Zeïda de nulle part* (1985), *Quand tu verras la mer* (1988). The collected stories in *Quand tu verras la mer* represent conflicts caused by the ambiguity of values *Beurs’* lives. The stories represent the “double rupture fondatrice”⁴³ on one side, with the identity of the culture of “origin” (of the parents, in reality) and on the other, with the culture of the place of residence. As Kathryn Lay-Chenchabi suggests,⁴⁴ an interesting contrast, symptomatic of the *Beur* condition, is to be perceived between Azouz Begag (*Le Gone du Chaâba*, [1986], *Béni ou le paradis privé*, [1989], *Quand on est mort, c’est pour toute la vie*, [1994] *Zenzela*, [1997]), and Leïla Houari’s works, namely that Begag’s characters reflect the author’s position (who considers himself a Frenchman of Maghrebi origin) and wish to be accepted in French society in spite of their experiences of racial and economic marginalization. However, Zeïda and other characters in Houari’s works in their quest for authenticity and to contest the fragmented identity resulting of their *Beur* condition, construct a mythical homeland of Morocco to gain acceptance and fail at every attempt.

Various novels written by *Beur* authors deal with childhood and represent the tensions between home and school, the two decisive and culturally conflicting spaces, vital to the formation of a young girl is exemplified in *Georgette!* by Farida Belghoul.⁴⁵ The narrator is a girl of Berber origin⁴⁶ who lives with her parents and siblings in Paris. With profound sensibility, the

⁴³ Ch. Bonn: ‘Romans féminins de l’immigration d’origine maghrébine’, *Nouvelles écritures féminines* 118, 1994 : 98–107, p. 101.

⁴⁴ K. Lay-Chenchabi: ‘Writing for their lives: Three *Beur* writers discover themselves’, *Mots Pluriels* 5, April 2001 (motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP170index.html).

⁴⁵ Until the publication of *Georgette!*, her first novel, Belghoul was known in France as an activist as well as film critic and director of the movie *Le départ du père* (M. Rosello: ‘*Georgette!* de Farida Belghoul: Télévision et départenance’, *L’esprit créateur* 33, 1993 : 35–46, p. 35).

⁴⁶ The Berbers (who include a series of non-Arab minority groups) are found in all North African countries and are considered descendants of inhabitants that lived there prior to the Arab invasion. It is significant, just like in some of Assia Djebar’s work, that the main character is a non-Arab representing the ethnic heterogeneity of the Maghreb, in spite of the homogenizing categorization Maghrebi immigrants, “les Arabes,” are subjected in France and other parts of Europe.

author represents the growing crisis in the life of this seven-year old girl who is learning to write in school. As Mireille Rosello points out, “l’enfant se trouve confrontée à toutes sortes de discours qui tiennent à lui imposer une identité complexe et problématique.”⁴⁷ But the most important of these discourses are those of the father and the teacher, situated in two diametrically opposed ideological poles. More important than the linguistic diversity and the ethnic complexity of the Maghreb (as the main character is a Berber girl and not an Arab), the contradiction is presented between the parents’ oral culture, and the written culture of France that opens doors, but also closes them, because the oral cultural coordinates that govern the world of her parents will be out of the girl’s reach forever, for the “subaltern cannot speak,”⁴⁸ if she does, she is no longer subaltern. This explains, in part, the great difficulty *Beurs* face in gaining acceptance in the country of their parents.⁴⁹

The cultural “in-betweenness” seems to be the principal motive in the novels of Leila Sebbar as well. The protagonists (youths, in their majority) respond to this crisis, fleeing, running, escaping, looking obsessively for a model that includes and corresponds to the cultural and linguistic hybridity that shape their experiences. In *Le Chinois vert de L’Afrique* each one of the seven units (there aren’t any indicated chapters) are initiated by a small epigraphic passage that starts with the same word: “Il court” (he runs). In this way Sebbar creates for her protagonists a “third space” that is anchored nowhere, and where the “other” of North Africa is able to engage in a dialogue with the “us” of France in order to affirm a presence as citizens in the country of their ex-colonizers.⁵⁰ This “third space” is an exile of all cultures and places, it is found outside of the family (that imposes the Muslim morals and North African language) and outside of French society (that causes anguish by its racism and a colonialist mentality) it is the only one that offers the possibility of articulating identities far from the intrusion of either cultural *milieu*, that (in spite of what Kristeva says) cannot be reconciled or harmoniously coexist in a person. Sebbar’s protagonists cannot be integrated in French society today, nor can they (re)encounter the signs of their lost

⁴⁷ M. Rosello: ‘Georgette!...’, *op.cit.* : 35.

⁴⁸ G. Ch. Spivak: ‘Postmarked Calcutta, India’, *op.cit.*

⁴⁹ L. Houari: *Zeida de nulle part*, Paris: L’Harmattan, 1985.

⁵⁰ V. Orlando: ‘A la recherche “du devenir femme” dans le Troisième Espace de Culture: *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* de Leila Sebbar’, *Women in French Studies* 2, 1994: 19–31, p. 19.

origin.⁵¹ For Sebbar writing is, in effect, a form of reterritorialization, her purpose is to give the children of immigrants (her protagonists) “a territory in literature”:⁵² Through hybrid textuality Sebbar attempts reterritorialization, but not at the national level (as many others propose it), but by creating “imaginary communities”⁵³ that, unlike the immigrant communities, are not based on a common mythical past. In an interview with Monique Hugon, Sebbar states that what she seeks is to write about the French reality that is not all French and, at the same time, to give a legitimate space of representations to the people of Maghrebi origin within the confines of French Literature.⁵⁴

The territories in one side of the frontier in the postcolonial imaginary offer the security of a culturally homogeneous area, but as Said comments: “can also become prisons and are often defended beyond reason or necessity”:⁵⁵ To experience an identity constantly challenged in the intersection of histories and memories (individual and collective), to live simultaneously in the interior and the exterior requires from those who live in a frontier reality the revision and reexamination of that fluid identity articulated on the basis of sporadic historical inheritances and a heterogeneous present.⁵⁶ The hybrid cultures, as García Canclini points out, are consequences of economic de/re/structuration, the new global patrons of production, distribution, consumption and communication,⁵⁷ as well as migration processes that produce new social configurations as it is evidenced in Beur writing.

⁵¹ E. L. Vergano: *Poétique, politique et culture dans les romans de Leila Sebbar*, disertación, University of Michigan, Ann Arbor, 1991: 224.

⁵² M. Laronde: ‘Leila Sebbar et le roman “croisé”’: Histoire, mémoire, identité’, *CELFAN Review* 7, 1988: 6–13, p. 88.

⁵³ This is a reference to the *imagined communities* by B. Anderson: *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*, London: Verso, 1983.

⁵⁴ M. Hugon: ‘Leila Sebbar ou l’exile productif’, *Notre librairie* 84, 1986: 32–37.

⁵⁵ E. Said: ‘Reflection on exile’, in: R. Ferguson, M. Grever, T. Minh-ha & C. West (eds.): *Out there: Marginalization and contemporary cultures*, Cambridge, MA: MIT Press, 1990: 357–363, p. 365.

⁵⁶ I. Chambers: *Migrancy, culture, identity*, London: Routledge, 1994: 6.

⁵⁷ N. García Canclini: *Culturas híbridadas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo, 1989: 13–14.

CRITICA

*Primer Simposio sobre la Recepción, Presencia y Visión de la Literatura Hispánica
en el Centro y Este de Europa, Budapest, PPKE, 7-8/04/2014*

PRIMER SIMPOSIO SOBRE LA RECEPCIÓN, PRESENCIA Y VISIÓN
DE LA LITERATURA HISPÁNICA EN EL CENTRO Y ESTE DE EUROPA

7-8/04/2014, Budapest

Los que de una forma u otra nos dedicamos a la literatura hispanoamericana en la región del centro y/o este de Europa —en el corazón del continente como nos gusta decirlo—, muchas veces nos preguntamos en qué medida la imagen que tenemos sobre esa cultura tan lejana se ve modificada, alterada, distorsionada por la distancia geográfica, cultural, y por la de otras condiciones. Por otra parte, también es verdad que hablando de las últimas décadas del siglo XX y de los comienzos del XXI encontramos una serie de paralelismos en lo que se refiere a los grandes cambios, conflictos, circunstancias políticas; basta pensar en las dictaduras militares de América Latina y las dictaduras comunistas en el bloque controlado por la Unión Soviética durante largas décadas del siglo pasado, y sus consecuencias, el recuerdo de este pasado para los que lo habían vivido y la herencia de ello para las siguientes generaciones. Carlos Loprete en su ensayo titulado *Viaje por el alma hispanoamericana*,¹ hablando de la condición hispanoamericana actual, dice: “Su alma [el del ‘hombre hispanoamericano’] está interferida por inserción de componentes exógenos de múltiple procedencia, que no han tenido tiempo para acrisolarse en nuevo metal, de fundirse en una entidad que armonice mejor con el mundo contemporáneo, pero que al mismo tiempo no lo obligue a renegar de su stirpe, su tradición y su valoración de la realidad.” Podríamos decir perfectamente lo mismo de muchas de las sociedades que vivían detrás del Telón de Acero, he aquí uno de los propósitos para entablar “diálogos post-dictaduras entre Hispanoamérica y los países del centro y este de Europa” que dimos como subtítulo al congreso que organizamos en el Departamento de Español de la Universidad Católica Pázmány Péter de Hungría, los días 7 y 8 de abril de 2014, el *Primer Simposio sobre la Recepción, Presencia y Visión de la Literatura Hispánica en el Centro y Este de Europa*. Los artículos que siguen son una selección de las propuestas y ponencias de dicho evento que se realizó en colaboración de nuestra Universidad con el Instituto Cervantes de Budapest, la Embajada de Argentina en Hungría y la Universidad Palacky de Olomouc de la República Checa.

El diálogo, un buen diálogo, permite que se establezca un enriquecedor intercambio de ideas que abra diferentes posibilidades de conversar sobre uno o varios temas. En este nuestro primer simposio tuvimos la oportunidad de entablar precisamente esto: un buen diálogo sobre la literatura argentina y su relación, influencia y percepción en esta parte del continente europeo. Diversos fueron tanto los puntos de vista como las aproximaciones al tema propuesto “diálogos post-dictatoriales”. Esta diversidad nos ha permitido pensar en conjunto sobre la problemática tanto literaria como política y social que sugieren las novelas, microrrelatos y cuentos argentinos del siglo XX y XXI.

¹ C. Loprete: *Viaje por el alma hispanoamericana*, Buenos Aires: Letemendía, 2012: 59.

Una de las cuestiones que fue abordada en la mayoría de los artículos que aquí les presentamos fue la representación literaria de lo que Daniel Nemrava distinguió entre “lo político” y “la política”, distinción que permite reflexionar sobre la forma en que el contexto sociopolítico interfiere en el proceso creativo e incentiva maneras de narrar el horror de los hechos reales. Nemrava analiza la narrativa de Manuel Puig y argumenta de manera muy convincente sobre la importancia que tiene el contexto de represión, exilio y conservadurismo social de la Argentina a finales de la década de los setenta en la obra de este autor. El tema fundamental de Puig, sugiere Nemrava, no es solamente la sexualidad libre sino la libertad en general.

Petra Báder, por su parte, analizando la obra *Pájaros en la boca* de Samanta Schweblin, sugiere que la fricción entre la realidad y la ficción ha diluido en cierta forma la frontera que distingue ambas instancias en gran parte de la producción literaria latinoamericana a partir del siglo XX. En conexión con esta idea Ágnes Cselik propone en su artículo sobre la narrativa de Ricardo Piglia la siguiente pregunta: “¿es posible que la narración sea capaz de sobrescribir la versión narrada por la historia oficial?” con la cual nos incita a pensar en la forma en que la ficcionalización contribuye a matizar la realidad para permitirnos cuestionar lo que es considerado como un hecho real, para aprehender lo irracional de la violencia física, social y política. En relación con esto Susana Cerda explora cómo se representa la relación entre víctimas y victimarios.

Microrrelatos, cuentos fantásticos y de ciencia ficción parecen ilustrar esta idea ya que apelan a que lo irrealizable sea concebible e incluso realizable en el mundo de ficción. Gabriella Menczel analiza el cuento “Horacio Kalibang o los autómatas” de Eduardo L. Holmberg y muestra que incluso la ciencia ficción nos revela los mecanismos de sistemas políticos autoritarios dentro de los cuales los ciudadanos se convierten en víctimas de una simulación artificial de lo racional. Por otra parte Guissepe Gatti compara algunos microrrelatos de István Örkény y Ana María Shua y demuestra que en estos textos se verbalizan de manera exacta denuncias contra la represión de toda forma de autoritarismo. Debido a su brevedad, los microrrelatos crean y plasman imágenes que exitosamente comunican “las coerciones, prohibiciones y opresiones que lo real empírico impone”. En relación con esta producción de imágenes encontramos un cierto eco en el texto de Andrea Imrei que explora la estética visual de Cortázar.

En conjunto podemos decir que los artículos aquí reunidos abren la posibilidad de entablar nuevos diálogos que nos permitan comprender mejor otras perspectivas e interpretaciones de la literatura hispanoamericana.

El primer lugar en la serie de textos que publicamos en las próximas páginas correspondería a la conferencia inaugural de la escritora invitada, Luisa Valenzuela, quien habló, desde la perspectiva de la escritura, sobre el poder en la literatura y las máscaras en distintos sentidos e figuraciones. Debido a que se trataba de una conferencia oral, no disponemos de la versión escrita, pero sí de una carta de la escritora sobre el simposio y sobre los recuerdos de su viaje a nuestra región. A continuación pueden leer el texto de dicha carta:

Querida Dora Bakucz,

Lo mejor que se le puede desear a una persona, según los indios Návaajo de América del Norte, es que “camine en belleza.” Quiero decirte ahora que yo he caminado en belleza durante los días que pasé en tu país, y te agradezco profundamente cada uno de ellos.

En primer lugar, por supuesto, están esos dos días de simposio en tu bella universidad. El haber sido invitada de honor en tan brillante compañía no puede menos que llenarme de orgullo. No hubo momento que no fuera de inteligencia y de alegría, dos virtudes que no necesariamente van juntas pero que allí se dieron, así como también se dieron en la mesa redonda en el Instituto Cervantes.

Virtudes que se irradiaron a lo largo y ancho de mi permanencia entre ustedes. Tu hospitalidad no se limitó al tiempo literario y académico. Te debo el haber regresado a Budapest para encontrarme con una ciudad tan distinta de la que conocí en 1967, misteriosa y sombría. Se ha llenado de luz, Budapest, mucho más allá de lo que había imaginado. La misma luz que iluminó las ponencias del simposio.

Al hablar en la sesión inaugural me centré en las máscaras y el poder en mi escritura. Y el tema se extendió por los caminos de Hungría, regalo que nos hiciste al llevarnos, a Daniel Nemrava y a mí, a conocer las jocosamente feroces máscaras de los Busó en Mohács. Estas extensiones y aditamentos, así como los tragos y las cenas compartidas con todos los integrantes, son lo que hacen marco memorable a encuentros como los de ustedes, porque el tuyo fue hermano del que Daniel acababa de presentar en su universidad de Olomouc en la República Checa.

Estoy segura de que todos quienes de una forma u otra participaron, tanto ponentes como oyentes, conservan como yo las mejores memorias del Primer Simposio sobre la recepción, presencia y visión de la literatura hispánica en el centro y este de Europa por lo abarcativo del diálogo. A mi vez quiero volverme abarcativa y extender mi reconocimiento a las autoridades de la Universidad Pázmány Péter, a Susana Cerda que tan bien supo analizar mis cuentos, al diplomático argentino Claudio Giacomino.

Hablando de encuentros y como despedida, otro recuerdo imborrable: cuando la profesora Ana Markovic llegó de Belgrado y nos juntamos contigo y con Daniel, me sentí por ese rato ciudadana del centro el mundo: la lingua franca entre una húngara, una serbia y un checo, vecinos tan cercanos, era el castellano. La misma que se habló durante todo el encuentro. Pudimos confirmar así una vez más que los coloquios, conferencias y simposios como el que organizaste son un lazo de unión que nos ata de mil maneras, a cual más interesante e intensa.

Un fuerte abrazo conmovido,

Luisa Valenzuela

La invitada de honor del evento también nos regaló un cuento hasta el momento inédito, o sea que va a publicarse por primera vez en páginas de esta revista. De esta manera las pequeñas “actas” que presentamos aquí, muestran las dos caras de nuestro primer simposio: la del diálogo académico y la del diálogo literario con un público más amplio y diverso, en conversación con una de las representantes más significativas de la literatura argentina actual, Luisa Valenzuela.

*Dóra Bakucz
Susana Cerda*



LUISA VALENZUELA

CONJETURAS DEL MÁS ALLÁ*

Una buena escritora, una de verdad, se mete en la piel del otro y no juzga, no condena. Por eso mismo no puede decirse que una escritora sea o se sienta Dios, porque Él sí juzga y condena, quien quiera que sea ese Ser y se llame como se llame.

Esto es lo que piensa la escritora que nos incumbe. Ella lo intenta, al menos: meterse en la piel del otro. Y recuerda a su madre —quien también incursionaba en esas aguas ambiguas llamadas literatura— cuando cierta tarde le confesó que había abandonado a la maestra de meditación trascendental hindú (qué tiempos aquellos) porque, aclaró la madre, Cuando me muera me pego el gran susto si viene a buscarme un dios azul de seis brazos o uno con trompa de elefante, no estoy acostumbrada a figuras así, yo quiero que me busquen mis santitos, los que conozco tan bien; qué cuernos. Esto último no lo dijo la madre pero resonó en sus palabras.

Y la hija pensó que por su parte ella no quería que la buscara nadie a la hora de la muerte, le resultaba mil veces preferible que la dejaran disolverse

* La redacción de *Verbum* normalmente no publica textos literarios, pero en este caso hace una excepción debido al honor que significa la publicación del cuento inédito de la escritora, Luisa Valenzuela. Quizás con este número logremos fundar una nueva tradición y también otros escritores sigan el ejemplo.

Luisa Valenzuela
Buenos Aires, Argentina (1938–)

Novelista, ensayista, cuentista, periodista, además ha sido profesora en NYU y Columbia University donde impartió seminarios sobre escritura creativa. Entre su extensa obra se encuentran las novelas *Cola de lagartija*, *Novela negra con argentinos*, *La travesía*, *El Mañana*, *Cuidado con el tigre* y la más reciente *La máscara sarda, el profundo secreto de Perón* (2012). Sus cuentos publicados hasta 1999 fueron reunidos en el volumen *Cuentos completos y uno más* y ha publicado otros volúmenes de cuentos y microrrelatos como *Brevs*, *Juego de villanos*, *Tres por cinco* y *Generosos inconvenientes*. Es Doctora Honoris Causa de la Universidad de Knox, Illinois, y miembro de la American Academy of Arts and Sciences. Su obra ha sido ampliamente estudiada y traducida a varios idiomas.

en paz en el cosmos y ser parte de la energía, sin ciencia ni conciencia. Cada una a lo suyo, y quizá de eso se trate, el Más Allá: de encontrarse con lo que una cree y punto.

Pero quizá no. Por eso, cuando le contaron la historia del violinista y el soldado en Terezin, empezó a barajar las posibilidades. Conjeturas, más bien.

La historia es la siguiente:

Es sabido que el campo de concentración de Theresienstadt fue usado por los nazis como “campo modelo” para demostrarle a los visitantes extranjeros lo bien que ellos trataban a los judíos. Dejaron allí a los más conspicuos prisioneros —al resto los deportaron a Auschwitz— y cada tanto organizaban algún evento cultural y hasta ofrecían conciertos entregándoles a los músicos allí encerrados sus instrumentos, por un rato. Algo sencillo y emotivo que duraba un par de horas antes de devolver a los músicos al espanto habitual del lager.

Un amigo de amigos de la escritora a quien le cuentan la historia les contó todo eso, y también que cuando entraron los aliados y por fin después de años se abrieron de par en par los altísimos portones del campo de concentración y los que pudieron y todavía tenían un resto de fuerzas salieron a la disparada y otros salieron arrastrándose, el amigo de los amigos que era violinista, que había sido un niño prodigio violinista y aterrizó en Theresienstadt de la peor manera pero cada tanto recuperaba su violín para alguna sonata, ese día de la salvación se quedó demorado, no entendiendo bien por qué, o más bien sabiendo que quería salir al son de los acordes del tercer movimiento del Concierto para Violín en re mayor opus 61, el único concierto para violín del gran Beethoven. Necesitaba recuperar en su memoria los sonos de esa felicidad del rondó, el allegro que lo acompañaría en la salida como lo acompañó en su primer concierto en la ópera de Varsovia cuando era tan joven. Y no podía recordar la partitura. Y no podía recordarla y sus pasos lo iban arrastrando hacia fuera de Theresienstadt casi a su pesar, y no podía pensar en otra cosa más allá del intento de recuperar esa música en la cual arrojarse al salir; tan concentrado iba que no se dio cuenta de haber traspasado las pesadas puertas y la tenaz alambrada de Theresienstadt, y sólo recuperó su aquí y ahora del ahí y entonces al ver el ojo único de un fusil que lo estaba apuntando. Frente a él había un joven soldado algo maltrecho pero firme, y lo apuntaba. Nuestro violinista sólo vio el fusil, ese ojo de un caño por el cual deslizarse y perderse y así de golpe le volvió a la memoria la música celestial. La partitura olvidada y festiva estalló en su cerebro, iluminándolo, y sus ojos llenos de luz se toparon con los del joven soldado, y el

soldado algo entendió o captó, porque bajando el arma le dijo ¡Huye, cerdo! como una imprecación.

La escritora más tarde recapitula la historia y sabe que la posición del violinista resulta bella e incuestionable, pero tomando al soldado como personaje la historia puede presentar muy diversas facetas; conviene analizarla desde varios puntos de vista y tratar de sacar alguna conclusión. Por eso mismo decide meterse en la piel del otro, pero no elige ni al violinista ni al joven soldado nazi, aunque al soldado sí, lateralmente. Decide más bien meterse en la piel del Otro con mayúscula, de Aquél con el cual el soldado habría de enfrentarse después de muerto.

Todas conjeturas, posibilidades, porque ¿qué podemos saber nosotros pobres humanos de lo que nos espera una vez que hayamos cruzado el umbral dejando atrás esto que llamamos vida? Son múltiples las opciones que se ofrecen desde acá, en el supermercado de creencias a cuyas góndolas acudimos, y a veces hasta creemos tener poder de elección y nos aferramos a una de ellas —nos compramos una creencia y la tallamos a nuestra medida y nos abocamos a ella con esperanzas de ganar un lugarcito cálido y protegido cuando hayamos abandonado este valle de lágrimas, definido así casi siempre por los vendedores de creencias.

En los monoteísmos, como la palabra indica, hay un Dios único y omnipotente, omnisciente, ubicuo, atemporal, eterno. Distinto en cada caso, por supuesto, pero en cada caso único. Por eso mismo cada Único invalida a los otros que para Él y por ende para sus fieles, no existen.

No sabemos cuál de las múltiples ofertas, en el momento de su propia muerte, eligió el soldado de la historia. Pero hay una posibilidad muy sólida de que haya sido ese Dios bonachón de barba blanca que es el Dios de los cristianos, que es uno y trino pero trino de sí, no con los otros, y ostenta infinita misericordia según dicen.

Por lo tanto —llegada ya su hora— el joven soldado de marras, quizá ya no tan joven o ya viejo, se acercó confiado ante Su presencia, y el Padre Eterno lo increpó:

—Cómo osas presentarte ante mí, tú que has colaborado con la matanza de tantos pero tantos humanos.

—Eran judíos, Padre.

—¿Y a Mí qué me dices? Judíos... eso no existe. Todo ser que deambula en el universo es obra mía, todo ser es Mi creación y tú has andado por allí destruyéndola.

—Padre mío, Tú que eres la misericordia misma, el alma del perdón, debes reconocer que he sabido perdonar al último, siguiendo Tu enseñanza.

—¿Perdonar? ¿A eso lo llamas perdonar? Él no te pidió nada y el perdón se otorga como un don, tras el arrepentimiento, y él no tenía de qué arrepentirse. Además, lo trataste de cerdo, que es como mandarlo al mismísimo carajo aunque por supuesto la palabra carajo nunca ha salido ni saldrá de mis misericordiosos labios y de todos modos qué importa, si labios no tengo.

Y tras estas sabias palabras el Padre Eterno castigó al soldado con la condena eterna.

Pero supongamos que no exista Dios Nuestro Señor Padre de Cristo. Y los judíos, ese pueblo tan antiguo y sufrido, tengan razón y allí está Jehová, la Zarza Ardiente, esperando al soldado. Y lo increpa:

—Tú, tú. Tú aquí, desvergonzado, traidor, que has colaborado con la más cruel tortura y exterminio de millones de los míos.

—Señor, yo sólo fui el engranaje de una rueda que supo arrastrarme.

—La única rueda con poder de arrastre soy Yo, y tú ni me reconociste.

—Señor, os reconocí a último momento, en los ojos radiantes de ese hijo tuyo a quien le di el perdón.

—Mucho perdón, sí, y lo llamaste cerdo... Cerdo, ese animal impuro, prohibido, execrado por nuestra religión que es la única religión verdadera.

Y fue así que el soldado no tuvo escapatoria a la condena eterna.

Pero nada indica la primacía de Jehová, ni su existencia o inmanencia. Con otro fondo de pantalla muy diverso, el soldado se encuentra frente a Alá, el Dador y Originador de la Razón. El soldado no sabe cómo dirigirse a Alá pero sabe —lo ha leído en los periódicos de los últimos tiempos— que en ese paraíso lo esperan 111 huríes para él solo porque ha matado herejes. Y se relame, y Alá le lee el pensamiento y se indigna:

—Alá no tiene herejes, eso es imposible. Es un infundio inventado por los canallas que se hacen llamar fundamentalistas cuando el único fundamento es Alá y su profeta Mahoma, y aquellos que tú mencionas son los verdaderos herejes de mi Fe que es la Única y están condenados por toda la eternidad y tú te unirás a ellos. Sin contar que pronunciaste la palabra cerdo en pleno Ramadán, maldito.

Todos los intentos pueden ser considerados legítimos ya que de ninguno tenemos confirmación alguna. Entonces todo vale. Hasta buscar acercarse a Aquél que sólo es definido por la vía negativa. Se trata del Deus Absconditum

de los cabalistas que ocupa todo el espacio posible y también el imposible y hubo de aspirarse a Sí Mismo en el Tsimtsum para darle cabida al universo. Ése Deus no lo registra al soldado, ni a nadie: está demasiado lleno de Sí Mismo.

Del Olimpo ni hablemos, aunque quizá convenga recordarlo porque si bien sólo los helenistas trasnochados hablan hoy del Olimpo, cabe suponer que un Parnaso concebido con tanta dedicación y esmero perdurará in aeternum donde sea, y entonces el Zeus iracundo de los rayos que devendrá Júpiter Tonante en su momento quizá sepa perdonar la agachada final del soldado y lo reciba en su seno. Será entonces Palas Atenea quien se oponga a tamaña afrenta y convocando a las musas sacará al soldado del Olimpo con cajas destempladas.

Y si, por esas cosas de la poca información globalizada, quienes reinan en el Más Allá son los dioses hindúes que asustarían a la madre de la escritora, qué duda cabe de que algún avatar de cada uno de ellos desaprobará de lleno la conducta del soldado, se la mire por donde se la mire, y si Kali la aplaude, verbigracia, Durga no tendrá para con él miramiento alguno. Y condenado quedará el soldado nazi para siempre por los dioses hindúes, no por ambivalente —ellos saben mucho de esas cosas y hasta crearon milenios atrás la svástica— sino por inconsistente y lábil.

Y si se apuesta a la más antigua antigüedad, ¿por qué Ra o Bastet o Anubis, o pongamos por caso las posibles deidades sumerias, habrían de preocuparse por ese despojo que despreciables dioses y deidades novatas condenaron?

Con multiplicidad de Protagonistas Celestes la cosa se complica. Ante cualquier Dios unívoco todo se hace más claro y definido aunque no por eso menos severo. El (joven) soldado nazi a esta altura ya nos está dando cierta pena porque en su deambular por paraísos animistas o politeístas siempre se fue topando con algún ente o kami o espíritu u orixá que no encontró forma de perdonarlo. Xangó dios de la guerra muy probablemente lo perdone, pero entonces Oxumaré y Iemanjá unirán sus aguas en incontenible torrente para expulsarlo y en su accionar ultraterreno el África entera y toda la africanidad del mundo, candomblé, macumba, santería y demás, no querrán saber nada de él. Por profano; y tan blanco para colmo.

Pero el Más Allá no tiene por qué ser religioso ni estar regido por una o muchas Conciencias Superiores. Puede muy bien ser budista. Y Buda no fue un dios ni nada parecido, tan sólo un Maestro que no propagó una fe ni un dogma sino una enseñanza simple: este mundo es dolor y sufrimiento, podemos escapar al dolor si aprendemos las leyes del bien, del amor, de la

impermanencia y el desapego. No es fácil. Para aprender a fondo debemos someternos a la rueda del eterno retorno antes de alcanzar el Nirvana, y a ella responderemos hasta liberarnos del todo de nuestras ataduras y de los llamados “fantasmas hambrientos”. Mientras tanto, volveremos y volveremos a la Tierra en forma de seres superiores o inferiores, según nuestra conducta en la vida anterior y nuestra capacidad de aprendizaje. En cuyo caso, el soldado que nos concierne reencarnó, sí, y reencarnó en un cerdo que habita el matadero, condenado a asistir al sufrimiento de sus compañeros que preanuncia el suyo, hasta que lo alcance la muerte y una nueva condena.

Ahora bien. Hay muchas formas y muy variadas de budismo en oriente, aunque todas apuntan a la misma meta. Y mucha propagación del budismo en occidente en estos últimos tiempos tan aciagos. Pero no hay pruebas de que nos encontraremos con la posibilidad de reencarnarnos cuando pasemos al otro lado.

Por ende, no desesperemos por el soldado. Hay otras posibilidades en esta trama, ya que son todas conjeturas. La escritora ha empezado a tomarle cierta simpatía tras haberlo acompañado a lo largo de páginas y de tantas vicisitudes (nunca juzgar, recuerda) y trata de ayudarlo.

Indaga entonces, la escritora, en el paraíso de los filósofos a ver si por allí encuentra algún apoyo. Spinoza o Pascal no tendrían miramientos con el joven soldado. Nietzsche quizá; se promete estudiarlo más a fondo pero con pocas esperanzas; Superhombre, lo que se dice superhombre, el soldado no fue. Todo lo contrario.

Y ni hablemos del paraíso de los músicos: condena eterna a este mequetrefe sordo que no supo oír la música del genial sordo en los ojos y la mente del violinista. Este mequetrefe que le escupió su desdén en plena cara cuando el otro estaba frente a él, iluminado por el fulgor de una revelación: esos acordes sublimes.

Y en el universo de los lógicos el soldado se da con un palmo de narices. Los lógicos se enfurecen con él. La crueldad del mismo o su posterior ejercicio de perdón los tienen sin cuidado, lo que no toleran es la imbecilidad. A la salida del campo el infeliz creyó que aún era alguien, que tenía atributos para perdonar a una “víctima” cuando la verdadera víctima era él que ya había perdido la batalla, la guerra entera. Estaba del lado de la sombra, de la condena, ¿qué hacía entonces empuñando un fusil y sintiéndose magnánimo? Huye, le dijo al otro, cuando quien debía huir era él. Y Huye cerdo, le dijo, cuando en realidad era él el más cerdo y despreciable de todos, no sólo por perdedor: por no saber reconocerlo.

Como último recurso hay otra posibilidad de paraíso que quizá tiempo atrás lo habría dejado pasar cuando el joven soldado alegó haber obedecido órdenes superiores y cumplido por lo tanto con su deber, que no era un deber elegido por él pero así es la guerra y eran órdenes inapelables. Se trata del Paraíso de los Defensores y Defensoras de Derechos Humanos, el PDDH, donde después de juzgarlo lo condenan por alegar en su defensa obediencia debida que ya no es causal de perdón o de amnistía. El libre albedrío prima por sobre las vicisitudes si se es verdaderamente humano. Y el soldado no lo fue, en su momento, humano en el sentido de profundo humanismo.

Como nada indica que algo de lo anterior exista o pueda haber ocurrido —son sólo conjeturas, recordemos, sobre las múltiples propuestas celestiales— la escritora decide conducir a quien es ya *su* soldado a lo que ella piensa o espera sea la última morada: la nada, la desaparición total y definitiva en la energía cósmica. Para su propio infortunio el ex joven soldado nazi se resiste. Le queda una ínfima partícula de conciencia y es una conciencia que, durante aquel intensísimo intercambio de miradas con el violinista judío, contrajo la Torah —por contagio, por ósmosis, por algo parecido— y ahora sabe demasiado de la culpa. Del peso de la culpa. Y él mismo, es decir esa partícula ínfima que es él en el Más Allá ignoto, se condena para siempre por idiota: por no haber completado su trabajo matando de inmediato al infeliz violinista que ahora por toda la eternidad habrá de recordarle sus pecados.

Para María Teresa Medeiros y Walther Lichem

Ilustración de Anna Lisa Marjak



DANIEL NEMRAVA

APUNTES SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE LO POLÍTICO

La política, lo político y la representación literaria

Gran parte de la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX está atravesada por la representación de *la política*, es decir, un conjunto de prácticas o mecanismos correspondientes a la actividad política tradicional, y *lo político*, que se refiere al modo en que se instituye la sociedad, a la cualidad de las relaciones sociales.¹ Estos conceptos, que en términos heideggerianos corresponderían, respectivamente, a los niveles *óntico* y *ontológico* complementándose mutuamente, en el contexto literario latinoamericano son concebidos y ficcionalizados, en la mayoría de los casos, no como un espacio de libertad y deliberación pública sino como un espacio de poder, conflicto y antagonismo. Desde esta perspectiva, podemos apoyarnos en la definición de Chantal Mouffe que distingue “entre ‘lo político’, ligado a la dimensión de antagonismo y de hostilidad que existe en las relaciones humanas, antagonismo que se manifiesta como diversidad de las relaciones sociales, y “la política”, que apunta a establecer un orden, a organizar la coexistencia humana en condiciones que son siempre conflictivas, pues están atravesadas por ‘lo político’?”² A partir de estos conceptos, proponemos examinar algunas estrategias narrativas en la literatura argentina contemporánea capaces de captar ese carácter conflictual propio de la sociedad en general. Sin embargo, el vínculo de los mismos con la literatura sigue produciendo más preguntas: ¿De qué manera el contexto político de la realidad latinoamericana fomenta el proceso creativo? ¿Cómo enfrenta el escritor la cuestión adorniana de la inenarrabilidad de los hechos reales y del horror? ¿Cuáles son los modos de tematizar y ficcionalizar la violencia y la realidad socio-política? ¿De qué modo los conceptos elegidos encuentran su plasmación en el discurso narrativo?

¹ Ver M. Retamozo Benítez: ‘Lo político y la política: los sujetos políticos, conformación y disputa por el orden social’, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. LI, 206, 2009: 69–91.

² Ch. Mouffe: *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*, Barcelona: Paidós, 1999: 13–14.

Para Mukařovský, cualquier objeto y cualquier acontecimiento pueden ser portadores de la función estética, por lo tanto, no existe una línea fija entre el mundo estético y no estético. Estos mundos coexisten en una constante relación que Mukařovský denomina la “antinomía dialéctica”.³ Aplicando el concepto de Mukařovský a la representación de lo político hablamos de la antinomía dialéctica de la relación entre el discurso ideológico y el discurso literario/narrativo. Nos preguntamos qué papel tiene en la representación de las entidades de la política y lo político la función representativa (referencia directa al mundo actual) y la función estética (referencia al mundo ficticio y su organización narrativa/*sujet*), es decir, qué estrategias narrativas utiliza el autor para equilibrar dos polos en el eje narrativo: por un lado la *discursividad* (*reflexividad*), por el otro la *fabulación* (*narratividad*). Para el estudioso checo Jiří Trávníček, en un extremo, la discursividad corresponde, por ejemplo, a una proclamación filosófica o ideológica, en el otro, la fabulación corresponde al desarrollo de la historia mediante relaciones temporales y causales.⁴ Sin embargo, el desequilibrio de estos componentes de la narración conlleva un doble riesgo. Según Trávníček, la tarea del escritor es enlazar los dos niveles con el objetivo de encontrar en el texto u mínimo grado de cohesión (o compatibilidad) respetando tanto la narratividad imaginativa como la reflexividad discursiva. Donde el texto sucumbe a la fabulación puede pasar a una historia sencilla basada en intrigas. Donde sucumbe a la discursividad, la novela corre el peligro de caer en lo didáctico y proclamativo convirtiendo a los protagonistas en “perchas para ideas” y el argumento en el trasfondo para filosofar, en el mejor de los casos, o, en el peor, para transmitir sólo ideologías. Siempre que prevalece la postura ideológica del narrador, es decir, la enunciación autoritaria a cambio de la autenticidad de la experiencia/vivencia, se debilita el potencial creativo de significación y los rasgos narrativos se convierten en un ornamento de camuflaje. En el contexto argentino, la comunicación entre esos niveles básicos se vuelve uno de los temas fundamentales con fines distintos, especialmente durante la época más politizada en los años 70 y 80.

En *Minima Moralia*, Adorno habla hasta de la imposibilidad de expresar y representar estéticamente los acontecimientos históricos, dando así pruebas de la crisis del arte. Pero no acusa al escritor de falta de talento. El poeta, según él, se encuentra ante un problema irresoluble a la hora de crear, por ejemplo, un drama sobre el fascismo: “La absoluta falta de libertad puede

³ J. Mukařovský: *Studie z estetiky*, Praha: Odeon, 1971: 12.

⁴ J. Trávníček: *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy*, Brno: Host, 2003: 29.

conocerse, pero no representarse. Cuando en los relatos políticos aparece hoy la libertad como motivo, éste tiene, como en la alabanza de la resistencia heroica, el rasgo avergonzado de una promesa imposible.”⁵ Benjamin, por su lado, afirma que la “crisis de narrar” se acentúa con la vanguardia que profundamente refleja las consecuencias de la Primera Guerra Mundial:

Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos. Todo aquello que diez años más tarde se vertió en una marea de libros de guerra, nada tenía que ver con experiencias que se transmiten de boca en boca. Y eso no era sorprendente, pues jamás las experiencias resultantes de la refutación de mentiras fundamentales, significaron un castigo tan severo como el infligido a la estratégica por la guerra de trincheras, a la económica por la inflación, a la corporal por la batalla material, a la ética por los detentadores del poder.⁶

Para Benjamin, el mayor enemigo de la narración de una historia es la información: “La información cobra su recompensa exclusivamente en el instante en que es nueva. Sólo vive en ese instante, debe entregarse totalmente a él, y en él manifestarse. No así la narración pues no se agota. Mantiene sus fuerzas acumuladas, y es capaz de desplegarse pasado mucho tiempo.”⁷ Este problema, profundamente reflejado tanto por Benjamin como por Adorno, entre otros, atraviesa la literatura moderna como una pesadilla. El ejemplo por excelencia es la obra de Rilke quien sufrió de “no ser capaz de expresar con palabras [...] el universo inmenso que bullía en su interior” y que “se volvió especialmente tormentoso con la tragedia de la Primera Guerra Mundial.”⁸ Análogicamente, de la misma sensación y experiencia podemos hablar en el contexto latinoamericano de la época (post)dictatorial de la segunda mitad del siglo XX. Una de las consecuencias de la problematización de la mimesis es que en muchas novelas el eje temático gira en torno a la búsqueda de un modo de escribir, de la imposibilidad de escribir cuando, según Avelar, “se percibe [...] *que uno ya no puede escribir, que escribir ya no es posible*, y que la única tarea que le queda a la escritura es hacerse cargo de esta imposibi-

⁵ T. Adorno: *Minima Moralia*, Madrid: Taurus, 2001: 144-145.

⁶ W. Benjamin: *El narrador*, p. 2 (<http://tinyurl.com/lu8crpb>).

⁷ *Ibid.*: 6.

⁸ E. Gutiérrez Rubio: *R. M. Rilke*, Madrid: Laberinto, 2010: 137.

lidad”⁹ Ésta es una de las razones para la insistencia en el carácter alegórico e irónico (paródico) de muchas obras literarias atravesadas por el tema del poder y la violencia.

Para Avelar, la alegoría “es el tropo de lo imposible, ella necesariamente responde a una imposibilidad fundamental, un quiebre irrecuperable en la representación.”¹⁰ Avelar apoya la tesis de que la *alegoría* es uno de los instrumentos retóricos claves capaces de crear relaciones entre una situación socio-política y el lenguaje, posteriormente codificado en historias parabólicas o alusivas, un instrumento por excelencia para la ficcionalización del discurso no literario, para la representación de la historia como ruina “petrificada” (aludiendo a Benjamin).¹¹ Es la expresión retórica de la desesperanza. Las obras alegóricas son unos microcosmos textuales que alegóricamente representan una totalidad en el momento de la suspensión de la historia, del progreso, un momento de la eternalización de las experiencias.

Para De Man, la imagen inversa de la alegoría es la *ironía* que según Víctor Bravo entendemos “como percepción del mundo en su dualidad”¹². Para Bravo, los ironistas contemporáneos “ven la ironía no sólo como una estrategia retórica ni sólo como una actitud subjetiva de un autor, sino, fundamentalmente, como un estado del mundo: si lo real es una construcción siempre es posible percibirlo desde la negatividad, y desde esta perspectiva se coloca el pensamiento irónico.”¹³ Rorty apunta que la ironía se vincula al cuestionamiento de la realidad asumida, a la duda. Llama al ironista a quien cumpla tres condiciones: “1. Tenga dudas radicales y permanentes acerca del léxico último que utiliza habitualmente; 2. Advierta que un argumento formulado con su léxico actual no puede ni consolidar ni eliminar esas dudas; 3. En la medida en que filosofa acerca de su situación, no piensa que su léxico se halle

⁹ I. Avelar: *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000: 315.

¹⁰ *Ibid.*: 316.

¹¹ Benjamin dice al respecto: “La palabra ‘historia’ está escrita en la faz de la naturaleza con los caracteres de la caducidad. La fisonomía alegórica de la naturaleza-historia [...] está efectivamente presente en forma de ruina. Con la ruina la historia ha quedado reducida a una presencia perceptible en la escena. Y bajo esa forma la historia no se plasma como un proceso de vida eterna, sino como el de una decadencia inarrestable. Con ello la alegoría reconoce encontrarse más allá de la categoría de lo bello. Las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas”. W. Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, Madrid: Taurus, 1990: 171.

¹² V. Bravo: *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad europea*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1997: 87.

¹³ *Ibid.*: 89.

más cerca de la realidad que los otros, o que esté en contacto con un poder distinto a ella misma.”¹⁴

La conciencia irónica pone en cuestión la jerarquía, lo instituido por medio de la parodia que podemos considerar, según Bravo, como “discurso desmitificador, desde lo colectivo, de las élites del poder. [...] La parodia es reescritura deconstructiva: desmonta y niega los valores del modelo en el mismo acto en que lo afirma e, incluso, le hace homenaje.”¹⁵ Por su parte, la alegoría puede ser considerada como una figura constructiva y trascendente. Mientras que la ironía (parodia) opone y excluye, la alegoría incluye y combina. Podemos considerar la parodia o lo grotesco como variantes de la expresión de la conciencia irónica. A partir de estas coordenadas proponemos leer los textos de Manuel Puig, es decir, leer a Puig dentro de la modalidad en el sentido del cuestionamiento del “léxico último” y al mismo tiempo como un discurso narrativo “desmitificador”.

Puig en territorios entre la ironía de lo camp y lo político

Puig entra en el territorio de la cultura de masas y del *kitsch* (sobre todo el cinematográfico) para integrar estas entidades en su mundo literario. Parecería tratarse de uno de los primeros escritores latinoamericanos introduciendo corrientes de moda que en los años sesenta determinaban el mundo cultural en los Estados Unidos. A pesar de los prejuicios y la presión de la sociedad argentina, Puig no ocultaba su orientación homosexual que junto con la cultura de masas tematizó en su narrativa. Con respecto a su carácter paródico se ofrecen interpretaciones de su obra dentro del fenómeno *camp* o conceptos como *pop-art* y *kitsch* relacionados con *gender*, *ironía*, *parodia* o *pastiche*. Sin embargo, Puig aprovecha los fenómenos de la cultura de masas y del *kitsch* sobre todo como medios para expresar valores universales y para crear una poética particular que se distancia de las manifestaciones típicas del fenómeno *camp*, caracterizado por el tono paródico y tradicionalmente vinculado a la cultura *gay*.¹⁶ Según José Amícola, los textos de Puig “no entran exclusivamente en la esfera del *camp*, gracias a la particularidad y cautelosa manera de inserción

¹⁴ R. Rorty: *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona: Paidós, 1989: 91.

¹⁵ V. Bravo: *Figuraciones...*, *op.cit.*: 117.

¹⁶ La estética del fenómeno *camp* destacada por Sontag se asemeja mucho a los personajes de Puig: “Lo *camp*, considerado como un gusto en las personas, responde particularmente a lo marcadamente atenuado y a lo fuertemente exagerado. El andrógino es ciertamente una de las mejores imágenes de la sensibilidad *camp*. Ejemplos: las desmayadas, esbeltas, sinuosas figuras de la pintura y la poesía prerrafaelistas; los finos, floridos, asexuados cuerpos de los

de Puig dentro de la cultura gay, como territorio peligroso de construcción de un gueto.¹⁷ El discurso de sus ficciones presentaba “un organigrama ilustrado de declaración completa de los Derechos del Hombre y del ciudadano que le viene de una confianza en la Razón”.¹⁸ De todas formas, al considerar la obra de Puig es siempre necesario tomar en cuenta el contexto político, social y económico (campo semi-feudal argentino, régimen autoritario) distinto del que produjo la cultura *campy* (megalópolis norteamericanas).

En novelas como *La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969) y *The Buenos Aires Affair* (1973), Puig opta por parodiar la cultura de masas. Sin embargo, en *El beso de la mujer araña* (1976) encontramos una estrategia diferente: el fenómeno de mal gusto es observado desde dentro del personaje, no por medio de un distanciamiento irónico. En relación con *El Beso...*, Puig defiende su postura de la manera siguiente: “Soy yo quien veo y analizo ese mal gusto (entre comillas) mientras en las demás lo veía a través de los personajes; Pero, retomando lo que te decía, trabajaba con la cursilería e, inconscientemente, ya estaba gozándola. Ahora me parece que hay que ir un poco más allá”.¹⁹ Así, Puig se distancia de los movimientos del *camp* y *pop art* que trabajan con el *kitsch* o la cultura del mal gusto, pero que, según el autor, lo presentan de modo demasiado irónico, pero al mismo tiempo con sentimiento de culpa y pudor:

Pero el movimiento *kitsch* se presenta de alguna manera, como culpable, es algo vergonzante. Entra en materia, aunque con cierta distancia. Yo quisiera eliminar esa distancia impulsado por un intento de sinceridad. Si gozo con ciertas manifestaciones del llamado mal gusto debo aceptarlo

grabados y los carteles *art nouveau*, presentados en relieve sobre ceniceros y lámparas; la acuciante languidez andrógina que yace tras la perfecta belleza de Greta Garbo. Aquí, el gusto *camp* se apoya en un principio del gusto rara vez reconocido: la forma más refinada del atractivo sexual (así como la forma más refinada del placer sexual) consiste en ir contra el propio sexo. Lo más hermoso en los hombres viriles es algo femenino; lo más hermoso en las mujeres femeninas es algo masculino.” Otras características son la concepción de la vida como teatro, el espíritu de extravagancia, de carácter lúdico, no serio, la victoria de la estética sobre la ética, la ironía, etc. S. Sontag: *Contra la interpretación*, Alfaguara: Buenos Aires, 2005: 360.

¹⁷ J. Amícola: *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires: Paidós, 2000: 16.

¹⁸ *Idem*. Sin embargo, hay que advertir que una parte de la crítica no identifica *camp* sólo con homosexuales, sino también con otras comunidades y subculturas. Ver F. Cleto (ed.): *Camp. Queer aesthetics and the performing subject—A reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

¹⁹ D. Torres Fierro: ‘Conversaciones con Manuel Puig: La redención de la cursilería’, *Eco* 173, 1975: 507–515, p. 509.

y, por eso, quiero investigarme, no traicionarme. Si me gustan esas cosas las voy a vivir, las voy a defender. Eso es lo que hago en esta nueva novela. Tengo el temor de que las formas cultas del arte hayan ejercido una grave represión, y de que haya posibilidades fascinantes dentro de las expresiones condenadas y descartadas. Uno de los protagonistas de esta novela soy yo en buena medida, y a través de él estoy saboreando las películas más denigradas y las letras de los boleros más bochornosas.²⁰

En un contexto más amplio, la cultura del mal gusto le sirve a Puig para reflejar el tema de la manipulación y la pérdida de la libertad individual. Por otro lado, en su obra el autor intenta rehabilitar y justificar esa cultura y aceptarla como parte de su existencia. Esta postura ambivalente es típica de Puig y se plasma especialmente en *El Beso...*, a través de la estrategia del desdoblamiento/enmascaramiento de uno de sus personajes.²¹ Ésta podría ser la razón de la inclusión en su discurso narrativo también de discursos no literarios (el de la sexualidad, discursos psicoanalítico o político). Dentro del universo ficticio, el autor tematiza la (in)comunicación de los mismos en relación con dos niveles del poder que se entrecruzan y complementan en la historia de sus protagonistas: el de la foucaultinana “micro-física” del poder y el del poder represivo del estado (“macro-física”).

El espectáculo cinematográfico como experiencia desde la celda

La historia de *El beso...* se desarrolla en un espacio y tiempo reducido: la celda de una cárcel en Buenos Aires, los meses de septiembre-octubre de 1975. Se basa prácticamente en el diálogo de dos personajes: Luis Alberto Molina, homosexual condenado por corrupción de menores, y el preso político Valentín Arregui Paz. El autor también minimiza medios narrativos para acercar la estructura de la novela a la de un guión cinematográfico, de tal modo que el espacio de la celda, único espacio de la novela, se convierte en el escenario para un diálogo directo (“desnudo”), desprovisto de un narrador en el nivel diegético abarcador. El diálogo es interrumpido por tres monólogos interiores, letras de bolero y unos informes policiales y complementados por notas al pie de página resumiendo la investigación psicoanalítica de la homosexualidad. La ausencia del narrador hace de la novela una verdadera “obra abierta”

²⁰ *Ibid.* : 509–510.

²¹ J. Corbatta: *Manuel Puig. Mito personal, historia y ficción*, B. Aires: Corregidor, 2009 : 74.

tal como la definió Umberto Eco, es decir, una obra que supone una participación activa del lector al que el autor otorgó una libertad absoluta. Sin embargo, todo el material “crudo” está deliberadamente distribuido en dieciséis capítulos y cuidadosamente interconectado. Y como ya hemos apuntado, el autor está implícito en su mundo ficticio por medio del personaje de Molina.

El cine no se refleja sólo en la estructura, sino también en el nivel temático. Lo que hace avanzar la acción son las películas, una especie de metarrelatos, contados por Molina a Valentín (en total son seis de las que una se la cuenta Molina a sí mismo). Especialmente, se trata de variantes deformadas de las películas melodramáticas y del horror de la producción hollywoodense y mexicana de los cuarenta. Estas historias se convierten en el instrumento clave de la comunicación y creación de una relación entre los dos protagonistas. En el primer plano, esos relatos sirven para pasar el largo rato en la celda y para escapar del ambiente hostil a otro mundo imaginario e idealizado (pero sólo dentro de los criterios del *kitsch*). En términos más generales, para Umberto Eco “en determinadas sociedades, el arte se integra de modo tan profundo en la vida cotidiana, que su función primaria consiste en estimular determinadas reacciones, lúdicas, religiosas, eróticas, y en estimularlas bien.”²² Esa misma función, la de estimular el contacto, la cumplen los relatos de Molina que sirven sobre todo para seducir a Valentín. Esta función también cabe dentro de la estética del *camp* planteada por Sontag: “*To camp* es seducir de determinado modo: un modo en que se emplean amaneramientos extravagantes, susceptibles de una doble interpretación: gestos llenos de duplicidad, con un significado divertido para el conocedor, y otro, más impersonal, para los extraños.”²³

Las películas cumplen otra función fundamental: retratan al protagonista Molina, quien se identifica con los personajes relatados, especialmente con el modelo de una mujer sumisa y heroica que, en distintas versiones, aparece en cada película. A Molina lo caracteriza la teatralidad, la excentricidad en la que basa su existencia. En este punto también cabe en la estética *camp* de acuerdo con Sontag. Sin embargo, Puig no se contenta sólo con este papel de Molina.

La dinámica de la acción es determinada por la selección, el grado de deformación e interpretación de las películas y por los comentarios de Valentín que, con la avanzada aproximación sentimental y corporal a Molina, van perdiendo carácter irónico y negativo. Paulatinamente participan en la

²² U. Eco: *Apocalípticos e integrados*, Madrid: Editorial Lumen, 1984: 84.

²³ S. Sontag: *Contra...*, *op.cit.*: 362.

complementación de significados y sensaciones que producen las películas, es decir, las versiones de Molina. El diálogo de los personajes se convierte en clave de multifuncionalidad y pluralidad de significados de los relatos fílmicos. Al mismo tiempo, el texto, en su totalidad, pasa a ser un amplio campo del que crece una mezcla de discursos narrativos e ideológicos (marxismo, discurso de minorías, discurso de cultura del mal gusto), es decir, un campo que seduce a proclamaciones políticas. Se genera, a primera vista, un claro contrapunto entre la *discursividad* (diálogos) y la *fabulación* (metanarraciones fílmicas). No obstante, Puig crea el núcleo ideológico dentro del mismo polo de la fabulación, un núcleo en el que revelamos no sólo el referente del régimen represivo del Estado, sino también una profundamente trabajada tematización del problema de la identidad junto con el tema de la imposibilidad de la representación. Las historias de las películas las caracteriza la ambigüedad que complica y hasta dramatiza la problemática de la narración. Y más si se trata de una estética de imitación de *kitsch*, un pseudo-arte al que Puig otorga otros significados.

Esta complicación aparece tematizada ya en el primer relato fílmico sobre la mujer pantera inspirado en el conocido horror *Cat People* de Jacques Tourneur (1942), cuyo tema central es la metamorfosis del hombre en animal, sirviendo dentro del contexto del libro como referente en la problemática identitaria. Importante en Puig es precisamente la narración deformada y ambigua de Molina: al reproducir la versión original al mismo tiempo la interpreta: “A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas. Parece muy joven, de unos veinticinco años cuanto más, una carita un poco de gata, la nariz chica, respingada, el corte de cara es... más redondo que ovalado, la frente ancha, los cachetes también grandes pero que después se van para abajo en punta, como los gatos. [...] Y es al notar la rabia de la fiera que la chica empieza a dar trazos cada vez más rápidos, y dibuja una cara que es de animal y también de diablo.”²⁴ A Molina le encantan los personajes ambiguos. Según Francine Masiello, la novela de Puig sustituye la ambigüedad cinematográfica, formada por la sexualidad y la maldad, “por una inquietud narrativa hacia la inestabilidad de la representación.”²⁵ Molina a menudo interrumpe su narración con la afirmación de que no recuerda cómo sigue la historia o sólo cuenta su versión aproximada: “Esperá un poco... No sé si es ahí que la saluda una que la asusta...”²⁶

²⁴ M. Puig: *El beso de la mujer araña*, Barcelona: Seix Barral, 2001: 9.

²⁵ F. Masiello: *El arte de la transición*, Buenos Aires: Norma, 2001: 145.

²⁶ M. Puig: *El beso...*, *op.cit.*: 12.

La historia de la época de la ocupación nazi de París, historia del amor entre una estrella de *chanson* francés, Leni Lamaison, y un teniente de las SS, es la que de todas las meta-historias cinematográficas más se ofrece a la interpretación política. El *kitsch* y la violencia se entrelazan melodramáticamente a través de la estetización máxima del nazismo que hace alusión al mundo actual en el presente, en concreto a la política represiva del régimen argentino. Sin embargo, dentro del contexto de la novela nos damos cuenta de que el verdadero motivo para contar la película es el destino del amor apasionado y trágico de la cantante Leni, otro personaje con el que Molina se identifica. El nivel político en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, que ofrece un paralelo a la dictadura argentina, juega un papel secundario.

La imagen cinematográfica, es decir, la imagen deformada, llega a ser casi la única fuente de la percepción del mundo para Molina, el protagonista de la novela. Molina crea su propia imagen de un homosexual con la que se identifica percibiéndola como real. La ilusión de su propia identidad se apoya en la imagen cinematográfica *kitsch*, siendo un reflejo de la realidad de ficción que, además, ha experimentado una deformación mental por parte del sujeto. Otra vez podemos recordar en este contexto la observación de Benjamin del “Narrador” sobre el alejamiento de la narración y la experiencia. Guy Debord amplía esta idea por el análisis del fenómeno del espectáculo:

Las imágenes que se han desprendido de cada aspecto de la vida se fusionan en un curso común, donde la unidad de esta vida ya no puede ser restablecida. La realidad considerada *parcialmente* se despliega en su propia unidad general en tanto que pseudo-mundo *aparte*, objeto de mera contemplación. La especialización de las imágenes del mundo se encuentra, consumada, en el mundo de la imagen hecha autónoma, donde el mentiroso se miente a sí mismo. El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente. [...] El espectáculo, comprendido en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto del modo de producción existente. No es un suplemento al mundo real, su decoración añadida. Es el corazón del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones, el espectáculo constituye el *modelo* presente de la vida socialmente dominante.²⁷

²⁷ G. Debord: ‘La sociedad del espectáculo’ (*Revista Observaciones Filosóficas*, www.observacionesfilosoficas.net/download/sociedadDebord.pdf, pp. 2-3).

En el caso de Molina podemos observar dos tipos de prisión: la física en el calabozo (el régimen represivo) y la de los sueños (el espectáculo cinematográfico). El melodrama es una forma de huir de la celda, pero a la vez las películas representan para Molina otra maldición, otra prisión. Molina, que aparentemente huye de la celda real, se encuentra prisionero del sueño colectivo del espectáculo, en concreto de aceptar el estereotipo del papel de una mujer heroica y sumisa:

Yo quisiera casarme con un hombre para toda la vida.

—¿Sos un señor burgués en el fondo, entonces?

—Una señora burguesa.

—Pero ¿no te das cuenta que todo eso es un engaño? Si fueras mujer no querrías eso.

—Yo estoy enamorado de un hombre maravilloso, y lo único que quisiera es vivir al lado de él toda la vida.

—Y como eso es imposible, porque si él es hombre querrá a una mujer, bueno, nunca te vas a poder desengañar.²⁸

Molina expresa de manera explícita su imagen del mundo y su propia existencia que al principio contrasta con la pasión revolucionaria de su compañero, el revolucionario Valentín. Éste, a su vez, vive en sus visiones utópicas del futuro y procura oprimir cualquier relación emocional. Con el desarrollo de la narración podemos observar un cambio en los dos protagonistas que llega a ser una historia oculta, paralela a todas las representaciones ilusorias, que culmina en el acto sexual. Esta historia oculta lleva a cabo un proceso parecido al que observamos en el *Quijote* de Cervantes: los personajes se influyen mutuamente. Molina vive en el mundo de las películas melodramáticas igual que Don Quijote en el mundo de las novelas caballerescas. Sin embargo, el sueño de Molina es llevar la vida de una “señora burguesa”, soñar con las películas y cuidar de su pareja. Le falta la ambición de luchar por la justicia y pasar peligro por su “Dulcinea”. Por lo tanto, le corresponde más bien el papel de Sancho Panza.²⁹ Al contrario, Valentín se sacrifica en la lucha política por un futuro mejor de la sociedad. Aquél vive en el presente, éste en el futuro. Sin embargo, igual que en el libro de Cervantes, sus papeles se intercambian al final de la novela. Molina despierta un sentimiento amoroso en Valentín; éste en Molina la voluntad de hacer un acto heroico: tras haber sido liberado de la cárcel, Molina decide ayudar a Valentín a pasar información

²⁸ M. Puig: *El beso...*, *op.cit.* : 50.

²⁹ J. Corbatta: *Manuel Puig...*, *op.cit.* : 77.

a sus compañeros. Este hecho, sin embargo, no significa que en Molina se hubiera despertado la conciencia ideológica. El motivo principal que lo lleva a un acto de riesgo es el amor hacia Valentín y el hecho de cumplir con el papel de la mujer heroica y sumisa. La ilusión de una historia de película deja de ser un mero complemento de la vida real para llegar a formar parte de la vida del personaje ficticio. Lo peligrosa que resulta tal identificación queda demostrado al final de la historia, con la muerte de Molina.

La alusión a Don Quijote no es fruto de la casualidad. Si añadimos a las observaciones de Walter Benjamin y Guy Debord la idea de Foucault de que la novela de Cervantes representa la ruptura de la relación entre las palabras y las cosas, el sentido de la alusión en la novela de Puig adquiere otra dimensión:

Don *Quijote* esboza lo negativo del mundo renacentista; la escritura ha dejado de ser la prosa del mundo; las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso; las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio; las cosas permanecen obstinadamente en su identidad irónica: no son más que lo que son; las palabras vagan a la aventura, sin contenido, sin semejanza que las llene; ya no marcan las cosas; duermen entre las hojas de los libros en medio del polvo. La magia, que permitía el desciframiento del mundo al descubrir las semejanzas secretas bajo los signos, sólo sirve ya para explicar de modo delirante por qué las analogías son siempre frustradas. La erudición que leía como un texto único la naturaleza y los libros es devuelta a sus quimeras: depositados sobre las páginas amarillentas de los volúmenes, los signos del lenguaje no tienen ya más valor que la mínima ficción de lo que representan. La escritura y las cosas ya no se asemejan. Entre ellas, Don Quijote vaga a la aventura.³⁰

Puig no expresa esta idea directamente, ya que Molina no es capaz de una reflexión, sólo vaga entre las historias de cine como un Don Quijote y, obstinadamente, busca su Yo, es decir, su identidad en la mujer sumisa. Se identifica con la ilusión sin admitir engaño o manipulación. Decide cometer un acto heroico para llenar su existencia de sentido, sin embargo, en el momento de la persecución por la policía es asesinado por otros revolucionarios para impedir que los delate. A Valentín lo torturan hasta muerte en la cárcel. Por eso interpretamos el final de la novela como una representación y reafirmación simbólica del hecho de que no es posible volver hacia la experiencia,

³⁰ M. Foucault: *Las palabras y las cosas*, Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1968: 54.

una representación de lo que, según Masiello, significa un “abismo entre experiencia y denominación”³¹ En opinión de esta autora, Puig, lejos de apelar a la moral “evoca estas contradicciones con la intención de cuestionar los principios fundantes del debate identitario”³²

El caso de Molina desvela la ambigüedad del último hecho que no causa el (re)descubrimiento de la identidad, sino que, a través de él, Molina sigue imitando el discurso de las películas. Quiere ser la fiel copia de sus heroínas, como afirma el monólogo final de Valentín: “[...] el único que sabe es él, si estaba triste o estaba contento de morir así, sacrificándose por una causa buena, eso solamente lo habrá sabido él, y ojalá, Marta, de veras lo deseo con toda mi alma, ojalá se haya muerto contento, ¿por una causa buena? uhmm... yo creo que se dejó matar porque así se moría como la heroína de una película, y nada de eso de una causa buena.”³³ Nos enfrentamos con la tragedia del personaje principal que fallece por una muerte absurda, causada tanto por el cálculo de la policía secreta como por el de la guerrilla de izquierdas. La causa más general es la persecución de homosexuales en una sociedad de represión y, a la vez, el papel sexual estereotipado apoyado por la cultura del “espectáculo”. El acto de Molina resulta inútil convirtiéndose, de cierta manera, en la parodia de sus películas favoritas. Sin embargo, la importancia de su acto se refleja en el destino de Valentín. Sin ser consciente de ello, despierta en Valentín un amor profundo, antes atenuado por la ideología. El camino hacia una sociedad mejor, al final, no consiste en la revolución de izquierdas sino en la sentimentalización de Valentín, que ayuda al hombre a abrirse al mundo despojado de las leyes paternalistas, el totalitarismo y los prejuicios estereotipados. He aquí donde hay que buscar la importancia del mensaje de Molina.

Identidad en la “meseta” de la prisión entre los territorios textuales

Según Francine Masiello, Puig

responde al peligro de estabilidad, jugando en las zonas de transición y dando preferencia a las tierras de nadie, aquellos territorios salvajes que no han sido cartografiados todavía en el campo de la representación. La novela registra, así, la historia de estos viajes, convenciéndonos una y otra

³¹ F. Masiello: *El arte...*, *op.cit.* : 146.

³² *Idem.*

³³ M. Puig: *El beso...*, *op.cit.* : 284-285.

vez de que el peligro real para la política y el arte surge cuando queda erradicada la ambigüedad del “como si”, cuando se otorga un nombre absoluto a todo y cuando se le impide toda movilidad al ser humano.³⁴

La prisión demuestra el poder y el totalitarismo que aniquila cualquier expresión de lo excéntrico, de lo otro, de la posibilidad de cualquier movimiento. Es posible que Puig haya elegido un espacio así justo para poder reflexionar, para sobresalir las voces alternativas y resaltar contornos de los territorios que examina a través de su imaginación, cruzando las fronteras por medio de esas deleuzianas “líneas de fuga” en el proceso de “desterritorialización”. La prisión en la novela adquiere la dimensión de una “meseta”. Deleuze y Guattari la definen como “multiplicidad conectable con otras por tallos subterráneos superficiales, a fin de formar y extender un rizoma.”³⁵ La estrategia de Puig consiste en alterar las fronteras, hacerlas permeables. En el nivel del discurso narrativo se trata de la alteración de la frontera del género: en el territorio de nadie se halla, por ejemplo, el discurso en las notas al pie de página (el análisis de la homosexualidad) que en la novela no pasa claramente al nivel diegético, ni es objeto de parodia como en la narrativa de Borges. Forma parte del mundo de ficción y a la vez no: “Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, *intermezzo*.”³⁶ En el nivel temático, podemos encontrar otros ejemplos, distribuidos en diferentes capas. Al principio a Molina y a Valentín les falta el entendimiento mutuo, cada uno permanece encerrado en su propio territorio discursivo y de la imaginación, sin posibilidad de que estos territorios se entrelacen. Esto cambia al ir acercándose a nivel corporal y sentimental. En el momento culminante del acto sexual y la fusión total, los personajes terminan por hallarse en un espacio desterritorializado:

Por un minuto sólo, me pareció que yo no estaba acá, ... ni acá,
ni afuera...

—...

—Me pareció que yo no estaba... que estabas vos sólo.

—...

—O que yo no era yo. Que ahora yo... eras vos.³⁷

³⁴ F. Masiello: *El arte...*, *op.cit.* : 146.

³⁵ G. Deleuze & F. Guattari: *Mil mesetas*, Valencia: Pre-textos, 2004 : 26.

³⁶ *Ibid.* : 29.

³⁷ M. Puig: *El beso...*, *op.cit.* : 222.

El mensaje de Molina se refleja en el último sueño de Valentín, en el que éste acepta su bisexualidad, el mundo alternativo visto por Puig de acuerdo con los principios del rizoma deleuziano. Partiendo de la celda (meseta) el autor resquebraja y, finalmente, elimina la lógica de oposición binaria (aquí homosexual/ heterosexual) a favor de la utópica heterogeneidad. Puig “huye” hacia un campo que no está sujeto a ningún modelo estructural. Armoniza con la política del hedonismo definida por Herbert Marcus, quien propone la vuelta hacia el estado de la “sexualidad polimorfa”.³⁸ Puig sueña con crear una sociedad en la que la discriminación sexual haya sido aniquilada, en la que la sexualidad haya sido liberada del control del Estado. Puig, antes de morir, incluso rechazó de manera radical el concepto de homosexual considerándolo un producto creado artificialmente por la sociedad desde la posición del poder:

La homosexualidad no existe. Es una proyección de la mente reaccionaria. Lamentablemente, creo que en materia de sexo somos casi todos bastante reaccionarios: ¡para nosotros la homosexualidad existe y cómo! Pero nos hacemos ilusiones, igual que los que creíamos en la tierra plana. Me explico: estoy convencido de que el sexo carece absolutamente de significado moral, trascendente. [...] yo admiro y respeto la obra de los grupos de liberación gay, pero veo en ellos el peligro de adoptar, de reivindicar la identidad 'homosexual' como un hecho natural, cuando en cambio no es otra cosa que un producto histórico-cultural, tan represivo como la condición heterosexual. La formación de un gueto más no creo que sea la solución, cuando lo que se busca es la integración. Y por esto me parece necesaria una posición más radical, si bien utópica: abolir inclusive las dos categorías, hetero y homo, para poder finalmente entrar en el ámbito de la sexualidad libre. Pero esto requerirá mucho tiempo.³⁹

El delirio de Valentín bajo los efectos del morfina transforma la celda en un paisaje con playa y un palmeral. He aquí donde Valentín reencuentra y libera la mujer en su interior: “Marta querida, te oigo hablar adentro mío, ‘porque estoy adentro tuyo’”.⁴⁰ Valentín por un momento vive en el sueño la utopía de la libertad absoluta encontrando su identidad, despojada de los límites de las oposiciones tradicionales de los conceptos del poder (“el devenir-mujer” de Deleuze).

³⁸ Ver H. Marcus: *Psicoanálisis y política*, Barcelona: Ediciones península, 1969.

³⁹ M. Puig: ‘El error gay’ (<http://manuelpuig.blogspot.cz/2008/11/el-error-gay.html>).

⁴⁰ M. Puig: *El beso...*, *op.cit.*: 282.

En nuestra opinión, el espacio de la sexualidad libre de Puig está relacionado con otro principio rizomático aplicable al espacio de ficción de la novela de Puig: “el principio cartográfico”. Con respecto a este principio, Deleuze y Guattari ponen en contraste dos modelos de representación (metáforas): el del calco-árbol y el de un mapa-rizoma. La lógica del árbol es la lógica de un calco, de la reproducción (en la novela, la lógica de reproducción de los estereotipos manipulativos del cine): “Su finalidad es la descripción de un estado de hecho, la compensación de relaciones intersubjetivas o la exploración de un inconsciente *déjà là*, oculto en los oscuros recovecos de la memoria y del lenguaje”.⁴¹ Este tipo de lógica copia y jerarquiza algo dado como ya hecho (aquí el espectáculo de la cultura de masas). La reflexión de Puig desde la “meseta” de la prisión se iguala al principio del mapa-rizoma:

Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. Forma parte del rizoma. El mapa es abierto, capaz de ser conectado en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciando por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. Una de las características más importantes del rizoma, quizá sea la de tener siempre múltiples entradas.⁴²

Puig trabaja con el principio “del mapa” directamente en la metadiégesis de las historias de cine. Refleja el problema de la representación no sólo sobre la base de la discrepancia entre la experiencia y la narración, entre el modelo y la propia interpretación o suposición, sino también partiendo de la distancia entre el lenguaje y origen de las personas y el lugar de la historia. Resulta interesante observar que los personajes y el ambiente coinciden con las zonas alternativas, limítrofes, zonas de transición. Por ejemplo, la protagonista de la primera metahistoria que transcurre en Nueva York proviene de un pueblo perdido de Transilvania, un lugar que desde la perspectiva de la celda en Buenos Aires adquiere características de un espacio lleno de misterio, de un

⁴¹ G. Deleuze & F. Guattari: *Mil mesetas*, *op.cit.* : 17.

⁴² *Ibid.* : 17-18.

“inter-espacio” donde tiene lugar el drama de la transformación de la persona en animal (“el devenir-animal del humano” deleuziano). Molina no es capaz de ubicar este espacio en un mapa imaginario: “Ay, no me exijas tanta precisión. Bueno, cuando él se para frente a un restaurant húngaro o rumano, algo así, ella se vuelve a sentir rara.”⁴³ En dos niveles diegéticos (intradiégesis y metadiégesis), la celda-mapa une en el proceso de representación los campos incompatibles: Buenos Aires–Transilvania–Nueva York. En el proceso de la imaginación (creando el mapa) se realiza el movimiento y, consecuentemente, el cambio de posición en la celda/meseta que elimina la posibilidad del movimiento físico. Según Masiello, “estos desplazamientos, colocados en regiones geospaciales alternativas o en zonas de transición, desarman nuestro sentido de la subjetividad fija y de las premisas binarias de la representación convencional. Dan carácter político a un espacio político a un espacio limitado y ponen en duda el valor de la autenticidad y de las esencias.”⁴⁴ El espacio en el mapa que Puig examina es entonces un inter-espacio, un lugar de transición, de momentos imperceptibles del cambio de un animal en persona, de un hombre en mujer y al revés (en el texto expresado por una elipsis). Es un lugar donde la identidad se funde, un lugar a la vez anhelado y utópico. Se trata de un espacio despojado de los lazos con las tradicionales estructuras sociales que, según Deleuze y Guattari, oprimen —junto con la identificación psíquica— muchos factores especiales:

La estructura social, la identificación psíquica dejan de lado demasiados factores especiales: el encadenamiento, el desencadenamiento y la comunicación de devenires que el travestí desencadena; la potencia del devenir-animal que deriva de ello; y sobre todo la pertenencia de esos devenires a una máquina de guerra específica. E igual ocurre con la sexualidad: ésta se explica mal por la organización binaria de los sexos, y no se explica mejor por una organización bisexuada de cada uno de ellos. La sexualidad pone en juego devenires conjugados demasiado diversos que son como *n* sexos, toda una máquina de guerra por la que el amor pasa. Lo que no se puede reducir a las penosas metáforas entre el amor y la guerra, la seducción y la conquista, la lucha de los sexos y la escena conyugal, o incluso la guerra Strindberg; sólo cuando se acaba el amor, cuando la sexualidad se ha agotado, las cosas aparecen de ese modo. Pero lo importante es que el propio amor es una máquina de guerra dotada de poderes extraños y casi

⁴³ M. Puig: *El beso...*, *op.cit.* : 12–13.

⁴⁴ F. Masiello: *El arte...*, *op.cit.* : 151.

terroríficos. La sexualidad es una producción de mil sexos, que son otros tantos devenires incontrolables. *La sexualidad pasa por el devenir-mujer del hombre y el devenir-animal del humano: emisión de partículas.*⁴⁵

Los territorios examinados del espectáculo del cine, es decir, del *kitsch* cinematográfico, percibidos desde la “meseta” de la prisión, ofrecen dentro de la historia de los protagonistas “líneas de fuga” que, al final, llevan hacia la unión, identidad y liberación. Molina se convierte en mera copia, una reproducción absurda de una estrella de cine, sin embargo, gracias a él, Valentín vive un breve y fugaz momento de liberación.

A modo de conclusión

Gómez-Lara subraya en los personajes de Molina y Valentín el carácter profundamente humano de éstos. A diferencia de los protagonistas de otras novelas, “logran descubrir una razón de ‘ser’, logrando, a la vez, una unión espiritual perfecta.”⁴⁶ Molina es un personaje trágico, condenado a ser poco auténtico, un personaje que no cumple su idea de convertirse en mujer, pero que despierta esa mujer en Valentín y se sacrifica por él. La identidad redescubierta conlleva un espíritu totalmente diferente, el del mensaje de Puig de “la sexualidad libre” y de la libertad en general. En esto, en nuestra opinión, consiste el mensaje fundamental de su obra, caracterizada por una trascendencia universal representando, a la vez, un profundo reflejo de una época concreta dominada por la violencia y la represión (tanto por parte de las estructuras de poder como por parte de la sociedad conservadora). Creemos entonces que, para entender de manera más compleja el discurso narrativo de Puig, hay que tener en cuenta el contexto en el que surgió: la experiencia inmediata con la represión y el exilio. Por lo tanto, sería una falta sucumbir a las interpretaciones simplificadoras en el marco de los paradigmas del *camp*. Nosotros hemos optado por seguir la lectura de la obra de Puig en sus múltiples “líneas de fuga”, a pesar de haber podido ofrecer apenas unas cuantas.

⁴⁵ G. Deleuze & F. Guattari: *Mil mesetas*, *op.cit.* : 280.

⁴⁶ R. L. Gómez-Lara: *Intertextualidad generativa en El beso de la mujer araña, de Manuel Puig*, Miami: Ediciones Universal, 1996 : 13.

PETRA BÁDER

LOCURA, ELIPSIS Y TERGIVERSACIÓN DE LA REALIDAD:
PÁJAROS EN LA BOCA DE SAMANTA SCHWEBLIN

Samanta Schweblin publica *Pájaros en la boca*¹ —su segundo libro de cuentos— en 2009, que se traduce al húngaro por Gábor Kertes el año siguiente y cuya acogida ha sido bastante positiva tanto en el ámbito hispánico como en Hungría. Nuestro punto de partida será la recepción húngara ya que en algunas críticas, aunque se hace evidente la vinculación de la autora con lo absurdo, el estilo de sus cuentos a menudo se caracteriza por su cercanía a lo terroroso u horroroso, y hay quienes incluso lo denominan *thriller* psicológico; en suma, acercan los relatos schweblianos a lo fantástico ligado con el miedo. No obstante, si tomamos en consideración la opinión de la propia autora al respecto, nos enfrentamos con otro problema: el rechazo —aunque no muy persuasivo— de pertenecer al género fantástico. Schweblin destaca la verosimilitud de los hechos acontecidos en sus relatos: “Muchos catalogaron *Pájaros en la boca* como literatura fantástica, y es curioso, porque a excepción del cuento ‘El hombre sirena’, todas las historias podrían considerarse realistas, factibles de suceder”² Para abordar la cuestión, es indispensable analizar la realidad representada en la diégesis, basándonos principalmente en la reacción de los personajes a la hora de afrontarse con un acontecimiento que perturba la cotidianidad. Para llevar a cabo tal observación, seguiremos una definición de lo fantástico y lo neofantástico, al lado de esbozar algunos estudios recientes sobre la nueva narrativa argentina.

Sin lugar a dudas, la palabra clave de la técnica narrativa schwebliana es la omisión de referencias concretas: leyendo sus cuentos salta a primera vista la ausencia de referencias topográficas, históricas y temporales, con la excepción

¹ S. Schweblin: *Pájaros en la boca*, Barcelona: Lumen, 2010. Para ofrecer un panorama mayor de los cuentos schweblianos, también hemos revisado la edición húngara que, al mismo tiempo, se ajusta a la edición argentina: S. Schweblin: *A madárevő* [trad. G. Kertes], Budapest: Nyitott könyvműhely, 2010. Todas las citas sucesivas proceden de la edición española.

² Redacción ESE: ‘Entrevista a Samanta Schweblin’, *ESE. Revista literaria* 2 (s.f.): <http://tinyurl.com/q2bgtc6> (18/05/2014).

de algunas alusiones al campo o a la ciudad, pero siempre sin nombrarlos, con el fin de apuntar zonas geográficas genéricas. Este juego de elipsis entrelaza sus textos e incluso se llega a silenciar el objeto mismo de la motivación personal, como en el cuento titulado “En la estepa.” En este relato, por la mención de rituales caseros de fertilidad, el lector sospecha que la pareja protagonista desea tener un bebé, no obstante, el desenlace no apunta a confirmar la presunción de que se trata de un humano: uno de los personajes entra al cuarto del bebé, pero sale de allí con la camisa rota y ensangrentada, lleno de rasguños, como si allí residiera una fiera. El uso frecuente de la omisión de referencias da lugar a la ambigüedad, otro rasgo característico de la narrativa schwebliana. La falta de alusiones y la presencia de las elipsis también podrían ser interpretadas como una suerte de indicación de la familiaridad del lector con el mundo ficcional representado que llevaría la interpretación a un nivel hermenéutico.

La falta de referencias se complementa con un estilo lingüístico seco, depurado y despojado de lirismo, con un puritanismo lingüístico, lleno de diálogos rígidos y reducidos. Por una parte, esto apoya el esbozo de una realidad sumamente árida, a veces incluso inhumana; por otra parte, también contribuye a aumentar la distancia entre la cotidianidad de este mundo y el acontecimiento inesperado o absurdo. La realidad representada y el estilo lingüístico anteriormente caracterizado se sintetizan en la imagen del campo, el motivo más recurrente del tomo: la imagen del páramo es el símbolo del mundo desesperado del que se intenta escapar. Una de las vías de huida posibles es la depresión o locura; el cuento titulado “El hombre sirena” nos sirve de ejemplo: la protagonista prefiere escaparse de su mundo por la creación de una proyección mental —un hombre sirena— que a la vez quiebra el curso de *su* realidad. Aunque algún cuento se desarrolla en la urbe, la ciudad nunca aparece como contrapunto del campo; en “Hacia la alegre civilización” se enfatizan las características positivas de la capital y su superioridad al campo, sin embargo, el desenlace apunta a que este último “se asemeja a la civilización alegre de la Capital. Una última sensación, común a todos, es de espanto: intuir que, al llegar a destino, ya no habrá nada”.³

La imagen más lograda de esta *nada* es el pozo que aparece en dos cuentos, “El cavador” y “Bajo tierra.” Ahora nos centramos en “Bajo tierra” ya que Luciana Irene Sastre ofrece un análisis del anterior,⁴ pero cabe destacar que el

³ S. Schweblin: *Pájaros en la boca*, *op.cit.* : 99.

⁴ L. I. Sastre: ‘La ensoñación: hipótesis sobre la realidad en la narrativa argentina actual’; in: J. Podlubne (coord.a): *Actas del II Congreso Internacional “Cuestiones Críticas”*, 2009 (http://www.celarg.org/int/arch_publici/sastre.pdf [18/05/2014]).

motor de la acción —lo que incita al personaje para cambiar de posición— es el cansancio en caso de ambos relatos. “Bajo tierra” trata de un pueblo minero donde los niños, de manera sumamente organizada, cavan un foso en el que desaparecen posteriormente. Cuando los padres comienzan a buscarlos, se dan cuenta de que ya no hay ningún pozo y el que fue tampoco ha podido derrumbarse puesto que la tierra sacada sigue a su lado. Al final, unos llegan a escuchar voces bajo del suelo y de la tierra, por eso se empieza a levantar las maderas del piso, los patios y las calles. Comparando esta última escena con lo que pasa en “El hombre sirena”, podemos interpretarla como la presencia de lo extraño, como un producto de la imaginación del personaje o de los personajes; entonces llegamos a constatar que las leyes del universo permanecen como son. Sin embargo, la presencia de la tierra sacada como antípoda del pozo desaparecido nos lleva a lo maravilloso: la tierra como presencia material justifica un hecho como parte de la realidad representada. Pero ¿entonces dónde reside lo fantástico, esta vacilación o incertidumbre a la hora de escoger una u otra respuesta?⁵ Si la primera condición de lo fantástico es la vacilación del lector, en este caso, el narrador funciona como personificación del receptor; en efecto, es receptor de la narración del viejo: “De pronto ya no sentía frío. Me quedé unos minutos para verlo alejarse. Forcé la vista deseando encontrar algún detalle revelador. Sólo cuando su figura se perdió del todo en la noche, regresé al auto, prendí la radio, y me alejé a toda velocidad.”⁶ El desenlace del relato queda abierto, dejando lugar a varias interpretaciones, así la vacilación del narrador en última instancia se traslada al lector. A pesar de que los dos sean receptores de la misma historia, el carácter interpretativo del lector se enfatiza justamente por la falta de un desenlace interpretativo de parte del narrador.

Leyendo los relatos de Schweblin, notamos que siempre aparece algún componente que disloca tanto a los personajes como al lector. El punto de partida es la realidad cotidiana, pero la vacilación de los personajes se desprende ya del miedo, de esta manera, a primera vista podemos observar un acercamiento a lo neofantástico, término acuñado por Jaime Alazraki.⁷ Lo neofantástico prescinde del miedo y en ello emerge una nueva postulación de la realidad, una nueva percepción del mundo. Esta transgresión se confronta con metáforas y “desde esas metáforas se intenta aprehender un orden

⁵ Aquí utilizamos la definición todoroviana de lo fantástico, véase J. Maár: *A fantasztikus irodalom [La literatura fantástica]*, Budapest: Osiris, 2001: 22–32.

⁶ S. Schweblin: *Pájaros en la boca*, op.cit. : 219.

⁷ J. Alazraki: *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid: Gredos, 1983.

que escapa a nuestra lógica racional con la cual habitualmente medimos la realidad o irrealidad de las cosas”⁸ Alazraki, analizando los cuentos cortazarianos, constata que las metáforas utilizadas por el escritor argentino buscan establecer puentes de comunicación, operando con un “código nuevo para señalar que sus mensajes son incomunicables”⁹ Una metáfora semejante en los relatos schweblianos puede ser el pozo ya mencionado, pero también el motivo central del cuento “Pájaros en la boca”, en el que aparece una niña que se limita a comer pájaros vivos. Debemos observar que tampoco el narrador ni el lector se enteran de este elemento perturbador desde el primer momento a pesar de estar presente ya al comienzo del relato. El narrador intenta acercarse, adentrarse en esta nueva realidad y, como consecuencia, este nuevo código se hace cotidiano. Schweblin afirma que lo anormal en sus cuentos es “una parte más de la realidad, es algo real”;¹⁰ si parafraseamos la cita, podemos constatar que en caso de que lo anormal se haga real, entonces se convierte en la nueva realidad ficcional.

El relato titulado “Mi hermano Walter” justifica la propuesta anteriormente citada. El narrador nos cuenta en primera persona sobre su hermano que sufre depresión: cuanto más deprimido está Walter, más feliz se siente la gente a su alrededor, más exitosa es el negocio familiar. Pero el desenlace —cabe señalar que al final del cuento ya se narra en presente en vez del pasado que ha caracterizado todo el texto— indica un cambio en la actitud del narrador. Éste, viendo la depresión insuperable de su hermano, dice: “Entonces siento algo: todo me parece más suave y gris, y no puedo dejar de pensar qué es lo que le pasa, eso que parece tan terrible”¹¹ Aquí ya no se limita a aceptar la realidad como tal, sino la realidad misma se posa en el narrador sin que haya un acontecimiento que le fuerce cambiar de postura: la anomalía que sería la depresión de su hermano se hace completamente cotidiana, perteneciente a la norma que rige la realidad.

Otro ejemplo más radical para la normalización de lo anormal es la concepción de la locura como arte. En “Cabezas contra el asfalto” el narrador pinta cuadros hiperrealistas de gran tamaño sobre cabezas que una mano golpea contra el asfalto, mientras en “La pesada valija de Benavides” el protagonista mata a su mujer y mete el cuerpo en una maleta incompatiblemente grande con su estatura enfatizadamente baja. Posteriormente, la valija abier-

⁸ *Ibid.* : 35.

⁹ *Ibid.* : 75.

¹⁰ P. Peña Rozas: ‘Samanta Schweblin: lo real y lo fantástico en un mismo territorio’, *Intemperie*, 2010 (<http://tinyurl.com/ofrdxpu> [18/05/2014]).

¹¹ S. Schweblin: *Pájaros en la boca*, *op.cit.* : 200.

ta con el cuerpo desfigurado se consagra como obra de arte por un público selecto de críticos. El curador la nombra ‘La violencia’ y la presenta a la concurrencia con las siguientes palabras: “Éstos, nuestros días, son tiempos de gloria, y estamos agradecidos por ello. [...] Pero algo queda del pasado en la memoria colectiva, en las brillantes mentes de nuestros artistas. El horror, el odio, la muerte, laten con fuerza en sus pensamientos hostigados. [...] Ustedes se preguntarán entonces cómo se libera el artista de ese horror cotidiano. Pues bien, señores, lo que están por ver escapa a los sentimientos superfluos del arte común. En la obra que verán a continuación encontrarán la respuesta.”¹² Mientras tanto, la única frase que repite Benavides es “Yo la maté”, profanando su propia obra de arte. Un acto violento que debería perturbar la realidad cotidiana llega a consagrarse en el mundo representado e incluso se convierte en norma artística, que podríamos interpretar como la poética de Schwebelin para construir la realidad de sus relatos, siendo estos dos cuentos los únicos de *Pájaros en la boca* en los que se introduce un discurso metaartístico.

Veamos ahora otra postulación de la realidad: la *realidadficción*, término acuñado por Josefina Ludmer en su ensayo “Literaturas postautónomas”¹³ Luciana Irene Sastre, analizando el cuento “El cavador” de Schwebelin, utiliza este término para referirse a la construcción de la realidad representada; aunque su aproximación nos parece valedera, plantea algunos aspectos problemáticos en caso de ampliar el panorama e intentar analizar también otros cuentos del tomo desde la perspectiva de las literaturas postautónomas. Ludmer, introduciendo el término realidadficción, hace diluir —o más bien, fusionar— los conceptos realidad y ficción. Además, define la realidad de esta literatura como la de la imaginación pública o fábrica de realidad. Parte del problema de que no se sabe si lo que se cuenta ocurrió o no, si los personajes son reales o no —y hasta aquí responde al problema planteado por Schwebelin: “Tienden a desaparecer las oposiciones de la autonomía como las de literatura realista o fantástica, social o pura, rural o urbana: tiende a desaparecer el mundo imaginado y pensado como bipolar”¹⁴ No obstante, llega hasta cuestionar e incluso refutar el valor literario de las obras postautónomas y convertir al escritor en mero personaje mediático, un instrumento de promoción de sus propios libros en los medios de comunicación.

¹² *Ibid.*: 180.

¹³ J. Ludmer: ‘Literaturas postautónomas’, *Ciberletras*, 17, julio 2007 (<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm> [18/05/2014]).

¹⁴ *Idem.*

A la literatura autónoma pertenecen las obras de los clásicos latinoamericanos de los siglos XIX y XX en las que se producía una tensión importante entre ficción y realidad. Ludmer las hace chocar con la literatura postautónoma que reformula la noción de realidad y hace borrar la tensión mencionada, llegando a la conclusión de que la ficción es la realidad y la realidad es ficción. Esta nueva realidadficción es pura representación, una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Aunque es evidente la presencia de los escritores jóvenes en Internet —creando blogs y foros literarios y publicando cada vez más en redes virtuales— y la transnacionalización de la producción del libro que puede penetrar en las entrañas de la producción literaria e influir el valor estético de la obra, nos parece que esta tensión y juego dialéctico entre realidad y ficción todavía no se manifiesta en las obras de Schweblin. No cabe duda de que dicha tensión está presente en sus cuentos, pero esta siempre se queda intradiegetica y no llega a quebrar las fronteras del cuento: aunque hemos destacado que la vacilación puede “contaminar” al lector, no se lleva a cabo una metalepsis completa ya que, aunque nos pueden afectar emocionalmente los acontecimientos de la narración, nuestra realidad nunca se ve modificada. Con otras palabras, la ausencia de desenlaces, explicaciones y el uso frecuente de la elipsis como técnica narrativa no necesariamente contribuyen a aumentar la ambigüedad entre realidad y ficción, sino más bien prestan su concurso al aumento de la distancia entre la verosimilitud de los relatos y el elemento perturbador.

Por otra parte, Ludmer, buscando obras que pertenecen a las literaturas postautónomas, destaca otro criterio que deja fuera el tomo schwebliano de esta categoría: “Pienso en un tipo de escrituras actuales de la realidad cotidiana que se sitúan en las islas urbanas [en zonas sociales] de la ciudad de Buenos Aires”¹⁵ Ya hemos visto que los relatos de Schweblin ponen énfasis en la presencia del campo y en ellos tampoco aparecen paisajes urbanos o barrios concretos, con la excepción de referencias a la Capital en “Hacia la alegre civilización”. No obstante, este relato justamente apunta a borrar las diferencias entre la comunidad que se ha formado en la estación provincial y la de la Capital, que al principio ha sido su contrapunto, pues se está borrando la territorialidad del que habla Ludmer.

Aunque es fructuoso valerse del término ludmeriano para contrastar la realidad representada en *Pájaros en la boca* con la realidadficción, nos parece que el tomo schwebliano, aunque se parezca con base en las entrevistas realizadas con la autora, no llega a cuestionar géneros literarios, ni tenemos

¹⁵ *Idem.*

que decidir si estamos leyendo literatura o no, como postula Ludmer. Sin embargo, nos sirve para reflexionar sobre la cuestión del género: la aparente pertenencia del tomo a lo neofantástico que se ve rechazado por la autora misma quien, como hemos visto en algunas entrevistas realizadas con ella, destaca la verosimilitud y factibilidad de sus relatos. Hemos analizado la caracterización de la literatura schwebliana y salta a primera vista la falta de referencias, el uso frecuente de la elipsis y el puritanismo lingüístico; a esto contribuye la reacción variable de los personajes a la hora de afrontarse con un acontecimiento inesperado y la aceptación de la realidad modificada en la mayoría de los casos, es más, la posible participación emocional del lector en el proceso anteriormente descrito. En suma, la ambigüedad o lo heterogéneo de los cuentos reside en que el lector debe rellenar con sentido los huecos, estos pozos que Schwebelin deja abiertos.

ÁGNES CSELIK

LA VISIÓN DE LA HISTORIA EN LAS OBRAS DE RICARDO PIGLIA

¿Puede superar la versión narrada de la historia la historia real? ¿Existe la historia objetiva o solo hay ficciones, de las cuales, algunas las denominamos versiones reales?

El presente artículo analiza desde el punto de vista de los personajes, de las historias y de las obras completas, la técnica de Piglia de convertir la realidad concreta, la situación histórica definida en pura ficción literaria.

Ricardo Piglia terminó sus estudios en Historia en Buenos Aires. Aparte de ejercer como escritor, enseñó Historia y Teoría de Literatura en Princeton University, en los Estados Unidos. En sus obras, las series de las historias personales, vividas en carne y hueso se entretajan con el proceso de la escritura, con la teoría de la historia y, sobre todo, con la historia hipotética. Para Ricardo Piglia, la escritura es una actividad “donde los borradores de la vida son posibles, tal vez por eso se hace literatura”,¹ a diferencia de la historia real, que es única e irreversible. El hecho de que Ricardo Piglia posea un saber enorme sobre la teoría (de la historia, de la literatura y de la escritura) hace posible que, para crear la ficción, utilice sus conocimientos deliberadamente como materia prima y como posibilidad de crear variantes. La mezcla de la historia con la ficción está presente en diferentes estratos de la narración, por lo tanto, la dicotomía ficción/realidad crea un tejido complicado y enmarañado en todos los niveles de la narración. En este análisis estudio la técnica de la ficcionalización de la realidad concreta, definida desde el punto de vista de los personajes, de las historias y de las obras enteras.

Una de las señales más fáciles de destacar de esa mezcla de la realidad con la ficción es que en las obras de Ricardo Piglia a menudo aparecen como personajes personalidades existentes en la historia, en la literatura, o científicos y artistas. He aquí algunos de ellos para dar ejemplo, sin la intención de presentar una lista completa: Enrico Malatesta, pensador anarquista; Leopoldo Lugones, poeta; Macedonio Fernández, escritor; Roberto Arlt, escritor, uno

¹ R. Piglia: *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Siglo Veinte, 1990:188.

de los ídolos de Ricardo Piglia; y otros de los grandes ejemplos de Piglia y húngaros además, son László Moholy-Nagy, pintor, e Yves Fónagy, lingüista. A pesar de la coincidencia en el nombre, naturalmente, los personajes de Piglia no equivalen a las personas reales, sino que son figuras literarias. En el ámbito de la ficción se genera un fluir, un efecto recíproco, un juego entre el personaje literario y la persona real del mismo nombre. La presencia de las narraciones inspiradas en la historia real en el ámbito de la ficción hace posible que el narrador, basándose en hechos históricos y en datos filológicos concretos, en citas y en referencias, declare que su narración, es decir, la historia escrita por él es una evidencia, es la realidad misma, y que su narración equivale a una afirmación científica.

En el cuento *Homenaje a Roberto Arlt*, el joven narrador-filólogo mientras estudia las obras no recopiladas en libros de Roberto Arlt, pero publicadas en revistas y diarios, encuentra un cuento inédito de Arlt, cuyo título es *Luba*. Después de un esfuerzo de persuasión y de negociación difícil, el narrador consigue comprar el cuento del amigo de Arlt, de Kostia. Kostia, el día anterior a la fecha de entrega del cuento al narrador, publica el cuento *Luba* bajo su nombre en el diario *El Mundo*. Por consiguiente, el narrador sufre una desilusión inesperada y siente haber sido víctima de una burla desalmada, sin embargo, prepara la edición crítica del cuento *Luba*, y lo coloca como apéndice tras el cuento *Homenaje a Roberto Arlt*. La ficción de Ricardo Piglia y el engaño filológico salió perfecto y *Luba* empezó a cobrar vida y realidad independientes. La Universidad de Yale incorporó *Luba* en la bibliografía de Roberto Arlt, la hija de Arlt pidió permiso a Ricardo Piglia para publicar *Luba* entre las Obras Completas de su padre y Juan Carlos Onetti preguntó a Piglia cómo estaba Kostia, porque hace tiempo que no lo veía. Pero el objetivo de la ficción en ningún momento puede ser la toma de posición de la realidad, por lo tanto, en 1987, siete años después de publicar el cuento *Homenaje a Roberto Arlt*, Ricardo Piglia en una entrevista revela la verdad y se desenmascara: “Lo que en realidad se cuenta allí es la historia de un hipotético plagio: Arlt, muy necesitado de dinero y muy apretado con su invento de las medias de cobre, toma un cuento de Andreiev, lo reescribe y se lo entrega a Kostia para su publicación. El que investiga el asunto está por descubrir esto, y entonces Kostia para salvar a Arlt, publica ese relato con su nombre.”²

El ejemplo más conocido de este juego intelectual de Ricardo Piglia es la hipótesis de la novela *Respiración artificial*, publicada en 1980, en la que

² J. A. Madrazo: ‘Entrevista a Ricardo Piglia’, *ATENEA: Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción*, Chile 1996 Jan.–June, p. 96.

se cuenta que Hitler eludió el deber del alistamiento militar y en 1910 pasó un par de meses refugiado en Praga, donde en la calle Meisselgasse, en el café Arcos podía coincidir con un tertuliano, llamado Franz Kafka. El hecho del alistamiento militar y del refugio en Praga de Hitler está basado en las notas del historiador Joachim Kluge a su edición crítica de *Mein Kampf* de Adolf Hitler, publicada en Londres en 1936 por la editorial German Liberty. Max Brod, el amigo de Kafka, asegura en su biografía sobre el escritor que hasta 1911, hasta el aislamiento voluntario completo, Kafka visitaba el café Arcos con frecuencia. El 29 de noviembre de 1909, Kafka en una carta dedicada a Rainer Jauss habla de un hombre raro, austriaco, llamado Adolf quien asegura ser pintor y además dice que se salvó huyendo de Viena. Para más verosimilitud, la novela cita una nota de diario de Kafka del 12 de mayo de 1910, en la que Kafka describe un debate que sostuvo en el café Arcos con un hombre llamado A.

Claro está que a pesar de la referencias filológicas exactas, este supuesto encuentro entre Hitler y Kafka es una pura ficción de Ricardo Piglia. El resultado de ello es escalofriante. El lector imagina que el judío de Praga, Kafka, uno de los escritores de más envergadura del siglo XX escucha con atención y alteración las visiones endiabladas sobre la superioridad de la raza aria y sobre el futuro cercano de Adolf Hitler, una de las personas con más influencia sobre la historia del siglo XX. En *Respiración artificial* aparece: “Kafka hace en su ficción, antes que Hitler, lo que Hitler le dijo que iba a hacer.”³ De esta manera, según la ficción de Ricardo Piglia, Franz Kafka se inspira de Adolf Hitler.

La manipulación de documentos reales con fines ficcionales es una técnica frecuente en la obras de Piglia. Nicolás Bratosevich y su grupo de estudio demostraron que en *Respiración artificial*, las cartas atribuidas al senador Enrique Ossorio son documentos que existen en la realidad, tal como aparecen en la novela, con la única diferencia de que el autor de la mayoría de ellas no es Enrique Ossorio, sino Enrique Lafuente; mientras que otras realmente fueron escritas por Enrique Ossorio, pero no iban destinadas a la persona que aparece como destinatario en la obra, y el objetivo de las cartas era diferente del presentado en la novela.⁴

La carta como documento desempeña también un papel central en el cuento *El fluir de la vida*. En este cuento, Lucía Nietzsche, sobrina del filósofo,

³ R. Piglia: *Respiración artificial*, Buenos Aires: Seix Barral/Biblioteca Breve, 1996: 205.

⁴ N. Bratosevich & Grupo de Estudio: *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, Buenos Aires: Atuel, 1997: 309.

lee unas cartas a su amigo, que según ella fueron escritas por Nietzsche. A lo largo del cuento, el amigo-narrador descubre paulatinamente que las cartas no existen, y que lo que él está escuchando es fruto de la imaginación, de la ficción de Lucía Nietzsche. La realidad es todo lo contrario: las cartas de Nietzsche existen, la que no existe es la protagonista del cuento, Lucía Nietzsche.⁵

Aparte de mezclar ficción y realidad a nivel de personajes y de documentos, puede ser ejemplo de transubstanciación de la ficción en realidad aparente el corpus entero de una novela. La historia de *Respiración artificial* es la búsqueda de su tío, Marcelo Maggi, que emprende Emilio Renzi. Marcelo Maggi y su sobrino se comunican a través de cartas. En esta ponencia ya se ha visto el problema de la “originalidad”, de la interpretación, de la identidad del remitente y del destinatario de las cartas aparecidas en obras de Ricardo Piglia. Maggi es historiador, Renzi es escritor (Emilio Renzi es el segundo nombre y apellido de Ricardo Piglia). Marcelo Maggi investiga un tema en función de los hechos pasados, en función de la realidad; Renzi estudia lo mismo en función de la estética y de la ficción, y los dos escriben sobre la historia de su familia. A nivel enunciativo, la novela, a través del dúo Maggi-Renzi representa la dicotomía de la realidad/ficción. Maggi simpatiza con los partidarios de la derecha e investiga el papel del senador Enrique Ossorio bajo la dictadura de Rosas y después (1835–1852). El protagonista de la novela escrita por Renzi es Maggi, el de Ricardo Piglia es Renzi, escribiendo sobre Maggi que de su parte escribe una monografía sobre la vida del senador Enrique Ossorio. La investigación del pasado y del presente del historiador Marcelo Maggi necesariamente se entreteje con el descubrimiento del pasado cercano (dictadura de Rosas) y del presente de Argentina, de la “guerra sucia” de 1976, de las desapariciones, de las torturas y de la representación de las medidas de la Junta de Videla: “cuando un personaje dice que otro fue ingresado en hospital, el lector entiende que aquél también fue ‘desaparecido’.”⁶ Marcelo Maggi físicamente no aparece en la novela en absoluto, él es uno de los desaparecidos, de quien su mejor amigo tras un largo tiempo de espera habla en pasado. La figura de Marcelo Maggi simboliza al hombre, *ecce homo*, un hombre que no tiene ni la menor oportunidad de sobrevivir frente al poder totalitario.

⁵ N. Bratosevich & Grupo de Estudio: *Ricardo Piglia y la cultura...*, *op.cit.* : 317.

⁶ K. Newman: ‘Historical knowledge in the post-boom novel’; in: D. Baldeston: *The historical novel in Latin America*, New Orleans, LA: Tulane University, Center for Latin American Studies, 1986 : 209–219, p. 215.

En la novela *La ciudad ausente*, la desaparición es una realidad material, lo que explícitamente significa el título de la obra también. En la novela se siente el dominio del poder anónimo, amenazador, que controla todo y está presente en todos los niveles. Frente a la ausencia palpable de lo humano se dibuja la presencia dominadora del poder. En la novela aparece directamente la realidad del presente histórico de aquel entonces, la guerra por las islas Malvinas y la dictadura argentina. En segundo plano, pero con un peso innegable, se comentan las dictaduras de Europa del Este, en concreto, la dictadura comunista de Hungría y la emigración masiva de 1956, cuando para muchos húngaros, Argentina llegó a ser un país de destino.

El que no se somete al poder absoluto es perseguido sin piedad. Uno de los hilos narrativos de esta novela es una investigación dentro de la obra misma también. Junior es periodista, es el historiador del presente, cuya búsqueda se realiza, por un lado, a nivel físico y su objetivo es conseguir las narraciones que circulan por la ciudad y, por otro lado, se realiza a nivel teórico, porque el éxito de la investigación depende de la interpretación correcta de las narraciones complicadas y contradictorias. Al mismo tiempo, el poder totalitario investiga igualmente a través las narraciones y de los que buscan, leen y escuchan las narraciones, es decir, por todo el mundo. Es inquietante que a lo largo de *La ciudad ausente* se formula la duda de si el protagonista es un agente secreto, y para mayor confusión, si es posible que desempeñe la función de espía sin saberlo. “En este país los que no están presos trabajan para la policía-dijo Renzi.-Incluidos los ladrones.”⁷ El lector puede completar la afirmación de Renzi y añadir que, según el testimonio de la novela, hasta los presos y los reclusos en hospitales psiquiátricos trabajan para la policía, porque simplemente no tienen otra opción que convertirse en informantes.

Paradójicamente, la narración es la única arma eficaz contra el poder totalitario. La narración de la resistencia habla de lo que está prohibido hablar o de lo que se calla: de la guerra perdida, de la gente masacrada, de la persecución y de la tortura. En *La ciudad ausente*, el origen de las narraciones es una máquina que es la denominación metonímica de lo que es energía pura, es *perpetuum mobile*. El funcionamiento de la máquina se parece al de un espejo: refleja lo que tiene enfrente. El que se mira en las narraciones de la máquina descubre una imagen invertida de sí mismo. En sentido figurado, la máquina no refleja lo que ve, sino lo que no ve, es decir, la ausencia. En *La ciudad ausente*, la imagen presentada de la sociedad es una quimera, por lo tanto, supera la realidad histórica concreta, cobrando así sentido simbólico y universal.

⁷ R. Piglia: *La ciudad ausente*, Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina, 1995: 17.

La novela *Plata quemada* llama la atención hacia los problemas sociales de una manera mucho más directa que las obras anteriores. Los protagonistas son unos marginados de la sociedad. La historia de la novela se basa en un hecho concreto. En 1956 asaltaron un transporte blindado. En la novela, los delincuentes son drogadictos, prostitutas, gente con capacidades mentales reducidas que quiere huir del presente. El robo desemboca en tragedia, el dinero no significa y tampoco puede significar la salvación para nadie.

En 2010 se publica *Blanco nocturno*, cuya historia central se hilvana alrededor de un crimen. Tony Durán, un extraño forastero, nacido en Puerto Rico y criado en Nueva Jersey, es asesinado en un pueblo de la provincia de Buenos Aires. El juez Cueto enseguida ofrece la versión oficial del crimen. Según su declaración, el asesino es Yoshio, el japonés, el sirviente nocturno del hotel, amigo íntimo de Tony Durán. La versión del juez presenta una solución rápida, un asesinato por pasión sexual, caso que se puede cerrar sin tener que indagar en enigmas. Esto sería lo más cómodo y conveniente para todos en el pueblo. “Para Cueto, el criminal es Yoshio y el motivo son los celos. Un crimen privado, nadie está implicado. Caso resuelto.”⁸

Frente a la versión del juez Cueto está la del comisario Croce, que no se deja convencer por los testigos que vieron a Yoshio entrar y salir de la habitación de Tony Durán la noche del asesinato. Croce sigue su investigación hasta encontrar al yóquey Anselmo Arce, alias el Chino. Otro sospechoso con pinta de extranjero, pequeñajo, oriental, medio amarillo. Croce está convencido de que el Chino mató a Tony por encargo. El método de investigación del comisario está basado en el instinto y en el trabajo intelectual, procede como un Sherlock Holmes argentino. “Hay que concentrar, sintetizar, descubrir un punto fijo. Hay que aislar un dato, crear un campo cerrado, o de lo contrario, nunca podremos interpretar el enigma”⁹ La investigación perseverante de Croce llega a resultar incómoda, hasta peligrosa, para los que especulan con tierras, dinero y poder en el pueblo. Emilio Renzi, el periodista de *El Mundo* se presenta para ayudar al comisario Croce en sus pesquisas. Croce descubre que el verdadero blanco del asesinato, al fin y al cabo, era Luca Belladonna, constructor de una fábrica fantasmal, perdida en medio del campo y traicionado por su propia familia. La verdadera historia del *Blanco nocturno* es la traición. El crimen que se comete por traición cede lugar a la investigación que por su parte es obstaculizada por una serie de traiciones sucesivas y el resultado del trabajo del detective es otra serie de traiciones

⁸ R. Piglia: *Blanco nocturno*, Madrid: Anagrama, 2010 : 141.

⁹ *Ibid.* : 141.

personales, familiares y económicas. La novela llega a ser una parábola sobre las pesadillas recientes y pasadas de la historia de Argentina.

Viendo el interés de Ricardo Piglia en la historia de su país, y los esfuerzos que hace por presentar cómo manipula el poder la memoria narrativa y que la única forma de oposición es crear narraciones alternativas, surge la pregunta: ¿es posible que la narración sea capaz de sobrecribir la versión narrada por la historia oficial? En *Respiración artificial*, Marcelo Maggi declara “La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar.”¹⁰ La frase de Maggi es una paráfrasis de un pensamiento de Stephen Dedalus de James Joyce que dice que Dedalus lucha por aliviarse de la pesadilla de la historia.¹¹ Por lo tanto, el mensaje secreto de Marcelo Maggi para su sobrino Emilio Renzi es que la pesadilla es el presente. Para Marcelo Maggi la historia significa un alivio comparado con el horror del presente y la clave secreta de sus cartas que el agente Arocena no es capaz de descifrar y traducir en números es el sentido figurado y la paráfrasis. La única posibilidad para la supervivencia es el fluir de la información, el acto de mantener viva la memoria narrativa. El control totalitario también se esfuerza en legitimar su poder con narraciones oficiales, creando mitos estatales y nacionales, y al mismo tiempo investiga a través de las narraciones clandestinas, alternativas, intentando reprimir toda narración que vaya en contra de su autoridad: “El Estado narra. Cuando se ejerce el poder político, se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad”¹² “El Estado narra. Esa es una función imprescindible para ejercer la dominación.”¹³

La realidad se bifurca en versiones alternativas, porque el pueblo y la oposición por igual se valen de la narración: “Podríamos decir que hay siempre una versión de los vencidos. Un relato fragmentado, casi anónimo, que resiste y construye interpretaciones alternativas y alegorías.”¹⁴

Para que, a pesar de las prohibiciones y del terror, el que habla y el que escucha, el que escribe y el que lee consigan realmente transmitir informaciones, tienen que ser capaces de comunicar a nivel de los pensamientos y sugerencias, de manera que la historia explícita sólo sirva de desvío, de pretexto para la verdadera historia que queda implícita en los fondos de la narración. El fracaso del control ejercido por el poder es lo que en *Respiración artificial*

¹⁰ R. Piglia: *La ciudad ausente*, op.cit. : 18.

¹¹ J. Joyce: *Finnegan ébredése*, Budapest: Holnap Kiadó, 1992 : 21.

¹² R. Piglia: *Crítica y ficción*, op.cit. : 61.

¹³ R. Piglia: ‘Locos, bandidos, fundamentalistas’, *Clarín*, 9-V-1993.

¹⁴ R. Piglia: *Crítica y ficción*, op.cit. : 63.

enloquece al agente Arocena, porque todos los intentos criptográficos por descifrar los mensajes escondidos dan resultado, y de un solo texto se abren versiones alternativas que se contradicen y se anulan mutuamente. Arocena en un momento determinado llega a la conclusión de que un buen agente es capaz de descubrir la clave incluso en un mensaje que no estuviera cifrado.¹⁵

La historia se construye de los recuerdos y de las realidades que sabemos, que reconocemos como tales y que recordamos. *Aletheia* es una palabra griega, su significado es 'la verdad'; la raíz de la palabra es *lethe*, cuyo significado es "el olvido" y "a-" es prefijo negativo. La verdad es lo que nos queda grabado, lo que recordamos. La existencia de la narración alternativa, opuesta a la narración propagandística del poder, es lo que brinda la esperanza que en la esquizofrenia artificial del presente tal vez éste podrá ser revalorado en un futuro cercano, y tal vez los horrores que dominan el presente podrán ser denunciados. Debido a la complicidad de la clave estética, la herencia de la narrativa verbal y escrita es capaz de expresar contenidos prohibidos sin articularlos explícitamente, y en el tejido del sentido concreto y figurado, lo concreto camufla cómplicemente el mensaje secreto, impregnado en lo figurado. La narración es la única posibilidad para la transmisión de la verdad. Ricardo Piglia demuestra que la narración alternativa, la versión de los vencidos, es capaz de sobrescribir la narración de la historia oficial.

¹⁵ R. Piglia: *Respiración artificial*, *op.cit.* : 96.

SUSANA CERDA MONTES DE OCA

“AQUÍ PASAN COSAS RARAS”: MIEDO, VERGÜENZA Y CULPA EN ALGUNOS RELATOS DE LUISA VALENZUELA

En “El lugar de su quietud”, el último relato de la colección *Aquí pasan cosas raras*, encontramos esta cita:

Nada hay que temer. La escalada de violencia sólo alcanza a los que la buscan, no a nosotros humildes ciudadanos que no nos permitimos ni una mueca de disgusto, ni la menor seña de descontento.¹

Un aspecto llamativo es la actitud de estos personajes, aparentemente conformes con las condiciones de su entorno. Una situación intimidatoria ante la cual, la reacción natural de miedo queda suprimida, aunque las condiciones que la provocan estén allí. La violencia, aquí, es cotidiana y a pesar de lo amenazante, normal. Esto es lo raro.

Como es sabido, los relatos que pertenecen a esta colección son, en parte, una respuesta de Luisa Valenzuela a uno de los momentos más violentos de la historia de Argentina. En este periodo la represión indiscriminada, la tortura sistematizada, la desaparición de personas, entre otras formas de terrorismo de Estado, fueron implementadas y, si no aceptadas, sí acatadas por la sociedad. Lo que cuestiona e invita a analizar la relación víctima/victimario. Esta es la problemática que se discutirá en el presente trabajo. ¿Cómo está representado el miedo, la vergüenza y la culpa en *Aquí pasan cosas raras* y de qué forma estas representaciones nos invitan a reflexionar sobre la complicada situación de las víctimas de terrorismo de estado? Luisa Valenzuela no da respuestas, pero los pensamientos que suscita en esta serie de cuentos se comunican bastante bien, por un lado, con las ideas de Hannah Ardent sobre la “banalidad del mal” y, por otro, con las ideas de Martha Nussbaum sobre la “fragilidad del bien”.

¹ L. Valenzuela: *Cuentos completos y uno más*, México: Alfaguara, 1999 : 467.

Víctimas y victimarios

Naciones Unidas define a las víctimas del abuso de poder de la siguiente forma:

Se entenderá por “víctimas” las personas que, individual o colectivamente, hayan sufrido daños, inclusive lesiones físicas o mentales, sufrimiento emocional, pérdida financiera o menoscabo sustancial de sus derechos fundamentales, como consecuencia de acciones u omisiones que no lleguen a constituir violaciones del derecho penal nacional, pero violen normas internacionalmente reconocidas relativas a los derechos humanos.²

En otras palabras, una víctima es alguien que sufre una desgracia que violenta y modifica gravemente su vida, a veces de manera definitiva. Una víctima puede ser cualquier persona y su apuro nos muestra, como lo indica Martha Nussbaum, que todos somos vulnerables y que no estamos exentos de padecer los mismos sufrimientos.³

La violencia cometida por el Estado en Argentina no fue y, lamentablemente no lo es, una excepción; fue una situación en la que el gobierno militar impuso su voluntad sobre la población gobernada utilizando el terror como herramienta para doblegar a los ciudadanos. En situaciones como ésta encontramos un patrón en el que el uso de la fuerza física o la amenaza de dicho ejercicio es la pauta que regula las relaciones entre el Estado y la sociedad. El miedo se convierte, entonces, en la norma que organiza las relaciones de poder entre dominado y dominante y esta dinámica termina por asimilarse en la colectividad. Una situación, como la de Argentina a finales de los setenta, en la que el control y poder se ejercen a través del miedo crea un estado de ansiedad constante y esto contribuirá a que lo inaceptable se normalice, se tolere, pero no se discuta. Esta situación favorece que también las personas ordinarias, no sólo la policía o los militares, comentan actos de maldad por seguir las reglas, a veces implícitas, del sistema establecido sin reflexionar sobre las consecuencias, esto es la “banalidad del mal”⁴

² Naciones Unidas. 1985. Declaración sobre los principios fundamentales de justicia par alas víctimas de delitos y del abuso de poder. A/RES/40/34. 23 marzo 2014 (<http://www.un.org/es/comun/docs/?symbol=A/RES/40/34>).

³ M. C. Nussbaum: *Upheavals of thought. The intelligence of emotions*, New York: Cambridge University Press, 2001: 408.

⁴ Como es sabido, Hannah Arendt acuña la expresión “la banalidad del mal” para referirse en concreto al caso de Adolf Eichmann: “The trouble with Eichmann was precisely that so

De esto se puede decir trata esta colección de cuentos, de lo no dicho en lo dicho, de la pérdida de dignidad de una sociedad secuestrada por una violencia extrema que la convierte tanto en víctima como en victimaria.

Tres son los temas que emergen en esta colección de relatos y que guían el análisis que aquí se propone: el miedo, la vergüenza y la culpa como los componentes de la atmósfera y promotores de las situaciones que se narran y que describen la situación social en Argentina bajo un militarismo pretoriano.

Miedo

En varias ocasiones Luisa Valenzuela ha declarado que escribió estos cuentos en un mes y que fueron inspirados por fracciones de conversaciones que iba escuchando en los cafés en los que se sentaba a trabajar. En uno de los relatos, “Historia verdolaga” encontramos esta cita:

En el '60 se declaró el estado de guerra interna y como la procesión va por dentro dicho estado nunca fue oficialmente levantado por la misma razón de que nunca había sido oficialmente impuesto. Son los rumores lo que más pesa sobre nuestras cabezas, *rumores engendrados por el miedo*, y frases que a veces empiezan como simple broma van creciendo y creciendo hasta dejar un tendal de víctimas por rúbrica (mis itálicas).⁵

En esta frase que señalo en itálicas explícitamente habla del miedo y nos indica que, en gran medida, esta emoción, que está presente en todos los cuentos, tiene su origen en las vagas noticias que corren entre la gente. Martha Nussbaum explica que vivir bajo la creencia de que existen acontecimientos negativos próximos, sobre los que no tenemos control para poder prevenirlos, es una condición para experimentar miedo.⁶ Lo que inspira miedo es el pensamiento de los daños inminentes. Esta situación de incertidumbre es la que se vive en Argentina en la década de los 70, época en la que hay un sistemático uso de secuestros, desapariciones y asesinatos clandestinos, de los cuales se

many were like him, and that they were, and still are, terribly and terrifyingly normal [...] this normality was much more terrifying than all the atrocities put together, for it implied [...] that this new type of criminal, who is in actual fact *hostis generis humani*, commits his crimes under circumstances that make it well-nigh impossible for him to know or feel that he is doing wrong.” H. Arendt: *Eichmann in Jerusalem. A report on the banality of evil*, London: Faber and Faber, 1962 : 253.

⁵ *Ibid.* : 462.

⁶ M. C. Nussbaum: *Upheavals of thought...*, *op.cit.* : 28.

tiene noticia de manera informal, a través de rumores. Según Gervasio Noailles, la sociedad argentina en ese periodo se permitía no sólo contemplar, sino comentar la idea de que aquellos que eran secuestrados, torturados y desaparecidos “era por algo”, “porque andaban en algo”⁷. Esta actitud cuestionaba la calidad ética de las víctimas y al mismo tiempo contribuía a victimizarlas. La “banalidad del mal” la llamó Hannah Arendt a esta conducta conformista que acepta que sólo pueden ser víctimas aquellos que son inocentes pasivos. Los “otros”, los culpables o responsables de actos de sublevación contra el régimen, éstos que actuaron contra los abusos militares y que fueron brutalmente tratados, se les niegan la condición de víctima inocente.

Estas son las condiciones a las que hacen referencia los cuentos de *Aquí pasan cosas raras*, a un periodo donde las situaciones sociales que el Estado encontraba problemáticas fueron solucionadas mediante la fuerza con gran ferocidad y mucha desinformación lo que crea una sensación general de amenaza. Esta sensación está presente en cada relato, pero lo llamativo es que, o bien son trivialidades, cosas absurdas las que generan miedo, o bien, hechos verdaderamente serios son casi simplificados, presentados como paradojas que bajo reflexión también generan miedo en el lector.

Absurdos

Un ejemplo en donde el miedo se manifiesta de forma extravagante es el caso precisamente del primer cuento “Aquí pasan cosas raras” que es el que le da título a toda la colección. El cuento trata de dos hombres comunes, Mario y Pedro, de los que sólo podemos saber que no son estudiantes, pero que posiblemente no sean viejos, que están desempleados, por lo tanto sin dinero, que quizá sean pobres. Su conflicto es que se encuentran un portafolios en un café y un saco en la calle encima de un coche. Sienten miedo, vergüenza y culpa de tomarlos, no los roban, se los encuentran y los llevan con ellos, pero se sienten culpables. Saben que no han cometido un crimen, pero sí una falta que transgrede una de las normas no explícitas de la sociedad en la que viven: la desconfianza. Desconfiar de los otros, de las coincidencias y de la “buena” suerte. Esto es más evidente en el segundo café, cuando Mario esconde un paquete para ayudar a uno de los estudiantes que la policía está persiguiendo:

⁷ G. Noailles: ‘Víctimas responsables’, *Página12*, 7 de abril 2014 (www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/psicologia/9-238749-2014-01-30.html).

De golpe se asusta: cree haber entrado en la locura apropiatoria de todo lo que cae a su alcance. Después se asusta aún más: sabe que lo ha hecho para proteger al pibe pero ¿y si a la cana se le diera por registrarlo a él? Le encontrarían un portafolios que vaya uno a saber qué tiene adentro, un paquete inexplicable.⁸

El desasosiego de Mario se debe en gran medida a la desmesurada presencia de la policía “dos vigilantes por esquina son muchos vigilantes porque hay muchas esquinas”⁹ lo que alude a la situación de Argentina en la década de los setenta donde los policías, como dice el narrador, estaban para “cosas más trascendentes. Persecución del hombre por el hombre si me está permitido el eufemismo.”¹⁰ Persecución es una palabra clave que nos ayuda a entender por qué Mario y Pedro actúan así, en un estado de paranoia:

Ven policías por todos los rincones ... de a pares en todas las esquinas cubriendo el área ciudadana, policías trepidantes en sus motocicletas circulando a contramano como si la marcha del país dependiera de ellos y quizá dependa, sí, por eso están las cosas como están...¹¹

Entendemos que la respuesta desproporcionada de miedo por haber encontrado y haberse apropiado un portafolios y un saco queda justificada. En la calle Mario y Pedro están expuestos, vulnerables a ser tomados por sospechosos tanto por la actitud que adoptan, como por los objetos que los definen e identifican: señores de saco y portafolio. El contenido del portafolio nunca se revela y del saco sólo llegamos a saber que había un poco de dinero en los bolsillos exteriores, los bolsillos interiores son un misterio que Pedro no se atreve a descubrir: “Tendría que recorrer vidas ajenas al meterse en los bolsillos interiores del saco, meterse en lo que no le pertenece, perderse de sí mismo entrando a paso firme en la locura”¹² Desaparecer, adoptar la identidad de alguien más, volverse aún más vulnerable a convertirse en una de esas víctimas a las que persigue la policía.

Al final de ese día en que la culpa, por lo menos en parte, y el miedo los hace sentir perseguidos por la policía a quien temen mucho, vuelven a abandonar el portafolio y el saco en la calle, el espacio público donde la vulnerabilidad de convertirse en víctima es más intensa. Solamente recuperan

⁸ *Ibid.* : 393.

⁹ *Ibid.* : 391.

¹⁰ *Ibid.* : 390.

¹¹ *Ibid.* : 391.

¹² *Ibid.* : 396.

la calma, dejan de sentir miedo en su departamento, el espacio doméstico donde no se sienten expuestos a perder sus derechos, pero que tampoco está libre del estrépito y confusión del espacio público.

Este primer cuento sienta el tono irónico que permea toda la colección para hablar de la problemática social, mostrando a través del miedo extravagante de estos dos personajes lo inusual de la situación en la que viven. Sin embargo, la ironía se intensifica cuando la atención se centra en la relación entre víctima y victimario, porque muestra la complejidad de las dinámicas que se establecen en situaciones extraordinarias como ésta.

Paradojas

Cuentos tales como “Visión de reajo”, “Unlimited Rapes United, Argentina” y “Verbo matar” resultan más perturbadores porque en éstos los eventos violentos e incluso crímenes, tales como la violación, son hechos institucionalizados, totalmente asimilados e incluso normalizados por la sociedad. Además, hallamos como elemento subversivo el hecho de que las víctimas son a su vez victimarios.

En “Visión de reajo” encontramos una anécdota cotidiana de acoso sexual en el transporte público narrado desde el punto de vista de la víctima quien está siendo manoseada y que, lejos de aceptar la agresión pasivamente, decide tomar revancha y termina por robarle la cartera al acosador: “en su billetera sólo había 7400 pesos de los viejos y más hubiera podido sacarle en un encuentro a solas. Parecía cariñoso. Y muy desprendido”¹³ La víctima y el victimario no se conocen, la relación que se establece entre ellos es consecuencia de un encuentro fortuito. Sin embargo, la dinámica que se crea entre estos dos es muy compleja porque al robar la cartera la mujer que está siendo sexualmente acosada, se convierte en victimaria. La actitud de la víctima original llama la atención porque lejos de rechazar a su victimario parece justificarlo. Son las circunstancias del lugar las que propician esta victimización, ella, la manoseada, deliberadamente elige robar a su acosador aprovechando la proximidad física. Comete un acto criminal, robar, y al hacerlo cambia la dinámica previamente establecida lo que le permite acercarse afectivamente al acosador. Ella en calidad de víctima/victimaria tiene la capacidad de valorar a su víctima no como un depravado, sino como un muchacho capaz

¹³ *Ibid.* : 415.

incluso de ser sensible. La victimodinámica¹⁴ representada aquí invita a reflexionar sobre la importancia de entender a las víctimas no como entes débiles pasivos, sino como actores activos, capaces de invertir los roles, ser responsables y, más sugerentemente, ser compasivos.

En el cuento “Unlimited Rapes United, Argentina” los factores victimógenos representados, esto es “todo aquello que favorece la victimización”¹⁵ son aún más complejos. El título mismo ya es desconcertante porque plantea la posibilidad de la existencia de una organización, aparentemente internacional, dedicada al abuso sexual ilimitado, sin restricciones. La historia que se nos relata, narrada parte en tercera persona, parte a través de diálogos, es la de un hombre miembro de la filial argentina de esta organización que está indignado porque en el periódico dominical no hay ninguna noticia sobre agresiones sexuales:

¿Cómo quieren que los ciudadanos honorables vivamos tranquilos? No apareció ni la más mínima violación en los matutinos de hoy, ninguna menor debió de ser internada en un hospital psiquiátrico para reponerse de un shock por ultraje al pudor, nada. ¿Acaso no les da vergüenza?¹⁶

Él no es un violador, se define como un ciudadano probo, que paga cuota para pertenecer a esta organización y leer sobre las violaciones sin tener que hacerlas. La violación en este mundo ficcional es considerada una especie de deporte que realizan los profesionales y cuyos aficionados siguen, mas no la practican, lo toman como una diversión de fin de semana, por eso ser un participante indirecto no es motivo de vergüenza. Esta es una de las paradojas que plantea el texto y que revela las circunstancias de tiempo, de lugar y personales que propician la victimización. La cita antes mencionada nos revela que las víctimas elegidas para este “deporte” son mujeres, menores de edad. Por otro lado sabemos que el tiempo para llevar a cabo este acto es la noche y que el lugar es una ciudad muy peligrosa.

Este hombre, que se autodefine como un buen ciudadano, es incapaz de reconocerse como victimario porque es completamente insensible al sufrimiento de estas víctimas. Lo que es aún más impactante de este personaje es que a su propia esposa, descrita como noble, abnegada, tierna, con la que

¹⁴ Por “victimodinámica” se entiende la relación victimal, que no es estática, y que cambia según las circunstancias y los involucrados en el acto criminal. Para mayor referencia ver: L. R. Manzanera: ‘La elección de la víctima’, *Eguzkilore* 22, 2008: 155-168, p. 163.

¹⁵ *Ibid.*: 159.

¹⁶ L. Valenzuela: *Cuentos completos y uno más, op.cit.*: 420.

mantiene una cercanía física y afectiva, la víctima también de manera indirecta: “La causa que lo impulsaba a actuar... era altamente humanitaria y bien podía ella sacrificarse un poco en beneficio de la comunidad.”¹⁷

No obstante la conducta repudiable de este victimario, quizá lo más interesante es que nuevamente se nos presenta a las víctimas como actores, capaces de revertir incluso esta relación victimal. Al expresar su queja contra la falta de crónicas de violaciones, el representante de la URU (Unlimited Rapes United) le explica que las ciudadanas les “están boicoteando el trabajo,”¹⁸ “que los tiempos están difíciles y las mujeres ya no se nos resisten como antes,”¹⁹ le pide comprensión y le explica que

No podemos hacer nada si ellas nos critican, nos asustan y hasta a veces nos golpean. Sólo somos hombres así no podemos funcionar. Y por fin, cuando logramos cumplir, ellas se vuelven a sus casas muy tranquilas y ni siquiera hacen la denuncia correspondiente. Le digo: ya no quedan damas.²⁰

A lo que el victimario indirecto responde “Sí quedan. Mi esposa, sin ir más lejos. Una verdadera dama.”²¹ En estas citas podemos observar, por un lado, la inversión de papeles en esta irónica relación entre víctima y victimario. Este mismo ciudadano, miembro de Violadores de Frente, se coloca a sí mismo en este proceso de victimización como victimario y como víctima. Por otro lado, deja dicho que las víctimas reales de este proceso, las mujeres, resisten y se revelan a ser cosificadas en este deporte. Mostrando una vez más que las víctimas potenciales comprenden sus debilidades y fortalezas y sobre todo que perciben la victimización no como una fatalidad, sino como algo evitable.

El último cuento que brevemente será discutido aquí es el de “Verbo matar” porque se relaciona justamente con esta idea de la inversión de papeles en la relación entre víctima y victimario. Lo notable en esta ocasión es que las víctimas son potenciales, dos chicas menores de edad, que se saben capaces de ser elegidas para que se lleve a cabo un crimen contra ellas y desde esa postura actúan:

¹⁷ *Ibid.* : 419.

¹⁸ *Ibid.* : 421.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Idem.*

²¹ *Ibid.* : 422.

Con mi hermana pasamos horas hablando de esas cosas que él les hace a sus víctimas antes de matarlas para divertirse un poco. Los diarios muchas veces mencionan degenerados como él.²²

Su victimario potencial, al que ellas ultimadamente victiman “Él será matado-es matado-ha sido matado”,²³ es más bien un excéntrico a quien estas chicas le son indiferentes. Sin embargo, en la imaginación de estas colegialas él es un criminal simplemente por tener el pelo largo, juntar piedritas en la playa y hablarle a las lechugas. En este comportamiento inofensivo estas chicas ven una actitud sospechosa y lo asocian con los peligros que reportan los diarios y anticipan que ellas son víctimas elegibles:

Nos va hacer un montón de cosas tan asquerosas que hasta nos da vergüenza contarlas [...] Él se va a tomar nuestro último suspiro y se va a quedar fuerte como un toro para ir a matar a otras chicas como nosotras.²⁴

Lo impactante de esta historia es que el crimen lo llevan a cabo dos niñas, víctimas tanto elegibles como elegidas por la sociedad en la que viven. Una sociedad en la que el miedo, la vergüenza y la culpa están tergiversadas y la distinción entre víctimas y victimarios es a veces tenue y la relación siempre compleja.

Conclusiones

En *Aquí pasan cosas raras* el miedo, la vergüenza y la culpa, están desarrolladas a través de las situaciones que plantea cada cuento. La tortura, los desaparecidos políticos, los asesinatos clandestinos y en sí las mismas emociones son sólo nombradas casi de soslayo, pero están presentes en toda la colección. Las situaciones desconcertantes e incluso grotescas que se nos muestran sirven para invitarnos a reflexionar, entre otras cosas, sobre la relación víctima-victimario cuyo antagonismo se vuelve aparente cuando la violencia se ins-

²² *Ibid.* : 426.

²³ *Ibid.* : 427.

²⁴ *Idem.*

titucionaliza y afecta todas las capas y esferas sociales, desde la vida pública hasta la vida doméstica privada como ocurrió en Argentina en la década de los 70. Más interesante aún es la lectura que nos sugiere de poder entender a las víctimas como inocentes y como activas. Capaces tanto de invertir los roles, como de ser compasivas y de contribuir así a formar una sociedad consciente de los males que pueden sucederle a los ciudadanos y alertar sobre la situaciones que ponen en riesgo la dignidad humana.

GABRIELLA MENCZEL

LA ADVERTENCIA DE LOS AUTÓMATAS
DE EDUARDO L. HOLMBERG:
EL SIMULACRO ARTIFICIAL EN ARGENTINA

“Si estos son autómatas, es necesario confesar que no se diferencian mucho de nosotros.” —deduce Hipknock, el protagonista del relato de Eduardo L. Holmberg, tras asistir a una escena presentada por unos “robots” mecánicos fabricados por el inventor científico Oscar Baum, otro personaje principal.¹ Este último añade aún otra observación, según la cual la proposición de Hipknock puede leerse también como la inversión de la misma, sugiriendo que “nosotros no nos diferenciamos mucho de los autómatas”²

El juego de los dobles es uno de los ejes estructurales de la narración. Desde el inicio se nos va anticipando de que todos los personajes son autómatas, advertencias subrayadas por el tono fuertemente sarcástico de todo el relato. Basta recordar la descripción de la prima quinceañera, de cabeza vacía que no piensa en nada,³ o el comentario del tío burgomaestre sobre la música desprovista de significado, y que le da a su primo violinista, al narrador Fritz el aspecto de un sapo sentimental, o bien, en el nivel discursivo, las repeticiones anafóricas también sugieren duplicación.⁴

La narración se alterna entre un narrador intradieгético, Fritz, pariente y amigo del burgomaestre Hipknock, que relata la mayoría de los capítulos (I, II, III, VI), y el otro narrador extradieгético, tipo omnisciente tradicional de los textos realistas en el resto de los capítulos (IV, V, VII). Esta narración cambiante contribuye a la vacilación en la percepción de lo real y, por lo tanto, aporta también a la creación de los simulacros ominosos que provocan pavor. Oscar Hahn considera tal alternancia como una inconsecuencia

¹ E. L. Holmberg: ‘Horacio Kalibang o los autómatas’, in: O. Hahn (ed.): *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano. Antología comentada*, Santiago de Chile: Ed. Andrés Bello, 1998: 146–168, p. 163.

² O. Hahn: ‘Comentario’, in: O. Hahn (ed.): *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano. Antología comentada*, Santiago de Chile: Ed. Andrés Bello, 1998: 168–178, p. 176.

³ E. L. Holmberg: ‘Horacio Kalibang o los autómatas’, *op.cit.* : 148.

⁴ *Ibid.* : 149.

de parte del autor decimonónico, y la califica de “falla técnica”.⁵ A nuestro juicio, el cambio de narradores, y por lo tanto, también de focalizadores, está lejos de ser una mera inconsistencia errónea de Holmberg, más bien corresponde a una marcada conciencia autorial: en los capítulos donde el narrador es exterior, no puede ser otro, ya que Fritz en aquellos momentos no está presente.⁶ Los tres escenarios son los siguientes: primero, en la calle durante la noche, cuando el burgomaestre ilustrado “observa” a escondidas la conducta de dos individuos, y se da cuenta de que uno de ellos debe de ser Horacio Kalibang, el autómatas que antes se había presentado en su casa. Los vemos a los tres desde fuera, y el narrador nos informa de que el tercer personaje, acompañante del robot es Oscar Baum (en el capítulo IV). El segundo escenario es a la mañana siguiente, cuando Hipknock recibe la carta del propio Oscar Baum, con la invitación a su casa para enseñarle sus trabajos (capítulo V). Fritz no está presente en este caso tampoco. Y la tercera vez, al final, cuando Fritz no acude a la fiesta del noviazgo de Luisa y Hermann, solo manda una carta revelando el misterio, según el cual él es Oscar Baum, el fabricante de autómatas (capítulo VII). El narrador-personaje en ninguna de las tres ocasiones mencionadas está presente abiertamente, aunque al final se revelará, que Fritz es indudablemente el propio Oscar Baum camuflado, el constructor de autómatas y, a su vez también un robot mecánico. El procedimiento narrativo de Holmberg nos parece más que consistente, pues, el cambio de narradores alude al cambio de focalización y, por otra parte, “produce una distancia hermenéutica entre uno y otro enunciado”.⁷ Por consiguiente, en una primera instancia, sirve como técnica para camuflar la identificación entre el narrador y el autómatas, y así confirmar la verosimilitud de la narración hasta el momento final, cuando se descubre el secreto, o sea que el último responsable de la acción, y también de la narración, es Oscar Baum, otro autómatas más. Graciela Nélica Salto interpreta este desplazamiento de perspectivas como la “conciencia modelizante del narrador y la del protagonista”,⁸ que al final revelará la subversión de las categorías del discurso, en tanto que el narrador homodiegético resulta ser un autómatas, y por ello, se socavan las bases del discurso fiable.⁹

⁵ O. Hahn: ‘Comentario’, *op.cit.* : 175.

⁶ Daniel Mesa Gancedo también apunta al mismo fenómeno, aunque sigue considerándolo como un desajuste del texto (cf. L. López Martín: *Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, Tesis doctoral en manuscrito, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2009 : 697; <http://tinyurl.com/kmaer9w>).

⁷ G. N. Salto: ‘Otro Calibán: *Horacio Kalibang o los autómatas*’, *Casa de las Américas* 209 (La Habana), octubre-diciembre 1997 : 32-39, p. 36.

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

Al considerar las relaciones actanciales de los personajes del relato, desde el inicio *in medias res*, se establece una clara oposición entre dos figuras, participantes de la conversación que abre el texto, a saber, entre el burgomaestre Hipknock y su sobrino, el teniente Hermann. La primera frase de Hipknock, y también del propio relato, desmiente la opinión del sobrino, cuando afirma acerca de un referente omitido que “Es completamente falso”,¹⁰ a pesar de que el lector en este primer momento todavía no está enterado de lo que se trata en concreto. Añade en seguida la dicotomía —por cierto, muy borgiana¹¹— entre lo concebible y lo posible (“Todo es concebible, sobrino, pero no todo es posible.”). El narrador-personaje se introduce poco después, en el último párrafo del primer capítulo, de una manera muy enfática, aunque todavía no sabemos quién es. Apela explícitamente a la queja comprensible de parte del lector, por haber iniciado el relato con el debate entre tío y sobrino, y no de la otra manera debida, con la presentación de Horacio Kalibang. Este narrador de primera persona se describe a sí mismo como “fiel retratista”,¹² característica a la que se debe esta decisión suya de estructurar el texto de tal forma. En el segundo capítulo nos enteramos del tema de la conversación que tiene lugar en casa del burgomaestre, en ocasión del quince cumpleaños de su hija Luisa. El sobrino se propuso convencer a su tío de que un hombre podía perder su centro de gravedad. Hipknock se burla tanto de su sobrino a causa de tal demencia como del narrador Fritz, en el caso de este último por su afición a la música, la que él desdeña. El criado introduce en este momento a Horacio Kalibang, el hombre que ha perdido su centro de gravedad.¹³ Todos quedan estupefactos en la sala, y efectivamente, Kalibang demuestra que carece de peso y que cualquier posición le es igual, y se despide confirmando que no es un mito.¹⁴ Después, el anfitrión burgomaestre también salió apresuradamente del comedor. En este punto vuelve al primer plano el narrador Fritz, y nos asegura de que para comprender el comportamiento de su pariente Hipknock es necesario que describa su carácter con minuciosidad, en el tercer capítulo.

Esta caracterización detallada del burgomaestre podría catalogarse como la configuración de la *mismidad* —según la concepción de Paul Ricoeur—,

¹⁰ E. L. Holmberg: ‘Horacio Kalibang o los autómatas’, *op.cit.* : 146.

¹¹ El vendedor de Biblias en el relato de Borges titulado “El libro de arena” afirma sobre el libro infinito de innumerables páginas que “No puede ser, pero es.” (J. L. Borges: ‘El libro de arena’, in: J. L. Borges: *El libro de arena*, Barcelona: Plaza y Janés, 1984 : 110–116, p. 113.)

¹² E. L. Holmberg: ‘Horacio Kalibang o los autómatas’, *op.cit.* : 147.

¹³ *Ibid.* : 150.

¹⁴ *Ibid.* : 151.

que corresponde a la integridad de la personalidad.¹⁵ En la descripción de su primo, Hipknock es un materialista empedernido, un científico ilustrado que tiene una curiosidad insaciable para resolver dudas con la ayuda de la razón estricta. En relación con esta mismidad, deberemos valorar tanto la ineptitud del tío a la hora de reconocer los autómatas repetidas veces a lo largo de la historia —pues, no se da cuenta de que no se trata de personas reales ni en el caso de Kalibang, ni en el de Oscar Baum— como la sorpresa que le provocaron aquellos descubrimientos. Siguiendo la lógica de Ricoeur, por razones de las condiciones concretas de los acontecimientos, se manifiesta la *ipseidad* de Hipknock, en tanto que provoca reacciones inesperadas, ya que no parece darse cuenta de la conducta extraña, insólita de los robots. Al final la carta de Fritz revela que no sólo Horacio Kalibang y el supuesto fabricante de autómatas, Oscar Baum, son robots, sino que el mundo se ha poblado con los productos de su fábrica.¹⁶ De esta manera, cuando el narrador se identifica con Oscar Baum, se proyecta como otro autómata más. A partir de tal reconocimiento, y a partir de la última frase se pone en marcha una resemantización del texto, como bien ha observado Lola López Martín en su análisis del relato.¹⁷ La superposición de niveles ficcionales delega en el lector implícito la última responsabilidad de convertirse en partícipe de la farsa y entonces se verá obligado a actuar como un detective detrás del yo enunciador, tal como aparece modelado en la fábula cuando Hipknock acecha a Oscar Baum en la calle, siendo así un “observador en observación”.¹⁸

La última afirmación, según la que “El lector tocará los demás resortes”,¹⁹ conceptualiza al menos tres directrices que nos orientan hacia afuera del universo ficticio creado en el relato. Por un lado, vuelve a apelar al lector implícito del cuento (¡no al de la carta citada!), que por consiguiente es extrareferencial, invocado ya varias veces por el narrador, delegándole la misión de una especie de detective-investigador con el fin de descubrir las claves de la realidad representada. Por otro lado, la forma verbal (“tocará”) alude al futuro, una labor que se deberá llevar a cabo tras acabar la primera lectura, iniciando una segunda, más atenta a los indicios del enigma. Y por último, se refiere a los “demás resortes” no explicitados aún por el propio discurso, las interrelaciones escondidas entre un indicio y otro. Este es otro argumento

¹⁵ P. Ricoeur: ‘Az én és az elbeszélt azonosság’, in: P. Ricoeur: *Irodalomelméleti tanulmányok*, É. Jeney (trad.), Budapest: Osiris, 1999: 373–411, p. 384.

¹⁶ E. L. Holmberg: ‘Horacio Kalibang o los autómatas’, *op.cit.*: 167.

¹⁷ L. López Martín: *Formación y desarrollo del cuento fantástico...*, *op.cit.*: 695.

¹⁸ E. L. Holmberg: ‘Horacio Kalibang o los autómatas’, *op.cit.*: 156.

¹⁹ *Ibid.*: 168.

en favor del autor plenamente consciente del manejo de los elementos narrativos, pues, de ninguna manera se leen como incongruencias o quiebras en la narración, sino que son maniobras de las que se vale para crear la ficción de segundo nivel, una realidad (la de los autómatas) representada o, si se quiere, camuflada por otra (la de los seres humanos).

La palabra “resorte” aparece antes ya, en la definición del cerebro que ofrece Baum al burgomaestre:

¿Qué es el cerebro sino una gran máquina cuyos exquisitos *resortes* se mueven en virtud de impulsos mil y mil veces transformados? ¿Qué es el alma sino el conjunto de esas funciones mecánicas? La acción físico-química del estímulo sanguíneo, la transmisión nerviosa, la idea, en su carácter imponderable e intangible, no son sino estados diversos de una misma materia, una y simple en sustancia, inmortal y eternamente indiferente, al obedecer a la fatalidad de sus permutaciones, que producen un infusorio, un hongo, un reptil, un árbol, un pensamiento, en fin.²⁰

En esta concepción meramente fisiológica se desenvuelve el carácter mecánico del cerebro, en su calidad de torre de control de toda actividad del cuerpo humano, cuyos “resortes” funcionan como muelles motorizados de acuerdo con los impulsos inducidos por una potencia independiente y superior al mismo. De esta manera se identifica el ser humano con los autómatas controlados por una fuerza exterior, incapaces de pensar racionalmente por sí mismos, proyectados como una hiperrealidad, un simulacro artificial, que según Baudrillard, es una alusión a algo inexistente. Esta definición, por lo tanto, anticipa la instancia final de la historia, en la que llegamos a enterarnos del engaño multiplicado y aciago del narrador.

La última carta de Fritz, destinada al burgomaestre, revela el secreto, y explícita la doble identidad siniestra del narrador en primera persona. Fritz es Oscar Baum, o sea que el fabricante de autómatas es también un robot mecanizado sin personalidad propia. En esta carta el narrador explica que le envía un autómata como regalo de boda a la prima de Hipknock, y que él mismo tiene un autómata de Luisa que le “amará perpetuamente”,²¹ y así podrá mitigar los celos que siente de los jóvenes. Lo inquietante de su argumentación se introduce con una autodefinición: “Tengo el mundo en mis manos, porque lo manejo con mis autómatas.”²² Los robots manipulados por un autómata,

²⁰ *Ibid.* : 161, (subrayado mío).

²¹ *Ibid.* : 167.

²² *Idem.*

que imitan mecánicamente los movimientos de un ser animado, muñecos vacíos en su interior e incapaces de razonar, han quedado identificados con los seres humanos dependientes de los poderosos, los que a su vez se encuentran igualmente bajo la influencia de otra fuerza superior desconocida. A partir de esta declaración sigue un discurso muy didáctico acerca de cómo reconocer la naturaleza automática de los seres en la sociedad, y valiéndose de trucos retóricos como, por ejemplo, los paralelismos sintácticos y repeticiones exclamativas, se enumeran varias profesiones sugiriendo que nadie escapa fácilmente del automatismo, y efectivamente el mundo está poblado con los productos de la fábrica del gran manipulador de marionetas vacías y creador de ficciones. La característica principal de un autómatas es la falta de honor, la infamia. Cuando un poeta no es sincero, cuando un abogado miente, cuando un médico mata o un patriota engaña, cuando un científico apela a la fe, se puede notar su carácter deshonesto y asegurar que es un autómatas. Entre los ejemplos enumerados se encuentran también referencias irónicas concernientes al campo de la política: “Cuando sumergido en el torbellino de la política, encuentres algún personaje que se aparte de lo que la razón y la conciencia dictan a todo hombre honrado... puedes exclamar: ¡es un autómatas!”²³ La discursividad del texto opera precisamente con trucos retóricos, propios de la demagogia de los estafadores, con la que “un orador adula al pueblo”, o “un patriota [...] engaña”, o bien “un ilustrado fanático y un sabio [...] rebuzna”²⁴ Mediante la construcción paralelística de las frases sencillas, y la repetición de la conclusión a la que el lector debe llegar tras la lectura del texto, no deja lugar a ninguna incertidumbre en cuanto a su mensaje: todos somos dirigidos por un robot mecanizado sin cerebro. La advertencia irónica del narrador mecánico del relato consiste en lo siguiente: si caemos en la trampa de admitirlo sin pensar, nos convertimos realmente en partes de la gran masa homogénea de seres sin personalidad individual, regida y administrada mediante un mando a distancia que es capaz de participar en los actos más irracionales posibles. Holmberg no deja cabida a las dudas acerca de la capacidad manipuladora del hombre, y especialmente de los políticos.

Desde el punto de vista temático, el texto se inscribe claramente en el género de ciencia ficción, que tras la novela titulada *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* (1875) del propio Holmberg, constituye uno de los primeros ejemplos de una larga serie de obras de semejante índole tanto en Argentina como en otras literaturas hispanoamericanas. La ciencia ficción,

²³ *Idem.*

²⁴ *Idem.*

muchas veces tildada por los críticos como vertiente pública y hasta comercial orientada a las grandes masas de lectores,²⁵ siempre aparece estrechamente relacionada con otro género limítrofe de lo fantástico, en concreto con las utopías. La disposición futurística, fundamentada en posibles resultados del desarrollo científico del conocimiento humano, efectivamente facilita la interpretación utópica de estos relatos. Sin embargo, en esta temprana narración del autor argentino, apasionado por las ciencias naturales, a su vez médico, entomólogo, botanista,²⁶ podemos aprehender también una representación del sistema político autoritario o totalitario, no desconocido en absoluto en aquellas tierras actualmente, y que volverá a realizarse varias veces incluso en el siglo siguiente. Por lo cual, el modelo de Horacio Kalibang no es una simple utopía de ciencia ficción, sino más bien un texto con el poder premonitorio de la literatura, un atestado realista, un informe preciso del hombre como posible víctima de una simulación artificial, por lo tanto puede leerse como una denuncia política.

²⁵ J. Kagarlitski: 'Realizmus és fantasztkum', G. Follimus (trad.), *Helikon* 1, 1972 : 12–27, p. 13.

²⁶ D. Phillipps-López: 'El cuento fantástico romántico: entre "ortodoxia y herejía"', *Semiosis* 4, Tercera época, vol. II (Universidad Veracruzana), julio–diciembre, 2006 : 39–48, p. 46.

GIUSEPPE GATTI

UN DIÁLOGO ULTRA-BREVE COMO DENUNCIA
DE LA REPRESIÓN: GROTESCO Y METÁFORA EN LOS
MICRORRELATOS DE ISTVÁN ÖRKÉNY Y ANA MARÍA SHUA

1. *El marco teórico de referencia*

El estudio comparado de la representación literaria de formas traumáticas de violencia que se vinculan con la represión ejercida en regímenes totalitarios y con el terror de Estado representa el objetivo de nuestro análisis. La atención se centrará en dos escritores —uno húngaro, la otra argentina— que, a ambos lados del Atlántico, comparten la misma frecuentación de un género literario particularmente difundido en las últimas décadas como la microficción: un “territorio narrativo” notablemente fértil para la elaboración de alegorías políticas.¹ Puesto que los ámbitos socioculturales de referencia a los que pertenecen los dos narradores son diferentes, distantes geográficamente y desfasados cronológicamente, cabría reflexionar sobre unos breves postulados introductorios que permitan razonar sobre el género narrativo común en cuyo marco es posible colocar aquellos textos que se han escogido de la producción ficcional de los dos autores. Si bien se ha comprobado que el rasgo de la brevedad no representa un elemento exclusivo del microrrelato (tal como recuerda, entre otros, David Roas en su “Pragmática del microrrelato”) y que las reflexiones acerca de los límites cuantitativos (es decir, la extensión en términos de líneas o palabras empleadas) de los textos narrativos breves

¹ Desde el punto de vista cronológico, es interesante observar cómo el género del microrrelato en el ámbito hispanoamericano, si bien presenta algunos precursores de renombre ya en las décadas de los veinte y treinta del siglo pasado (Oliverio Girondo, Raúl González Tuñón o Roberto Arlt), se afirma en el continente sudamericano en los años cincuenta y sesenta, gracias a autores como Marco Denevi y Julio Cortázar: se trata de narradores que Noguero define “autores cultos, universalistas y reacios a las fronteras genéricas que, conscientes de abrir caminos en el campo de la literatura, constituyen la tríada capitolina de la nueva categoría textual” (F. Noguero Jiménez: ‘Minificción argentina, éxtasis de la brevedad’, in: R. Brasca, L. Valenzuela & S. Bianchi (eds.): *La pluma y el bisturí*, Actas del Ier. Encuentro Nacional de Microficción, Buenos Aires: Catálogos, 2008: 172).

no han llevado a una definitiva caracterización del género,² es posible identificar algunos aspectos formales de la microficción que enlazan con caracteres peculiares de la narrativa breve producida por el húngaro István Örkény (1912–1979) y la argentina Ana María Shua (1951–).

La evidencia empírica se ha encargado de demostrar cómo la pertenencia al género resulta independiente tanto del mero dato cuantitativo (el número de caracteres), como de la unidad compositiva lograda (coherencia y homogeneidad temáticas); la verdadera esencia de la *micronarratividad* parece residir en otros factores: puede nacer del limitado alcance del “objeto de la representación” o, alternativamente, depender de la discrecionalidad que tiene el autor para reducir este alcance, en pos de un resultado estético que nace de la elaboración literaria del objeto mismo. En todo caso, el principio constructivo que regula la creación del microrrelato parece fundarse en los tres elementos esenciales que siguen: unidad, concisión (o condensación) e intensidad. Este tercer elemento, en particular, implica el establecimiento de una conexión empática entre autor y receptor, pues el lector se ve obligado a llenar con su esfuerzo interpretativo los espacios de indeterminación del cuento; así, el microrrelato es una creación literaria *in-tensa* porque, en palabras de Domingo Ródenas de Moya, lo que “se silencia, lo que se sugiere o presupone, la ‘materia oscura,’ tiene un peso mayor que lo que se dice o se muestra y el lector debe obtener, mediante inferencias o recurriendo a su enciclopedia cognitiva, la información que se le ha sustraído.”³ Por su parte, la concisión —rasgo que condiciona la potencialidad morfológica y estructural del texto— se apoya en el uso reiterado de recursos como la elipsis y el mensaje polisémico, lo cual permite atribuir a la microficción el rango de una “variante más del género cuento, que corresponde a una de las diversas vías por las que éste ha evolucionado desde el siglo XIX: la que apuesta por la intensificación de la brevedad.”⁴

En cuanto a la finalidad de denuncia implícita que existe en ciertos textos de microficción y a la consiguiente verbalización de variadas formas de

² En el ensayo “Pragmática del microrrelato: el lector ante la hiperbrevedad”, David Roas retoma las reflexiones que había elaborado previamente en *Poéticas del microrrelato* y subraya cómo “no existen razones estructurales, discursivas, ni temáticas que doten [la microficción] de un estatuto genérico propio y, por ello, autónomo respecto al cuento” (D. Roas: ‘Pragmática del microrrelato: el lector ante la hiperbrevedad’, in: A. Calvo Revilla & J. de Navascués (eds.): *La fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, Madrid: Iberoamericana, 2012 : 53).

³ D. Ródenas de Moya: ‘Consideraciones obre la etética de lo mínimo’, in: D. Roas (ed.): *Poética del microrrelato*, Madrid: Arco/Libros, 2010 : 190–191.

⁴ D. Roas: ‘Pragmática del microrrelato: el lector ante la hiperbrevedad’, *op.cit.* : 54.

represión, Francisca Noguerol Jiménez considera la minificción como territorio fecundo para la creación de alegorías políticas y enumera una serie de motivos recurrentes en esta micro-prosa que interpreta como factibles de ser leídos como estrategias de denuncia de toda forma de autoritarismo. En particular, los elementos que aparecen con más frecuencia para representar metafóricamente la violencia son la contención claustrofóbica y la persecución subterránea, condiciones que se manifiestan en la micronarración bajo la forma de “invasión sobrenatural, arquitectura y objetos de arte que cobran vida, situaciones letales, ausencia de racionalidad, posible victoria del mal, artífugios sobrenaturales, artefactos, maquinarias y aparatos demoníacos”⁵ Veremos cómo la alusión a “situaciones letales” y a la “ausencia de racionalidad” resulta preeminente en los relatos que se han escogido.

Ahora, si asumimos que la literatura es uno de los canales por donde transita la multitud de síntomas, señales y mensajes que se intercambian (de forma explícita o solo sugerida) en todo el espacio social, y que su rol la convierte a menudo en la válvula de escape de toda manifestación que excede el ámbito de las conductas socialmente aceptadas, entonces el quehacer literario se constituye en una proyección de lo real en el orden simbólico. Configurar y confabular por la palabra una realidad sociohistórica es lo que la literatura hace cuando plasma en imágenes comunicables ese conjunto contradictorio y polifacético que es la realidad. En muchas ocasiones, y es ésta la faceta que nos interesa en nuestro análisis, la literatura se afirma como una forma de compensación por la imaginación de todas las coerciones, prohibiciones y opresiones que lo real empírico impone. En palabras de Saúl Yurkievich, la literatura “permite salirse, aunque sea fantasiosamente, de la estrechez del mundo posible, desacatar los valores de uso, ausentarse del tiempo y del espacio de la experiencia factible, volver al comienzo, recuperar lo perdido”⁶ Lo que ofrecen Örkény y Shua en sus páginas es justamente una visión de la literatura como elemento desestabilizador del rígido control que el orden imperante impone con la fuerza.

⁵ F. Noguerol Jiménez: “El escalofrío en la última minificción hispánica: Ajuar funerario, de Fernando Iwasaki”, (Ponencia leída en el II Seminario Internacional de Narrativa Hispanoamericana Contemporánea: “Miradas oblicuas en la narrativa hispanoamericana: fronteras de lo real, límites de lo fantástico”, Universidad de Granada, 28 a 30 de Abril de 2008), pp. 1-26.

⁶ S. Yurkievich: *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Madrid: Iberoamericana, 2007: 186.

2. *Microficción y grotesco como herramientas conjuntas de resistencia*

Tal como se ha adelantado en la introducción, el primer objeto del presente análisis —a modo de recuperación de una cierta memoria-testigo de la historia de Hungría del siglo XX— es la producción cuentística del dramaturgo, novelista y cuentista István Örkény y, en particular, los cuentos “El vecino nuevo” y “El último hueso de cereza.” Ambos relatos pertenecen a la recopilación *Egyperces novellák*, que vio la luz en Budapest en 1968 y que fue publicada en español en 2006 con el título de *Cuentos de un minuto*. Tanto el conjunto de textos que componen la recopilación como los dos que conforman el objeto del presente estudio se colocan —por su extensión híbrida— en una posición-límite entre el cuento tradicional y la minificción: Örkény bascula entre las dos riberas de una frontera móvil, cuyos límites cuantitativos Shua fija en una extensión máxima de veinticinco líneas,⁷ extensión que el narrador húngaro extiende hasta las 6 páginas (en *Cuentos de un minuto* es el caso del relato “Los seres humanos anhelan el calor”).

Los componentes básicos de la biografía de Örkény (fue soldado del ejército húngaro, prisionero de guerra en la Unión Soviética y entusiasta defensor de la revolución de 1956), unidos a las coordenadas temporales de la publicación del libro en Hungría (1968), reflejan la manera en que, en su cuentística, el trauma de la violencia y de la coacción se reelabora a través de una escritura que hace amplio uso del grotesco. En efecto, en el ensayo “La letteratura in Ungheria dal 1945 al 2002,” Beatrice Töttössy define al narrador como “el mayor representante húngaro del grotesco de la Europa centro-oriental,”⁸ recordando su colaboración, a finales de la década del treinta, en la revista literaria *Szép Szó*, bajo la dirección de Attila József, donde Örkény había publicado un relato construido en torno de una visión profética de la locura nazi (tema que vuelve a aparecer en el primero de los dos cuentos que examinamos).

El uso del grotesco en Örkény se une a un sabio manejo de la tensión narrativa en el que sensaciones de miedo y desasosiego se tambalean perma-

⁷ La cuestión de la brevedad de un texto de microficción es explícitamente abordado por Shua en su libro más reciente, *Fenómenos de circo*, en el que la escritora afirma, no sin una cierta dosis de ironía: “Yo misma me hamaco con violencia en las palabras y escucho al lector suspirar con alivio cuando evito por milímetros, en cada envío, ser arrojada fuera del límite de veinticinco líneas que los críticos han establecido para este género.” (A. M. Shua: *Fenómenos de circo*, Madrid: Páginas de Espuma, 2011: 91).

⁸ B. Töttössy: ‘La letteratura in Ungheria dal 1945 al 2002,’ in: B. Ventavoli (ed.): *Storia della letteratura ungherese*, Torino: Lindau Editore, 2008: 304. Se ha tenido acceso al estudio de Beatrice Töttössy en su versión italiana en la que afirma la autora que Örkény “è il maggior esponente ungherese del grottesco centro-est europeo”.

nentemente con imágenes grotescas que templan la dimensión lóbrega de la narración. Howard Philip Lovecraft solía recordar que no solo la emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, sino que el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido; ahora bien, la presencia de un sentimiento de este tipo, vinculado con términos del psicoanálisis como *no familiar, ajeno, extraño, siniestro* u *ominoso* (sinónimos del *unheimlich* freudiano), emerge en los relatos de Örkény ante una experiencia que desestabiliza sutilmente la cotidianeidad y crea un estado de inseguridad. Veremos cómo los dos cuentos que hemos elegido unen la visión grotesca con la fábula, en un *metissage* que no excluye la presencia de lo siniestro.

Esta escritura sincrética que combina lo grotesco con la fábula conecta con el absurdo-grotesco que se desarrolla a partir de los años cuarenta del siglo XX en la Europa centro-oriental: se trata de una escritura basada en una argucia del espíritu que muestra (revelándola y ocultándola al mismo tiempo) la crisis de la civilización soviética. En Hungría, ese espíritu sagaz tan peculiarmente budapestino, el *Witz*, mostraba “cómo el homo sovieticus de Europa central vivía su condición sintiéndola como una imposición, una falta de libertad, un estado de secuestro, es decir, una expropiación hecha por el mundo soviético a la otra Europa a la cual [ese hombre] creía pertenecer”⁹

En la obra de Örkény la denuncia del “estado de secuestro” de la época soviética se une a la delación de los actos de constreñimiento de años anteriores: ante estas dos dimensiones de restricciones apremiantes y violencia el autor húngaro construye su juego grotesco como compensación imaginaria de los límites impuestos. Veamos cómo se logra este objetivo en dos de sus relatos.

2.1. “El vecino nuevo”

En esta primera breve narración (de unas escasas dos páginas) la presencia de lo desconocido se construye en torno de una doble repartición del espacio:

a) el apartamento donde vive el narrador homodiegético, que en el relato es un escritor, empeñado en cocinar un puré de patatas en su cocina, espacio doméstico que linda con el comedor del apartamento de al lado; en nuestro análisis definimos este primer espacio como el “apartamento A”

⁹ B. Töttössy: ‘La letteratura in Ungheria dal 1945 al 2002’, *op.cit.* : 304. Así recita el texto en italiano de Beatrice Töttössy: “mostrava come l’*homo sovieticus* dell’Europa centrale visse la propria condizione sentendola come una imposizione, una mancanza di libertà, uno stato di sequestro, e cioè una espropriazione fatta dal sovietismo all’altra Europa cui invece pensava di appartenere.”

b) la casa de los nuevos vecinos, cuyo apellido —Román o Révész— permanece deliberadamente incierto hasta el desenlace, pues se narra que “no habían colocado ni siquiera una placa con sus nombres en la puerta”¹⁰ Este segundo espacio, que bautizamos “apartamento B”, es inaccesible al lector, que sólo puede intuir las dinámicas de desplazamiento de los ocupantes del otro lado mediante la imaginación desatada por informaciones solo sugeridas.

¿De qué manera se proporcionan estas sugerencias mínimas? El puente invisible entre los dos ámbitos espaciales es representado por la dimensión auditiva: los ruidos y voces que el protagonista-narrador escucha a través de la pared llegan bajo la forma de un programa televisivo (¿o radiofónico?) ambientado en los años del régimen nazi; se trata —más bien— de una telenovela que los vecinos —al parecer— están mirando, al otro lado de la pared.

Una de las peculiaridades más notables de “El vecino nuevo” se relaciona con la significación de la colocación espacial del protagonista-narrador y reside en que los actos de violencia de los que el lector se va enterando no se muestran de forma explícita: se trata de ruidos que pertenecen a la dimensión de lo que definimos con el término *unheimlich* y se perciben como algo ajeno, extraño y siniestro porque, al producirse en el inaccesible apartamento B, resultan invisibles al protagonista: “La pared de mi cocina y la del cuarto de ellos es común. A fuego lento pongo a calentar el puré de patatas. —todo el mundo sabe que el vigilante nazi del edificio marcó mi puerta con tres cruces dibujadas con tiza”¹¹

Los pasajes repentinos de la narración en primera persona a diálogos entre dos voces que llegan a través de la pared de la cocina parecerían confirmar la interpretación según la que los intercambios verbales pertenecen al programa televisivo. La inaccesibilidad del apartamento B, sin embargo, hace que la casa de al lado se constituya como un espacio de ambigüedad, donde la violencia, percibida de forma filtrada a través del tabique que separa los dos apartamentos, se ofrece disfrazada de telenovela.

El lector tiene que aceptar el pacto implícito con el protagonista-narrador y desentrañar con él, paulatinamente, la ambigüedad: esto significa someterse, durante el tiempo que dura la narración, a la suspensión de la incredulidad, de tal manera que las amenazas, los golpes y las promesas de delación se interpretan tal como los percibe el protagonista: nada más que alborotos que proceden de un programa televisivo ambientado durante la Segunda Guerra Mundial: “Allá en el otro lado algo chirría, quizás están abriendo un

¹⁰ I. Örkény: *Cuentos de un minuto*, Barcelona: Thule Ediciones, 2006: 85.

¹¹ *Ibid.*: 84.

cajón [...] Luego se oye el ruido de pasos violentos un forcejeo, un estertor. Una voz femenina —evidentemente la amante de los alemanes— lanza un chillido. ¡Auxilio! ¡Me mata!”¹²

La superposición continua de los dos planos hace que en la trama construida por Örkény decir lo indecible pase por una codificación del trauma según imágenes no descritas, sino imaginadas mediante el oído: “se oye el sonido de un disparo y el sordo golpe de un cuerpo que cae. Otro disparo, y luego, por fin, el silencio. Ya está caliente mi puré de patatas.”¹³

El descubrimiento de la verdad acontece solo en la última sección del relato: “Al día siguiente, y el otro también, todos los que vinieron a buscarlos, tocaron a mi puerta, por error. La policía, el médico municipal, los periodistas, los fotógrafos, [...] Ni siquiera tenían televisor. El hombre, que no se apellidaba ni Román, ni Révész, sino Rónai- fue sentenciado a ocho años de cárcel, debido a circunstancias atenuantes”¹⁴ Örkény logra rescatar la verdad oculta de la violencia mediante el uso de un doble filtro: en primer lugar, la irrupción del mal en el ámbito doméstico es matizada de forma deliberada a tal punto que resulta grotescamente supeditada a la urgencia de la preparación de un puré de patatas. La yuxtaposición de lo trivial y de lo dramático (la receta del puré en oposición dialéctica a la muerte cercana) en el cuento remite a la voluntad del autor de crear una estructura discursiva marcadamente oximorónica, como elemento constituyente del grotesco, según un esquema que recupera los estudios de Mikhail Bakhtin sobre los procedimientos de carnavalización a partir de la Edad Media. El examen del ceremonial carnavalesco demuestra cómo en éste se efectúa una de las dos operaciones siguientes: por un lado, la “inversión”, que constituye el lado paródico, y por otro, la “deformación”, que constituye el grotesco. Este segundo factor, esencia de las modalidades subversivas del carnaval, se vendría a componer a su vez de dos elementos: la hipérbole y el oxímoron. Si la primera se propone como una exageración festiva de lo material y corporal, el segundo es el resultado

¹² *Ibid.* : 85.

¹³ *Idem.* Dentro del ámbito literario hispanoamericano, de entre los muchos ejemplos posibles de percepción filtrada de una realidad cercana, el *incipit* de *La vida breve* de Juan Carlos Onetti nos parece particularmente pertinente, pues las voces y ruidos que Brausen escucha de su apartamento representan el punto de partida de una degeneración de la violencia: “Mundo loco —dijo una vez más la mujer, como remedando, como si lo tradujese. Yo la oía a través de la pared. Imaginé su boca en movimiento frente al hálito de hielo y fermentación de la heladera [...] Cuando su voz, sus pasos, la bata de entrecasa y los brazos gruesos que yo le suponía pasaban de la cocina al dormitorio, un hombre repetía monosílabos, asintiendo?” (J. C. Onetti: *La vida breve*, Buenos Aires: Santillana Ediciones-Punto de lectura, 2007 : 13).

¹⁴ I. Örkény: *Cuentos de un minuto*, *op.cit.* : 85.

de la ambivalencia suscitada por la yuxtaposición de lo opuesto en una misma imagen, y se refleja en el relato de Örkény mediante la convivencia de lo elevado y lo ínfimo, la muerte y lo trivial. La misma denuncia de la muerte violenta resulta suspendida, a la espera de una descripción del mal que solo se expresa en el desenlace: la revelación misma del asesinato se comunica con una frialdad aséptica, en que los factores que más parecen importar —al menos al narrador— son el descubrimiento del verdadero apellido del vecino y el sabor del puré.

2.2. “El último hueso de cereza”

Ya en el *incipit*, el relato trastoca las coordenadas temporales comúnmente aceptadas y coloca la narración en una suerte de futuro posible, una “post-historia” que impone al lector el pacto de implícita aceptación de un tiempo ficcional posterior a la casi total desaparición del pueblo húngaro del planeta; así un anónimo narrador omnisciente describe la contingencia: “Ya solo quedaban cuatro húngaros. (Es decir, aquí en el país, en Hungría. Dispersos, entre otros pueblos, quedaban todavía bastante húngaros vivos”).¹⁵ Örkény recupera códigos narrativos que se conectan con la estética vanguardista en su vertiente más onírica, la surrealista, e inaugura la escisión con las líneas estéticas del realismo mediante la exaltación de un grotesco de base imaginativa, insistiendo en detalles —nimios pero voluntariamente irónicos— acerca del contexto espacial en el que se desarrolla la trama: “Acampaban debajo de un cerezo. Era un buen árbol, daba sombras y frutos. Claro, solo en temporada de cerezas. De entre los cuatro, uno estaba sordo y dos estaban bajo vigilancia policial. Que por qué, ya eso ni ellos mismos lo sabían”.¹⁶ El anónimo narrador no se detiene en detectar cuál ha sido la culpa, ni reflexiona sobre si la culpabilidad está comprobada: el control policial, aun si abstracto y remoto, existe y —posiblemente— se ejerce.

Así como ocurre en “El vecino nuevo”, la trama se construye en torno a una doble repartición del espacio, que en esta ocasión resulta organizado

¹⁵ *Ibid.* : 189.

¹⁶ *Idem.* No hay que olvidarse que en la década anterior a la publicación de *Cuentos de un minuto*, a comienzos de los años cincuenta, Örkény había publicado *Házastársak* (1951), como tentativa de adaptarse al realismo socialista interpretado según las fórmulas impuestas por la política cultural del Partido-Estado. Después de haber elegido el camino de la disciplina y de la obediencia, el narrador no se conforma con las indicaciones de la política cultural vigente en Hungría en esa época y elabora una obra literaria y teatral que se vincula con la parábola del grotesco.

según jerarquías verticales: el primer nivel es el del césped debajo del árbol de cerezas, donde los cuatro hombres se encuentran, y que representa el presente concreto. La copa del árbol, por su parte, representa —como veremos— la meta a alcanzar: un espacio colocado “tan arriba, en la parte más alta de la corona de follaje”;¹⁷ donde la sordera de uno de los cuatro, Sípos, determinará en el desenlace la condición de incomunicación que caracterizará a los cuatro personajes.¹⁸

Los cuatro hombres, en la desolación de su soledad huérfana de compatriotas, sometidos a un control policial invisible y sin embargo reconocido como existente, deciden encontrar la manera para dejar un signo de su presencia a la posteridad:

Una vez Sípos dijo: —deberíamos dejar algún recuerdo tras de nosotros. —¿Para qué diablos— preguntó uno de los que estaba bajo vigilancia policial. —Para que el día que nosotros ya no estemos, quede alguna huella de que estuvimos. —¿Y quién va a sentir curiosidad entonces por nosotros? —preguntó el cuarto húngaro, el que ni se llamaba Sípos ni estaba bajo vigilancia policial.¹⁹

El autor crea una superposición voluntaria entre dos condiciones: por una parte, la dimensión de una realidad trágica en su desoladora soledad, por otra la dimensión de la imaginación y la fantasía: el único objeto que los cuatro hombres consideran digno de ser preservado para las generaciones venideras es un hueso de cereza. Y, sin embargo, se preguntan los cuatro personajes, ¿cómo y dónde encontrar tal precioso recordatorio?, pues “mientras duró la temporada de cerezas, vivieron a base de la fruta y luego recogieron los huesos; las rompieron en pedacitos y también se las comieron. Ahora no encontraron ni un misero hueso”²⁰ El resultado del encuentro entre la dimensión trágica (la soledad y la falta de alimentación) y la imaginación es la creación de imágenes surreales y esperpénticas que insisten en cómo cualquier juicio sobre actitudes y comportamientos humanos —juicio que podría resultar absurdo desde el punto de vista de la mera racionalidad— deja de serlo cuando prevalece la imaginación.

¹⁷ *Ibid.* : 190.

¹⁸ Uno solo de los cuatro personajes que habitan el espacio de la ficción tiene nombre: se trata de Sípos. Su rasgo esencial, y determinante para las modalidades de interacción en el desenlace, es la sordera.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Idem.*

Cuando uno de los protagonistas vislumbra una cereza en la parte más alta del follaje, el breve relato entra en la dimensión del teatro del absurdo, recuperando no solo unas bases estéticas propias de la creatividad de Eugène Ionesco, sino también estableciendo un diálogo con la huella dejada en la dramaturgia húngara por autores como Miklós Mészöly o Imre Sarkadi. En particular, el realismo psicológico se mezcla con el absurdo y el grotesco, haciendo que los textos de Örkény conecten con la obra de Sarkadi (sobre todo con la obra *Simeone en la columna*, en húngaro *Oszlopos Simeon*, que vio la luz en 1960), por el contraste extremo entre los detalles de la realidad material cotidiana y la vaguedad de los fantasmas creados por la psique que reacciona a tales detalles.

En la trama, el movimiento de ascensión del “espacio de abajo” (el césped) al “espacio de arriba” (la última rama del árbol) para alcanzar la cereza ocurre mediante la creación de una estructura piramidal:

Inventaron que si los cuatro se encaramaban el uno encima de los hombros del otro, podrían bajar aquella única cereza [...] Debajo de todos se paró aquel de los que estaba bajo vigilancia policial que, aunque muchos sesos no tenía, en cambio le sobraba fuerza bruta. Sobre sus hombros se alzó aquel que no se llamaba Sípos, ni estaba bajo vigilancia policial. Sobre él se colocó el otro que estaba bajo vigilancia policial, y por último escaló el flaco Sípos.²¹

La vigilancia policial forma parte de ese amplio abanico posible de sistemas sociales y políticos que se ponen como objetivo la imposición violenta de un consenso unitario y coercitivo: ante estas formas coactivas de la libertad, la literatura se impone expresar la diferencia, manifestar la disociación y el desasosiego y sobre todo encontrar los recursos de transcripción más adecuados para verbalizar y condenar los artilugios censorios de un sistema reductor de las libertades. En el relato, Sípos (liviano en lo físico por su contextura ágil y liviano en el alma por no encontrarse bajo vigilancia policial) es quien alcanza la copa del árbol: sin embargo, en el momento en que llega al punto más elevado el motivo de la escalada se le ha olvidado; por añadidura, su sordera le impide escuchar lo que sus compañeros le piden que haga. Así, sin cereza y obligados a un total aislamiento —a causa de la imposibilidad de utilizar el lenguaje como medio de comunicación— los cuatro hombres permanecen inmóviles: “a veces los cuatro empiezan a gritar a la vez, pero ni aun así pue-

²¹ *Ibid.* : 190–191.

den resolver la situación. Y así se quedaron, tal como estaban, un húngaro encima del otro”²²

Örkény parece aquí estar recuperando (aun si a la inversa) el carácter ambiguo y potencialmente transgresivo del lenguaje al que hace referencia Bakhtin en sus estudios sobre el grotesco dentro de los procesos de carnavalesización de las sociedades occidentales; en *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, el teórico ruso insiste en cómo el lenguaje profana la norma establecida y al mismo tiempo hace la palabra irrefutable, posibilitando, sí, la comunicación, pero sobre todo la subversión y la transgresión.²³

En el relato, la incomunicación total a la que se ven condenados los cuatro hombres anula el potencial transgresivo del lenguaje y lo que Örkény propone, también a través del absurdo de una inmovilidad irredimible, no es la profanación de normas establecidas (sustraerse al control policial o dejar un testimonio que vaya más allá de la caducidad de la vida humana), sino la utilización de la literatura como palanca para “hacer estallar los sentidos admisibles, el orden razonable, la lógica de los dominadores.”²⁴ Y los sentidos admisibles estallan cuando la escritura comienza a sacudir los conceptos adquiridos mediante procedimientos que fundan un mundo absurdo y a cuyo funcionamiento, sin embargo, los personajes se entregan con esmero y dedicación.

3. *La metáfora en la narrativa breve: ficcionalización alegórica de la violencia*

El objeto de reflexión de este tercer apartado es la producción cuentística de la narradora argentina Ana María Shua, de la cual se examinan dos microrrelatos, pertenecientes a dos recopilaciones de cuentos que han sido publicadas a distancia de siete años la una de la otra: de la primera, *Temporada de fantasmas*, que vio la luz en Argentina el año 2004, se ha escogido el relato “Sueños de niños”. En 2011, se publica en Buenos Aires *Fenómenos de circo*, del que se ha extraído el microcuento *Artistas del trapecio*.

²² *Ibid.* : 191.

²³ Se trata de una acción que logra “deestructurar estructuras” estables, puesto que —en palabras de Bakhtin— “la langue du carnaval est marquée par la logique originale des choses à l'envers, au contraire, des permutations constantes du haut et du bas” (M. Bakhtin: *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris: Gallimard, 1970: 19.)

²⁴ S. Yurkievich: *A través de la trama*, *op.cit.* :186.

La representación ficcional de los años de la dictadura y del horror que ha caracterizado la historia reciente de las naciones del Cono Sur se refleja en los textos de Shua de forma sesgada: si bien en su focalización de la historicidad el papel de la metáfora supone una ruptura y contestación de lo establecido mediante el desplazamiento de toda autoridad epistemológica, las referencias a los años de la dictadura no parecen detectarse con facilidad. Sus microrrelatos, entidades autónomas y autosuficientes, mantienen —en su dimensión formal— una unidad estructural acabada y cerrada, que contrasta con la estructura abierta de sus modalidades interpretativas. Así, puesto que “esa forma cerrada no implica que su dimensión semántica esté completa”,²⁵ nuestro objetivo es identificar, dentro de esa indeterminación, de esa zoología fantástica de personajes de fábula y pequeños héroes de rasgos líricos, las metáforas que se sirven de la brevedad narrativa para abordar la vida social nacional desde la ficcionalización de los autoritarismos, la censura, y la violencia.

Dos modalidades narrativas se vislumbran en este apartado de la obra de Shua, la primera de las cuales insiste en la estrategia de reescribir historias conocidas: su microficción puede desmitificar mitos u obras consagradas por la tradición buscando un efecto humorístico mediante la “vulgarización de la historia”. No es casual que David Langmanovich en su ensayo “Humor y seriedad en la minificción de Ana María Shua” defina como el resultado de una reescritura una serie de relatos de Shua que se originan en textos anteriores; después de citar varios ejemplos Langmanovich subraya la frecuencia de los juegos intertextuales presentes en la obra de Shua y afirma que “lo que tienen en común los casos mencionados es que se basan en textos anteriores, tanto escritos como de la tradición oral: es decir son ejercicios de intertextualidad”.²⁶ Paralelamente a esta estrategia, la autora se impone la tarea de rescatar la información suprimida u ocultada por la ideología totalitaria: sus metáforas ambicionan no solo a restituir al lenguaje su poder de transformación virtual del horror, sino también a desbaratar mediante alusiones simbólicas aquellos esquemas y códigos fijados por un censura que en este comienzo del siglo XXI ya no ejerce su coerción, pero que había hecho de la Argentina una suerte de “régimen del discurso único” durante el último gobierno militar (1976–1983).

²⁵ D. Roas: “Pragmática del microrrelato”, *op.cit.* : 58.

²⁶ D. Langmanovich: ‘Humor y seriedad en la minificción de Ana María Shua’, in: E. Nogueroles Jiménez (ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura. Salamanca*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004 : 221.

En sus primeros años, la microficción de Shua se había ido alimentando de la necesidad de sustraerse por la metáfora a las pautas fijadas por los censores castrenses, que consideraban “igualmente peligrosa la mano que empuña la pluma como la que gatilla el fusil. [...] Decir y hacer se vuelven una misma cosa. El decir imputable de atentar contra la razón, la salud o la seguridad del Estado resulta tan delictuoso como cualquier otro quehacer insumiso”²⁷ Al examinar en detalle los dos textos, se nota que —si bien su redacción es bien posterior al fin de la dictadura— ambos siguen permeados de aquel contenido metafórico necesario para verbalizar todo mensaje de transgresión conceptual ante los regímenes militares de la región conosureña.

3.1. “Sueños de niños”

Como consecuencia de su estructura abierta, el microrrelato implica —como se ha dicho— una participación activa del receptor para su comprensión y crea un hiato con la estructura de “fábula cerrada” de los cuentos tradicionales, menos expuestos a los vacíos de información y a la necesidad de rellenar las elipsis. Según sostiene María Isabel Larrea, un texto cuya brevedad “no permite el desarrollo moroso de un acontecer se transforma en un discurso de muchos lugares vacíos, altamente connotativo y de una apertura que implica necesariamente a un receptor activo que acepte llenarlos y proponer significados que vayan en beneficio de la completud de la historia.”²⁸ El brevísimo relato (seis líneas) de Shua se presta a una lectura metafórica que nos convierte en ese “lector activo” que menciona Larrea y —al mismo tiempo— ratifica la misión del escritor como sujeto que indaga una realidad siempre multifacética: el texto podría interpretarse como estrategia de denuncia de las pesquisas, las violencias y los secuestros que los militares efectuaban en las casas de los “presuntos sospechosos”. Shua había sido testigo de cómo los policías solían actuar principalmente de noche, invadiendo las casas de los que consideraban adversarios del régimen y dando lugar a esa estrategia del terror que fue definida con el término “patota”: en las madrugada, los grupos de exterminio forzaban las puertas de los apartamentos y los destrozaban, aprovechando un providencial apagón general que justo a tiempo dejaba la entera cuadra sin luz. Pese a la advertencia de Theodor Adorno acerca de la imposibilidad de representar estéticamente los acontecimientos históricos, Shua utiliza la metáfora como una suerte de “máscara

²⁷ S. Yurkievich: *A través de la trama*, *op.cit.* :189.

²⁸ M. I. Larrea: ‘Estrategias lectoras en el microcuento’, *Estudios filológicos* 39, 2004 : 185.

polisémica” que oculta y devela al mismo tiempo: al mediar entre lo sagrado y lo profano, entre la realidad y la fantasía, ofrece la posibilidad de expresar verdades ocultas. Veamos cómo identificar estos elementos en el texto integral de “Sueños de niños”:

Si tu casa es un laberinto y en tu habitación Algo te espera, si cobran vida los garabatos que dibujaste (tan mal) con tiza en la pared de tu pieza, y en el living la cabeza de tu hermana ensucia de sangre la pana del sillón verde; si hay Cosas jugando con tus animales de plástico en la bañera, no te preocupes, hijita, son solamente pesadillas infantiles, ya vas a crecer, y después vas a envejecer y después no vas a tener más sueños feos, ni te vas a volver a despertar con angustia, no vas a tener más sueños, hijita, ni te vas a volver a despertar.²⁹

El relato hace referencias a tres elementos esenciales que parecen confirmar nuestra lectura metafórica: a) la presencia de ambientes domésticos violados y sacudidos por la violencia (la pieza de la niña y el living, saqueados; la cabeza ensangrentada de la hermana); b) la colocación temporal de los acontecimientos en horas nocturnas (se mencionan los sueños de la protagonista y sus frecuentes pesadillas); c) el juego de la desrealización que remite a las desapariciones. Con el término desrealización se remite a la presencia de una serie de negaciones (“no vas a tener más sueños feos, ni te vas a volver a despertar con angustia, no vas a tener más sueños, hijita, ni te vas a volver a despertar”) que van quitando entidad al personaje, lo van desrealizando según un procedimiento que Langmanovich explica así: “Una actitud que reaparece en los distintos libros de Shua es el juego de la desrealización: el texto habla de algo que se va desvaneciendo ante nuestros ojos, y que tal vez nunca existió como objeto de la escritura”³⁰

3.2. “Artistas del trapecio”

En el microrrelato (tres solas líneas), aparentemente simple en su interpretación como mera anécdota descriptiva de una faceta del mundo circense, se instaura una complicidad dialógica entre escritor y lector que permite vislumbrar una doble lectura metafórica. El texto recita así:

²⁹ A. M. Shua: *Temporada de fantamas*, Madrid: Páginas de Espuma, 2004: 99.

³⁰ D. Langmanovich: ‘Humor y seriedad en la minificción de Ana María Shua’, *op.cit.* : 219.

No tengas miedo, volará, heredó nuestros genes, dice el artista del trapecio. Y desde el punto más alto lanza a su hija, un bebe todavía, por el aire, hacia los brazos de la madre aterrada e infiel. No debería temer: por las artes de su verdadero padre, el mago, la niña realmente vuela. O les hace creer que vuela.³¹

El uso de un tiempo futuro (“volará”), la presencia de un modo condicional (“debería”) y la fuerza semántica de los dos verbos seguidos (“les hace creer”) representan un conjunto de informaciones que diluye la información y barre con las certezas, remitiendo así a la estructura de la microficción de Luisa Valenzuela: en ambas autoras, según infiere Francisca Noguero, resultan “especialmente significativos los silencios del discurso, relevadores de elementos forcluidos desde la perspectiva lacaniana o, lo que es lo mismo, de significantes que, a pesar de su importancia para el individuo, han sido expulsados por éste de su universo simbólico”.³² La descifración de los códigos empleados por Shua pasa por una primera interpretación que contempla el microrrelato como estrategia de denuncia de los “Vuelos de la Muerte”, macabra solución adoptada por la dictadura militar argentina al descubrir que los cementerios clandestinos estaban repletos de los cuerpos de sus víctimas y que se hacía impelente encontrar una modalidad más rápida que la sepultura para eliminar a los prisioneros asesinados. Antes de ser arrojados a las aguas del Río de la Plata, los prisioneros eran albergados en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) desde donde, siempre y solo los jueves por la tarde, eran trasladados —en grupos de entre 15 y 20 personas— a grandes aviones de carga de la Marina Militar con la excusa de que iban a ser transferidos a prisiones comunes. En una entrevista que el ex capitán de la Marina Adolfo Scilingo concedió al periodista Horacio Verbitsky del diario *Página 12* de Buenos Aires, el militar relata cómo los prisioneros eran sedados durante el vuelo, lo cual obligaba a los militares a arrojar al vacío cuerpos ya inertes: “arrastrábamos por la ropa a los presos desmayados y, cuando el comandante del avión daba la orden, abríamos la puerta y los arrojábamos al mar, uno por uno”.³³

En el relato, el artista del trapecio arroja al vacío a su hija: se trata de un bebé, un cuerpo inerte como el de los prisioneros sedados; en el tiempo brevísimo que dura el desplazamiento hacia abajo de la niña el lector accede

³¹ A. M. Shua: *Fenómenos de circo*, op.cit. : 41.

³² F. Noguero Jiménez: ‘Juego de villanos: Luisa Valenzuela, maestra de intensidades’, in: A. Calvo Revilla & J. de Navascués (eds.): *La fronteras del microrrelato*, op.cit. : 222.

³³ N. Cezar Mariano: *Operación Condor. Terrorismo de Estado en el Cono Sur*, Buenos Aires: Ediciones Lohlé-Lumen, 1998 : 32.

a la segunda interpretación metafórica del microrrelato: el verdadero padre de la niña es otro hombre. El texto parece así sobreponer a los Vuelos de la Muerte el fenómeno del secuestro de los hijos de los militantes de izquierda, niños que por lo general habían nacido en cautiverio mientras las madres legítimas eran sometidas a torturas. Se trataba de bebés cuya identidad venía modificada para que fueran entregados a familias sin hijos. Vuelve a aparecer uno de los elementos que Noguerol había definido como característicos de la representación metafórica de la violencia en la micronarratividad: la “posible victoria del mal”.

¿Quiénes han sido los asesinos que han arrojado al vacío desde miles de metros de altura a seres todavía vivos? ¿Quiénes han sustraído los recién nacidos a sus familias?, se pregunta el lector del relato: denunciar quién ha perpetrado la violencia tiene que pasar por la palabra literaria, como subversión del monopolio del discurso impuesto por el Estado dictatorial. El quiebre del monopolio de este discurso impuesto pasa por una forma sutil de subversión: atribuir a la palabra la capacidad de conmoción y movilización mediante la metáfora. Ahora bien, la estrategia que propone Shua de reescribir historias conocidas mediante una microficción que desmitifica mitos y obras consagradas por la tradición lleva —tal como se ha dicho— a un uso peculiar de la metáfora, cuya función se concreta en el rol de “máscara polisémica” que oculta y devela al mismo tiempo la incongruencia de las relaciones de un mundo insertado en la historia. En este sentido, su producción narrativa y sus personajes —empeñados en la tarea de expresar verdades ocultas— podrían parecer, según una primera interpretación, figuras cercanas a las que protagonizan la literatura del absurdo de autores como Eugène Ionesco o Samuel Beckett.

Sin embargo, aun reconociendo como objetivos prevalentes del arte dramático de Ionesco y Beckett tanto la denuncia de la absurdidad del mundo como una orientación temática en la cual se muestra la insensatez de la realidad y los atropellos de las libertades del ser humano, parece evidente que la obra de Shua se aproxima más a la visión de los autores del bloque oriental que a la de los dramaturgos del absurdo. Es sobre todo la diferencia ineludible que marca esa distancia: nos referimos a que —en palabras de Dóra Bakucz— la visión de los grandes intérpretes conceptuales de la literatura del absurdo presenta en sus páginas “hombres perdidos en la existencia en la que cualquier elemento concreto pierde su función y resulta ser pura excusa o decoración.”³⁴

³⁴ D. Bakucz: ‘La minificción en la literatura húngara: poética de las “narraciones paradójicas”, o cuentos de un minuto de István Örkény’, in: M. Di Gerónimo et al. (eds.): *Horizontes de la brevedad en el mundo iberoamericano*, Mendoza: EFL.-C.I.L.H.A., 2012.

Frente a esa postura desvinculada de amarras concretas, se coloca la visión de los autores del Bloque del Este de Europa, y de Örkény en particular: se trata de una lectura del mundo que degrada e invierte de un modo caricaturesco la realidad, creando un entramado narrativo cómico-satírico cuyos personajes viven bien dentro de la Historia. Y en esto coinciden con lo que propone Shua en su microficción: rescatar toda información que haya sido suprimida o mistificada por aquellas ideologías totalitarias, arraigadas en el acontecer histórico. La coincidencia entre las tareas literarias de Örkény y Shua reside justamente en que ambos autores se plantean mostrar el desamparo del ser humano vinculado a una sociedad dada y dentro de circunstancias históricas definidas.

ANDREA IMREI

“LA IMAGEN ES LA FORMA LÍRICA DEL ANSIA DE SER SIEMPRE MÁS”: CORTÁZAR Y LA IMAGEN COMO FORMA DE EXPRESIÓN

La cita en el título de mi artículo procede del ensayo de Julio Cortázar titulado *Para una poética*,¹ y revela que la imagen en la visión poética del escritor argentino es más trascendente que ser un simple fenómeno visual o un tropo literario.

La preocupación de Cortázar se remonta incluso a tiempos anteriores a la aparición de sus primeras obras literarias (sin contar algunas publicaciones dispersas de menor importancia): *La urna griega en la poesía de John Keats*, ensayo escrito en 1946 —durante su estancia en Mendoza donde ejerció como profesor en la Universidad de Cuyo—, seguido en 1947 por otro breve ensayo, *Teoría de túnel*, mientras que su primer tomo de cuentos, *Bestiario*, se publica sólo en 1951. En ambos estudios nos damos cuenta de una aspiración marcada por sentar las bases teóricas de su propia poética de arte. Por tanto este dato ya en sí mismo nos pone sobre aviso del hecho que Cortázar desde el principio de su actividad literaria estuvo dedicado a la investigación sistemática del tema de la imagen, y lo hizo simultáneamente tanto en el campo teórico como en el práctico. El ensayo referido, que recibió su forma definitiva entre 1951 y 1952 y finalmente se publicó bajo el título *La imagen de John Keats*, parece el primer momento en el que Cortázar, rindiendo homenaje a uno de sus poetas favoritos, formula su propia poética estrechamente vinculada con la imagen, el lenguaje metafórico y por ende con el lenguaje visual que volvió a exponer más tarde en varias ocasiones en otros escritos —por ejemplo en el ya citado *Para una poética*— y a la que permaneció fiel hasta su muerte.

La extraordinaria atracción de Cortázar por las imágenes y por la visualidad se expresa en su obra de muy diversas maneras, de las cuales mencionaré las cuatro manifestaciones más sobresalientes, por supuesto—debido a la falta de espacio—sin pretender entrar en detalles u ofrecer un análisis profundo y completo. Así, los cuatro ámbitos serían los siguientes:

¹J. Cortázar: ‘Para una poética’, *La Torre* 2, 1954: 121–138. (‘Poétikakísérlet’, *Nagyvilág* 7–8, 1998: 478–491.)

1. La cimentación teórica de su arte, desarrollada primordialmente en los ensayos.

2. La constitución de un lenguaje metafórico-simbólico en los cuentos y novelas que proyecta su significado más allá de la anécdota aparente.

3. La propuesta lúdica de yuxtaponer texto e imagen en los libros llamados *libro objeto* o *libro collage* (por ejemplo *Último round* o *La vuelta al día en ochenta mundos*) o en otros donde texto e imagen se acompañan y se complementan (*Silvalandia*, *Territorios*, *Prosa del observatorio*, *Los astronautas de la cosmopista*).

4. La inclusión directa o indirecta de temas o referencias desde el territorio de las artes plásticas (pintura, escultura etc.) en sus obras literarias (*Fin de etapa*, *Las babas del diablo*, *Rayuela*, *62/Modelo para armar*, *Reunión con un círculo rojo*, *Instrucciones para entender tres pinturas famosas*, *Apocalipsis de Soltentiname*, *Orientación de los gatos*, *Graffiti*, los epígrafes de *Circe* y de *Abí pero dónde, cómo*)

En este artículo me dedicaré a hablar sólo de los dos primeros, es decir, de la argumentación teórica del imprescindible uso de la imagen y el modo de funcionamiento del lenguaje metafórico-simbólico en los textos literarios. Esta decisión se ve justificada también por el hecho que en el arte de Cortázar la práctica artística siempre se entrelaza de alguna manera con las ideas teóricas, puesto que una de sus preocupaciones máximas era dejar claro este aspecto de su obra, hasta tal punto que podemos considerarlo un esteta que juzgaba sumamente importante ofrecer una nueva concepción estética, heredera del romanticismo, del surrealismo y del existencialismo, inspirada por las investigaciones antropológicas de Lévi-Bruhl y Lévi-Strauss y por las ideas de Jakobson, afín a la estética de la deconstrucción de Derrida y la hermenéutica de Gadamer y Ricoeur. Por esta razón podemos afirmar que en este aspecto Cortázar ha sido un adelantado de su tiempo respecto a los cambios en la literatura y la teoría literaria de la época posmoderna actual.

“¿Por qué toda poesía es fundamentalmente imagen, por qué la imagen surge del poema como el instrumento incantatorio por excelencia?” plantea la pregunta Cortázar en el ensayo citado en el título y en su respuesta afirma que “[...] la tendencia metafórica es lugar común del hombre, y no actitud primitiva de la poesía”. Más adelante añade: “[...] el lenguaje íntegro es metafórico, refrendando la tendencia humana a la concepción analógica del mundo y el ingreso (poético o no) de las analogías en las formas del lenguaje”

A continuación da una explicación aún más explícita, ensanchando su planteamiento hacia una visión más general:

Esa urgencia de aprehensión por analogía, de vinculación pre-científica, naciendo en el hombre desde sus primeras operaciones sensibles e intelectuales, es la que lleva a sospechar una fuerza, una dirección de su ser hacia la concepción simpática, mucho más importante y trascendente de lo que todo racionalismo quiere admitir. Esa dirección analógica del hombre, superada poco a poco por el predominio de la versión racional del mundo que en el occidente determina la historia y el destino de las culturas, persiste en distintos estratos y con distintos grados de intensidad en todo individuo. Constituye el elemento emotivo y de descarga del lenguaje en las hablas diversas [...] desde el rural [...] y arrabalero hasta la habla culta, las formas-clisé de la comunicación oral cotidiana y en último término la elaboración literaria de gran estilo —la imagen lujosa e inédita, rozando el orden poético o ya de lleno en él.

Después, sacando las consecuencias, agrega: "...si la dirección analógica es una fuerza continua e inalineable en todo hombre, ¿no será hora de descender de la consideración solamente poética de la imagen y buscar su raíz, esa subyancia que surge a la vida junto con nuestro color de ojos y nuestro grupo sanguíneo?"

Antes de seguir debemos aclarar dos conceptos. Aunque en el fragmento citado el término *poesía* aparece en un sentido más estricto de la palabra, en la visión del mundo y la concepción artística de Cortázar no refiere sólo a obras literarias escritas con determinadas normas formales como el verso, el ritmo o la rima, sino se aproxima a la acepción original de la palabra, al término griego *poiesis* que significa 'creación', 'producción' y se define en *El banquete* de Platón como "la causa que convierte cualquier cosa que consideremos de no-ser a ser". Así por *poiesis* se entiende todo proceso creativo que es a su vez una forma lúdica de conocimiento. En *El banquete* es Diotima quien menciona la *poiesis* hablando sobre la lucha por la inmortalidad y afirmando que en tres tipos de *poiesis* puede darse el movimiento que sobrepasa el ciclo temporal de nacimiento y muerte: "Ese movimiento puede ocurrir: natural a través de la procreación sexual, en la ciudad a través de la consecución de la fama heroica y, por último, en el alma mediante el cultivo de la virtud y el conocimiento".

Heidegger, por su parte, la identifica con la *iluminación*, utilizando el término en un sentido más amplio, comparando la *poiesis* con "el florecer de la flor, el salir de una mariposa de su capullo, la caída de una cascada cuando la nieve comienza a derretirse". Con estas dos últimas comparaciones Heidegger subraya el éxtasis que se produce cuando algo se aleja de su naturaleza de una

determinada cosa para convertirse en otra. Partiendo de esta concepción, en el campo de las artes, *poiesis* se refiere a la fascinación provocada en el momento en que —mediante múltiples fenómenos asociativos aportados por la percepción— los distintos elementos de un conjunto se interrelacionan e integran para generar una entidad nueva, denominada estética.²

Por otro lado, la metáfora para Cortázar no es una simple transmisión cuyo rasgo característico, según afirma la retórica clásica, sería un proceso semántico, el movimiento efectuado en el traslado del significado de un significante a otro, ni el fruto de una doble abstracción como lo mantienen muchos teóricos aún en la actualidad, a través de la cual el subconsciente percibe la unidad de dos términos, mientras también toma conciencia de sus diferencias esenciales. De esta manera la metáfora, que nace de una semejanza relativa y no de una identidad absoluta, sería una función de la mente racional. Sin embargo, para Cortázar la metáfora de carácter alógico es una cualidad inherente al lenguaje originario de la especie, una facultad inconsciente de la psique que es capaz de captar la identidad esencial de entidades semánticas distintas. La imagen, que constituye la raíz del lenguaje metafórico, precede al lenguaje conceptual. La dirección analógica o el lenguaje metafórico, según Cortázar, funciona como “un sentido espiritual” que nos hace posible conocer “un mundo irreductible en su esencia a toda razón”.

Las ideas de Cortázar no aparecen sin antecedentes: coinciden en gran medida con lo que dice ya el joven Herder en su estudio *Fragmentos acerca de la literatura más reciente*, en el que declara que el lenguaje de las épocas de oralidad se fundamentaba en las estructuras visuales del pensamiento, utilizaba más el sentido metafórico y menos el sentido literal, en contraste con el lenguaje mucho más abstracto y conceptual de las épocas de culturas escritas. Paralelamente con el desarrollo de la escritura, su extensión y generalización en la civilización, los impulsos de la comunicación mediante imágenes quedaron relegados a segundo plano, la interpretación de éstas se veía cada vez más determinada por la interpretación de los propios textos escritos. Este cambio necesariamente generó la transformación de la visión del mundo, puesto que la representación visual supone una manera de ver las cosas muy distinta de la representación escrita. Cuanto más conceptos y reglas se introducen en el idioma, tanto más complejo será, pero al mismo tiempo va perdiendo su poética original.³

² P. Parini: *Los recorridos de la mirada*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2002.

³ Sz. Parragh: ‘Betűkbe zárt világ – poszt-literális az irodalomelméletben’, 1999 (<http://parszab.hu/index.html>).

Nietzsche en sus conferencias sobre la literatura griega, a la que califica como una literatura eminentemente oral, afirma que los tropos de sentido no literal en vez de relacionarse de una manera u otra con las palabras, constituyen su naturaleza immanente. Según él los rasgos característicos de la escritura, la conceptualidad, las estructuras causales, la propensión de abstraer terminaron por destruir lo orgánico del lenguaje oral y eclipsaron en tal medida sus bases visuales que hoy en día ya resultan casi irreconocibles.

También surge la pregunta si es posible poner signo de equivalencia entre la experiencia visual producida por una imagen y la recepción cognitiva de un tropo. Sin profundizar en esta cuestión, podemos afirmar que la comprensión de ciertas metáforas se apoya mucho más en la visualidad que en referencias lingüísticas. Por eso son capaces de sustituir o expresar la imagen en un contexto textual, constituir un instrumento para ofrecer una vivencia visual aparte de la aprehensión conceptual. Por consiguiente, la metáfora tiene un papel destacado en percibir el carácter visual del pensamiento. En contraste con la metonimia que es la irrupción de lo conceptual en la visualidad, la metáfora representa la presencia de lo visual en la lengua de carácter básicamente conceptual. Mientras que la metonimia se fundamenta en un tipo de lógica y se capta conceptualmente, la fuerza de la metáfora consiste precisamente en el hecho que resulta imposible captar su sentido de manera conceptual, y por eso proyecta su significado a regiones inconciliables con el sentido literal.

Nietzsche y más tarde, siguiendo su huella Derrida enfatizan el carácter fundamentalmente metafórico de la lengua, critican las filosofías logocéntricas construidas sobre la base de la conceptualidad.

La metáfora también adquiere un papel importante en la teoría literaria posterior a la modernidad. Tanto la hermenéutica como la deconstrucción se dirigen a la metáfora al indagar sus puntos de apoyo para la formulación de una nueva concepción del idioma. Gadamer, argumentando a favor de su carácter metafórico, afirma que la imagen es un “proceso óptico, en ella accede el ser a una manifestación visible y llena de sentido”⁴

La insuficiencia de la referencialidad tradicional de la lengua impulsó también a Ricoeur a exponer su tesis según la cual el fenómeno hermenéutico es simbólico. El concepto del símbolo de Ricoeur es muy afín a la esencia del término *metaforicidad*, y significa una expresión lingüística de doble o varios sentidos que permite y requiere una interpretación. La comprensión no es

⁴ H. G. Gadamer: *Verdad y método*, Salamanca: Sígueme, 1993: 193.

consecuencia del objeto, sino una actividad creativa que opera con el diálogo y tiene una naturaleza acumulativa.⁵

Sin embargo, en la teoría literaria fue la deconstrucción americana la que dio mayor relieve a la metáfora aunque en este caso también se puede observar la diferencia entre términos, puesto que la aproximación deconstruccionista utiliza la denominación *alegoría* que originalmente designaba una figura retórica. La alegoría para Paul de Man es una imagen cuyo significado no está dado a priori, sino cobra su forma a través y durante el proceso de lectura e interpretación. Por eso la temporalidad constituye uno de sus conceptos claves. La alegoría es “superposición suplementaria a través de la imagen”, y su significado va transformándose permanentemente, deconstruyendo y relegando el significado literal. De esta manera podemos ver que la deconstrucción también se apoya en la imagen a favor de superar la lengua referencial. Por tanto se constituye una incoherencia textual creativa y lúdica, y el texto adquiere un carácter abierto e intertextual.⁶

En resumen, el reconocimiento del fenómeno de que la lengua y la obra literaria como estructura lingüística carece de estabilidad y unidireccionalidad, y se muestra diferente en cada caso receptivo, conllevó la revaloración extraordinaria de la imagen que dentro del texto ya no se considera un elemento lingüístico, y su interpretación tampoco supone una actividad lingüística, ya que resulta inaccesible para el idioma. La imagen recobra su papel original: puede volver a funcionar como una vivencia dinámica que se basa en las características de nuestros sentidos y su organización visual.⁷ Tanto la teoría literaria como la propia literatura en la época posmoderna busca la salida de la conceptualidad tradicional, la prepotencia de la lengua referencial, la mimesis literal, efectuadas desde un solo punto de vista previamente fijado.

Y ahora volvamos a Cortázar, para quien la imagen y el lenguaje metafórico es un medio que permite indagar una nueva concepción de la realidad que en su esencia más profunda es de carácter poético. “Cuando alguien afirmó bellamente que la metáfora es la forma mágica del principio de identidad, hizo evidente la concepción poética esencial de la realidad, y la afirmación de un enfoque estructural y ontológico ajeno [...] al entendimiento científico de ella. [...] la poesía participa y lleva a su ápice esta común urgencia

⁵ A. Bókay: *Bevezetés az irodalomtudományba*, Budapest: Osiris Kiadó, 2006: 211.

⁶ A. Bókay: *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*, Budapest: Osiris Kiadó, 1997.

⁷ Gy. Kepes: ‘A látás nyelve’, in: L. Halász (ed.): *Vége a Gutenberg-galaxisnak?*, Budapest: Gondolat, 1985: 227.

analógica, haciendo de la imagen su eje estructural, su *lógica afectiva* que la arquitecta y la habita al mismo tiempo.”⁸

Y en otro lugar: “Hay un estado de intuición para el cual la realidad, sea cual fuere, sólo puede formularse poéticamente [...] porque la realidad, sea cual fuere, sólo se revela poéticamente.”⁹

Se nota que las aspiraciones de la poesía en el arte de Cortázar son sumamente ambiciosas: no es un simple medio de aprehensión, sino una especie de conocimiento ontológico que implica un “enriquecimiento vital”. La actividad poética “es el producto de una urgencia que no es sólo estética, sino existencial”. Una consecuencia lógica de esta postura será la revalorización de la realidad, incluso en perjuicio del arte.

“Vivir importa más que escribir, salvo que escribir sea —como pocas veces— un vivir.”¹⁰

Cortázar —siguiendo las huellas del surrealismo— propone el reconocimiento de la realidad como poética, y afirma que no es posible conocerla de manera racional, puesto que “en el acto racional de conocimiento [...] el sujeto se apresura a reducir el objeto a términos categorizables y petrificables, en procura de una simplificación a su medida.”¹¹ En esta poética el camino que se acerca a las conexiones ocultas para la razón siempre conduce por la subjetividad y por estados de conciencia no racionales.

Al final se plantea la pregunta ¿en qué consiste y cómo se realiza la metafóricidad en las obras de Cortázar? Nuestro postulado es que detrás de la anécdota de un cuento o una novela siempre subyace otra oculta que nos informa de una realidad que está más allá de la historia aparente, y se forma mediante el modo de constituir el texto según la lógica de estructuras metafóricas. A pesar de que tal vez en los cuentos parezca posible—pero sólo a nivel de la historia aparente—organizar las estructuras metafóricas en un sistema metonímico racional estable, en *Rayuela* o en *62/Modelo para armar* esta posibilidad queda excluida y será únicamente la dinámica de las imágenes que organizará el significado. Cortázar, además, explicita en varios escritos la condición eminentemente poética del cuento:

⁸ J. Cortázar: ‘Para una poética’, *op.cit.* : 121–138.

⁹ J. Cortázar: ‘Notas sobre la novela contemporánea’, *Realidad* 3, 1948 : 240–246.

¹⁰ J. Cortázar: ‘Muerte de Antonin Artaud’, *Sur* 163, 1948 : 80–82.

¹¹ J. Cortázar: ‘Casilla de camaleón’, in: *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid: Siglo XXI, 1976. (‘Kaméleonhelyzet’, *Nagyvilág* 7–8, 1998 : 511–516.)

[...] no hay diferencia genética entre este tipo de cuento y la poesía como la entendemos a partir de Baudelaire. [...] El génesis del cuento y del poema es [...] el mismo, nace de un repentino extrañamiento, de un desplazarse que altera el régimen *normal* de la conciencia.¹²

En otro lugar dice: “Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta. [...] Sólo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene en nosotros.”¹³

En obras como *Rayuela* o *62/Modelo para armar*, en ciertos cuentos de *Historia de cronopios y de famas*, o en relatos como *Circe*, *Relato con un fondo de agua*, *La isla a mediodía*, *Fin de etapa*, *Axolotl*, *Cuello de gatito negro*, *Verano*, *El río*, *La casa tomada*, *Lejana*, *Las babas del diablo*, *El otro cielo*, *La puerta condenada* —y se podría seguir largamente la enumeración—, aparte del lenguaje metafórico del discurso, entendido en el sentido retórico tradicional de la palabra, podemos advertir que la historia no se construye sobre una estabilidad causal, conceptual, literal, en una constancia lingüística referencial, sino sigue la lógica de las imágenes, reflejando un modo de pensar eminentemente visual. La consecuencia de este hecho será, por una parte, que sólo a partir de asociaciones metafóricas puede constituirse una lectura homogénea de los textos y, por otra, que la metaforicidad favorece al carácter polisémico de las obras. También cabe mencionar que la organización metafórica mediante la flexibilidad y la dinámica de las estructuras visuales facilitó en gran medida que en la comunicación de los tres elementos constitutivos de toda literatura, el autor, la obra y el receptor, este último adquiriera un papel mucho más importante que había tenido anteriormente. Los textos ofrecen ya de una manera indirecta un campo de juego mucho más amplio a la interpretación receptiva.

Roman Jakobson al hacer distinción entre el modo de expresión de la lira y la épica refiere a dos tipos de procedimiento cognitivo: el primero es el comparativo-selectivo que caracteriza la poesía, y su tropo más inalienable es la metáfora, mientras que el otro, típico en la épica, se fundamenta en la combinación de elementos, opera con contactos de tipo racional, y se manifiesta por la metonimia. Según Jakobson, la novela realista, por ejemplo, es una obra por excelencia metonímica.¹⁴ Esta oposición cobra un nuevo

¹² J. Cortázar: *Del cuento breve y sus alrededores*, in: *Último round I*, México: Siglo XXI, 1969.

¹³ J. Cortázar: ‘Algunos aspectos del cuento’, *Casa de las Américas* 60, 1970.

¹⁴ R. Jakobson: *Hang, jel, vers*, Budapest: Gondolat, 1972 : 215.

sentido si vinculamos la metáfora con la visualidad, y la metonimia con la conceptualidad de la escritura. Sin embargo, en la literatura posmoderna el cuestionamiento de la referencialidad tradicional de la lengua y la omisión de las estructuras causales originó que la organización metonímica de la épica quedó relegada y se vio sustituido por nuevas tendencias en las que la organización metafórica se hace cada vez más dominante, como podemos observar en la literatura húngara, por ejemplo, en la prosa de Péter Esterházy.¹⁵

Estos comentarios evocan las observaciones de Cortázar acerca de la novela: “el estilo novelesco consiste en un compromiso del novelista con dos usos idiomáticos peculiares: el científico y el poético.”¹⁶ Y más tarde: “Creo mejor calificar aquí de enunciativo el uso científico, lógico si se quiere, del idioma. Una novela comportará entonces asociación simbiótica del verbo enunciativo y el verbo poético, o mejor, la simbiosis de los modos enunciativos y poéticos del idioma.”

El objetivo de la organización metafórica tanto en la prosa posmoderna, como en las obras de Cortázar, por un lado es la comunicación de contenidos inaccesibles mediante la lengua referencial, y por otro la transmisión simultánea de contenidos de significados opuestos. Cuando Cortázar habla de la destrucción del idioma, realmente propone sustituir la lengua conceptual-referencial por el lenguaje metafórico-simbólico, reemplazar “lo estético por lo poético, la formulación mediatizadora por la formulación adherente, la representación por la presentación”. A su juicio “la condición humana no es reductible estéticamente y que por ende la literatura falsea al hombre a quien ha pretendido manifestar en su multiplicidad y su totalidad. [...] El lenguaje de las letras ha incurrido en hipocresía al pretender estéticamente modalidades no estéticas del hombre; no sólo parcelaba el ámbito total sino que llegaba a deformar lo informulable para fingir que lo formulaba.”¹⁷ La proposición de Cortázar es apuntar “hacia las nuevas tierras cuya conquista extraliteraria parece ser un fenómeno significativo dentro del siglo”, articular “un ejercicio verbal a cierta visión, a cierta re-visión de la realidad.”¹⁸

¹⁵ E. Kulcsár-Szabó: *A zavarbaejtő elbeszélés*, Budapest: Kozmosz Könyvek, 1984 : 71.

¹⁶ J. Cortázar: ‘Notas sobre la novela contemporánea’, *op.cit.* : 240–246.

¹⁷ J. Cortázar: ‘La teoría de túnel’, in: *Obra crítica I*, Madrid: Alfaguara, 1994 : 61–68.

¹⁸ *Idem.*

LINGUISTICA

MARÍA VÁZQUEZ-AMADOR & M. CARMEN LARIO-DE-OÑATE

LA INFLUENCIA DE LA LENGUA INGLESA EN LA CRÓNICA SOCIAL DEL SIGLO XIX

1. Introducción

Hoy en día es incuestionable que debido a razones políticas, económicas, sociales y culturales, el inglés se ha convertido en la lengua internacional y, como consecuencia, en fuente de préstamos lingüísticos a otras lenguas, los llamados anglicismos. Son muchos los trabajos realizados sobre los anglicismos en distintas lenguas, destacan entre otros los estudios de los anglicismos en Europa (Gorlach 2002 y Fischer & Pulaczewska 2008), estudios sobre el anglicismo en alemán (Carstensen & Busse 1993; Pogarell & Schröder 1999 y Onysko 2007), los estudios de anglicismos en francés (Deroy 1956; Rey-Debove & Gagnon 1984 y Picone 1996) y en italiano (Gusmani 1981; 1983).

Uno de los investigadores pioneros en el estudio de los anglicismos en lengua española fue R. Alfaro (1948), fruto de su trabajo es su diccionario, de gran utilidad para los estudiosos de los anglicismos en español. Es asimismo imprescindible la obra de E. Lorenzo (1987) y (1996), uno de los primeros estudiosos españoles que trata el tema de los anglicismos. La definición del anglicismo de C. Pratt (1980) y su clasificación de los anglicismos es una de las más citadas por los distintos autores, al igual que la clasificación de F. Rodríguez González (1999). Otros estudiosos españoles que han abordado el fenómeno del anglicismo son F. Gimeno y M. V. Gimeno (1991) y J. Gómez Capuz (1998) que ha publicado distintos estudios de los préstamos lingüísticos, sus clasificaciones y definiciones.

Existen, consecuentemente muchas definiciones de los anglicismos, algunos autores los describen como elementos lingüísticos (Pratt 1980 y Rodríguez Segura 1999), flujo de voces (Rodríguez González 1999) o elementos léxicos (Gómez Capuz 2000). Varios investigadores aluden a su origen, para Pratt (1980) el anglicismo debe tener como étimo inmediato el inglés, mientras López Morales (1987) considera que pueden provenir directa o indirectamente del inglés. Otros autores mencionan el proceso de asimilación del anglicismos a la lengua española (López Morales 1987 y Rodríguez Segura

1999). También se incluye en las definiciones de los anglicismos la tipología de éstos, para Rodríguez Segura (1999) son anglicismos la creación, imitación con material español, mientras Gómez Capuz (2000) considera que deben tener apariencia inglesa.

Por anglicismo entendemos las voces de procedencia inglesa que otras lenguas adoptan, normalmente para nombrar un concepto nuevo, por otra serie de causas lingüísticas o para causar efectos estilísticos. Asimismo se consideran anglicismos aquellas voces de uso restringido a contextos anglófonos, es decir, palabras que denominan conceptos utilizados en el Reino Unido o los Estados Unidos de América y que se trasladan a la lengua española, que realmente no los adopta, sino que simplemente los utiliza en contextos muy determinados. En el momento en que los anglicismos se incorporan a la lengua su futuro es incierto, siendo un factor de suma importancia su frecuencia de uso, cuanto mayor sea su grado de frecuencia, mayor será la probabilidad de instalarse en la lengua. Cuando estas voces permanecen en la lengua receptora pueden transformarse para asimilarse a las reglas ortográficas de esta o mantener la grafía inglesa e igualmente pueden conservar el significado original con el que llegaron a la lengua española o pueden modificarlo. Por el contrario, en otras ocasiones la vida de estos anglicismos es efímera y desaparecen por caer en desuso o por ser sustituidos por vocablos autóctonos.

Aunque existen diversas clasificaciones de los anglicismos atendiendo a distintos criterios, Alfaro (1948) distingue entre anglicismos necesarios e innecesarios; Lope Blanch (1986) y López Morales (1987) clasifican los anglicismos dependiendo de la frecuencia de uso y Medina López (1996) basa su clasificación de los anglicismos en criterios lingüísticos dividiéndolos en anglicismos léxicos y sintácticos. La mayoría de las clasificaciones son formales, es decir, los autores se basan en las características ortográficas de los préstamos y sus diferencias con las reglas de la lengua receptora para describir los anglicismos y se suman a la distinción de Haugen (1950) entre préstamos, palabras prestadas que se asemejan a la lengua inglesa aunque se hayan adaptado a la grafía española y calcos o traducciones, palabras españolas que se “calcan o traducen” para expresar una idea o expresión inglesa.

En este estudio se clasificarán los anglicismos localizados en una serie de periódicos anteriores al siglo XX en base a la tipología de Lorenzo (1987) y Pratt (1980). Lorenzo (1987) divide los anglicismos según el modo de su penetración en la lengua española y su grado de adaptación a esta. Pratt (1980), por su parte, cataloga los anglicismos según el número de elementos que conformen el término: univerbales y multiverbales. Los univerbales, a su vez los subdivide en anglicismos patentes, formas identificables como inglesas,

y anglicismos no patentes que se reconocen como voces españolas. Los anglicismos multiverbales consisten en la traducción al español de voces bímembres inglesas. Los anglicismos que se encontraron en el estudio se catalogaron dentro de los siguientes tipos:

1. Anglicismos crudos que mantienen su grafía original y son gráficamente iguales a la voz de procedencia (e.g. *whist* y *toast*). Son los denominados patentes en la tipología de Pratt (1980)
2. Falsos anglicismos, es decir, palabras que no existen en inglés a pesar de estar formadas por lexías inglesas (e.g. el anglicismo *clubman* está formado por las lexías inglesas *club* y *man* aunque no existe como tal en lengua inglesa).
3. Anglicismos en periodo de aclimatación, vocablos cuya grafía o pronunciación está en proceso de adaptación a las normas españolas aunque aún mantienen elementos extranjeros (e.g. el anglicismo *snobismo*, procedente de la voz inglesa *snob*, aún mantiene la -s inicial, combinación inaceptable en lengua española).
4. Anglicismos hipercaracterizados o aquellas voces que parecen más inglesas que la grafía original (e.g. el anglicismo *pocker*, procedente de la voz inglesa *poker*).
5. Anglicismos asimilados, es decir, ya aceptados en el léxico español y capaces de formar nuevas palabras por derivación (e.g. el verbo *flirtear*, procedente de la voz inglesa *flirt*).
6. Anglicismos afrancesados que son los que entraron en el español a través de Francia, como puede deducirse de su grafía (e.g. *baronnet* procedente de la voz francesa *baronet*).

Los anglicismos entran en las lenguas por distintas vías, siendo los medios de comunicación el canal que mayor repercusión tiene. El primer medio de comunicación a través del cual se introdujeron los anglicismos en España fue la prensa escrita, como indica Rodríguez Medina (2003):

Los medios de comunicación de masas constituyen quizá el factor que más ha influido en la popularización de la lengua y la cultura angloamericanas en España. De entre todos los medios periodísticos, la prensa fue, sin duda, el primero en introducir anglicismos en español. Cuando aún

no se disponía de los avanzados recursos técnicos actuales, los periódicos se encargaban de propagar términos ingleses en un área muy amplia, puesto que la autoridad del periódico no es cuestionada por la mayoría de los lectores. (Rodríguez Medina 2003 : 10)

Aunque el nacimiento de la prensa en España se sitúa en 1661 no hay una expansión clara hasta el siglo XVIII y un verdadero desarrollo hasta el XIX, considerado el gran siglo de la prensa escrita. En este periodo se impuso un nuevo periodismo en el que los mensajes debían ser claros, concisos y objetivos y surgen periódicos similares a los actuales con nuevas secciones, pasatiempos, anécdotas, humor, anuncios publicitarios que ocupan más espacio y además se insertan folletines (novelas por entrega). Entre estas nuevas secciones se sitúan las crónicas de salón, en las que se registra y comenta con todo lujo de detalles los acontecimientos de la vida de la alta sociedad (Ezama Gil 2007). Se narraban las reuniones, los eventos deportivos y fiestas a las que acudían las personalidades de la nobleza y de la alta burguesía de la época. Aunque las crónicas de sociedad estaban incluidas en la mayor parte de los periódicos publicados a mitad del siglo XIX, el periódico *La Época* las incorporó desde su fundación de la mano de Ramón de Navarrete, considerado el primer cronista social de la prensa española.

Creó un nuevo género: la crónica social. Artículos en los que se describía con minuciosidad, con deleite y sin un ápice de crítica los bailes, fiestas y actividades de la gran sociedad madrileña que conocieron un enorme éxito. Iniciadas en las *Crónicas madrileñas*, firmadas con el pseudónimo Pedro Fernández, continuaron con una serie de artículos en la *Época* con la firma de Asmodeo. (Rodríguez Gutiérrez 2012 : 45)

Eran noticias, llegadas del extranjero, donde se relataban los acontecimientos sociales más relevantes de la nobleza europea, sobre todo en París y Londres, pronto serían imitadas por las clases altas españolas admiradoras de la sociedad anglosajona.

Era una forma de emular a las clases altas y de acercarse a los hábitos de vida modernos y distinguidos que la sociedad anglosajona, tan admirada entonces en España, exportaba al resto del mundo. (Rivero 2004 : 29)

Esta admiración se muestra en este original artículo titulado “Anglomanía” en el que se describe la visita de la Reina de Inglaterra a Biarritz.

Las señoras usan ya prendas muy inglesas, está de moda el *plaid* e Escocia, y todos los fracs han sufrido la dolorosa operación de cortarles los faldones para convertirlos en *smokings*. El buen tono aconseja ya no nombrar las abominables prendas llamadas pantalón y calzoncillo sin que la dama te interrumpa llevándose las manos a la cabeza y gritando: ¡Shocking! Shocking en inglés quiere decir indecente poco más o menos. [...] Llegan a España a saborear nuestro color local o *local contour*. [...] Los usos franceses se van a quedar por puertas. Ya nadie come a la francesa, el colmo es el *roats-beef*, el tacón sólido y la biblia en verso. ¿Adónde vive lord Carulla? Me pregunta un englishman queriendo celebrar una *interview* con Carulla. Las costumbres españolas sufren ya un nuevo cambio. Hay corridas de *torys* [...] De hoy suprimiremos la doña y adoptaremos la miss.

(La Época, 16-04-1889, p. 4)

Aunque la influencia del inglés en la lengua española es un fenómeno relativamente reciente y se suele situar después de la Segunda Guerra Mundial con la preponderancia de los EEUU, Rodríguez González (1999) establece tres diferentes etapas en la incorporación del anglicismo léxico en el español. Las dos primeras mostraron una influencia claramente británica y la tercera está relacionada con la hegemonía de los Estados Unidos de América. Según Rodríguez González (1999) la primera etapa comenzó con la influencia de la vida social y cultural de Gran Bretaña sobre los intelectuales españoles durante el siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX. La segunda etapa de expansión de los anglicismos se desarrolló en el último cuarto del siglo XIX, cuando el prestigio del inglés se intensificó como resultado de la revolución industrial. La tercera etapa, después de la Segunda Guerra Mundial, coincide con los años en que los EEUU se convirtieron en la máxima potencia mundial, el impacto de la lengua inglesa desde entonces ha llegado a ser enorme.

Existen diversos estudios que tratan los anglicismos en la prensa escrita española, entre otros, los de P.J. Marcos Pérez (1971), E. Lorenzo (1987) y D. Rodríguez Segura (1999), que están centrados en el análisis de los anglicismos en la prensa contemporánea. M. Vélez Barreiro (2003) realiza un estudio sobre los anglicismos en la prensa económica española durante el año 2001. Balteiro y Campos (2012) presentan un estudio sobre los falsos anglicismos en la moda. A. Fernández García (1972) es uno de los pocos autores que hace un estudio sobre los anglicismos en periodos anteriores, concretamente los recogidos en la revista *Blanco y Negro* entre finales del siglo XIX y mediados del siglo XX. Es precisamente la falta de estudios sobre este tema lo que suscitó el interés en el mismo y una de las razones que nos llevó a abordar el

fenómeno de los anglicismos en la prensa anterior al siglo XX, y concretamente los relacionados con la crónica social, debido al interés de conocer los orígenes de la gran cantidad de anglicismos que están presentes en este tipo de prensa en la actualidad.

2. Metodología

La muestra objeto de estudio procede de periódicos disponibles en la Hemeroteca Digital. Esta hemeroteca forma parte del proyecto Biblioteca Digital Hispánica que tiene como objetivo favorecer la consulta y difusión pública a través de Internet del Patrimonio Bibliográfico Español conservado en la Biblioteca Nacional. La Hemeroteca Digital tiene una colección de periódicos y revistas representativos de cada época de prensa política, satírica, humorística, científica, religiosa, ilustrada, deportiva, artística, literaria, etc. que se va ampliando progresivamente. Las fuentes primarias de donde se extrajeron los anglicismos fueron una selección de periódicos publicados entre 1780 y 1900 y son los siguientes: *Mercurio de España* (1784–1830), *Diario de Madrid* (1788–1825), *Correo Mercantil de España y sus Indias* (1792–1808), *Eco del Comercio* (1834–1849), *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (1851–99), *La Época* (1848–1936) y *La Correspondencia de España* (1860–1925). La muestra se extrajo de un ejemplar de periódico por año publicado hasta 1900, con la excepción del *Mercurio de España*, del que se leyeron tan solo siete ejemplares debido a su gran extensión de 100 páginas.

La metodología seguida consistió en la lectura de los textos y la anotación de los anglicismos relacionados con la crónica social. Cada anglicismo encontrado se buscó en todos los ejemplares de estos periódicos en las épocas acotadas para el estudio a través del buscador de la Hemeroteca Digital, que permite buscar palabras concretas en cada periódico y seleccionar las fechas. Seguidamente se procedió a la clasificación de los mismos atendiendo a los siguientes criterios:

1. Fecha de primera aparición en prensa de los anglicismos para determinar la antigüedad aproximada en la lengua española.
2. Clasificación formal de los anglicismos atendiendo a la tipología expuesta en el apartado anterior, es decir, en anglicismos crudos, falsos anglicismos, anglicismos en periodo de aclimatación, anglicismos hipercharacterizados, anglicismos asimilados y anglicismos afrancesados.

3. Frecuencia de uso en prensa. Se contabilizó el número de apariciones de los anglicismos y se clasificaron como poco frecuentes, aquellos anglicismos que aparecieron menos de 100 veces en prensa desde la fecha de la primera aparición hasta 1900; frecuentes, los que lo hicieron entre 100 y 500 veces; bastante frecuentes, los que registraron entre 500 y 1000 apariciones hasta el siglo XX; muy frecuentes, aquellos que aparecieron en prensa más de 1000 veces.
4. Tratamiento en las distintas ediciones del *Diccionario de la lengua española* (DRAE). Se anotó si el anglicismo era reconocido por el DRAE con la grafía con que se encontró en prensa o con otra grafía; la fecha de la primera edición del DRAE en la que aparecía; y la información etimológica (voz inglesa, anglicismo, del inglés, o directamente como palabra española). Para ello se utilizó el buscón de la RAE, una herramienta que permite consultar todas las ediciones de los diccionarios de la RAE desde 1726. El *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (NTLLE)¹ es un diccionario de diccionarios que contiene todo el léxico de la lengua española desde el siglo XV hasta el XX. Asimismo se accedió a la definición e información etimológica de los anglicismos mediante la consulta de la última edición disponible del DRAE a través de la versión electrónica, a la que accedimos desde la página web de la Real Academia de la Lengua.² De esta manera se pudo comparar la situación actual del anglicismo con las ediciones anteriores del DRAE.

3. *El estudio*

Se localizaron un total de 41 anglicismos relacionados con la crónica social. Estas voces se clasificaron en los siguientes apartados:

- Entretenimiento: *atraccion, attraction, bar, clown, event, folklore, globe-trotter, music-hall, pocker, poker, public house, turista y whist.*
- Voces generales: *clubman, dandy, dandysmo, fashionable, flirt, flirtear, high life, smart, snob, snobismo y toast.*
- Celebraciones: *at home, christmas, drawing room, five o'clock, lunch, party, pick-nick, picnic y season.*

¹ Consultado en <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtllle?cmd=Lema&sec=1.1.0.0.0>.

² Disponible en línea en: <http://www.rae.es>.

- Títulos y tratamientos nobiliarios: *baronet*, *baronnet*, *gentleman*, *gentleman*, *lady*, *lord*, *milady* y *milord*.

A continuación se muestra un ejemplo en el que se nombran varios de estos anglicismos y el proceso mediante el cual estos entran en la lengua a través del bombardeo de la prensa, que tiene el poder de poner una palabra de moda.

Discutiendo sobre el *dandysmo* y sobre las frases ya gastadas con que se le designa se le ocurrió escribir a John Gray pidiéndole una palabra con que sustituir las que antes componían el vocabulario elegante. El poeta contestó en seguida mandando la palabra *smart*. Los periódicos la publicaron y ha hecho verdadero furor. Pero ahora habrá que sufrir las consecuencias. La moda ha cogido por su cuenta la denominación *smart* y la ha puesto sus reglas severas. Un *smart gentleman* está obligado a vestirse tres veces al día.

(*La Época*, 18-12-1898, p. 1)

Los primeros anglicismos localizados relacionados con la crónica social son *baronet*, *lady*, *lord*, *milady* y *milord* y fueron encontrados a finales del siglo XVIII. Son títulos nobiliarios utilizados en Gran Bretaña y por tanto usados en la prensa en un contexto determinado. Las primeras apariciones en los periódicos, se encontraban en muchas ocasiones en ámbitos relacionados con la política británica, que mantenía una estrecha relación con la nobleza en el Parlamento como se muestra en el siguiente ejemplo.

Todavía ignoramos la fuerza que tendrá el *bill* del Sr. Pitt, esperado con tanta impaciencia. Su primera lectura se hizo el 16 de Enero: los debates fueron muy vivos: y la sesión duró hasta el 17 por la mañana, en que el Lord Spencer hizo una moción que fue aprobada.

(*Mercurio de España*, 03-1784, p. 57)

Estos anglicismos aparecieron de manera esporádica durante el siglo XVIII y fueron haciéndose más frecuentes a lo largo del siglo XIX, encontrándose en ámbitos más variados y no solo relacionados con la política, como ocurría en el siglo anterior, aunque siempre haciendo referencia a los individuos pertenecientes a la nobleza británica. Todos los anglicismos mantuvieron el mismo significado, con la excepción de la voz *milord*, que sufrió una ampliación de significado, pues a partir de 1885, comienza a ser utilizado para denominar un tipo de carruaje utilizado en la época en España.

La tabla 1 muestra la frecuencia de los cinco anglicismos que aparecieron en prensa durante los años del s. XVIII. Llama la atención sobremanera la alta frecuencia del anglicismo *lord*.

Tabla 1: Frecuencia de los anglicismos encontrados en el siglo XVIII

Anglicismos	1784–1800	1800–1850	1850–1900	Total
<i>lord</i>	622	3278	18730	22630
<i>lady</i>	6	75	2106	2187
<i>milord</i>	36	106	1938	2080
<i>baronet</i>	1	40	181	222
<i>milady</i>	1	7	141	149

Con respecto a su tipología formal, tres de estos anglicismos eran crudos, es decir, mantenían la misma grafía que la voz original, *lord*, *lady* y *baronet*. Asimismo los dos restantes, *milord* y *milady*, a pesar de tener una grafía que no parece original inglesa eran términos utilizados en Gran Bretaña. Probablemente eran vocablos recién incorporados al léxico español sin aún tiempo para asimilarse. En cuanto a la admisión en el DRAE, con la excepción del anglicismo *baronet*, los otros cuatro fueron registrados en el diccionario y son descritos como voces utilizadas en Inglaterra. Dos de ellos con la grafía con la que se encontraron en prensa, *lord* en 1932 y *milord* en 1869, hoy en día siguen aún vigentes en la edición actual del diccionario. Los otros dos han sufrido un cambio en la grafía, *milady* como *miladi* desde 1843 ya no se registra y *lady* como *ladi* desde 1927 ha vuelto a su grafía original *lady* en la edición actual. En ambos casos el diccionario no admite la grafía inaceptable en lengua española y la sustituye por la *i* latina.

Ya en la primera mitad del siglo XIX aparecieron ocho nuevos anglicismos, *baronnet*, *clown*, *dandy*, *gentleman*, *lunch*, *music-hall*, *toast* y *whist*, que ya comenzaban a estar vinculados al entretenimiento, las celebraciones y la vida social de la nobleza tanto en el ámbito nacional como en el internacional. Asimismo, muchos de estos anglicismos aparecían en el folletín, un tipo de novela romántica por entregas que se publicaba en la mayor parte de los periódicos de la época; entre otros el anglicismo *dandy*. El anglicismo *gentleman* apareció en distintas combinaciones como *gentlemen-rider*, *military gentlemen*, *first gentleman* o *gentleman-farmer* y normalmente se encontraba en contextos exclusivamente británicos. El anglicismo *lunch*, casi siempre estaba acompañado por adjetivos de carácter positivo como magnífico, espléndido,

etc. y coexistía en los mismos textos con la voz española almuerzo. Los anglicismos *coast* y *whist* aparecen habitualmente en contextos foráneos, sobre todo París y Londres como se observa en el siguiente ejemplo.

En un banquete dado por la sociedad agrícola Wetherby (Gran Bretaña), Mr. Lane Fox, uno de los vicepresidentes, ha tomado la palabra para responder a un *toast* (brindis) en obsequio suyo.

(*Eco del Comercio*, 06-10-1843, p. 4)

Un ejemplo de entretenimiento lo encontramos en la voz *clown*, en la mayoría de las ocasiones acompañado del adjetivo grotesco, en esta ocasión, dentro de la sección de teatro, más concretamente el circo.

Hoy jueves 17 se presentará por segunda vez la señorita Aubert Lustre, y ejecutará a caballo varios ejercicios, terminando con la carrera rápida y los juegos de las banderas. [...] El señor Meric, Clown grotesco español, realizará sobre un caballo en pelo el clown a caballo.

(*Eco del Comercio*, 11-06-1847, p. 1)

Estos anglicismos aparecieron de manera esporádica durante la primera mitad del siglo XIX y se hicieron más frecuentes durante la segunda mitad, sobre todo los anglicismos *lunch* y *clown*, como se aprecia en la tabla 2.

Tabla 2: Frecuencia de los anglicismos de la primera mitad del siglo XIX

Anglicismos	1800-1850	1850-1900	Total
<i>lunch</i>	1	2011	2012
<i>clown</i>	16	1370	1386
<i>gentleman</i>	3	253	256
<i>whist</i>	5	157	162
<i>dandy</i>	1	141	142
<i>music-hall</i>	1	58	59
<i>toast</i>	1	42	43
<i>baronnet</i>	4	32	36

Con la excepción del anglicismo afrancesado *baronnet*, que entró en el español a través del francés, dato que puede deducirse de la grafía, que es francesa a pesar de proceder originariamente de la voz inglesa *baronet*, ya encontrada en los periódicos del siglo XVIII, todos los demás eran crudos, gráficamente

iguales a su voz de procedencia, y se registraron en el DRAE. El anglicismo *whist*, admitido en el diccionario desde 1869, remite a la voz *vist*, y ya no está vigente en la edición actual (2001). En la edición de 1927 se registran por primera vez los anglicismos *toast*, *clown* y *lunch*. La voz *toast*, descrita como voz inglesa, tan solo apareció en las ediciones de 1927 y 1950. Los anglicismos *clown*, descrito como voz inglesa y *lunch* como anglicismo, siguen vigentes en la edición actual, aunque *clown* a partir de 1970 también se admite en el DRAE con la grafía *clon*; y *lunch* aparece desde la edición de 1927 como *lonche*. La voz *music hall* está registrada en el diccionario como voz inglesa desde 1984, aunque en la edición actual está propuesta para ser suprimida. El anglicismo *dandy* se registra como *dandi* desde la edición de 1927 hasta la edición actual. Es llamativo el caso de *gentleman*, pues a pesar de ser un anglicismo bastante frecuente y estar presente en la prensa desde 1835, sólo se admite en la edición actual del diccionario y como voz inglesa.

Es sin duda durante la segunda mitad del siglo XIX cuando el mundo de la crónica social contó con un mayor número de voces, un total de 27 nuevos anglicismos localizados: *at home*, *attraction*, *attraction*, *bar*, *clubman*, *christmas*, *drawing-room*, *flirt*, *flirtear*, *folklore*, *event*, *party*, *picnic*, *fashionable*, *five o'clock*, *gentlemant*, *globe-trotter*, *highlife*, *pocker*, *poker*, *snob*, *snobismo*, *pick-nick*, *public house*, *season*, *smart* y *tourista*. Estos anglicismos aparecían en crónicas en las que ya empezaba a narrarse los eventos de la sociedad española, y no sólo de la alta sociedad extranjera como era lo más usual en fechas anteriores y se iban haciendo hueco en la prensa de la época como se desprende del siguiente ejemplo.

Estamos quejosos de Carolina, la espiritual colaboradora que ameniza nuestras columnas poniéndonos al corriente de las fiestas y secretos del gran mundo: si es que la aflige algún amor desgraciado, si es que el culto tributado por los diarios a la política y que trasciende a los salones agota su fecunda vena, si hay, por último algún voto por medio que le prohíbe entrar en las intimidades del mundo *fashionable* [...].

(*La Época*, 14-05-1865, p. 3)

El anglicismo crudo *attraction* y el anglicismo en periodo de aclimatación *atraccion* aparecen en las mismas fechas y normalmente acompañados por el adjetivo *great*, al igual que la voz *event*, que aparece de manera esporádica y siempre en la combinación *gran event* o *great event*. El anglicismo *christmas* tampoco suele aparecer solo, sino en distintas combinaciones como *christmas gift*, *christmas book*, *christmas story*, *christmas day* y *christmas numbers*. El anglicismo *five o'clock*, aparece normalmente como *five o'clock tea*, en referencia al

refrigerio que se impuso en muchos salones españoles. El anglicismo *party* aparece con dos significados, uno político y otro de crónica social siendo este mucho más frecuente, aparece en las siguientes combinaciones *morning wedding party*, *house party*, *garden party* (sic), *dinner party*, *country party*. El anglicismo *clubman* se utilizaba en contextos españoles para contar un chisme sin desvelar el nombre de la persona implicada. En uno de los textos en los que se localizó el anglicismo *flirt* se diferenciaba entre este y la voz española “coquetear”:

No sabe que estoy de punto de casarme, y positivamente quiere tener un poco de *flirt* conmigo. Ya ves que me sirvo de una palabra inglesa para designar una cosa perfectamente española: suena mejor. Coqueteo parece algo, mientras que *flirt* es una palabrita suave *quin'ál'air de rien*, que dicen los franceses.
(*La Época*, 22-03-1892, p. 1)

El adjetivo *fashionable* se encuentra tanto en contextos relacionados con la moda en los anuncios publicitarios como para hacer referencia a personas (e.g. el mundo *fashionable*, la gente *fashionable* y la sociedad *fashionable*) con un significado muy similar al del anglicismo *high life*, traducido como alta sociedad, como se expresa con sorna en el siguiente ejemplo.

Pues penetremos en ese gran mundo, en esa alta sociedad hoy bautizada por todos los cronistas con el mal sonante y manoseado sustantivo adjetivo de *High-Life*. Puesto que vivís en *Alta Sociedad*, poned alta la mira y el pensamiento.
(*La Época*, 2-3-1883, p. 3)

El juego de cartas *poker*, también hallado en los periódicos analizados como *pocker*, se encuentra en muchas ocasiones en el folletín que a veces se incluía en la prensa de la época.

¿Qué es eso *del poker*? Es el juego de cartas más de moda; el que se juega en los *clubs* de Londres y Nueva York; el juego empieza á jugarse en París; el que se jugará dentro de poco en el casino [...] *poker* procede de la patria de Miss Leona, es decir, de los Estados Unidos, y goza allá de gran fama... Es una mezcla de juego de inteligencia y de juego de azar.
(*La Época*, 26-1-1886, p. 2)

En el ejemplo que se presenta a continuación se describe el uso que se hace de los anglicismos *snob* y *snobismo*.

Snob es una palabra inglesa muy generalizada ya en Francia y que empieza a emplearse en España. El *snob* es la caricatura, o la parodia, más bien, del verdadero aristócrata. Por extensión, la palabra *snob* y su derivado *snobismo*, se aplica a toda la falsificación social, a toda afectación ridícula, a toda vanidad hipócrita. (La *Época*, 09-04-1897, p. 2)

Con respecto al anglicismo *season*, que hacía referencia a la época del año en que la clase alta británica tenía más vida social, en un principio los periódicos la utilizaban principalmente para describir los eventos en Londres y en París, aunque en apariciones posteriores también comienza a referirse a contextos españoles, y se habla de la *season* madrileña. El anglicismo *drawing room* no hace referencia a la habitación en sí, sino a un tipo de recepción formal ofrecida generalmente por la clase alta o la realeza, tal y como refleja el siguiente ejemplo

La *high life* exhibe otra vez sus lujosos trenes en *Hyde-Park*; recobran su característica animación las fiestas hípicas, y, por último, dada la señal por *Buckingham Palace*, empieza en el gran mundo la serie de *five o'clocks*, *dinner-parties* y *drawing rooms*, que sirven de brillante marco á la buena sociedad londinense y proporcionan enormes ganancias al comercio Como era de esperar, el *drawing-room* del palacio de Buckingham ha revestido este año mayor solemnidad [...] Se necesitarían cinco ó seis columnas de la *ÉPOCA* solamente para mencionar los nombres de las personalidades que concurrieron á dicha fiesta. (La *Época*, 12-04-1897, p. 2)

En cuanto a la tipología de los anglicismos en la segunda mitad del siglo XIX, nuevamente destacaban los anglicismos crudos, aunque también se encontraron anglicismos en periodo de aclimatación (*atraccion*, *tourista* y *snobismo*), aquellos que se estaban asimilando a la lengua española pero aún mantenían elementos extranjeros. Asimismo se localizaron anglicismos hipercaracterizados (*gentlemant*, *picknick* y *pocker*), es decir que parecían más ingleses que su voz de procedencia; un anglicismo asimilado a la lengua española, *flirtear* y un falso anglicismo, voces que no existen en inglés a pesar de estar formadas por lexías inglesas, *clubman*. La mayor parte de estos anglicismos de otras tipologías coincidían en el tiempo con los anglicismos crudos de su misma voz de procedencia. En 1872 se encontraron las voces *attraction* y *atraccion*; *flirtear* apareció en prensa en 1890 y *flirt* en 1891; el anglicismo *picnic* se encontró en 1875 y *picknick* en 1888; aparecieron los anglicismos *poker* en 1886 y *pocker* en 1887; y *snobismo* en 1866 y *snob* en 1869. Este dato puede ser consecuencia del proceso inestable que sufren los anglicismos en los primeros momentos de

incorporación en la lengua receptora. A continuación se muestra un ejemplo de ello.

Hace días, circulan por las calles de Madrid unas parejas de chiquillos [...] cargados de cajas tituladas incorrectamente *Pick-Nick*, que contiene [...] un *piscolabis tente en pie*, merienda o *lunch*. [...] si el explotador de la cosa lo hubiera llamado *picnic* hubiese dicho lo que proponía decir; pero en España se inventan palabras de corte inglés que nada dicen. Es por demás inocente y está sujeta a quiebras, cuando no a suposiciones gratuitas sobre el fondo de la cosa mal llamada. *Pick-nick* son dos palabras inglesas, dos verbos [...]. Juntos nada significan a pesar de sonar como *picnic*, así escrito en una sola palabra, que se traduce en castellano como comida a escote. (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 01-II-1891, p. 2)

La mayoría de estos anglicismos eran poco frecuentes, aunque aparecieron algunos frecuentes y uno bastante frecuente, *fashionable*. Este dato tiene sentido pues el estudio sólo recoge el número de apariciones hasta el año 1900 y hay muchos anglicismos que hoy en día son muy frecuentes aunque en ese momento aún no lo eran (e.g. *picnic*, *poker* o *snob*).

A continuación se muestra un ejemplo en el que aparece el anglicismo *fashionable*, el más frecuente de los encontrados en este periodo, vinculado con los anglicismos relacionados con el deporte.

Encontré en el wagon al vizconde de Kerjegú [...] El vizconde, *sportman* que había abandonado todo para no faltar a las carreras de caballos de Deauville, las más elegantes de cuantas se celebran en el estío. ¿Cuál es el *fashionable* que no respeta las leyes del *sport* para dejar de asistir a Chantilly, al gran premio de París o a las fiestas hípicas de Deauville. (*La Época*, 18-08-1876, p. 1)

La mayor parte de estos anglicismos fueron admitidos en las distintas ediciones del DRAE. Algunos de ellos lo hicieron con la misma grafía con la que aparecieron en prensa: *folklore*, como voz inglesa, en la edición de 1925; *bar*, *clubman*, *snob* y *snobismo* descritos como voces inglesas; *picnic* como anglicismo y *flirtear* sin alusión a su origen inglés en la de 1927; *party*, registrada como voz inglesa en 1985; y *christmas* en 1989. La edición actual ya no registra los anglicismos *clubman* y *picnic*. Los demás siguen vigentes, aunque algunos después de un cambio en la grafía: *folklore* se registra como *folclore* desde 1970 y *snob* y *snobismo* también desde 1927 como *esnob* y *esnobismo* respectivamente.

Tabla 3: Frecuencia de los anglicismos (1850–1900)

Anglicismo	1850–1900
<i>fashionable</i>	614
<i>season</i>	189
<i>party</i>	184
<i>bar</i>	180
<i>highlife</i>	92
<i>tourista</i>	50
<i>clubman</i>	40
<i>atraccion</i>	26
<i>christmas</i>	24
<i>attraction</i>	19
<i>five o'clock</i>	14
<i>snobismo</i>	11
<i>flirt</i>	10
<i>folklore</i>	10
<i>poker</i>	9
<i>smart</i>	8
<i>at home</i>	7
<i>snob</i>	7
<i>drawing room</i>	6
<i>picnic</i>	6
<i>gentlemant</i>	5
<i>event</i>	3
<i>flirtear</i>	3
<i>pocker</i>	3
<i>public house</i>	3
<i>pick-nick</i>	2
<i>globe-trotter</i>	1

Otro grupo de anglicismos tan solo fue aceptado en el diccionario con una versión más adaptada al español. El anglicismo *event* como “evento” ya estaba en el diccionario desde 1732; *tourista* como “turista” (del inglés *tourist*) desde la edición de 1914; *flirt* como “flirteo” y *dandyismo* como “dandismo” en 1927 sin alusión al origen inglés; *pocker* y *poker* como “poquer” (del inglés *poker*); *atraccion* y *attraction* como “atracción” desde 1726, aunque no es hasta la

edición de 1970 cuando se incluye la acepción relacionada con el espectáculo y la diversión; *picknick* como “picnic” en 1927; y *public house* como “pub” (voz inglesa) desde 1985. Con la excepción de los dos últimos todos siguen vigentes en la edición actual del diccionario.

Un pequeño grupo de anglicismos no fue reconocido en el diccionario: *fashionable*, *highlife*, *season*, *at home*, *five o'clock*, *globe-trotter* y *smart*. Todos coinciden en ser anglicismos crudos y poco frecuentes que han caído en desuso (*at home* y *five o'clock* se refieren a un tipo de fiesta de moda en el siglo XIX) o han sido sustituidos por voces españolas, *high life* por “buena vida” o “gran vida” y *globe-trotter* por “trotamundos”; y otros por existir una palabra española con el mismo significado, *season* por “temporada”; y *smart* por “elegante”.

4. Conclusiones

La influencia de la lengua inglesa, desde hace más de un siglo, es evidente en todos los campos debido a una serie de factores de tipo económico, político, social y cultural entre otros, y ello queda plasmado en la prensa del momento que recoge los acontecimientos, eventos culturales, deportivos, políticos, económicos, ecos de sociedad, etc. que tienen lugar en España y en el extranjero. Ya los primeros anglicismos vieron la luz en los periódicos que se publicaron en nuestro país a finales del siglo XVIII. Este trabajo evidencia cuáles fueron las primeras voces relacionadas con la crónica social que procedentes de la lengua inglesa se fueron instalando en la lengua española. Las voces admitidas durante el siglo XVIII eran tratamientos nobiliarios utilizados en la Inglaterra del momento, ya a principios del siglo XIX comienzan a insertarse en la prensa secciones dedicadas a la crónica social, en un principio describiendo las fiestas y celebraciones acontecidas en otros países (Gran Bretaña y Francia) que algo más tarde fueron adoptadas por la clase alta española. Asimismo se importaron los juegos y otras actividades relacionadas con el ocio en general procedentes de otros países, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Todos estos nuevos entretenimientos trajeron con ellos las palabras con que se nombraban en su país de origen, los anglicismos. La mayoría de ellos se asentaron en nuestra lengua, pues hacían referencia a conceptos que no existían aún en nuestra lengua.

En cuanto a la tipología formal, la mayor parte de los anglicismos localizados en la prensa eran crudos, es decir, exactos gráficamente a su voz de procedencia. Los anglicismos pertenecientes a otras tipologías (anglicismos

asimilados, en periodo de aclimatación, afrancesados, falsos anglicismos e hipercharacterizados) eran bastante escasos y coincidieron con anglicismos crudos que procedían de la misma voz inglesa.

Aunque el comportamiento de la *Real Academia Española* frente a la llegada de estos préstamos suele ser bastante prudente, el grado de aceptación de los anglicismos vinculados a la crónica social es muy alto. En las ediciones anteriores a la actual del DRAE se aceptan el 67% de los anglicismos relacionados con la crónica social encontrados en la prensa, dato bastante similar al de la edición presente, en el que se registran el 65% de los anglicismos.

Aunque el contacto entre lenguas y la incorporación de los préstamos lingüísticos han existido siempre, con el transcurso del tiempo y el desarrollo de tecnologías cada vez más avanzadas han contribuido sobremanera a la propagación de estas voces. En este caso, es la prensa del siglo XIX la transmisora de anglicismos que reflejaban las nuevas formas de entretenimiento que otras culturas ya estaban disfrutando y que poco a poco iban llegando España e introduciéndose en las costumbres españolas. Resulta curioso haber encontrado tantos ejemplos en los que los nuevos conceptos eran explicados por el periodista, dándonos el origen del anglicismo, una explicación sobre el significado, y en alguna ocasión, haciendo referencia al mal uso del anglicismo o a la no necesidad de este.

Materiales utilizados

Correo Mercantil de España y sus Indias (1792–1808). En línea. <http://hemerotecadigital.bne.es/cgi-bin/Pandora>. (Consulta: febrero–diciembre 2013).

Diario Oficial de Avisos de Madrid (1847–1917). En línea. <http://hemerotecadigital.bne.es/cgi-bin/Pandora>. (Consulta: febrero–diciembre 2013).

Eco del Comercio (1834–1849). En línea. <http://hemerotecadigital.bne.es/cgi-bin/Pandora>. (Consulta: febrero–diciembre 2013).

La Correspondencia de España (1859–1925). En línea. <http://hemerotecadigital.bne.es/cgi-bin/Pandora>. (Consulta: febrero–diciembre 2013).

La Época (1849–1936). En línea. <http://hemerotecadigital.bne.es/cgi-bin/Pandora>. (Consulta: febrero–diciembre 2013).

Mercurio de España (1784–1830). En línea. <http://hemerotecadigital.bne.es/cgi-bin/Pandora>. (Consulta: febrero–diciembre 2013).

Bibliografía

- Alfaro, R. (1948): El anglicismo en el español contemporáneo. *Thesaurus* 4: 102–120.
- Balteiro I. & M.A. Campos (2012): False Anglicisms in the Spanish Language of Fashion and Beauty. *Ibérica* 24: 233–260.
- Carstensen, B. & U. Busse (1993): *Anglizismen Wörterbuch*. Berlin/New York: De Gruyter.
- Deroy, L. (1956): *L'emprunt linguistique*. Paris: Les Belles Lettres.
- Ezama Gil, M. A. (2007): Emilia Pardo Bazán revistera de salones: Datos para una historia de la crónica de sociedad. *ESPÉCULO* 37: 1–23.
- Fernández García, A. (1972): *Anglicismos en el español*. Oviedo: Lux.
- Fischer, R. & H. Pulaczewska (2008): *Anglicisms in Europe. Linguistic Diversity in a Global Context*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Gimeno, F. & M. V. Gimeno (1991): Estado de la cuestión sobre el anglicismo léxico. In: C. Hernández & L. Castañeda San Cirilo (eds.) *El español de América. Actas del III Congreso Internacional de El Español de América*. Valladolid: Junta de Castilla y León. 741–749.
- Gómez Capuz, J. (1998): *El préstamo lingüístico (conceptos, problemas y métodos)*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universitat de València.
- Gómez Capuz, J. (2000): *Anglicismos léxicos en el español coloquial*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Görlach, M. (2002): *An Annotated Bibliography of European Anglicisms*. Oxford: Oxford University Press.
- Gusmani, R. (1981): *Saggi sull' interferenza linguistica: volume primo*. Florencia: Casa Editrice.
- Gusmani, R. (1983): *Saggi sull' interferenza linguistica: volume secondo*. Florencia: Casa Editrice.
- Haugen, E. (1950): The analysis of linguistic borrowing. *Language* 26: 210–231.
- Lope Blanch, J. (1986): Anglicismos en el español del suroeste de los Estados Unidos. In: S. Neumeister (ed.) *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Frankfurt: Vervuert. 131–138.
- López Morales, H. (1987): Anglicismos léxicos en el habla culta de San Juan de Puerto Rico. *Lingüística Española Actual* 9: 285–303.
- Lorenzo, E. (1987): Anglicismos en la prensa. In: *Primera reunión de Academias de la Lengua Española sobre el lenguaje y los medios de comunicación*. Madrid: Real Academia Española. 71–79.
- Lorenzo, E. (1996): *Anglicismos hispánicos*. Madrid: Gredos.
- Marcos Pérez, P.J. (1971): *Los anglicismos en el ámbito periodístico*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Medina López, J. (1996): *El anglicismo en el español actual*. Madrid: Arco-Libros.
- Onysko, A. (2007): *Anglicisms in German: Borrowing, Lexical Productivity, and Written Codeswitching*. Berlin/New York: De Gruyter.
- Picone, M. (1996): *Anglicisms, Neologisms and Dynamic French*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Pogarell, R. & M. Schröder (1999): *Wörterbuch überflüssiger Anglizismen*. Paderborn: IFB Verlag.
- Pratt, C. (1980): *El anglicismo en el español peninsular contemporáneo*. Madrid: Gredos.

Rey-Debove, J. & G. Gagnon (1984): *Dictionnaire des anglicismes*. Paris: Le Robert.

Rivero Herraiz, A. (2008): *Deporte y Modernización (La actividad Física como elemento de transformación social y cultural en España 1910-1936)*. Tesis Doctorales, 0(2). Consultado en <http://www.cafyd.com/REVISTA/ojs/index.php/bbddcafyd/article/view/108>

Rodríguez González, F. (1999): Anglicisms in Contemporary Spanish. An Overview. *Atlantis* 21: 103-139.

Rodríguez Gutiérrez, (2012): Ramón de Navarrete y misterios del corazón (1845): ciudad del lujo y del glamour. *Anales* 24: 43-66.

Rodríguez Medina, M. J. (2003): La presencia del inglés en España: antecedentes y panorama actual. *Analecta Malacitana* 13: 50-85.

Rodríguez Segura, D. (1999): *Panorama del anglicismo en español: presencia y uso en los medios*. Almería: Universidad de Almería.

Vélez Baleiro, M. (2003): *Anglicismos en la prensa económica española*. Accesible en línea en: <http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/7166>.

Anexo: Anglicismos relacionados con la crónica social

Anglicismo	Tipología	Prensa	Frecuencia	1ª edición DRAE	DRAE (2001)
<i>milady</i>	Afrancesado	1784	frecuente	1843 (<i>miladi</i>)	x
<i>lady</i>	Crudo	1784	muy frec.	1927 (<i>ladi</i>)	<i>lady</i>
<i>milord</i>	Afrancesado	1784	muy frec.	1869	<i>milord</i>
<i>lord</i>	Crudo	1792	muy frec.	1832	<i>lord</i>
<i>baronet</i>	Crudo	1794	frecuente	x	x
<i>gentleman</i>	Crudo	1835	frecuente	x	<i>gentleman</i>
<i>baronnet</i>	Afrancesado	1838	poco frec.	x	x
<i>whist</i>	Crudo	1838	frecuente	1869 (<i>whist</i> y <i>vist</i>)	x
<i>toast</i>	Crudo	1843	poco frec.	1927	x
<i>dandy</i>	Crudo	1846	frecuente	1927 (<i>dandi</i>)	<i>dandi</i>
<i>clown</i>	Crudo	1847	muy frec.	1927 y 1970 (<i>clon</i>)	<i>clown/clon</i>
<i>lunch</i>	Crudo	1848	muy frec.	1927 (<i>lunch</i> y <i>loche</i>)	<i>lunch</i>
<i>music-hall</i>	Crudo	1848	poco frec.	1984	<i>music hall</i>
<i>fashionable</i>	Crudo	1851	bastante frec.	x	x
<i>at home</i>	Crudo	1852	poco frec.	x	x
<i>party</i>	Crudo	1852	frecuente	1985	<i>party</i>
<i>season</i>	Crudo	1860	frecuente	x	x
<i>tourista</i>	P. de aclim.	1862	poco frec.	1914 (<i>turista</i>)	<i>turista</i>
<i>gentlemant</i>	Hipercarac.	1864	poco frec.	x	<i>gentleman</i>
<i>high life</i>	Crudo	1864	poco frec.	x	x
<i>snobismo</i>	P. de aclim.	1866	poco frec.	1927	<i>esnobismo</i>
<i>christmas</i>	Crudo	1868	poco frec.	1989 (<i>christmas</i> y <i>crismas</i>)	<i>christmas</i>

Anglicismo	Tipología	Prensa	Frecuencia	1ª edición DRAE	DRAE (2001)
<i>attraction</i>	P. de aclim.	1872	poco frec.	1970 (<i>atracción</i>)	<i>atracción</i>
<i>attraction</i>	Crudo	1872	poco frec.	1970 (<i>atracción</i>)	<i>atracción</i>
<i>picnic</i>	Crudo	1875	poco frec.	1927	x
<i>public house</i>	Crudo	1972	poco frec.	1985 (<i>pub</i>)	x
<i>folklore</i>	Crudo	1882	poco frec.	1925	<i>folclore</i>
<i>clubman</i>	Falso angl.	1883	poco frec.	1927	x
<i>bar</i>	Crudo	1885	frecuente	1927	<i>bar</i>
<i>poker</i>	Crudo	1886	poco frec.	1947 (<i>poquer</i>)	<i>póquer</i>
<i>event</i>	Crudo	1887	poco frec.	1732 (<i>evento</i>)	<i>evento</i>
<i>pocker</i>	Hipercarac.	1887	poco frec.	1947 (<i>poquer</i>)	<i>póquer.</i>
<i>pick-nick</i>	Hipercarac.	1888	poco frec.	1927 (<i>picnic</i>)	x
<i>five o'clock</i>	Crudo	1889	poco frec.	x	x
<i>flirtear</i>	Asimilado	1890	poco frec.	1927	<i>flirtear</i>
<i>flirt</i>	Crudo	1891	poco frec.	1927 (<i>flirteo</i>)	<i>flirteo</i>
<i>snob</i>	Crudo	1896	poco frec.	1927	<i>esnob</i>
<i>smart</i>	Crudo	1897	poco frec.	x	x
<i>dandyismo</i>	P. de aclim.	1898	poco frec.	1927 (<i>dandismo</i>)	<i>dandismo</i>
<i>Globe-trotter</i>	Crudo	1900	poco frec.	x	x

IUVENILIA

FRANCESCO SAMARINI

POEMI SACRI NEL SEICENTO ITALIANO

Trattando magistralmente della poesia sacra del Cinquecento, Amedeo Quondam scrive:

[...] il pregiudizio, tutto ideologico, [...] ha escluso (e continua a escludere, anche se in termini sempre più opachi) dal campo della “letteratura” le tantissime e tanto diverse esperienze di poesia religiosa (devota spirituale sacra eccetera), nelle svariate forme primarie costitutive e proprie di questa imponente tipologia culturale (liriche: canzoni sonetti madrigali; narrative: poemi in terza e in ottava rima), oltre che nella lunga durata di forme archetipiche (la lauda).¹

In particolare, il poema di ispirazione religiosa è una delle forme poetiche più frequentate dalla letteratura italiana tra XV e XVII secolo, ma la grande messe di opere afferenti a questo genere è andata incontro ad un oblio generalizzato. Le ragioni di questa *damnatio memoriae* sono da ricondurre alla svalutazione operata in sede critica e manifestatasi più con la mancanza di attenzione che con l'aperta stroncatura. Solo negli ultimi anni è emerso un rinnovato interesse per questa produzione poetica, in particolare grazie al vasto catalogo realizzato dall'Università di Torino e reso disponibile *on-line*.² La panoramica quantitativa dei titoli pubblicati dal Quattro al Settecento che si

¹ A. Quondam: 'Sezione seconda. Tradizioni', in: 'Paradigmi e tradizioni', *Studi (e testi) italiani* 16, 2005: 127–282, p. 129. Nello stesso intervento è possibile rinvenire rimandi bibliografici agli studi che hanno contribuito, in anni recenti, alla rivalutazione critica della letteratura religiosa.

² *Il poema sacro dal Rinascimento all'Arcadia*, consultabile *on-line* sul sito del progetto SuRSUM: <http://www.sursum.unito.it>. Alcuni importanti contributi sul tema sono S. Ussia: *Il sacro Parnaso: il lauro e la Croce*, Catanzaro: Pullano, 1993; S. Ussia: *Le Muse sacre. Poesia religiosa dei secoli XVI–XVII*, Borgomanero: Fondazione A. Marazza, 1999; M. Corradini: 'Il poema del Seicento nello stato di Milano', in: M. Corradini: *La tradizione e l'ingegno: Ariosto, Tasso, Marino e dintorni*, Novara: Interlinea 2004: 179–211; G. Arbizzoni, M. Faini & T. Mattioli (eds.):

può trarre dai dati di questo progetto dimostra una vera e propria impennata dei poemi sacri dopo gli anni del Concilio tridentino. Dopo la massima espansione della prima metà del Seicento si assiste ad un brusco calo di produttività, che non impedisce la realizzazione di un buon numero di lavori anche lungo tutto il corso del Settecento.

Focalizzando l'attenzione sul Seicento, si può subito notare che anche Giovan Battista Marino, il "re del secolo" secondo la formula di De Sanctis, si dedica al genere del poemetto sacro, con *La strage degli innocenti*, uscita postuma nel 1632, che egli reputa opera di prima grandezza.³ L'inizio della composizione risale ai primi anni del secolo, nel momento di maggiore successo per l'epica religiosa. Uno sguardo ai luoghi di stampa testimonia una diffusione dei poemi pressoché omogenea in tutta la penisola, con una maggiore concentrazione nei centri editoriali più importanti (Venezia su tutti). È importante sottolineare che questi testi hanno, in generale, un successo editoriale piuttosto limitato: fatte salve alcune eccezioni, la gran parte di essi vanta una sola stampa. Alla luce di questi dati, Erminia Ardissino scrive parole pregnanti sui motivi per i quali è istruttivo dedicarsi allo studio dei poemi:

Lo studio di questi testi contribuisce [...], per la loro abbondanza e pervasività, ad approfondire la storia della cultura, dell'editoria, della pietà, della vita quotidiana, a conoscere lo sfondo culturale su cui maturano i fenomeni letterari più vistosi di quel secolo che è all'origine dell'età moderna.⁴

L'espressione "poema sacro", con cui si indica nel Seicento tutto il vasto insieme di opere lunghe a tema biblico agiografico teologico cristologico e affini, è di ascendenza dantesca: il "poema sacro, / al quale ha posto mano e cielo e terra" (*Pd* XXV, 1-2) è la *Commedia* stessa. La materia delle versificazioni proviene, quindi, direttamente da testi scritturistici o comunque di carattere religioso. Molti dei poemi di quest'epoca appartengono senza ambiguità al

Dopo Tasso: percorsi del poema eroico, Atti del convegno di studi, Urbino, 15 e 16 giugno 2004, Roma/Padova: Antenore, 2005; E. Ardissino (ed.): *Poemi biblici del Seicento*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2005. Fondamentale, anche se riguarda poemi cronologicamente precedenti, il contributo di M. Chiesa: 'Poemi biblici fra Quattro e Cinquecento', *Giornale storico della Letteratura Italiana* 179, 2002: 161-192. Si segnala anche M. Faini: 'La tradizione del poema sacro nel Cinquecento', in: P. Gibellini (ed.): *La Bibbia nella letteratura italiana*, vol. V, Brescia: Morcelliana, 2013: 591-608.

³ Sull'alta considerazione di Marino per la sua *Strage degli innocenti*, da lui stesso definita "senza comparazione più perfetta dell'*Adone*", si veda E. Russo: *Marino*, Roma: Salerno, 2008: 230-240.

⁴ E. Ardissino: *Poemi biblici del Seicento*, *op.cit.*: 2.

genere agiografico, sono cioè fondati sui racconti della vita di un santo. La materia narrativa è costruita secondo il tipico schema “vita – morte – miracoli” ed è ricavata da testi come la *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine. Non di rado gli autori omaggiano i santi patroni della propria città di origine, realizzando opere destinate prevalentemente ad un pubblico locale. Agli eroi del mondo cavalleresco, protagonisti del poema epico tradizionale, si sostituiscono i paladini della fede cristiana, con le loro imprese più spirituali che belliche. Il proposito è di sostituire le consuete letture di intrattenimento, in particolare i romanzi cavallereschi, con testi edificanti per i lettori non dotati delle lettere latine: solo in modo indiretto è consentito loro di accedere alla Sacra Scrittura, dal momento che i volgarizzamenti dei testi sacri sono esplicitamente proibiti dall'autorità ecclesiastica.⁵ Non si tratta, perciò, di semplici traduzioni del testo biblico o, più in generale, religioso, ma di opere letterarie che si basano sul dato scritturistico, di per sé certo ed invariabile, cui si aggiungono episodi e digressioni di invenzione, nel rispetto del criterio di verosimiglianza.⁶ L'operazione non è priva di rischi; per fare solo un esempio, Torquato Tasso si dichiara ostile all'adozione della materia di fede nei poemi:

[Nelle storie sacre] il fingere non è lecito: e chi nessuna cosa fingesse, chi in somma s'obligasse a que' particolari ch'ivi son contenuti, poeta non sarebbe, ma istorico.⁷

I dettami tassiani sono però ampiamente disattesi, vista la straordinaria diffusione dei poemi in tutta la penisola. Comunque, gli estensori dei poemi religiosi avvertono la problematicità della *contaminatio* connaturata alle proprie composizioni: è frequente nelle parti introduttive la giustificazione delle scelte da loro operate. Paolo Silvio, autore di un componimento in tre canti (definiti *Pianti*) sulle lacrime di Maria Maddalena, scrive nel *Proemio*:

⁵ Sulla proibizione dei volgarizzamenti dei testi sacri si vedano G. Fragnito: *La Bibbia al rogo: la censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Bologna: Il Mulino, 1997; D. Zardin: 'Bibbia e letteratura religiosa in volgare nell'Italia del Cinque-Seicento', *Annali di storia moderna e contemporanea* 4, 1998: 593-616; G. Fragnito: *Proibito capire. La Chiesa e il volgare nella prima età moderna*, Bologna: Il Mulino 2005.

⁶ “Quella del poema sacro secentesco è una forma tra la catechesi e l'intrattenimento”, E. Ardissino: *Poemi biblici del Seicento, op.cit.* : 6.

⁷ T. Tasso: *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari: Laterza, 1964: 9. Alcune considerazioni in merito sono offerte da L. Borsetto: 'Muse cristiane vs muse pagane. La linea Sannazaro-Vida-Tasso nella "Liberata"', in: G. Baldassarri (ed.): *Tasso a Roma*, Atti della Giornata di Studi, Roma, Biblioteca Casanatense, 24 novembre 1999, Ferrara: Panini, 2004: 23-47.

Nel terzo, e ultimo pianto si spiegano quei spirituali, e santi affetti, quali probabilmente può credersi, che intravenissero fra Cristo, e la Madalena in casa di Simone, ancorché l'Evangelista non ne faccia menzione.⁸

La censura ecclesiastica, pur con notevoli differenze a seconda dei tempi e dei luoghi, è diffidente nei confronti di queste operazioni letterarie, che mescolano il vero della Bibbia con le invenzioni dei poeti. Si può comunque riscontrare una grandissima confusione normativa riguardo alle versificazioni bibliche: le indicazioni provenienti da Roma sono sovente ambigue e contraddittorie e la loro diversificata applicazione a livello locale contribuisce ad ingarbugliare ancora di più la situazione.⁹

I poemi sacri si configurano, quindi, come opere poetiche originali, e come tali attingono ad un'ampia gamma di fonti letterarie, che va oltre i testi sacri. Più che dalla letteratura religiosa "popolare" (cantari, sacre rappresentazioni, testi devozionali), che dimostra comunque una certa influenza, questo filone letterario appare fortemente influenzato da modelli "alti", in particolare il *De Partu Virginis* di Jacopo Sannazaro (1526) e, soprattutto, la *Gerusalemme Liberata*.¹⁰ Il poema di Tasso diviene un riferimento non solo per lo stile, ma anche per la struttura degli episodi, con la ripresa di *topoi* come l'intervento delle forze diaboliche e la descrizione di giardini incantati. Il modello della *Liberata* si afferma come "sinopia per battaglie spirituali di 'pietose armi' cristiane, rivestite di nuovi significati devoti".¹¹ Per constatare la pesante eredità tassiana sui poemi sacri seicenteschi è sufficiente uno sguardo ai titoli di alcune opere: *San Francesco overo Gerusalemme celeste acquistata; La Betulia liberata; La Maddalena liberata*.¹² La marcata impronta epica si manifesta

⁸ P. Silvio: *La Maddalena penitente*, Milano: Compagnia de Tino e Besozzo, 1602 : 12. Questa edizione del poema è la più antica a cui si possa accedere, ma con ogni probabilità non è la *princeps*, come si deduce da alcune allusioni contenute nei paratesti.

⁹ La complessa vicenda del poema religioso *Maria Concetta* di Giovanni Carlo Coppola mostra chiaramente quanto fosse arbitraria l'applicazione delle oscure normative in fatto di censura: si veda perciò M. Sabato: "Corretto e mutato". L'espurgazione del poema sacro Maria Concetta di Giovanni Carlo Coppola (1635-1649); *Mediterranea. Ricerche storiche* 19, 2010 : 295-316.

¹⁰ Un'edizione recente del poema di Sannazaro è J. Sannazaro: *De Partu Virginis. Il parto della Vergine volgarizzamento di Giovanni Giolito de' Ferrari (1588) a fronte*, a cura di S. Prandi, Roma: Città Nuova, 2001.

¹¹ E. Selmi: "Inchiodati purgati" e il "Parnaso in pulpito" (memoria e riscrittura tassiana nell'epica sacra del Seicento); in: *Dopo Tasso: percorsi del poema eroico, op.cit.* : 423-475, p. 425.

¹² A. Gallucci: *San Francesco overo Gerusalemme celeste conquistata*, Venezia: Barezzi Barezzi, 1618; F. Brancalasso: *La Betulia liberata*, Napoli: Domenico Maccarano, 1651; I. Cumbo: *La Maddalena liberata*, Venezia: Paolo Baglioni, 1673.

anche nei sottotitoli dei testi in questione, spesso qualificati come “eroici” o “epici” dai loro autori. La locuzione “poema eroico” diviene perciò poco connotante, designando in sostanza qualsiasi lungo componimento in versi.¹³ Se tale denominazione non appare del tutto inadeguata per indicare alcuni poemi di argomento vetero-testamentario, essa viene applicata a componimenti che poco o nulla hanno in comune con la *Liberata*, come, ad esempio, *Il rosario della Madonna* di Capoleone Ghelfucci.¹⁴ Il metro quasi esclusivo all'interno di questa produzione è ovviamente l'ottava rima, poiché ci si muove nel solco della tradizione epica.

Lo scopo dei poemi religiosi è il *docere et delectare*: le realtà spirituali vengono proposte al lettore in una forma corporea e accattivante, sfruttando tutte le strategie letterarie dell'epoca.¹⁵ Gli autori fanno poesia a partire dalle Sacre Scritture o da testi religiosi, con il fine di divulgare la dottrina cristiana in modo piacevole per il lettore. Dal momento che gli eroi eponimi devono fungere da esempio di eroismo cristiano, si può dedurre che l'abbondanza di opere dedicate a personaggi femminili (la Madonna, Maria Maddalena, sant'Agnese, Ester, Giuditta) presupponga un numero significativo di lettrici.¹⁶ Mentre protagoniste come Giuditta presentano una forma di eroismo “maschile”, basato sulla forza e sul coraggio, il caso di Maria di Magdala è sintomatico del passaggio ad un nuovo tipo di virtù eroica, che si esplica nella lotta interiore contro le tentazioni e il peccato: nel poema sulla Maddalena Paolo Silvio scrive:

[...] l'arme pietose, e i vivi affetti
Canto onde fral guerriera espugna il cielo.¹⁷

¹³ Si veda G. Arbizzoni: ‘Vicende e ambagi dell'epica secentesca. Qualche ricognizione tra scritti teorici e paratesti’, in: *Dopo Tasso: percorsi del poema eroico*, op.cit. : 3-35, p. 24.

¹⁴ C. Ghelfucci: *Il rosario della Madonna*, Venezia: Nicolò Polo, 1601.

¹⁵ Alcune osservazioni sul tema del *docere et delectare* nell'età post-conciliare sono in F. Tateo: ‘La letteratura della Controriforma’, in: E. Malato (ed.): *Storia della letteratura italiana* 5, Roma: Salerno, 1997 : III-224.

¹⁶ Sul personaggio di Giuditta, una delle eroine più amate dai poeti seicenteschi, si rimanda a L. Carpanè: *Da Giuditta a Giuditta. L'epopea dell'eroina sacra nel Barocco*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2006.

¹⁷ P. Silvio: *La Maddalena penitente*, op.cit. : 43. Recenti contributi sui modelli di eroismo femminile nella letteratura e nel teatro seicentesco sono: P. Cosentino: “‘Belle, caste e magnanime’: le eroine bibliche di Federico Della Valle”, in: K. Cappellini & L. Geri (eds.): *Il mito nel testo. Gli antichi e la Bibbia nella letteratura italiana*, Roma: Bulzoni, 2007 : 63-77; L. Borsetto (ed.): *Giuditta e altre eroine bibliche tra Rinascimento e Barocco*, Atti del seminario di studio, Padova, 10-11 dicembre 2007, Padova: Padova University Press, 2011.

A paragone con il debordante successo della *Liberata*, appare inferiore l'influenza del *Mondo creato* tassiano, opera più meditativa e problematica (anche per l'uso di una forma metrica come l'endecasillabo sciolto), che tuttavia non rimane priva di epigoni. Viene infatti prodotto un buon numero di poemi esameronici, costruiti sul modello della *Genesi* e divisi nelle canoniche sette "giornate"; tra questi ricordiamo l'*Essamerone* di Felice Passero (1608) e *La creazione del mondo* di Gasparo Murtola (1608), particolareggiata descrizione in ottava rima (quindi con distacco dal modello tassiano) di tutti gli oggetti della Creazione.¹⁸ Un altro filone assai vitale tra i poemi del XVII secolo è quello cosiddetto *lacrimista*, incentrato sui lamenti di personaggi biblici, su tutti Davide, Pietro e Maddalena, e inaugurato nel secolo precedente dai fortunati poemetti intitolati *Lacrime di S. Pietro* di Luigi Tansillo (a stampa postume e incompiute nel 1560) e *Lacrime della S. Maria Maddalena* di Erasmo da Valvasone (1586).¹⁹

È invece evidente il declino del modello dantesco: le riprese secentesche della *Commedia* si contano sulle dita di una mano: possiamo segnalare l'*Odolimpia* di Giulio Fe' (1607) e *Il giudizio estremo* di Toldo Costantini (1642).²⁰ Al geniale lavoro di invenzione di Dante si preferisce, in genere, una maggiore adesione alle fonti bibliche e agiografiche, evitando così i rischiosi "eccessi" della fantasia.

Nelle numerosissime opere del primo Seicento prevale la misura breve o brevissima (da uno a cinque canti), in continuità con i *Poemetti* sacri (prima edizione nel 1598) di Gabriello Chiabrera, ultimo approdo dell'intensa ricer-

¹⁸ F. Passero: *Lessamerone, ovvero l'opre de' sei giorni*, Napoli: Gio. Battista Sottile, 1608; G. Murtola: *Della creazione del mondo. Poema sacro*, Venezia: Evangelista Deuchino e Gio. Batt. Pulciani, 1608. Sulla ricca produzione esameronica dell'epoca è assai utile G. Jori: *Le forme della creazione: sulla fortuna del "Mondo creato". Secoli XVII e XVIII*, Firenze: Olschki, 1995.

¹⁹ La prime pubblicazioni delle opere di Tansillo e Valvasone sono rispettivamente L. Tansillo: *Lagrime di S. Pietro del Reverendiss. Cardinale de' Pucci*, in: *Il secondo libro dell'Eneide di Virgilio. Dove si contiene la distruzione dell'antichissimo Imperio d'Asia, tradotto in ottava rima da G[iovan] M[ario] V[erdizzotti]*... , Venezia: Francesco Rampazzetto, 1560 e E. Da Valvasone: *Le lacrime di S. Maria Maddalena*, Ferrara: Vittorio Baldini, 1586. Su questi componimenti e sulla produzione di poesia "lacrimista" si veda A. A. Piatti: "E l'uom pietà da Dio, piangendo, impari". *Lacrime e pianto nelle rime sacre dell'età di Tasso*, in: M. L. Doglio & C. Delcorno (eds.): *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, Bologna: Il Mulino, 2007: 53-106.

²⁰ G. Fe': *Odolimpia*, Milano: Girolamo Bordoni e Pietromartire Locarni, 1607; T. Costantini: *Il giudizio estremo*, Padova: Paolo Frambotto, 1642. Sulla fortuna di Dante nel XVII secolo si rimanda a G. Tavani: *Dante nel Seicento: saggi su A. Guarini, N. Villani, L. Magalotti*, Firenze: Olschki, 1976; B. Capaci (ed.): *Dante oscuro e barbaro. Commenti e dispute (secoli XVII e XVIII)*, Roma: Carocci, 2008; M. Corradini: 'Marino e Dante', in: M. Corradini: *In terra di letteratura*, Lecce: Argo, 2012: 107-134.

ca cinquecentesca sulle nuove forme della scrittura religiosa.²¹ Le trame sono generalmente di stampo narrativo e derivano molti tratti caratteristici dal poema tradizionale: l'osservatorio privilegiato per constatare questa eredità sono le protasi, in cui ricorrono tutte le forme convenzionali dell'epica.

La già citata *Madalena penitente* esemplifica efficacemente gli aspetti tipici dei poemi prodotti nei primi decenni del secolo, a partire dalla scelta di una protagonista molto frequentata dalla letteratura sacra dell'epoca.²² Solo la terza sezione del componimento si fonda direttamente sui Vangeli, pur presentando la tradizionale sovrapposizione tra la discepola di Magdala e la donna senza nome di *Lc 7, 36–50*: i *pianti* precedenti allineano invece una serie di antefatti di fantasia. La prima parte del testo narra gli amori terreni di Maddalena, ricorrendo al lessico e alle immagini tipiche della lirica amorosa, con particolare riferimento a Petrarca e ai petrarchisti. Lo stesso linguaggio poetico ricorre anche nelle porzioni successive, anche se esso viene, in un certo senso, risemantizzato: l'ardente passione della donna si rivolge ora a Dio, mutandosi in devozione e trasporto mistico. Il *Canzoniere* è un modello perfettamente funzionale anche per descrivere il tormento interiore di Maddalena, combattuta tra l'abitudine al peccato e il crescente desiderio di conversione.²³ Già nella prima ottava è possibile individuare un parallelismo con il sonetto proemiale dei *Fragmenta*:

²¹ Osservazioni di A. Quondam: 'Sezione seconda. Tradizioni', *op.cit.* : 210. Dei poemetti è stata realizzata un'edizione moderna: G. Chiabrera: *Poemetti sacri. 1627–1628*, a cura di L. Beltrami & S. Morando, Venezia: Marsilio, 2007; si veda anche S. Morando: 'I poemetti di Gabriello Chiabrera: narrare in versi tra epilli, idilli e inni', in: S. Morando (ed.): *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, Atti del convegno di studi, Genova, Auditorium di Palazzo Rosso, 5–6–7 ottobre 2006, Venezia: Marsilio 2007: 135–161.

²² Alcuni contributi critici sul poema sono: D. Eusebio: 'Maddalena-naviglio e il suo metaforico viaggio per mare. Un tema letterario nella "Maria Maddalena peccatrice e convertita" di Anton Giulio Brignole Sale', in: C. Costantini, Q. Marini & F. Vazzoler (eds.): *Anton Giulio Brignole Sale. Un ritratto letterario*, Atti del convegno, Genova, 11–12 aprile 1997, *Quaderni di Storia e Letteratura* 6, 2000, <http://www.quaderni.it>; E. Selmi: "'Inchiostri purgati" e il "Parnaso in pulpito", *op.cit.*; Q. Marini: 'Maria Maddalena peccatrice santa tra narrazione e scena. Un percorso cinque-seicentesco', in: S. Castellaneta & F.S. Minervini (eds.): *Sacro e/o profano nel teatro fra Rinascimento ed età dei lumi*, Atti del convegno di studi, Bari, 7–10 febbraio 2007, Bari: Cacucci, 2009: 97–128.

²³ "Nella memoria della poesia del Cinquecento l'architetto di Petrarca funziona come fattore genetico di gran parte (se non di tutte) le esperienze comunicative del conflitto interiore", A. Quondam: 'Sezione seconda. Tradizioni', *op.cit.* : 192.

Al suon di mesti accenti, e di sospiri,
 Canto di Madalena i vani amori,
 E come al ciel converse opre e desiri,
 E nel gran pianto estinse i primi ardori.²⁴

Nel secondo *Pianto* emerge con forza il modello tassiano, le cui prime avvisaglie sono riscontrabili, ancora una volta, nella stanza inaugurale del canto: il sintagma “arme pietose” è una chiara citazione dal proemio della *Liberata*. Subito dopo viene messo in scena un concilio infernale in cui personaggi, situazioni e discorsi sono modellati sulla prima parte del canto IV della *Gerusalemme*: mentre il demonio di Tasso delibera di ostacolare l’impresa dei crociati, quello di Silvio ordina ai suoi di assalire l’anima di Maddalena, per sviarla dal suo percorso verso la virtù. La giovane riesce tuttavia a resistere alle tentazioni diaboliche e, dopo il decisivo incontro con Gesù, si ritira definitivamente dalla scena del mondo, scegliendo la vita eremitica. Nei versi finali il poeta si rivolge ai lettori, manifestando apertamente il movente morale del testo: la santa deve servire da esempio per tutti coloro che desiderano conquistare la salvezza attraverso il pentimento:

Lei miri ogn’un, che per sue colpe immonde
 Disperando del ciel, perdon non chiede,
 S’ella di cui per hor, non più ragiono,
 Ritrova al fin pietà, non che perdono.²⁵

Nella seconda metà del secolo si nota una decisa virata verso tematiche morali o, a volte, teologiche, anche se non scompaiono del tutto i lavori basati sulle storie bibliche e agiografiche. La disgregazione dei modelli tradizionali è particolarmente evidente in un singolare poema del 1666, *La teognosia di Clizio* di Giuseppe de’ Maltraversi.²⁶ L’opera è stravagante fin dal titolo: il neologismo *Teognosia*, indicante il processo di conoscenza della divinità da parte dell’uomo, è formato sul greco (*theòs* e *gnòsis*); nel sottotitolo compare la denominazione di *Poema eteroico*, con probabile crasi dei termini *etere*,

²⁴ P. Silvio: *La Maddalena penitente*, *op.cit.* : 13. Particolarmente evidenti le riprese di termini chiave del sonetto petrarchesco: *suono, sospiri, vano, pianto*.

²⁵ *Ibid.* : 139.

²⁶ G. De’ Maltraversi: *La teognosia di Clizio*, Milano: Francesco Vigone, 1666. Le uniche voci moderne sull’opera sono G. Jori: *Le forme della creazione*, *op.cit.* : 123–127; M. Corradini, scheda su ‘La teognosia di Clizio’, in: S. Albonico & F. Milani (eds.): *Sul Tesin piantàro i tuoi laureti. Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535–1706)*, Pavia: Cardano, 2002 : 302–303; F. Samarini: ‘Un poema mistico del Seicento lombardo. “La Teognosia di Clizio” di Giuseppe de’ Maltraversi’, *Filologia e Critica* 38, 2013 : 194–218.

inteso come sede dell'essere supremo, ed *eroico*.²⁷ Maltraversi abbandona il metro principe della scrittura poematica, l'ottava, in favore degli endecasillabi sciolti, nel complesso coerenti con il suo dettato divagante e poco organico. Le due estese sezioni della *Teognosia* sviluppano un caotico discorso sull'indicibilità del divino, solo labilmente collocato all'interno di una cornice bucolica. Rinunciando totalmente alla narratività, lo scrittore porta il linguaggio ai suoi limiti estremi, sfruttando le soluzioni tipiche della poesia mistica.²⁸ *L'elocutio*, ricchissima di figure di ripetizione e di antitesi, pare ripiegarsi su se stessa nel tentativo di definire un Dio per sua natura ineffabile: i legami logici si allentano e il monologo del protagonista, un "rozzo" abitante della campagna padana, diviene "balbettamento confinante con l'afasia".²⁹ In effetti, il costante accumulo di espressioni ossimoriche o antitetiche crea effetti a volte stranianti:

O d'inessausto abisso, illustre abisso
 Caliginoso abisso in chiaro abisso,
 Splendente e tetro e luminoso abisso,
 Alta profondità profonda altezza
 Altezza inarrivabile, d'abisso.³⁰

Somma luce celata in sommo scuro
 Sommo scuro nascosto in somma luce
 Luce e oscurità chiara ed ombrosa
 Ombra di luce abbagliatrice e buia,
 Buia assai più del sol chiaro e splendente
 Illustrissima notte in buio giorno,
 Giorno ch'all'universo il lume annotta

²⁷ Sull'origine del termine *eteroico* si veda M. Chiesa: 'Il poema sacro seicentesco: uno sguardo ai frontespizi', in: *Dopo Tasso: percorsi del poema eroico, op.cit.* : 285-309, p. 293.

²⁸ La bibliografia critica sulla poesia mistica seicentesca è piuttosto nutrita: mi limito qui a segnalare C. Ossola: 'Apoteosi ed ossimoro. Retorica della "traslazione" e retorica dell'"unione" nel viaggio mistico a Dio: testi italiani dei secoli XVI-XVII', in: F. Bolgiani (ed.): *Mistica e retorica*, Firenze: Olschki, 1977: 47-103; S. Stroppa: *Sic arescit. Letteratura mistica del Seicento italiano*, Firenze: Olschki, 1998; M. Rosa: "'Il mio core, che l'ali si pose". Spiritualità e poesia nel Seicento italiano', in: C. Cavicchioli & S. Stroppa (eds.): *Mistica e poesia. Il cardinale Pier Matteo Petrucci (Jesi 1636-Montefalco 1701)*, Atti del convegno nel terzo centenario della morte, Jesi, 20-21 ottobre 2001, Genova/Milano: Marietti, 2006: 9-40.

²⁹ M. Corradini: 'La teognosia di Clizio', *op.cit.* : 302.

³⁰ *Ibid.* : 7.

Notte del lume genitrice e figlia
 Che indivisa unione il fosco abbaglia,
 Ed annerito rende il sole e l'alba
 Avanti i regni d'alba, avanti il sole.³¹

Tra i meandri delle divagazioni teologiche trovano accoglienza frammenti di testo provenienti dalle fonti più disparate, relitti di una “antica eredità in cui la testualità è deflagrata”³² Ci si può imbattere, perciò, in versi ripresi da modelli consolidati (Tasso, Dante) ma anche da autori più recenti, come Fulvio Testi, Guido Casoni o Giovanni Battista Marino. La *Teognosia* appare particolarmente legata allo *Stato rustico* di Giovanni Vincenzo Imperiale, poema che gode di un buon successo all’inizio del XVII secolo per poi essere sostanzialmente dimenticato: le due opere condividono, tra l’altro, la forma metrica e il nome del protagonista.³³ L’opera di Maltraversi presenta un ricorso massiccio alla mitologia classica, sfruttata come fonte inesauribile di *exempla*; talvolta lo stesso Dio cristiano è paragonato ad Apollo e Giove, fino quasi a confondersi con essi.³⁴ Questi aspetti, uniti all’arditezza dottrinale di alcuni passaggi teologici, fanno sorgere seri dubbi su quanto un testo del genere potesse essere ritenuto “lecito” dai contemporanei.

³¹ *Ibid.* : 47.

³² G. Jori: *Le forme della creazione, op.cit.* : 117.

³³ Lo *Stato rustico*, testo di dimensioni sterminate (circa 18 800 endecasillabi sciolti con rime bacciate a chiusura dei principali periodi sintattici), descrive il viaggio iniziatico del nobiluomo genovese Clizio, sotto le spoglie del quale si cela lo stesso autore, dalla città di Genova fino al monte Elicona. La prima edizione del poema viene impressa da Giuseppe Pavoni a Genova nel 1607. Dopo qualche anno esce una versione significativamente modificata del testo: G. V. Imperiale: *Lo stato rustico*, Genova: Giuseppe Pavoni, 1611; la terza edizione, realizzata a Venezia, presenta come unico elemento di novità un’appendice contenente una serie di *Lodi*: G. V. Imperiale: *Lo stato rustico*, Venezia: Evangelista Deuchino, 1613. Il componimento merita l’ammirazione di Marino, che dedica un tributo al poeta genovese nel primo canto dell’*Adone*. Sulle differenze tra le tre edizioni si veda G. Soprani: ‘Le tre redazioni dello “Stato rustico” di Giovanni Vincenzo Imperiale’, in: R. Reichlin & G. Soprani: *Pastori barocchi fra Marino e Imperiali*, Friburgo: Edizioni Universitarie Friburgo Svizzera, 1988 : 75–140.

³⁴ La divinità cristiana è definita “fiammante e biondo Apollo” (p. 53) o “gran prence, gran Giove e magno Dio” (p. 144). Per il dibattito sull’uso della mitologia nella letteratura del Seicento italiano si rimanda a P. Frare: ‘Poetiche del Barocco’, in: *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, Atti del convegno di Lecce, 23–26 ottobre 2000, Roma: Salerno, 2002 : 41–70; F. Cossutta (ed.): *Il mito nella letteratura italiana*, vol. II, Brescia: Morcelliana, 2006; P. Frare: ‘Adone, il poema del neopaganesimo’, *Filologia e critica* 35, 2010 : 227–249.

ALESSANDRO TEDESCO

LA FORTUNA EDITORIALE DELLA RIFORMA
DI LODOVICO DOMENICHI ALL'ORLANDO INNAMORATO

La vicenda editoriale del testo dell'*Orlando Innamorato* si articola, sovrappo-
nendo differenti redazioni e giunte all'opera originale, attraverso tre secoli.
Non si vuole, in questa sede, ripercorrere in dettaglio la fortuna editoriale
del poema, già peraltro esposta in maniera esaustiva da Neil Harris nel suo
ampio studio *Bibliografia dell'“Orlando Innamorato”*, ma solo mostrarne i pas-
saggi cruciali, per poi virare verso un'analisi che cercherà invece di leggere e
interpretare l'intervento del collaboratore editoriale Lodovico Domenichi al-
l'edizione dell'*Innamorato*, in relazione appunto a quello che era il suo ruolo
lavorativo nelle officine tipografiche.¹

L'editio princeps, di cui si ha notizia da fonti documentarie e di cui non si
conserva oggi alcun esemplare, risale all'anno 1482. A seguire altre 4 edizioni
imprese nel Quattrocento, fino ad arrivare alla prima stampata nel XVI seco-
lo, nell'anno 1505. Tra Quattrocento e prima metà del Cinquecento vengono
stampate 53 edizioni che contengono sia il testo nella lingua originale del
Boiardo, sia le prime giunte allo stesso. A metà del secolo iniziano le prime
manomissioni al testo, in un'ottica tesa ad allinearlo al nuovo canone lingui-
stico del Bembo. Il primo esperimento è quello di Francesco Berni, tentativo
che non conoscerà grande fortuna, solo 5 edizioni. A seguire invece la riforma
di Lodovico Domenichi, con la prima edizione riformata nell'anno 1545 e ben
16 edizioni attestata. Le edizioni successive, così come quelle del Sei e del Set-
tecento, saranno tutte modellate su quelle di questi due predecessori: il testo
del Micheli è un raffazzonamento di quello del Domenichi mentre nel Set-
tecento viene ripresa invece la versione del Berni. Nell'Ottocento si tornerà
finalmente al testo originale del Boiardo con la prima edizione critica a opera
di Antonio Panizzi. Una storia lunga quattro secoli che conosce un picco di
edizioni nel Cinquecento, 72, con un totale, tra Quattro e Settecento, di ben
123 pubblicazioni del testo.

¹ Sulla vicenda editoriale del testo dell'*Orlando Innamorato* si veda: N. Harris: *Bibliografia dell'“Orlando innamorato”*, 2 voll., Modena: Panini, 1988.

La riforma del Domenichi fu certamente linguistica, non si vuole tuttavia, in questa sede, analizzare in dettaglio tale intervento sul testo, già oggetto di vari studi, ma, dopo aver dato un doveroso saggio dell'operato del Domenichi sulla lingua del Boiardo, passare a esaminare più diffusamente quelle che furono le diverse cure editoriali del Domenichi (proprie della sua attività all'interno delle officine tipografiche) che, assieme alla riforma della lingua, contribuirono a generare una nuova edizione e a sancirne la fortuna.²

È Domenichi stesso, attraverso le parole delle dediche, a rivelare quale sia il suo intento in relazione alla riforma linguistica: riforma attenta al canone semantico e stilistico del testo che veniva ornato per allinearlo a quello che era il nuovo gusto linguistico post-bemebesco.³

V. S. Illustrissima havrà da me l'Orlando innamorato del Boiardo; il quale s'ingiuriarebbe con le lode della mia bocca; et l'havrà riformato in meglio in quei luoghi, dove l'auttore prevenuto dalla morte, et impedito dalla rozzezza del suo tempo, nel quale questa lingua italiana desiderava la pulitezza de i nostri giorni, non gli puote dar quello ornamento, ch'era dell'animo suo.⁴

² Sulla riforma linguistica dell'Orlando Innamorato si vedano: M. Belsani: 'I rifacimenti dell'"Innamorato"', *Studi di Letteratura italiana* 4, 1902: 311-403 e 5, 1903: 1-56; C. Dionisotti: 'Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento', in: G. Anceschi (ed.): *Il Boiardo e la critica contemporanea (Atti del convegno di Scandiano-Reggio Emilia, 22-27 aprile 1969)*, Firenze: Olschki, 1970: 221-241; E. Weaver: '"Riformare" l'"Orlando innamorato"', in: *I libri di Orlando innamorato*, Ferrara-Reggio Emilia-Modena: Panini, 1987: 117-144; G. Masi: 'La sfortuna dell'"Orlando innamorato": Cultura e filologia nella "Riforma" di Lodovico Domenichi', in: G. Anceschi & T. Matarrese (ed.): *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, II, Padova: Antenore, 1998: 943-1020.

³ Sulla figura di Lodovico Domenichi si vedano almeno: C. Poggiali: *Memorie per la storia letteraria di Piacenza*, I vol., Piacenza: Orcesi, 1789: 221-290; F. Bonaini: 'Dell'imprigionamento per opinioni religiose di Renata d'Este e di Lodovico Domenichi e degli uffici da essa fatti per la liberazione di lui secondo i documenti dell'Archivio Centrale di Stato', *Giornale storico degli Archivi toscani* 3, 1859: 268-281; G. Masi: 'Postilla sull'affaire Doni-Nesi. La questione del *Dialogo della stampa*', *Studi italiani* 2, 1990: fasc. II, n. 4, pp. 41-54; A. Piscini: 'Domenichi, Lodovico', in: *Dizionario biografico degli italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, XL, 1991: 595-600; V. Bramanti: 'Sull'ultimo decennio "fiorentino" di Lodovico Domenichi', *Schede umanistiche* 1, 2001: 31-48; E. Garavelli: 'Una scheda iconografica per la polemica Doni-Domenichi', *Neuphilologische Mitteilungen* 103, 2002: 133-145; E. Garavelli: *Lodovico Domenichi e i "Nicodemiana" di Calvino. Storia di un libro perduto e ritrovato*, Manziana: Vecchiarelli, 2004; P. Castignoli: 'Sul dissenso religioso di Lodovico Domenichi. A proposito del ritrovamento della versione italiana dei "Nicodemiana" di Calvino', *Bollettino storico piacentino* 100, 2005: 155-162.

⁴ Matteo Maria Boiardo: *Orlando Innamorato a cura di Lodovico Domenichi*, Venezia: Girolamo Scotto, [dopo il 4 marzo] 1545: c. A2v.

Parendomi d'haver fatto assai secondo l'infermità del mio ingegno, havendo purgato con la falce del giudicio i campi seminati di purissimo grano dalle avene, da i triboli, et altre herbe disutili allignatevi per la nebbia de i lor tempi oscuri.⁵

Ed ecco allora un saggio della riforma linguistica del Domenichi tratto dal libro I, canto III, ottava 60:

Menando il colpo l'Argalia menacia,
 che certamente l'haveria stordito,
 ma Feraguto adosso a lui se caccia
 e l'un cum l'altro presto fu gremito.
 Più forte è lo Argalia molto di bracia,
 più dextro è Feraguto e più expedito.
 Hor a la fin non pur così di botto
 Ferragù l'Argalia messe disotto.
 (*testo prima della riforma del Domenichi*)

Menand' il colpo l'Argalia minaccia,
 che certamente l'haveria stordito,
 ma Feraguto adosso a lui si caccia
 e l'un con l'altro toso fu ghermito.
 Più forte è l'Argalia molto di braccia,
 più destro è Ferraguto e più spedito.
 Hor a la fin, non pur così di botto,
 Ferragù, l'Argalia mise disotto.
 (*testo riformato dal Domenichi*)

I cambiamenti sono principalmente grafici, fonetici e morfologici; rari quelli lessicali e plasmati su autorevoli modelli letterari (Petrarca e il *Furioso* a esempio). Salvo qualche rara eccezione, la sintassi non viene quasi mai alterata. Le doppie vengono riformate all'uso toscano, *gremito* è sostituito con *ghermito*, *spedito* prende il posto di *expedito* e, seguendo gli insegnamenti del Bembo e dell'Ariosto, *presto* cambia in *tosto*. I pochi ritocchi di sintassi si trovano dove il Domenichi non può alterare la parola rima finale e quelli lessicali intervengono a sostituire invece parole tipicamente emiliane.

Lasciando, come già propostosi, l'analisi linguistica del testo, si passa ora ad analizzare la nuova veste editoriale che viene data allo stesso. A termine

⁵ *Ibid.*: c. 27v.

di paragone, per meglio comprendere quale sia l'effettiva portata dell'intervento del Domenichi, è utile prendere a confronto altre pubblicazioni, in stretto legame con quella del Domenichi del 1545: le edizioni del 1542 e del 1545 contenenti il testo riformato dal Berni e quelle contenenti invece il modello ideale al quale, editorialmente parlando, il Domenichi guardava nel preparare la sua riforma, le edizioni che, a partire dal 1542, usciranno per i tipi di Gabriele Giolito de' Ferrari, edizioni curate da Lodovico Dolce.⁶

Aprendole si nota, sin dai frontespizi, un diverso assetto e una logica editoriale differente (frutto anche delle differenti dotazioni e degli assetti tipografici dei tipografi-editori che stampano le edizioni): i frontespizi delle due edizioni berniane (figure 1 e 2) (stampate rispettivamente da Andrea Calvo a Milano e dagli eredi di Lucantonio Giunta a Venezia) si presentano molto scarni, composti in gran parte di soli caratteri mobili (quella del 1545 ha invece una modesta cornice silografica con la marca del tipografo all'interno).

La prima pagina del *Furioso* del Dolce (figura 3) (stampata da Gabriele Giolitto de Ferrari a Venezia) è costituita invece da una grandiosa cornice silografica (con all'interno il testo e la marca tipografica) che sancisce fin da subito quale taglio si voglia dare all'edizione: una veste accattivante ed elegante, corredata da immagini e abbellita da apparati di silografie (cornici e iniziali maiuscole a inizio canto). Il frontespizio dell'edizione del Domenichi (figura 4), stampata da Girolamo Scotto a Venezia,⁷ sembra porsi invece come via di mezzo tra i due modelli: al testo a caratteri mobili sottostà una grande ed elegante silografia che racchiude la marca del tipografo: lo stile della cornice sembra modellarsi su quello dell'edizione del Dolce.

⁶ M. M. Boiardo: *Orlando innamorato composto già dal signor Matteo Maria Boiardo conte discandiano, et rifatto tutto di nuouo da m. Francesco Berni*, Stampato in Milano: nelle case di Andrea Caluo, 1542; M. M. Boiardo: *Orlando innamorato composto già dal s. Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano, et hora rifatto tutto di nuouo da m. Francesco Berni*. [...] *Aggiunte in questa seconda editione molte stanze del autore che nel'altra mancauano*, [Venezia: eredi di Lucantonio Giunta il vecchio], 1545; Lodovico Ariosto: *Orlando furioso di m. Ludouico Ariosto nouissimamente alla sua integrita ridotto et ornato di varie figure. Con alcune stanze del s. Aluigi Gonzaga in lode del medesimo. Aggiuntoui per ciascun canto alcune allegorie et nel fine vna breue espositione et tauola di tutto quello, che nell'opera si contiene*, in Venetia: appresso Gabriel Iolito di Ferrarii, 1542.

⁷ M. M. Boiardo: *Orlando Innamorato a cura di Lodovico Domenichi*, Venezia: Girolamo Scotto, [dopo il 4 marzo] 1545.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

L'edizione del Domenichi quindi, come già si intuisce dal frontespizio, è il frutto di un astuto piano editoriale (giocato a metà tra collaboratore editoriale e tipografo-editore) che si rifà a un modello già sperimentato (quello del *Furioso* del Dolce appunto), scostandosi di molto dalla semplicità delle edizioni del Berni. Bisogna però considerare, riguardo le edizioni del Berni, che queste, uscendo postume, non godettero delle eventuali cure editoriali che il Berni avrebbe potuto dargli; cure che, seppur non intervenendo direttamente nelle pratiche più propriamente tipografiche della pubblicazione avrebbero potuto garantire uno sguardo attivo e critico sulla forma editoriale dell'edizione stessa.

Prima di entrare nel merito, analizzando le parti che costituiscono le diverse edizioni, a supporto di quanto accennato (la stretta dipendenza dell'assetto editoriale del Domenichi da quello del Dolce), si prende in esame il formato di stampa delle pubblicazioni: quelle del Dolce escono prima nel formato in quarto e poi, cavalcando l'onda del successo riscontrato, nel più maneggevole in ottavo; stessa logica editoriale sarà adottata nella stampa del testo riformato dal Domenichi.

Iniziando invece a considerare l'edizione del Berni del 1542, si nota come, dal punto di vista editoriale, non ci sia in realtà granché da dire: il testo è in corsivo e, eccettuata la dedica iniziale, non si rilevano altri apparati paratestuali. Dopo il frontespizio e la dedica iniziano i canti, che si susseguono l'un l'altro senza alcuna interlinea tra l'indicazione del nuovo canto e le ottave finali di quello precedente. La logica stessa adottata per le iniziali a inizio canto rivela la mancanza di unitarietà: infatti, alcune sono delle semplici lettere guida in carattere romano (a uso di un miniatore), altre invece sono delle lettere in un alfabeto decorativo, ma comunque inadatte a uno spazio così grande, e ancora le stesse iniziali si trovano anche accostate semplicemente al testo, senza alcuno spazio bianco.

La mancanza della figura del collaboratore editoriale, il cui compito, assieme ai correttori, era anche quello di revisionare il testo, si può intuire anche dai vari errori nella numerazione dei canti nei titoli correnti, indice anche della fessità di alcune parti dello scheletro della forma tipografica che non venivano smontate se non quando appunto si iniziava a comporre il testo di un nuovo canto; a volte, tuttavia, ci si dimenticava di farlo. Anche la *mise en page* rivela delle incertezze stilistiche: nove ottave per pagina, con la conseguente spezzatura di una su due colonne e il frequente andare a capo di parole nell'ottava perché si era raggiunto il margine di stampa.

Modello opposto è invece l'edizione del *Furioso* curata dal Dolce, dove le attenzioni e gli accorgimenti del suo curatore e del tipografo-editore,



Figura 5

la resero un prodotto elegante e appetibile per il pubblico. Se si fa scorrere velocemente l'edizione la prima cosa che salta all'occhio è il corredo iconografico di silografie: da quelle usate per le iniziali dei canti, parlanti, a quelle poste a inizio canto per dare un'idea al lettore della materia che avrebbe trovato al suo interno. Bisogna dire che il soggetto di queste rappresentazioni non è certo originale e si rifà ad altre edizioni, in un'ottica tesa a riproporre materiale già usato, modellandolo e adattandolo in maniera armoniosa alla nuova materia. L'uso di inserire immagini riprende e richiama sicuramente il modello delle edizioni zoppiniane che, come si può vedere (figura 5), iniziano a introdurre a inizio canto delle immagini, trasformando i testi cavallereschi in pubblicazioni dotate di un loro stile e di una loro eleganza.⁸

La *mise en page* è molto più armoniosa: dieci ottave per pagina, distribuite cinque e cinque per colonna, gli a capo nei versi sono praticamente eliminati e i canti sono ben distinti l'uno dall'altro da interlinee o passando alla pagina nuova, con anche l'indicazione della fine del canto precedente. L'indicazione

⁸ M. M. Boiardo: *Libri tre di Orlando innamorato del conte da Scandiano Mattheomaria Boiardo. Trattati dal suo fedelissimo esemplare. Nuouamente con somma diligenza riuisti & castigati. Con molte stanze aggiunte del proprio auttore quale gli mancauano*, impresso in Vinegia: per Nicolo d'Aristotile di Ferrara detto Zoppino, 1533 del mese di marzo.

del titolo corrente è molto più raffinata (e gli errori nella segnalazione dei numeri dei canti calano drasticamente), si nota, infatti, come venga indicato non su una sola pagina, ma sul *verso* della carta di sinistra sia stampato “CANTO” e sul *recto* della carta di destra il numero del canto (rivelando anche un certo ingenio del compositore che così si trovava a dover scomporre, per quell’area della forma, solo la metà delle pagine).

Osservando il testo, si nota la comparsa di apparati testuali nuovi, premessi a ogni canto: le sintesi dei canti. Strumento nuovo, che permetteva, assieme alle immagini, di offrire al lettore un’idea preliminare del contenuto. Questo presupponeva però un lavoro di sintesi atto a cogliere l’essenza del canto stesso.

Al termine dell’edizione, invece, si trovano degli apparati pensati per permettere una lettura trasversale dell’opera: la tavola delle concordanze con gli autori classici, il vocabolario delle parole difficili che si trovano nel testo e la tavola delle cose notevoli. Quest’ultima in particolar modo, assieme anche alle sintesi dei canti, permetterà di fare, in parallelo con l’edizione riformata dal Domenichi, alcune osservazioni.

Si consideri ora l’edizione del Domenichi: la *mise en page* si presenta esattamente uguale a quella del Dolce: dieci ottave per pagina, distribuite in maniera simmetrica su ogni colonna, scompaiono inoltre gli a capo nelle ottave.

Anche il Domenichi introduce le sintesi dei canti e le immagini, così che la *mise en page* che si presenta a inizio di ogni canto è identica a quello del Dolce: sintesi della materia, silografia e indicazione del numero del canto.

Vengono introdotte le iniziali silografiche a inizio dei canti e viene redatta la tavola delle cose notevoli a fine del testo. Questi i punti di contatto tra le due edizioni, punti che però, se osservati in dettaglio, rivelano come in realtà la pubblicazione del Domenichi sia un’imitazione parziale di quella del Dolce. Dal punto di vista prettamente estetico si nota come le grandi iniziali silografiche parlanti siano utilizzate effettivamente solo nella dedica iniziale e nei primi due canti dei diversi libri, mentre in apertura di tutti gli altri canti compaiono delle piccole iniziali silografiche filigranate. Altro particolare apparentemente insignificante, ma che però testimonia l’intensa attività del Domenichi che stava infatti lavorando anche all’edizione del *Morgante*,⁹ gli indicatori testuali (che erano a carico del tipografo) di richiamo al titolo dell’opera e alle tavole delle cose notevoli, posti al margine inferiore delle carte,

⁹ L. Pulci: *Morgante Maggiore di Lvigi Pulci, nuovamente stampato, et corretto per m. Lodovico Domenichi. Con la dichiaratione de i vocaboli, & luoghi difficili. Insieme con gli argomenti & le figure accomodate*, in Vinegia: appresso Girolamo Scotto, 1545.

accanto alla segnatura, per distinguere i fogli delle due opere che avevano una veste editoriale praticamente identica. Un'ulteriore distinzione interna all'edizione dell'*Innamorato* si trova andando a considerare poi la posizione degli indicatori testuali: nei tre libri del Boiardo questi stanno sotto alla colonna di sinistra, mentre nelle giunte dell'Agostini sono allineati a quella di destra.

Per quanto riguarda invece gli apparati paratestuali si possono proporre alcune osservazioni interessanti. Nelle dediche si rivela la furbizia del Domenichi, che indirizza non a caso il frutto del suo lavoro: la dedica posta in apertura è infatti rivolta a Gilberto Pio signore di Sassuolo che vantava ascendenze letterario-cavalleresche (da parte di madre e di moglie); mentre la dedica di chiusura è rivolta a Bernardino Argentino, su cui il Domenichi aveva puntato come successore nel vescovato di Concordia, visto che la famiglia vantava importanti cariche ecclesiastiche nel Veneto.

Si considerano ora gli apparati paratestuali più strettamente connessi al testo: le sintesi dei canti e le tavole delle cose notevoli (distinte per i libri del Boiardo e per quelli dell'Agostini). Una lettura delle sintesi dei canti rivela come l'attività del Domenichi sia per certi versi più moderna di quella del Dolce, proponendo un'elencazione precisa degli argomenti del canto ed evitando di dare una limitante lettura moralistica e didascalica come invece è consuetudine del Dolce.

Ecco due esempi presi dalle edizioni delle due opere:

Furioso (canto VII)

In questo settimo per Erihilla interpretata porta di lite, si comprende che rade volte senza impedimenti & travagli l'huomo puo conseguire gli amorosi desiderii. Et per Ruggiero dato in potere di Alcina & poi liberato per virtù de l'anello postogli in dito da Melissa, dimostrasi similmente che a trarci dela servitu amorosa & da i vitii ne i quali traboccati siamo, fa di bisogno de l'aiuto dela sola ragione, ritornata in noi per somma e spetiale gratia, & non per consiglio, o avedimento che sia in noi.

Innamorato (libro II, canto II)

Rinaldo insieme con Astolfo, Hiroldo et Prasildo si parte del campo per ritrovare Orlando. Et nel viaggio trovarono una donzella, la qual piangeva per sua sorella che era flagellata da un gigante. Perché cavalcando inanzi lo ritrovarono: & venendo seco a battaglia il gigante gettò Prasildo

& Hirolde giù nel fiume, & volendo gettarvi ancho Rinaldo fu sforzato andar nell'acqua insieme con lui. Aquilante & Grifone arrivarono a un palagio, dove cortesemente alloggiata la notte poi nel letto fur pigliati insieme con la donzella, c'havea rubbato il cavallo a Orlando. Marphisa combattendo co i cavalieri di Angelica uccide Oberto dal liono, & mette gli altri in rotta.

Per attirare il lettore, al frontespizio, si calca la mano sul fatto che nell'edizione sia presente una tavola degli argomenti (tra l'altro è l'unico apparato finale, a differenza delle concordanze con gli autori latini e della spiegazione dei termini difficili presenti nel *Furioso*). Tale tavola si presenta appunto come elenco delle cose notevoli accadute nel poema, i vari avvenimenti (che per la maggior parte vengono indicizzati a partire dai nomi di chi compie le azioni) sono suddivisi in ordine alfabetico per lettera, ogni lettera presenta poi i vari fatti secondo l'ordine di comparsa nel poema, con ripetizione di termini uguali nella stessa lettera. Alcune osservazioni: dividendo l'edizione in sotto-sezioni e considerando la frequenza dei rimandi all'inizio e alla fine si può notare come questi siano distribuiti in egual proporzione, questo permette di dire che gli indici sono stati redatti probabilmente non in corso di stampa, ma su un'edizione precedente, infatti, se il Domenichi avesse redatto l'indice in corso di stampa, si sarebbe potuto notare un certo calo della frequenza dei rimandi verso la fine del testo, sintomo della necessità di chiudere al più presto l'edizione.

Confrontando inoltre le diciture degli indici con le sintesi dei canti si nota come le prime, tendenzialmente, riprendano le materie esposte nelle sintesi dei canti, operando, a volte, un'elaborazione sintattica: "Rinaldo ebbe battaglia con Grifone" diventa "Battaglia di Rinaldo e Grifone" o, come in questo caso, "ecco che il gigante Orione prende Ricciardetto" diventa "Orione gigante porta preso Ricciardetto"; oppure, estraendo la dicitura dell'indice quando quest'ultima è inserita all'interno di una costruzione sintattica più ampia: "[...] stando così nacque contesa tra Mandricardo e Ruggiero per l'Aquila bianca [...]" viene ridotto a "Contesa tra Mandricardo e Ruggiero per l'Aquila bianca". Scorrere gli indici di queste edizioni permette anche di mappare, nei casi delle voci non indicizzate secondo i nomi propri, una sorta di lessico cavalleresco, con termini che tornano identici nelle due edizioni dell'*Innamorato* e del *Furioso*. Termini come *battaglia*, *contesa*, *disfida*, *prodezze* e *giostra*, più propri del linguaggio cavalleresco legato al ciclo carolingio, si mescolano a termini più propri di un immaginario legato invece alla materia di Britannia, che vede gli eroi lontani dal campo di battaglia, errare in cerca

di fanciulle e avventure: *incanto, mirabili prove, novella, gelosia e innamoramento* a esempio. Osservando in dettaglio queste tavole si notano inoltre anche i limiti delle stesse: mancano i rimandi incrociati doppi quando un'azione è compiuta da più di un personaggio (come avveniva invece per gli indici aldini) e le vicende di alcuni personaggi (come a esempio Astolfo) sono lasciate a metà. Inoltre il rimando stesso interno al testo è approssimativo e indica solo il numero della carta, senza specificare, come faceva invece il Dolce, se l'argomento indicizzato si trovasse al *recto* o al *verso* della carta. Infine l'indicizzazione appunto non è di termini o personaggi, ma di cose notevoli, troviamo quindi ripetuta la stessa voce (battaglia) con specificazioni secondarie più volte sotto la stessa lettera, non in ordine alfabetico, ma in ordine di comparsa nel testo.

Viene quindi da chiedersi quale fosse l'effettiva esaustività e utilità di tali indici; forse, più che per una reale lettura trasversale dell'intero poema, erano sfruttati dal curatore e dal tipografo-editore che si potevano fregiare, al frontespizio, di aver realizzato un'edizione con la tavola delle cose notevoli in fine.

A conclusione di questa analisi potrebbe sorgere un'obiezione in riferimento al fatto che alcune delle diverse caratteristiche individuate nelle edizioni si collochino al limite tra quelli che erano i compiti del collaboratore editoriale, del compositore, dei correttori e del tipografo-editore stesso. Difficile distinguere nettamente, per alcuni dei casi considerati, dove finisse il lavoro di uno e dove iniziasse quello dell'altro; si può però osservare che due edizioni come quelle uscite postume alla morte del loro rifacitore e quindi potenziale curatore (quelle del Berni appunto), presentano un assetto editoriale molto meno controllato e molto meno ricco, situazione che, nel caso di due edizioni come quelle del Dolce e del Domenichi, si inverte, sintomo forse che, seppur non seguendo tutte le fasi che davano vita all'edizione di un testo, la supervisione di un collaboratore editoriale lasciava una certa impronta sulla veste editoriale del prodotto finito. Impronta che, nel caso del Domenichi, sancisce, in parte, la fortuna del testo da lui riformato.

KLÁRA VYKYPĚLOVÁ

CHRONOTOPE AU FÉMININ : L'ÉMERGENCE D'UNE PAROLE FÉMININE DANS LA LITTÉRATURE ÉPISTOLAIRE AU SIÈCLE DES LUMIÈRES

Introduction

Faut-il comprendre l'écriture comme acte de libération ? Pourquoi écrire et comment écrire ? Ce sont les questions qu'on peut se poser quand on est en quête de l'identité féminine. Pour des femmes écrivains, écrire devient le vecteur qui peut changer leur destin. Si le premier acte de libération féminine est la lecture et l'écriture, nous pouvons chercher des réponses à nos questions directement dans des œuvres littéraires. Nous pouvons réfléchir sur la nature des textes et mener ainsi une sorte d'analyse. Pour les besoins de notre étude, nous allons connecter deux concepts qui semblent importants : le concept de « chronotope » de Mikhaïl Bakhtine et le concept d'« identité » de Michel Foucault. Dans cette optique, on va s'appuyer sur l'étude de Lisa Gasbarrone¹ et Lucie Robert² qui s'intéressent à la naissance d'une parole féminine dans la littérature québécoise. L'objectif de notre communication sera de présenter les deux concepts et de les appliquer au roman épistolaire *Lettres d'une Péruvienne* (1747) de Françoise de Graffigny, femme écrivain du XVIII^e siècle. Les réflexions qui suivront visent à examiner le rôle de l'identité féminine telle qu'elle se manifeste dans la littérature épistolaire au siècle des Lumières. A partir d'un texte concret, nous essaierons de nous questionner sur la prise de parole et la légitimité du discours féminin.

Le concept du chronotope de Mikhaïl Bakhtine

Commençons par le concept bakhtinien du chronotope. De quoi s'agit-il exactement dans le roman ? Mikhaïl Bakhtine explique et définit le mot chro-

¹ L. M. Gasbarrone : « Le chronotope au féminin. Temps, espace et transcendance dans Les Anciens Canadiens et Angéline de Montbrun », *Canadian Literature* 195, 2007 : 103–117.

² L. Robert : « La Naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », *Études littéraires* 20, 1987 : 99–110.

notope dans son œuvre *Esthétique et théorie du roman* (1978). Le chronotope, terme propre aux mathématiques, peut être défini comme « temps-espace ». C'est la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels. Assimilée par la littérature, le chronotope détermine « l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité³ ». Il constitue une configuration narrative fondamentale de l'œuvre littéraire. Il s'agit de l'indissolubilité du temps et de l'espace à l'intérieur du texte littéraire. Plus précisément, l'espace ne peut pas exister sans le temps et le temps sans l'espace, car c'est dans l'espace romanesque que le temps devient perceptible. Autrement dit, le chronotope bakhtinien est l'interconnexion des liaisons spatio-temporelles manifestées dans la littérature.

Dans le roman, il s'agit de l'organisateur principal des « événements contenus dans le sujet du roman, dont les « nœuds » se nouent ou se dénouent dans le chronotope⁴ ». Bakhtine précise également qu'en écrivant, l'auteur crée de nouveaux mondes fictifs. Mais comme il cherche son inspiration dans le monde réel, dans sa réalité quotidienne, on peut comprendre par des chronotopes artistiques des reflets des chronotopes réels, des fragments de la réalité. Le chronotope n'est pas un espace vide, mais plutôt un espace concrétisé et unique, qui devient non substituable grâce au fonctionnement du temps. Dans ce sens-là, Bakhtine parle d'un chronotope propre à chaque genre romanesque, mais aussi d'un chronotope propre à chaque œuvre, qui est transmis par l'auteur lui-même. Ajoutons encore qu'on ne peut pas raconter l'expérience humaine à partir d'un seul chronotope, mais plutôt à partir de chronotopes au pluriel, puisque l'homme narre toujours dans une pluralité de concepts spatio-temporels. Dans la terminologie bakhtinienne, la temporalité de l'espace est comparable avec le « chronotope de la route ». « Sur « la grande route » se croisent au même point d'intersection spatio-temporel les voies d'une quantité de personnes appartenant à toutes les classes, situations, religions, nationalités et âges. Là peuvent se rencontrer par hasard des gens normalement séparés par une hiérarchie sociale, ou par l'espace, et peuvent naître toutes sortes de contrastes, se heurter ou s'emmêler diverses destinées⁵ ». Bakhtine parle du chronotope de roman d'aventures et de mœurs, du chronotope folklorique de la légende ou de l'idylle. Nous voulons à notre tour, ajouter sur la liste le chronotope au féminin⁶.

³ M. M. Bakhtine : *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978 : 384.

⁴ M. M. Bakhtine : *Esthétique et théorie du roman*, *op.cit.* : 391.

⁵ *Ibid.* : 385.

⁶ Terme de Lisa M. Gasbarrone.

Le chronotope au féminin émerge dans la littérature épistolaire du XVIII^e siècle et paraît comme une prise de parole féminine qui cherche à se libérer des lois imposées par la société. A ce propos, Nancy Miller⁷ détermine deux types de dénouements dans le roman féminin du XVIII^e siècle : «le texte euphorique» qui finit par le mariage de l'héroïne et «le texte dysphorique» qui finit par la mort de la protagoniste. En dehors de cette classification, il y a des textes qui ne sont pas faciles à ranger, comme par exemple *Lettres d'une Péruvienne*, dont nous allons parler. Il s'agit d'une rupture avec des valeurs traditionnelles, car Zilia, l'héroïne principale, refuse le mariage et échappe ainsi au schéma traditionnel du récit. On voit que la voix féminine ne se tait plus par «le bonheur conjugal», ni par la mort de la protagoniste.

Si le texte romanesque devient un nouveau moyen de la vocation individuelle des femmes attirées de plus en plus par la liberté, c'est aussi grâce à la diffusion des idées des Lumières. Notons l'Angleterre où nous pouvons voir «les premiers germes de l'individualisme dans la vie affective : une plus grande liberté de choix dans le mariage, un progrès dans l'émancipation des femmes⁸.» C'est par la lecture des textes écrits par des femmes que s'ouvre la possibilité de découvrir grâce au concept bakhtinien, le chronotope au féminin doté de plusieurs inspirations, comme par exemple l'anglomanie ou l'exotisme. Il s'agit aussi de s'interroger sur la construction et le rôle du chronotope au féminin dans le roman épistolaire.

«Champ de la littérature n'a point de bornes⁹», rappelle Louis-Sébastien Mercier dans son œuvre *Tableau de Paris* (1781) Et il n'en est pas autrement avec le désir féminin de participer au discours littéraire des hommes. On peut définir le chronotope au féminin comme la vocation personnelle des femmes auteurs, qui veulent manifester de valeurs nouvelles et contribuer ainsi à l'émergence d'une esthétique et d'une parole féminine autonomes. Le chronotope au féminin cherche à se libérer des lois imposées par la société et tente de construire un autre point de vue sur les problèmes de l'époque. C'est dans le roman qu'on voit ce frémissement de rébellion, ce changement de destin traditionnel, réservés aux femmes comme le refus du mariage, le choix de rester célibataire etc. Tout simplement, cet échappement aux exigences masculines esquisse un chemin d'une certaine libération toute à fait nouvelle. Comme nous avons déjà mentionné, Nancy Miller identifie deux types de dénouements dans le roman des femmes du siècle des Lumières. «À la fin

⁷ L. M. Gasbarrone : «Le chronotope au féminin... », *op.cit.* : 108.

⁸ M. Delon : *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris : PUF, 1997 : 93.

⁹ L.-S. Mercier : *Tableau de Paris*, Hambourg : Virchaux & Compagnie, 1781 : 5.

du « texte euphorique », l'héroïne est mariée. À la fin du « texte dysphorique », l'héroïne est morte¹⁰. Le texte euphorique correspond au chronotope de l'idylle, où le mariage réanime une continuité ou une permanence, car le mariage assure la continuité familiale et la stabilité identitaire incarnée dans les valeurs et les traditions sociales. Le texte dysphorique est fondé sur une rupture et correspond à un chronotope de la perte ou de l'absence. Dans cette conception, les descriptions textuelles de la campagne font partie des textes euphoriques, contrairement aux descriptions textuelles de la ville qui tendent plutôt à être dysphoriques. Mais où ranger des textes qui ne rentrent pas dans ce schéma traditionnel, quand la protagoniste n'est ni mariée ni morte à la fin de l'histoire narrée. C'est le cas de l'héroïne des *Lettres d'une Péruvienne* qui refuse le dénouement euphorique et attire l'attention aux particularités du chronotope au féminin. « Le mariage aussi bien que la mort ont l'effet de faire taire l'héroïne, en l'enfermant dans le silence soit du ménage soit du tombeau¹¹ ». Cette nouvelle esthétique féminine exprime le désir d'échapper aux normes du monde discursif masculin.

Le concept de l'identité foucauldien

Avec la découverte de la liberté individuelle, le droit humain et les ambitions de chaque individu deviennent importants. C'est un appel pour chaque homme ainsi que, rappelons-le, pour les femmes. Cela est visible dans le roman, où le jugement que les femmes portent sur l'univers masculin manifeste une autonomie du regard féminin. Avec Michel Foucault¹², on peut se poser la question suivante : quelle place donner à l'individu romanesque dans le texte littéraire ? Dans *L'Archéologie du savoir* (1994), il accorde une attention particulière sur la question de la construction du roman et sur les règles intérieures de l'œuvre qui déterminent ce qui peut apparaître, ce qui peut être dit et pensé, par qui et comment dans la représentation. On peut voir également comment les protagonistes entrent dans les interactions mutuelles. En principe, Michel Foucault soutient l'idée que pour que l'homme puisse se montrer libéré, il faut le laisser apparaître comme problème – voir la liberté à travers des problèmes, cela veut dire laisser apparaître l'homme tel qu'il est. Le roman du XVIII^e siècle ouvre ainsi un espace pour laisser apparaître l'homme librement. « Cela implique de déraciner le sujet et de le mettre

¹⁰ L. M. Gasbarrone : « Le chronotope au féminin... », *op.cit.* : 108.

¹¹ *Ibid.* : III.

¹² M. Foucault : *L'Archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1994.

socialement, spatialement, sentimentalement, cognitivement hors jeu, pour ensuite en faire sortir sa vraie nature «tel qu'il est»¹³.» C'est grâce à ce déracinement que le protagoniste est accompagné par un sentiment de liberté. On est au prétexte de la constitution du «Je confessionnel». «Le sujet dans sa solitude, dans un solipsisme mental ou social se trouve justement confronté aux plus fortes contraintes, à savoir celles qui déterminent l'homme comme homme¹⁴.» Le roman au XVIII^e siècle se trouve toujours entre la liberté et le fatalisme et c'est ce mélange de contraintes qui fait l'une des règles de sa propre existence. «Ne pas faire apparaître le sujet librement sans que cela constitue un problème» autrement dit, le sujet n'est pas pensable pour le roman comme un problème¹⁵.

Pour Foucault, l'homme émerge dans le roman «en fonction» d'un ensemble de règles, se trouvant entre les mots et les choses. Dans cette lignée, il faut mentionner la fonction énonciative dans le roman au XVIII^e siècle. Presque tous les romans sont des romans à la première personne, cela signifie que le sujet du roman est doublé au niveau de l'énonciation. «L'homme d'origine obscure, de pensée confuse, de sentiments contradictoires, de statut inefficace est aussi celui qui parle¹⁶». On voit des personnages en manque de naissance claire, libérés des contextes familiaux, sociaux et sentimentaux pour voir clairement ce qu'est l'homme tel qu'il est.

On aborde le problème de la parole romanesque, car le roman essaie de libérer la parole de l'homme et former ainsi du langage spécifique, comme par exemple la forme de la sensibilité féminine. Le roman dispose de places d'énonciation laissant parler les femmes. Cette place d'énonciation du roman permet aux personnages romanesques qui jusque-là n'avaient pas parlé dans la littérature de prendre finalement la parole. Roger Chartier rappelle que c'est bien au XVIII^e siècle que le statut du texte se modifie en même temps avec le statut de l'auteur : «le texte acquiert une identité immédiatement référée à la subjectivité de son auteur et non plus à la présence divine, ou à la tradition, ou au genre¹⁷». Avec l'entrée de l'individu dans la littérature, on peut parler de la révolution sentimentale. La quête du plaisir, du bonheur et le besoin du contact avec la nature marquent l'émergence d'une

¹³ C. Meiner : «L'Individualité romanesque au XVIII^e siècle : une lecture foucauldienne», *Eighteenth-Century Fiction* 18, 2005 : 1-26, p. 14.

¹⁴ C. Meiner : «L'Individualité... », *op.cit.* : 17.

¹⁵ *Ibid.* : 18.

¹⁶ *Ibid.* : 21.

¹⁷ R. Chartier : *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris : Albin Michel, 1996 : 55.

nouvelle conception de l'être humain. C'est ainsi que le roman du XVIII^e siècle se transforme et donne la naissance à la formation d'intimité moderne. Le sentiment-de-soi rompt des règles enracinées dans la société et on voit une nouvelle image individualisée des hommes ainsi que des femmes.

Un texte épistolaire d'une femme auteur du XVIII^e siècle

Dans ses *Lettres d'une Péruvienne*, Madame de Graffigny a créé un personnage féminin, Zilia, et montre l'héroïne de l'individualité exceptionnelle de la littérature du XVIII^e siècle. Les *Lettres d'une Péruvienne* décrivent l'histoire de Zilia, princesse Péruvienne enlevée de son pays natal par des Espagnols et sauvée par des Français dans un combat naval. L'un des principaux officiers français Déterville devient amoureux de Zilia et la conduit en France. Par la force, Zilia est obligée de quitter sa patrie et de se séparer de son amant Aza, dont elle est amoureuse et qu'elle devait épouser. Pendant la route en France, elle commence à écrire une série de lettres, décrivant son voyage et ses impressions concernant la vie des français, leurs mœurs, leur mentalité etc. mais aussi elle raconte à son amant, ses sentiments et l'état de son cœur. Elle rédige tout d'abord ses lettres à l'aide de quipos (cordons noués qui ont fonctionné comme une sorte d'écriture chez les Incas), puis en français. Grâce à l'éducation, elle entre dans un contact mutuel avec une autre culture et essaie de la comprendre. Mais son regard n'est pas débarrassé d'un point de vue critique. Plus elle maîtrise la langue française, plus elle devient autonome et capable de juger la société. Elle critique par exemple la différence sociale entre les classes, le manque de valeurs sociales ou bien le mépris des femmes. Vers la fin du roman, elle apprend l'infidélité d'Aza, qu'il a été lui aussi enlevé du Pérou et qu'il épouse ensuite une espagnole. Déterville supplie Zilia de devenir sa femme mais, elle rejette la demande en mariage et se retire à la campagne pour retrouver l'équilibre dans la nature. Au cours de l'histoire, Zilia manifeste sa liberté en refusant de devenir l'épouse de son ravisseur, après que son fiancé Inca Aza l'a délaissée. C'est à travers ses lettres que nous pouvons découvrir son identité féminine. En forme épistolaire, elle critique la société française et montre sa position sceptique en ce qui concerne la subordination des femmes. «[...] je n'en vois point de plus déshonorante pour leur esprit que leur façon de penser sur les femmes¹⁸». Si la forme monophonique du roman épistolaire permet des profondes analyses de la société, elle ouvre aussi l'espace pour des analyses psychologiques et socioculturelles.

¹⁸ F. de Graffigny : *Lettres d'une Péruvienne*, Paris : Durand, 1802 : 183.

Le roman traite également la problématique de la communication entre les êtres et les nationalités. Zilia réfléchit souvent sur la problématique de la langue, outil de communication qui contribue à l'indépendance sociale. Le «Cacique m'a amené un sauvage de cette contrée, qui vient tous les jours me donner des leçons de sa langue et de la méthode dont on se sert ici pour donner une sorte d'existence aux pensées [. . .]. Je ne laisse échapper aucune occasion de m'instruire¹⁹».

Revenons aux temps-espace de Mikhaïl Bakhtine et essayons de dévoiler le chronotope au féminin dans les *Lettres d'une Péruvienne*. On voit que le récit est narré par l'intermédiaire de plusieurs chronotopes, dont l'un est le plus dominant, c'est le «chronotope de la route». Zilia est enlevée de son pays natal et à ce moment-là, elle commence à raconter son histoire. Jour après jour elle décrit ses rencontres avec le monde inconnu autour d'elle, mais aussi elle dévoile sa vie intérieure, ses réflexions internes. Au premier aspect ce schéma ne contient rien d'exceptionnel, car la forme épistolaire ainsi que le thème du voyage sont fréquents au XVIII^e siècle. Mais en réalité, Zilia échappe complètement à la conception de la femme au siècle des Lumières. Elle ne répond pas à l'image typique de la femme liée à un seul endroit. Elle change le destin traditionnel réservé aux femmes. «Le chronotope de la route» croise ainsi l'axe principal du roman. Le chronotope de la route peut être compris comme un parallèle entre deux mondes : l'un extérieur, où Zilia apprend des connaissances sur des choses perceptibles par les sens et l'autre intérieur, qui symbolise sa propre vie. Dans ce sens là, il s'agit d'une introspection, d'une quête de l'identité. Elle se trouve dans un autre pays, éprouvant des sentiments du déracinement et de la perte totale de son identité. C'est bien la redécouverte et la tentative de se trouver soi-même dans un monde où l'identité féminine est contrôlée par l'autorité masculine. Nous savons qu'au XVIII^e siècle l'autorité paternelle et maternelle déterminent le destin et l'identité d'une jeune fille. De plus, l'identité d'une jeune fille est souvent construite par des rôles qu'elle joue dans la société. Plus tard, c'est le mari sur lequel l'identité féminine est basée. Comment Zilia va orienter son destin dans le monde où domine la vision masculine ? Elle fait un choix étonnant contre toutes conventions sociales, puisque elle préfère rester célibataire.

¹⁹ F. de Graffigny : *Lettres d'une Péruvienne*, *op.cit.* : 106.

Conclusion

Tous cela et bien d'autres choses concernant la perception du monde par Zilia nous préviennent que cet héroïne est dotée d'un esprit critique ou commence petit à petit à naître sa nouvelle identité. On parle de l'identité marquée par la rencontre d'Aza, traumatisée par sa séparation et par la trahison qui a suivi. Mais on parle également de l'identité divisée entre deux mondes contradictoires : sa patrie et l'étranger. Ce n'est qu'à la fin du roman que Zilia surmonte ce traumatisme et arrive à réconcilier ces deux mondes rivaux, ainsi que son esprit. Même si Zilia n'est pas forcément heureuse, elle change le destin traditionnel réservé aux femmes dans le roman par le refus du mariage. Par le refus des règles imposées par la société patriarcale, Zilia contribue à ce que Lucie Robert appelle « l'émergence d'une parole féminine autonome, c'est-à-dire d'une parole qui construit son propre point de vue²⁰ ». C'est exactement par ce refus, par la formation du « propre point de vue » que Madame de Graffigny a réussi à créer cette héroïne exceptionnelle.

²⁰ L. Robert : « La Naissance d'une parole féminine autonome... », *op.cit.* : 102.

RECENSIONES

Zsuzsanna Fábíán, Ildikó Szijj, Imre Szilágyi & Balázs Déri (eds.): *GPS 60°: Studi di linguistica neolatina per i 60 anni di Giampaolo Salvi*. Budapest: ELTE BTK Romanisztikai Intézet, 2014, 232 pp.

Giampaolo Salvi è evidentemente uno dei nomi più rinomati nell'ambito della linguistica romanza. È la fortuna singolare dell'Ungheria e dei linguisti ungheresi che tale autorità si è stabilita proprio in questo paese. Un esile segno della gratitudine è rappresentato dal libro intitolato *GPS 600*, pubblicato per celebrare il sessantesimo compleanno del maestro. Il titolo porta la sua firma modesta, usata come congedo finale delle lettere – come lo può testimoniare chi abbia mai corrisposto con lui –, con la differenza che il titolo è riportato con le maiuscole, mentre Salvi si firma con le minuscole.

Il libro è una raccolta di saggi linguistici, composti da venti colleghi di Salvi, attivi presso i dipartimenti di romanistica delle maggiori università ungheresi. I saggi sono scritti in cinque lingue romanze, quali l'italiano, lo spagnolo, il portoghese, il francese e il catalano, la cui comprensione non è minimamente una difficoltà per il festeggiato. L'apparenza del libro è molto piacevole, sulla copertina si trova un brano del *De Vulgari Eloquentia* di Dante, in cui si tratta delle lingue parlate nel dominio romanzo, mentre sulla copertina posteriore sono collocate due immagini, fondamentali nella vita di Salvi: il Lago Maggiore, sulla riva del quale è nato, e il Danubio con il ponte della Libertà, che attraversa ogni giorno per andare al lavoro e a casa.

Gli articoli pubblicati nel libro possono essere raggruppati a seconda della lingua in cui sono stati scritti (così si contano sette in francese, sei in italiano, quattro in spagnolo, due in portoghese e uno in catalano), nonché possono essere classificati in relazione all'argomento linguistico, mi sia così permesso di operare una classificazione approssimativa per l'orientamento più facile tra gli argomenti variopinti. Sono dieci i saggi che si occupano di argomenti centrali della linguistica, come la fonetica e la fonologia (Baditzné, Bárkányi, Szijj), la morfologia (Csaba, Faluba, Gécseg, Morvay) e la sintassi (Fodor, Huszthy, Szilágyi). L'altra metà degli articoli è interessata piuttosto in aree di confine della linguistica e in campi interdisciplinari, come la semantica e la lessicologia (Bárdosi, Bors, Fábíán, Kiss, Nagy, Skutta, Somogyi, Tóth) e la filologia (Domokos, Oszetzky).

Il saggio iniziale del libro (Kata Baditzné Pálvölgyi: “La pronunciación de los préstamos procedentes del inglés en el castellano”) si basa sulle premesse chiare che il castigliano, nell'adattamento dei prestiti dall'inglese, li trasforma secondo le proprie caratteristiche fonetico-fonologiche. Il corpus dell'autrice è costituito da una lista di 51 parole, prestiti inglesi nello spagnolo castigliano, selezionati da vari vocabolari e varie riviste femminili. Il saggio si confronta

con la vecchia problematica della grafia delle parole: infatti la maggioranza degli informatori spagnoli, probabilmente, non adotta i prestiti linguistici in base a un'esperienza uditiva autentica, ma vedendone la forma scritta o sentendone la pronuncia da altri connazionali e non da inglesi. Da ciò risulta – come lo testimoniano le conclusioni dell'articolo di Baditzné – che le caratteristiche fonetiche dell'inglese non indicate dall'ortografia, come i dittonghi e gli schwa, non appariranno nella pronuncia castigliana. Altre caratteristiche sembrano invece apparire alquanto modificate, rappresentando una via di mezzo tra la pronuncia inglese e la lettura castigliana della grafia, come il fonema [ŋ] dell'inglese, segnalato con il digramma *ng*, il quale nella pronuncia castigliana in posizione finale viene sostituito da [n], p. es.: sp. *cáterin* < ing. *catering*. Una spiegazione ingenua potrebbe risalire all'insegnamento dell'inglese come L2: se agli alunni spagnoli viene insegnato la cancellazione della [g] nelle parole inglesi che finiscono in *ng*, ciò può cancellare spontaneamente anche il tratto [+velare] dell'arcifonema nasale, vale a dire in questo caso gli informatori seguono di nuovo la grafia delle parole e pronunciano [n], indipendentemente dal fatto che in spagnolo esiste il suono [ŋ] anche in posizione non prevelare. Per quanto riguarda la posizione dell'accento tonico, la maggioranza delle parole del corpus sembra essere accentata come la corrispettiva inglese, fatto che, secondo l'autrice, può essere il risultato di estensione analogica.

I tre articoli di argomento fonetico-fonologico sono scritti in spagnolo, così non verrà ancora a galla se nella recensione sceglierò un ordine tematico, linguistico o alfabetico. Zsuzsanna Bárkányi (“Reflexiones sobre la asimilación de sonoridad de la /s/”) si concentra sull'assimilazione di /s/ davanti a consonanti sonoranti il che è una rarità nelle lingue. Il castigliano, tuttavia, presenta tale fenomeno, anche se nella lingua non vi è contrasto di sonorità. La questione che Bárkányi pone è se l'assimilazione di /s/ davanti a sonorante sia categorica o graduale, domanda a cui l'autrice dà la sua risposta già nei preliminari dichiarandola un fenomeno categorico, ma opzionale. Il processo si potrebbe dire graduale se la /s/ si sonorizzasse di più davanti a ostruenti sonore che davanti a sonoranti. La metodologia dell'autrice consiste in un esperimento acustico svolto con 7 informatori di Ovideo che dovevano leggere delle frasi preparate per quest'occasione. Le realizzazioni della /s/ sono state raggruppate in tre categorie in base al livello di sonorizzazione: sorda, intermedia e sonora. Gli spettrogrammi e le analisi dimostrano che, anche se i parlanti si differiscono nelle proprie strategie di sonorizzazione, le loro produzioni in più del 90% dei casi sono categorici (o sorda o sonora) e solo il 10% delle realizzazioni può essere definito intermedio. Tuttavia la sonorizzazione

di /s/ davanti a sonorante dimostra incoerenze, con un valore spesso variabile del livello di sonorità anche nel caso dello stesso informatore, perciò Bárkányi conclude dichiarando che il fenomeno, oltre ad essere categorico, deve definirsi opzionale.

Il terzo articolo fonologico scritto in spagnolo (Ildikó Szijj: “La acentuación de los verbos acabados en *-iar/-uar* en las lenguas iberorrománicas”) prende di mira il problema della posizione variabile dell’accento tonico nelle lingue romanze della penisola iberica. Il problema centrale del saggio è che le forme rizotoniche dei verbi che finiscono in *-iar/-uar* possono ricevere un’accentuazione differente in spagnolo, portoghese e catalano, anche nel caso degli stessi verbi, p. es.: sp. *cámbio*, ma port. *cambío* e cat. *canvío*. L’autrice suppone dei processi diacronici dietro il fenomeno e presenta una chiara tendenza, secondo cui in portoghese e in catalano tutti i verbi sono accentuati come parossitoni, sulla *i/u*, mentre lo spagnolo ha due modelli di accentuazione, avendo forme sia parossitone che proparossitone, p. es.: sp. *cámbio*, ma sp. *amplío*. In latino i verbi della 1a coniugazione dispongono di forme rizotoniche parossitone e proparossitone, ma nelle lingue iberoromanze queste forme sono unanimamente parossitone, p. es.: lat. *MATÚRO* > sp. *madúro*, lat. *VÍSITO* > sp. *visíto*. Per di più, i verbi che finiscono in *-IARE/-UARE* in latino si accentuano sulla vocale che precede la *i/u*, p. es.: *ANNÚNTIO*, *PERPÉTUO*. Questi in portoghese e in catalano riceveranno l’accento sulla *i/u*, p. es.: port./cat. *anunció*, *perpetúo*; però in spagnolo tendono a conservare l’accentuazione latina. Tra questi, invece, i verbi che si sono formati per derivazione in un periodo ulteriore, anche in spagnolo riceveranno l’accento sulla *i/u*, p. es.: sp. *amplío*, *acentúo*. A questa ricerca vorrei aggiungere l’esperienza personale di una mia propria ricerca, riguardante un caso simile in sincronia: in certi dialetti italiani possono coesistere più forme accentuate della stessa forma verbale rizotonica, per esempio in napoletano popolare esistono due forme per la prima persona singolare di *studiare*: *stúdio* [ˈstu:ɾjə] e *studéo* [stuˈre:jə]. Le due forme sono entrambe ben formate senza differenze semantiche, però la seconda risulta stigmatizzata ed è ritenuta una pronuncia legata ai ceti bassi. Tale fenomeno, tuttavia, è analizzabile anche dal punto di vista sincronico, come un’evoluzione spontanea nell’uso quotidiano della lingua.

Il quarto e ultimo articolo scritto in spagnolo prende congedo dalla fonologia e ci conduce a un’altra area centrale della linguistica: alla morfologia; e nello stesso tempo si allontana anche dalla linguistica spagnola, perché si occupa della lingua basca. Károly Morvay nel suo saggio dal titolo conciso (“Eabd”) presenta un dizionario morfologico che contiene tutte le forme del verbo basco. Il titolo rimanda al manuale dell’Accademia Reale della Lingua

Basca pubblicato nel 1979, intitolato *Euskal Aditz Batua* (“EAB”) e viene integrato dalla terza lettera dell’abbicì basco: “EABd”, perché nell’alfabeto basco non è presente la lettera c. Il dizionario contiene 2190 (+15) forme del verbo ausiliare, più 5131 (+93) forme di certi verbi sintetici. L’articolo si incarica di far capire perché si può avere bisogno di così tante forme verbali, per giunta parecchie irregolari, in una lingua.

Dopo il basco presenterò brevemente un altro articolo unico del libro, in cui si tratta della lingua catalana ed è stato coerentemente scritto in catalano. Kálmán Faluba (“Notes sobre el subjuntiu present en català: Polimorfisme als segles XV i XVIII”) si occupa dei polimorfismi diacronici del congiuntivo presente, dovuti ai cambiamenti radicali della coniugazione catalana per opera della neutralizzazione delle vocali finali. Il saggio descrive due processi analogici che influenzano il comportamento del congiuntivo presente, in due momenti differenti della storia del catalano. Il primo è la generalizzazione della cosiddetta *-e-* di supporto (o di collegamento) nella prima coniugazione, vale a dire l’apparizione delle *-e-* finali dopo la desinenza zero di certe forme personali dei verbi, con la funzione di collegamento (processo svoltosi nei secoli XIV e XV). L’altro processo è la generalizzazione della desinenza verbale *-ia* (nel secolo XVIII), da cui si è formato successivamente il morfema *-i-*, il segno attuale del congiuntivo nel catalano. Faluba fornisce un’analisi diacronica sulla formazione del congiuntivo presente basata su testi antichi e sulla bibliografia intera del fenomeno.

Il saggio di Zsuzsanna Gécseg (“Prédication nominale en français: Anomalies dans le paradigme des pronoms sujets”) presenta un’asimmetria morfologica della lingua francese. L’anomalia consiste nel fatto che in certe costruzioni copulative il francese non permette delle costellazioni morfosintattiche che in altre lingue romanze risultano ben formate, così il pronome personale di 3^a persona singolare non può stare insieme a un nome proprio, p. es.: **Il est Pierre* ‘Lui è Pietro’, solo insieme a un nome comune, p. es.: *Il est content* ‘Lui è contento’. Nella costruzione copulativa con nome proprio il pronome personale viene sostituito dal pronome dimostrativo *ce* *questo*, l’uso del quale, però, risulta agrammaticale preceduto da un nome comune, p. es.: **C’est content* ‘È contento’. Gécseg analizza il fenomeno in vari contesti cercando di rispondere alla domanda perché la costruzione risulta possibile con gli altri pronomi personali tranne quello della 3^a persona singolare, e perché il pronome dimostrativo non forma delle costruzioni possibili con i nomi comuni. Nella conclusione l’autrice associa ai pronomi il *ce* e due valori semantici differenti, mentre il pronome personale di 1^a persona singolare *je* può ammettere entrambi i tipi di referenza.

Nell'ultimo articolo di carattere morfologico Márta Csaba compara il portoghese europeo e quello del Brasile dal punto di vista dell'uso di certe parole derivate ("O uso das palavras formadas com os prefixos A(N)-, ANTI-, DES- e IN- no português europeu (PE) e no português do Brasil (PB)"). I quattro prefissi menzionati nel titolo del saggio esprimono negazione od opposizione nella lingua portoghese. L'obiettivo dell'autrice è di rivelare le caratteristiche funzionali e la frequenza d'uso delle parole rivestite con tali prefissi, con l'aiuto di un vasto corpus online e di due dizionari monolingue. A parte le conclusioni sull'uso delle parole (p. es. che nei dizionari si trovano delle formazioni che non sono nemmeno usate) Csaba afferma che le formazioni del portoghese brasiliano mostrano un'infiltrazione graduale verso il portoghese europeo.

Il secondo saggio di attinenza portoghese, scritto da Antónia Fodor ("O emprego do pretérito mais-que-perfeito simples do indicativo nas frases condicionais dos séculos XIV e XV"), toccando un argomento di morfosintassi, ci condurrà dal campo della morfologia a quello della sintassi. L'autrice esamina una funzione speciale del tempo verbale *piuccheperfeito* nel portoghese, usato in frasi condizionali in funzione di periodo ipotetico, analizzando dei testi prosaici risalenti ai secoli XIV e XV, contenenti 1743 frasi condizionali. Fodor afferma che il *piuccheperfeito* nelle frasi condizionali può riferirsi sia al passato che al presente, anche se la referenza al passato è più frequente, però nel portoghese moderno tale costruzione risulta arcaica.

Nella serie degli articoli di argomento sintattico troviamo un'altra ricerca diacronica, il quale analizza le "Costruzioni all'infinito ne *Il principe* di Niccolò Machiavelli", dalla penna di Imre Szilágyi. Secondo le aspettative dell'autore il corpus cinquecentesco abbandona certe caratteristiche del fiorentino medievale avvicinandosi all'italiano moderno, con cui viene confrontato nell'articolo. In base agli esempi riportati – riguardanti i costrutti a controllo, le costruzioni fattitive, le costruzioni percettive e l'infinito con l'articolo – si rivela che la lingua di Machiavelli, pur trovandosi in una fase intermedia tra le due varietà, sembra essere più vicina all'italiano moderno che all'italiano antico. Oltre alle funzioni grammaticali troviamo un accordo tra la lingua di Machiavelli e l'italiano moderno anche per quanto riguarda l'ordine delle parole, p. es. nella costruzione fattitiva gli esempi presentano il verbo fattitivo e l'infinito in posizione adiacente, similmente all'italiano moderno.

Le analisi sintattiche del libro si concludono con un articolo che offre una vera eccezionalità, occupandosi del provenzale antico. Alma Huszthy ("L'ordine delle parole in antico provenzale") sceglie l'argomento per motivi filologici, dichiarando una simpatia verso la prima varietà romanza che

riuscì ad elevarsi su alto livello culturale ed artistico dopo il latino. Lo scopo dell'autrice è di presentare un'analisi sincronica in diacronia, vale a dire esaminare una varietà linguistica estinta con i mezzi proposti dalla sintassi generativa, riconfermando i risultati di ricerche precedenti da un punto di vista innovativo. Nel provenzale antico le parole della frase sembrano avere un ordine libero, secondo le analisi di Huszthy, invece, la coesione delle parole non è di natura semantica, bensì viene diretta da ragioni formali: infatti se nell'unica posizione sintattica preverbale si trova un elemento diverso dal soggetto, quest'ultimo viene distribuito immediatamente dopo il verbo. Le fonti del lavoro manifestano che il provenzale antico deve essere classificato tra le lingue che utilizzano il sistema V2, nel cui ordine sintattico di base il verbo viene preceduto da una posizione libera, riservata a qualsiasi costituente, la quale, una volta occupata, non concede più al soggetto di trovarsi davanti al verbo: XVS, dove X può rivestire la funzione del tema o del fuoco. Insomma, mentre nella lingua latina la posizione consueta del verbo era alla fine della frase (SOXV) e mentre nel caso delle lingue neolatine moderne la sua posizione non marcata è posteriore al soggetto (SVOX), il provenzale antico rappresenta una terza soluzione, il cosiddetto effetto V2, quando il verbo occupa sempre la seconda posizione: _VSOX, dove la prima posizione, segnalata dalla linea, può essere riempita da qualsiasi costituente (da S, da O o da X), o può anche rimanere vuota.

Concludendo la schiera degli articoli legati strettamente ai campi centrali della linguistica arriviamo a un'area di confine, con dei saggi interessati in campi interdisciplinari, quali la lessicologia, la fraseologia, la stilistica, la semantica e la filologia. Per primo, Vilmos Bárdosi ("Un mystérieux phraséographe du XVIII^e siècle") si occupa quasi di tutti questi campi assieme, il che è ragguardevole rispetto all'estensione relativamente ristretta del suo articolo. Il protagonista è un certo François Pomey, la cui identità è discussa, è sicuro solo che era autore di un libro intitolato *Syntaxis ornata*, pubblicato nel 1745 a Nagyszombat, che oltre alle regole della sintassi latina contiene una raccolta di modi di dire e locuzioni latini di influsso ungherese, nonché un vasto indice unghero-latino e tedesco-latino. L'opera ha insomma un'importanza non trascurabile dal punto di vista della fraseologia unghero-latina e della storia della lingua ungherese.

In una riflessione sintattico-stilistica Edit Bors indaga le tecniche prosastiche dello scrittore francese Charles Péguy, concentrandosi sull'importanza funzionale delle ripetizioni lessicali e sintattiche ("Nature et fonction des répétitions lexicales: Réflexions à partir de Notre jeunesse et Souvenirs de Charles Péguy"). Mentre nella retorica tradizionale la ripetizione è conside-

rata un errore stilistico, da un approccio diverso essa può rivestire il testo prosaico di una funzione ulteriore. Le ripetizioni lessicali e sintattiche appartengono allo stile letterario di Peguy, con cui riesce a costituire una coesione semantica unica. Nel suo articolo Bors propone una tipologia di classificazione delle ripetizioni a seconda della loro variabilità, nonché ne fornisce un ordinamento strutturale a seconda del loro contatto sintattico, p. es.: se tra le ripetizioni c'è contatto immediato (...XX...), interrotto (X...X), ecc.

Prisciano fu senz'altro uno dei grammatici tardo-latini più importanti, che aveva un'effetto eccezionale sulla teoria grammaticale moderna, soprattutto per quanto riguarda la classificazione delle parti del discorso – come afferma anche Sándor Kiss nel suo articolo (“Vers la notion moderne de la partie du discours: remarques sur la grammaire de Priscien”). Nel suo libro *Institutiones Grammaticae* (composto nel VI° secolo) Prisciano adoperava una moltitudine di approcci nel distinguere le parti del discorso, usava tra l'altro anche numerose variabili semantiche e sintattiche, e in base a ciò può essere considerato addirittura un vero grammatico moderno a cavallo tra l'antichità e l'alto medioevo.

Le prime grammatiche italiane, che nascono nel XV° e nel XVI° secolo, seguono ovviamente le tracce di Prisciano. Judit W. Somogyi nel suo articolo studia le Parti del discorso in grammatiche antiche dell'italiano, mettendo in rilievo le opere principali di tre grammatici significativi del periodo iniziale della grammaticografia italiana, quali Alberti, Fortunio e Trissino. Le tre opere condividono numerosi tratti: pur riferendosi spesso al latino si allontanano dal sistema classificatorio tradizionale, elaborando dei sistemi di classi differenti in cui variano il numero e il nome delle parti del discorso, p. es. Alberti indica sette classi, Fortunio quattro, mentre Trissino otto. Inoltre tutte e tre le grammatiche sono scritte in fiorentino, anche se Fortunio usa il linguaggio di Dante, mentre Alberti e Trissino si rivolgono al toscano parlato all'epoca. Tra le novità più importanti delle grammatiche si può menzionare, ad esempio, l'identificazione dell'articolo come classe indipendente, o il riconoscimento di alcune nuove funzioni analitiche, come l'individuazione dell'ausiliare temporale. Trissino distingue le classi declinabili e quelle indeclinabili e inoltre classifica l'articolo, la congiunzione e l'interiezione come particelle anziché parole.

Andrea Nagy svolge delle indagini semantico-lessicali, cercando di rivelare le relazioni semantiche fra tre determinanti francesi che apparentemente dimostrano sinonimia (“L'apparente synonymie de *plusieurs*, *certain(e)s*, *quelques* (-uns/-unes): Problèmes de relations sémantiques des indéfinis dans une perspective textuelle”). I tre quantificatori esaminati – *plusieurs* ‘alcuni’,

certain(e)s ‘certi’, *quelques (-uns/-unes)* ‘qualche’ – sono molto simili sia semanticamente che sintatticamente, però con l’aiuto di analisi testuali è possibile dimostrare che le relazioni semantiche fra i tre elementi sono più svariate dell’apparente, di cui si può dare in questo modo una descrizione più approfondita.

Le *Lettere portoghesi* sono cinque lettere appassionate scritte da una suora al suo amante infedele, che costituiscono un romanzo epistolare molto significativo della letteratura francese, creato da Guilleragues nel 1669. Nel suo saggio (“Les expressions spatiales dans les Lettres portugaises”) Franciska Skutta analizza il romanzo da un punto di vista semantico-sintattico, concentrandosi sulle tecniche narrative relative alla gestione dello spazio. Secondo l’ipotesi dell’autrice l’espressione delle emozioni e quella dello spazio sono strettamente collegate in quest’opera, perciò Skutta esamina la sintassi delle espressioni spaziali, innanzitutto la distribuzione degli avverbi di luogo, nonché svolge un’analisi semantica distinguendo i vari ambienti fisici apparsi nel romanzo. Raccoglie le connotazioni emozionali delle varie località e presenta queste emozioni come se esse costituissero uno spazio psichico, il quale interagisce con i personaggi. Le *Lettere portoghesi* contengono in tutto più di 250 espressioni spaziali concrete o metaforiche, le quali sono usate come strumento stilistico per la manifestazione dei tormenti amorosi della protagonista.

Il passato remoto, nonostante sia chiamato morfologicamente passato semplice, è uno dei tempi verbali più complicati del sistema linguistico italiano, le cui funzioni semantiche sono difficili da capire sia per gli stessi parlanti italiani nell’uso quotidiano della lingua, sia per l’aspetto dell’insegnamento dell’italiano come L2. László Tóth nel suo articolo prende “Appunti sulla natura semantica del passato remoto,” confrontando i cosiddetti significati aspettuali specifici del remoto con dei simili fenomeni sussistenti nella lingua russa. Secondo l’autore il passato remoto risulta un portatore importante delle varie valenze aspettuali che arricchiscono la semantica del verbo italiano. Il remoto dispone di un certo significato sommario, visto che può essere in grado di inglobare una serie di avvenimenti in un processo unico, come formula Tóth, con la cancellazione degli intervalli temporali tra i singoli atti.

Nella storia dei rapporti linguistici italo-ungheresi Sándor Kőrösi ha un posto speciale per essere stato uno dei primi studiosi e filologi a studiare i prestiti linguistici italiani nella lingua ungherese e per aver compilato il primo grande vocabolario italiano–ungherese, pubblicato nel 1912. Zsuzsanna Fábíán nel suo saggio intitolato “Sándor Kőrösi, ricercatore dei prestiti italiani nell’ungherese” si occupa della sua attività lessicologica. Kőrösi non solo

raccoglieva gli elementi di desumibile origine italiana del lessico ungherese, ma cercava di svelarne anche l'etimologia, cioè la storia dell'arrivo della parola dalla lingua d'origine fino allo sviluppo finale della sua lessicalizzazione nella lingua ungherese. Durante il suo lavoro compilava i risultati dei diversi vocabolari pubblicati in Italia e all'estero, nonché quelli di altre opere etimologiche dell'epoca, a cui aggiunse le proprie osservazioni. Kőrösi pubblicò le sue etimologie a Fiume nel 1892 in un volumetto bilingue italiano-ungherese, riportando l'etimologia di 322 parole. Benché il suo libro sia stato seguito da tante polemiche, i meriti di Kőrösi sono indiscutibili. Oltre ai preziosi risultati della sua attività lessicologica Kőrösi svolse anche un lavoro di conservazione: registrò nelle sue liste numerosi vocaboli di possibile origine italiana, tra cui tanti erano già arcaismi nell'epoca, altri che erano di moda nei suoi tempi, ma oggi non sono più usati, nonché molti termini tecnici relativi a settori specifici (come p. es. la nautica o il gioco delle carte), che oggi non sono più indicati nei vocabolari etimologico-storici. Inoltre tra le sue proposte italofile si trovano anche delle parole, la cui origine risulta tutt'oggi opaca.

György Domokos ha intenzione di svelare gli aspetti linguistici di una vasta ricerca storico-filologica corrente, diffondendo delle "Osservazioni sulla lingua della cancelleria milanese e di quella ferrarese nel secondo Quattrocento". Il periodo del corpus, il secondo Quattrocento, risulta rilevante in quanto rappresenta proprio il periodo di transizione tra l'uso del latino e l'uso del volgare nelle cancellerie italiane. Visto che nel linguaggio delle corti mancavano ancora le formule e i termini stabili in volgare, si registra un costante ricorso alla terminologia latina, ma sembra sempre più forte anche la presenza degli elementi lessicali toscani, dove la tecnicizzazione dei nomi si compie gradualmente. Siccome la grafia del volgare era ancora parecchio instabile, si possono ricavare tante informazioni linguistiche in base alla trascrizione di nomi stranieri, come tra l'altro quella dei nomi (propri e comuni) ungheresi presenti nei libri di conto, p. es.: *Maerbalars* 'Magyar Balázs', *panttwezzerwerth* 'páncélvért', *giermech* 'gyermek' ecc. Nel corpus, inoltre, si possono ricavare diverse caratteristiche fonetiche, morfologiche e sintattiche del volgare in cui i testi furono scritti. Foneticamente il linguaggio dimostra vari tratti anti-toscani, quali ad esempio la frequente monottongazione (*novo*, *bono* ecc.), o la conservazione dell'infixo *-ar-* nel futuro e nel condizionale di certi verbi (*mandarà*, *bisognaria* ecc.). Tra i fenomeni sintattici Domokos sottolinea la presenza del *si* passivo e del *si* impersonale, di cui si suppone una diffusione dalla lingua letteraria scritta (p. es.: *dinari, li quali dovevano pagarsi; essendosi rasonato*; ecc.), e viene analizzata anche la frequente omissione della congiunzione relativa che in frasi composte, a cui si attribuisce

un'interferenza latina, "dove simili relative hanno spesso forme verbali non finite e quindi non necessitano di complementatori?"

Per avere una conclusione romantica, finisco la rassegna degli articoli con il saggio di Éva Oszetzky: "Une histoire d'amour entre le français et l'italien". Nell'epoca del Rinascimento l'Italia possedeva il primato culturale, scientifica, economica e intellettuale in tutta l'Europa, i cui esiti riuscivano ad influenzare anche le maggiori potenze intellettuali del mondo, così arrivarono addirittura alla Francia adiacente, nonostante gli scontri millenari dei popoli italici e gallici. I vari personaggi arrivati dall'Italia in Francia da tutta la tavolozza della vita artistica, scientifica e culturale affascinarono profondamente gli intellettuali francesi e portarono un vero periodo di fioritura per la borghesia. L'influenza italiana promosse anche l'evoluzione della lingua francese, ispirando il re Francesco I di proclamare il francese come lingua ufficiale e obbligatoria in tutto il paese, lingua che a quest'occasione fu arricchita approssimativamente con 8000 parole italiane. Tuttavia tale decisione generò anche dei conflitti, soprattutto tra i difensori della purezza della lingua francese, e il dibattito così nato è vivo anche oggi in certi territori francofoni.

La lettura del volume *GPS 60°* può risultare utile da vari punti di vista. Innanzitutto aiuta i linguisti ad orientarsi nell'ambito della romanistica, a cui fornisce numerosi dati e informazioni utili in tutti i campi della linguistica. Inoltre il libro permette di prendere visione della vita accademica odierna degli istituti di romanistica presso i maggiori atenei ungheresi, il che è indipendente dal valore informativo degli articoli a livello scientifico. Ma l'incarico principale di questo libro in fin dei conti è di essere un *festschrift*, ed esso rispetta pienamente tale suo compito: assume infatti il ruolo di confrontare il festeggiato con la propria vocazione professionale, di essersi sempre addossato imprese ardue come le presenti, e nello stesso tempo tale libro è segno di un rispetto immenso, verso il festeggiato e la sua pazienza, con cui porta gli effetti collaterali della sua professione.

Bálint Huszthy

Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba

Zuzana Bohušová & Anita Hut'ková (eds.): *Translationswissenschaft und ihre Zusammenhänge 5: Gegenwärtige Translationswissenschaft in der Slowakei. The translation studies and its contexts 5: Slovak translation studies today. Translatológia a jej súvislosti 5: Súčasná slovenská translatológia*. Wien: Praesens Verlag, 2013, 392 pp.

Presentiamo qui il quinto volume della serie *The translation studies and its contexts* intitolato *Gegenwärtige Translationswissenschaft in der Slowakei. Slovak Translation Studies Today. Súčasná slovenská translatológia*, volume che raccoglie quattordici studi scientifici relativi alla ricerca traduttologica contemporanea slovacca.

La scienza della traduzione in Slovacchia, in una prospettiva diacronica, si riaggancia alla tradizione della traduttologia cecoslovacca, le cui origini risalgono a Jiří Levý, padre della teoria ceca della traduzione. Il suo pensiero è stato poi sviluppato in ambito slovacco nella seconda metà del secolo scorso da studiosi come: Anton Popovič, Dionýz Ďurišin, František Miko, Ján Ferencík, Blahoslav Hečko, Karol Tomiš, Ján Vilikovský e altri. I contributi scientifici inseriti in questo volume mirano ad evidenziare alcuni aspetti della ricerca traduttologica visti ed elaborati dagli studiosi slovacchi della nuova generazione che portano avanti la loro ricerca principalmente in quattro sedi universitarie (Università Comenio di Bratislava, Università Costantino Filosofo di Nitra, Università Matej Bel di Banská Bystrica, Università di Prešov) e all'Accademia delle Scienze di Bratislava.

Il volume è diviso in quattro sezioni tematiche *Traduttologia generale* (3 contributi), *Interpretariato* (3 contributi), *Traduzione specializzata* (2 contributi) e *Traduzione letteraria* (6 contributi). Il suo scopo è quello di offrire un'antologia, accessibile anche a un pubblico straniero, degli scritti di studiosi slovacchi. Per questo la scelta di pubblicarlo in più lingue (i saggi sono in inglese, tedesco e francese). Ogni contributo è preceduto da una breve presentazione dell'autore e dei suoi lavori più importanti.

La pubblicazione si apre con due saggi sull'inquadramento e sullo sviluppo della traduttologia slovacca riprendendo alcuni elementi già presenti nei lavori delle generazioni precedenti ma ancora troppo poco sviluppati. Nello specifico, le autrici Edita Gromová/Daniela Müglová si dedicano all'eredità della scuola traduttologica di Nitra e ai suoi riflessi nel contesto slovacco e internazionale, e più concretamente al contributo scientifico di František Miko. Anita Hut'ková presenta la rassegna della traduttologia slovacca, dalle origini fino alle sfide attuali, sottolineando i concetti di base, i presupposti metodologici, gli approcci alla traduzione e alla sua percezione. Jana Rakšányová evidenzia la dimensione interdisciplinare della ricerca traduttologica.

Nella sezione *Interpretariato* vengono analizzati aspetti teorico-metodologici e didattici: Zuzana Bohušová esamina tre aspetti metodologici alla base della sua monografia *Neutralizácia ako kognitívna stratégia v transkultúrnej komunikácii* (*Neutralization as a cognitive strategy in cross-cultural communication*). Alojz Keníž evidenzia il ruolo svolto dalla memoria nel processo interpretativo; Jaroslav Stahl, invece, sottolinea l'importanza di un'ottima padronanza della madre lingua da parte dei futuri traduttori e interpreti. La sezione *Traduzione specializzata* affronta alcune questioni della prassi traduttologica in Slovacchia come rivela già il titolo del contributo di Martin Djovčoš *Is the social status of the translator in critical condition? Who translates, for whom, where, how, and for how much?* Ladislav Lapšanský si dedica invece alla traduzione relativa al linguaggio dell'ambito finanziario. L'ultima sessione, dedicata alla *Traduzione letteraria*, si apre con il contributo di Ladislav Franek (che sottolinea l'interdisciplinarietà nella didattica della traduzione letteraria) e si chiude con quello di Milan Žitný (sulla traduzione di Kafka), passando attraverso gli interventi di Štefan Povchanič, Ladislav Šimon, Libuša Vajdová e Anna Valcevrová che affrontano vari aspetti legati alle difficoltà della traduzione dei testi poetici e teatrali. Alla fine del volume troviamo le recensioni di due monografie di due autori slovacchi (la monografia di Dušan Tellingner, *Der kulturelle Hintergrund des Translats – Kultur als Substanz der Kommunikation*, Košice, Typopress, 2012, recensita da Zuzana Bohušová e la monografia di Martin Djovčoš, *Kto, čo, ako a za akých podmienok prekladá: Prekladate? v kontexte doby* (*Who and what translates, how much and under which circumstances: Translators in the context of their time*, Banská Bystrica: Matej Bel University, Faculty of Humanities, 2012, recensita da Zuzana Kraviarová).

Esaminando i contributi possiamo confermare che gli obiettivi, che le curatrici si erano prefissate, sono stati raggiunti. Il volume offre una panoramica della ricerca traduttologica slovacca, prendendone in considerazione le nuove tendenze e presentando alcuni dei suoi principali rappresentanti. Con la scelta di pubblicare i saggi in lingua straniera si dà la possibilità di confronto di queste tendenze nell'ambito di un più ampio contesto europeo. Sicuramente sarebbe stato interessante ampliare la scelta degli autori ed arricchire la sezione di *Traduzione specializzata* che appare un po' "povera" con i suoi soli due contributi che non aiutano troppo a definire meglio il campo, come è avvenuto invece per i sei contributi nella sezione della *Traduzione letteraria*.

Katarína Klimová

Matej Bel University, Banská Bystrica

Bonvesin da la Riva: *Libro delle tre scitture. Introduzione, testo e commento a cura di Matteo Leonardi. (Memoria del tempo. Collana di testi e studi medievali e rinascimentali diretta da Johannes Bartuschat e Stefano Prandi 43)*. Ravenna: Longo, 2014, 291 pp.

La nuova edizione del capolavoro bonvesiniano dimostra un'altra volta la grandezza speculativa e la praticità con cui Gianfranco Contini definì 73 anni fa i criteri di edizione dei testi. Oppure, con altre parole: forse ci siamo abituati troppo a leggere e analizzare i testi milanesi medievali attraverso i suoi occhi?

Prendendo in mano il volume contenente il testo ampiamente commentato del Libro delle tre scitture di Bonvesin dra Riva curato da Matteo Leonardi, la prima reazione impressione è un inchino al lavoro compiuto, al servizio della migliore comprensione di un testo arduo, lontano nel tempo, nella lingua e nei concetti. Lo sforzo di Leonardi è ampiamente ripagato dal risultato: la sua opera resterà per molti anni una pietra miliare della critica bonvesiniana.

Il siglario è collocato, secondo le usanze italiane, al termine dell'introduzione. In questo forse si poteva rinfrescare la tradizione rendendo più agile la consultazione del volume col porre questa parte, frequentemente da consultare, all'inizio o al termine di tutto il volume. Tanto più, perché per l'intento di uniformare le sigle Leonardi ha scelto di ribattezzare anche i volgari di Bonvesin, da 150 anni ormai "noti" con il sistema semplice di Bekker – ma anche i Poeti del Duecento hanno avuto in sorte un arcano PD che forse ad alcuni ricorderà ben altro. Un altro punto dove credo sarebbe stato possibile rivedere i canoni, mettendo mano ad un testo talmente famoso, è la collocazione di Bonvesin (e dei suoi contemporanei) tra i "Poeti didattici del Nord", tanto più che la suddivisione delle opere tra contrasti, scritti espositivi e narrativi e finalmente didattici non è mai univoca: perché il *Vulgare de elemosynis*, per esempio, dovrebbe essere ascritto alla seconda e non alla terza categoria?

L'interessante parte introduttiva abbraccia coraggiosamente tutti gli aspetti che riguardano l'opera bonvesiniana, non temendo di fare anche il punto della situazione sulla ricerca passata ed in corso. Dopo le considerazioni d'obbligo e necessarie in cerchi concentrici (I poeti didattici, Bonvesin come personaggio, Bonvesin come poeta) veniamo a conoscenza dei vari aspetti della ricerca sul nostro Autore, con valutazione pacata ed equilibrata da parte di Matteo Leonardi. Risultato della sua analisi preliminare è optare per un'edizione classica (Contini) e non curarsi tanto delle minuzie linguistiche

quanto della contestualizzazione filosofico-teologica dell'opera in cui riesce magistralmente. A volte comunque deve cedere alla tentazione di scendere in campo e scegliere tra letture diverse o, tramite la traduzione, accettare o non accettare le interpretazioni linguistiche. La sua scelta di ritornare all'edizione continiana significa schierarsi con quelli che si fidano più della regolarità metrica dell'Autore che non della tradizione grafica di alcuni testimoni. In generale questo è sottinteso: si parte da un'ipotesi di lettura, confermata dall'"assioma" della regolarità degli alessandrini, perché ciò influenza il senso dei versi singoli e così di tutta l'opera. Siccome però il senso dell'opera sembra formare un'unità coerente in questa ipotesi, sembra giustificato scartare l'altro possibile metodo, induttivo, che parte esclusivamente dalle forme grafiche osservabili senza congetture.

Dopo queste lodi mi siano concesse alcune osservazioni critiche, riservate alla prima sezione del volume, a titolo di esempio, solo per mettere in evidenza i pericoli del metodo scelto da Leonardi. Le osservazioni linguistiche che dovrebbero servire solo per sorreggere le tesi interpretative, a volte si spingono in primo piano, senza una motivazione: la forma *vare* che contiene un rotacismo è segnato come "caso interessante" al verso SN 37, anche se compare già al verso SN 8, e il rotacismo come tale esiste in molti altri punti: *flevre* per esempio, che viene semplicemente tradotto "debole", affidando la congettura etimologica al lettore. Certamente importa il senso della parola ed il resto è subordinato – ma allora, il caso del rotacismo è semplicemente una divagazione. Così il curatore del testo non deve fermarsi a spiegare il futuro analitico, il periodo ipotetico, o il *sì* assertivo perché non sono argomento della sua opera, ma allora tradurre *à arde* come "dovranno ardere" anziché "arderanno" (SN 244) si scosta già dal significato originale ed è quantomeno contrario all'obiettivo originale. Lo stesso vale per la frase ipotetica in SN 183–184 o il *sì* cinque volte ripetuto dei versi SN 274–276, dove, bisogna ammettere, la traduzione tiene comunque conto della verità linguistica.

Lo scopo del volume è un inquadramento storico-letterario dell'opera bonvesiniana e in ciò è senz'altro riuscito, tramite un esame attento del dialogo intertestuale tra l'autore e le sue fonti, come il curatore promette all'inizio. Con questa operazione si possono evitare letture infedeli e modernizzanti: ogni singolo verso è confrontato con tutta la tradizione che formava il panorama intellettuale di Bonvesin. Questa fitta rete di riferimenti certamente non rende facile la lettura del testo edito: spesso a poche righe di testo vengono aggiunte pagine intere di note. Fortunatamente gli Indici, che riassumono anche in forma di tabelle i riferimenti alla Bibbia, alle fonti francescane, ai poeti coevi e alle altre opere dello stesso Bonvesin, molto utilmente

integrano il lavoro e facilitano l'uso del volume anche per gli studiosi – anche se l'obiettivo finale sembra essere quello di fornire un testo fedelmente interpretato.

L'opera di Matteo Leonardi, tenendo conto degli antefatti scientifici, riesce sicuramente a offrire un risultato equilibrato, un testo chiarito nei concetti e riferimenti, che al lettore attento offre la possibilità di immergersi nel “mondo” di Bonvesin.

György Domokos
Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba

ABSTRACTS

MARIANNE SÁGHY (Department of Medieval Studies, Central European University, Budapest)

Lieu de tentation, espace du salut : Le désert comme hétérotopie dans la Vie d'Antoine d'Athanasie d'Alexandrie

This article aims to place the Athanasian desert on the list of Foucauldian heterotopias. In *Life of Antony*, Athanasius of Alexandria creates a Christian desert in stark opposition with the political space of the Roman Empire dominated by heretical emperors. The desert is an agora of spiritual fight with demons, a meeting place with God as well as an ideological landscape shaped by Athanasius' struggle with secular power. The desert's claims to utopia as a "new Paradise" are built on the homogenizing bases of Nicaean orthodoxy.

KORNÉLIA KISS (Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba)

Changements d'espace : Dilatation (la mer) et réduction (la forêt du Morois) dans l'œuvre tristanienn

In this paper, I wish to demonstrate the different psychological effects by means of which nature and space can influence nature and human behavior. I will elaborate on spaces and expanded spaces of the Tristanien myth, influencing and, at the same time, guiding the conduct of the protagonists, especially Tristan, who, throughout his short life, is constantly in close, even: too close relationship with nature, which is a particularly decisive factor concerning his physical and moral destiny. According to the Bachelardian thought, "man and world exist in a community of dangers. They are dangerous for each other". Even if the "cohabitation" of the elements of nature and human beings is not always and without negative exception on Earth, it is, however, in continual change. My goal is to show the negative as well as the positive sides of this relationship.

ANIKÓ ÁDÁM (Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba)

La sphère romantique – la cathédrale

The paper draws its hypothesis from Romanticism: one way to understand modern (post-Revolution) French aesthetic thought is the interpretation and comparison of the reflections on historical (external) and psychological (internal) time and space. Romantic thinkers used innumerable metaphors for history, and some of these are closely related to images representing contemporary perspectives on space (circle, spiral, sphere) that are not exclusively typical to this particular age, but they were already expressing a possible attitude to the world where Man is mostly at the centre, and they also give an anthropomorphic character to Man's surroundings.

CATRIONA SETH (Université de Lorraine, Nancy)

Perceptions spatiales dans Corinne de Germaine de Staël (1807)

Germaine de Staël's 1807 novel, *Corinne ou l'Italie*, is concerned with space in more ways than one. The title indicates the primary importance of Italy – a fragmentary collection of states at the time. Rome is the axis around which the heroine's life initially seems to revolve. The novel then sets up various poles to counterbalance or complement it: Oswald is Scottish and the aesthetics of Ossian plays a part in the work's poetics; French pre-revolutionary culture is also shown as important in an ideal cultural mix. Staël is looking to the future in this work, which implicitly imagines a new balance of power for Europe.

PETER POR

Espaces poétiques des mégalopoles-nécropoles

This paper studies the emergence of a topos central to modern poetry, and defines its main characteristics: the megalopolis is the paradigmatic space of modern modern poetical existence. *The Swan*, by Baudelaire, is its seminal artwork, followed by three great compositions: *The Musician of Saint Merry* by Apollinaire, *The Waste Land* by T. S. Eliot, and Rilke's Tenth Duino's *Elegy*. Each one of those poems is shaped on the pseudo-epical framework of the poet's long going through, during which he he discovers the multiplicity of real characters, objects and places, which lead him to the opposite and fatal recognition: the megalopolis is a necropolis, the space of incongruity, emptiness and unreality. Each poem leads to a cosmical vision, but one which is an endless walk towards non-existence. As a conclusion, we underline two fundamental features of the creation of the poetical space: it is always voluntary, and it can only be accomplished through the use of temporary categories.

ZSÓFIA ILA-HORVÁTH (Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba)

La plénitude du vide et le vide de la plénitude

George Perec's work and the *œuvre* of Marguerite Duras are two closely related to topographies, which seem to be permeated by "vacuity," both on the thematic and the formal level. Does the representation of space, the *mise-en-scène* of the decor have to be interpreted as part of what we could call the "writing of absence," typical of the two writers? Or just the opposite, does the spatial dimension allow another interpretation of Perec's and Duras' work, respectively? In the present paper, we attempt to answer these questions by analysing the different methods used by the two writers to represent space.

VERONIKA DARIDA (Eötvös Loránd University, Budapest)

Hétérotopies du théâtre

Michel Foucault's theory of the spaces and places of heterotopia have been effectively explored by contemporary directors. In his well-known paper *Of other spaces* (1967), the philosopher makes a distinction between utopias and heterotopias. For Foucault, utopias are sites with no real spaces, while heterotopias are real places, which are absolutely different from all the sites that we reflect and speak about (cemeteries, gardens, prisons, colonies, psychiatric hospitals, museums, libraries, and theatres). We will examine theatre as heterotopia, in the sense that the theatrical space is comprised of an uncountable quantity of different spaces. In this framework, an analysis based on dramaturgies of heterotopias will be elaborated in regard of a playwright (Bernard-Marie Koltès) and a stage director (Patrice Chéreau).

ANIKÓ RADVÁNSZKY (Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba)

Les origines et les espaces de la déconstruction

What conception of space would be appropriate for the theory and praxis of deconstruction? In this paper we will consider what role space(time) plays in the theorisation of deconstruction by reviewing the early works of Jacques Derrida's *œuvre*, dealing with phenomenology, and also, by analysing the essay *Khôra* (1987).

TÍMEA GYIMESI (University of Szeged)

Des espaces-fantômes de Marie Darrieussecq – "faire entendre le son que rendent d'autres espaces"

This study aims to analyse the use of space in Marie Darrieussecq's novels. Space will be analysed in the framework of an esthetic programme which falls within chaos theory and the geophilosophy of Gilles Deleuze and Félix Guattari. This frame-

work seems particularly useful at unfolding Darrieussecq's outlandish haptic "space-phantoms" (land, mind, waves, etc.) as well as her becomings (fool, baby, dead people, sow, etc.).

NIKOLETTA HÁZAS (Eötvös Loránd University, Budapest)

Presence intime dans des espaces publics: Portrait et regard dans l'art de la rue de JR

In my paper, I analyze a key work of a contemporary French photographer and urban activist who works in the context of the street art. The film in question, entitled *Women are heroes*, describes an artistic project of the author "JR" who took photos of women's faces in the Favelas of Rio de Janeiro, and posted them all around the city. The project focuses on the dialogue of ethics, aesthetics, and politics of personal images and histories placed in public spaces. According to my hypothesis, the focus of the photos and the stories is the gaze of women as they are presented by the young man, JR, through an altruistic gesture. They are *par excellence* examples of the representation of irreducible "otherness", which I call "altruistic feminism".

STÉPHANE KALLA (Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba)

Le Parallélisme: Esthétique du solipsisme dans le cinéma de Michael Mann

The paper presents certain key features from a philosophical and phenomenological point of view of the aesthetics of Michael Mann, a leading film maker of modernity. We try to identify the aesthetic, phenomenological and metaphysical issues of a unique formalism, parallelism.

JOAQUIM VIANA (Federal University of Bahia, Salvador)

Au-delà du sensible: espaces et dépositions

If there is evidence of a radical change of direction in the understanding of space, there is also, on the other hand, a conservative tendency for training and playing a dimensional space and above codified identical reproductions and easy recognition. In principle, this codified space is connected to the possibility of creating a sensitive axiomatic field (formerly: significant field and ghostly field) capable of imparting a new orthodoxy, a new value system to form/build a consistent image world.

BERNARD KŒST (RETINA International)

Mission BZ 36

Photographer and visual artist, Bernard Kœst experiments in this dialogue the articulation between the real space and that of some series of its images.

SILVIA NAGY-ZEKMI (Villanova University, Philadelphia)

Figures de Barbarie and French Figs: *Hybridity in the Beur imaginary*

The article analyzes the multiple meanings of the border as a textual construct in *Beur* writing represented by Leila Sebbar, Azouz Begag, Leila Houari, Farida Belghoul by focusing on hybridity as a theoretical tool in the representation of the collective identity of the *Beur* defined by migration through discourses that emerge from unequal power relations in loci of cultural contact.

DANIEL NEMRAVA (Palacký University Olomouc)

Apuntes sobre la representación de lo político en la narrativa de Manuel Puig

Based on the idea of Adorno's impossibility to narrate and to represent freedom because of the split between "experience" and "narration" of history, we offer a reading of Manuel Puig focusing on how its narrative thematizes this crisis in a specific social and political context. Accepting the possibility of the dialectical relationship between "experience" and "history," and considering the "history" as a structure of "experience," we are allowed to analyze the mode and character of the structuring of this "experience" and the meaning and message of the dialectical relationship between the entities concerned. From Puig's narratives we have chosen the novel *El beso de la mujer araña* (*The Kiss of the Spider Woman*). Through its protagonist, the author narrates imaginary displacements at various levels, especially "border territories" or "transition zones," and he creates "maps" from the cell, interconnecting multiple fields in the sense of rhizomatic mapping. In this dynamic of "journeys" which determines the existence of the subjects, we are revealed deeper meanings concerning Argentinean social and political reality.

PETRA BÁDER (Eötvös Loránd University, Budapest)

Locura, elipsis y tergiversación de la realidad: Pájaros en la boca de Samanta Schweblin

The following essay analyzes the recurring motifs of the short story collection *Pájaros en la boca* by the Argentine Samanta Schweblin, focusing on the narrative techniques that induce the transformation and the twisting of everyday reality. Due to the introduction of an unexpected event, the notion of reality undergoes a substantial change reflected not only in the linguistic style of the narrative (dry and purified, completely deprived of lyricism), but also in the "personal narration" of the protagonists, witnesses of the most unexpected and subversive incidents. After examining the aforementioned aspects of the short stories, the paper seeks to evaluate the influence of earlier literary tendencies and genres such as the neo-fantastic on Schweblin's narrative, contesting Luciana Irene Sastre's interpretation of the short story *El cavador* that

confirms the determining influence of modern Argentine narrative tendencies, inscribing Schweblin's work in the category of post-autonomous literatures, a concept introduced by Josefina Ludmer.

ÁGNES CSELIK (Instituto de Enseñanza Biligüe Húngaro–Español Károlyi Mihály, Budapest)

La visión de la historia en las obras de Ricardo Piglia

Can the narrative version of history replace the real one? Does objective history exist or is everything fictitious, and do we choose some version and declare it to be the real one? In the works of Ricardo Piglia the series of personal, private stories are interleaved with the writing process, with the theory of history and most importantly, with hypothetical history. For Ricardo Piglia, the act of writing is an activity which allows one to create different versions and different drafts; this is impossible with history that one lives in, history which is experienced in person. In this paper, I analyze Piglia's method of converting tangible reality and a history situation defined in pure literary fiction. The account approaches the problem from the viewpoint of the protagonists, stories and the complete work of the author.

SUSANA CERDA MONTES DE OCA (Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba)

"Aquí pasan cosas raras": miedo, vergüenza y culpa en algunos relatos de Luisa Valenzuela

In the collection of short stories *Aquí pasan cosas raras*, Luisa Valenzuela portrays a world that reflects the reality of state terrorism in Argentina during the 70's and 80's. The aim of this paper is to examine and explore how the representation of emotions such as fear, guilt, and shame invites us to think about the relationship between the victim and the victimizer. I argue that some of Valenzuela's literary representations are helpful to understand what Hanna Arendt suggests on the banality of evil, and what Martha Nussbaum's emphasises about the fragility of goodness.

GABRIELLA MENCZEL (Eötvös Loránd University, Budapest)

La advertencia de los autómatas de Eduardo L. Holmberg: el simulacro artificial en Argentina

Eduardo L. Holmberg was a versatile Argentinean author in the 19th century, particularly interested in the natural sciences, who introduced the genre of science fiction in Argentinean literature. This paper focuses on his short story "Horacio Kalibang o los autómatas" (1879) from the perspectives of identity inversions, creation of mechanic *simulacrum*s of human beings as a projection of a hyperreality (Baudrillard). The artificial *simulacrum* is produced within the frames of dynamic games such as

identity vs. alterity, or in Paul Ricoeur's terms, identity (*mêmeté*) vs. ipseity (*ipséité*). This study presents the narrative techniques of creating a sinister reality, and the way of converting the identities into victims manipulated by an unconceivable superior power.

GIUSEPPE GATTI (University of Rome, La Sapienza)

Un diálogo ultra-breve como denuncia de la represión: Grotesco y metáfora en los microrrelatos de István Örkény y Ana María Shua

The central aim of our analysis consists of a comparative study about the literary representation of traumatic forms of violence that link themselves with the repression and the terror of State. We will concentrate our attention on two writers, the Hungarian playwright, novelist and writer István Örkény (1912–1979) and the Argentinian writer Ana Maria Shua (1951–): they share the same frequentness of a genre as the micro-fiction, a “narrative territory”, particularly fertile for the production of political allegories. The first object of reflection is the short story's production of Örkény: especially, the stories “The new neighbor” and “The last bone of cherry”. Both tales belong to the book *Egyperces novellák* (1968), translated into the Spanish with the title of *Cuentos de un minuto*. The biography of Örkény reflects the way in which the trauma of violence and ostracism is re-elaborated across a writing style that appeals to the grotesque humor and to the irony. The second object of analysis is a selection of micro-fiction of Shua, from the books *Temporada de fantasmas* (2004) and *Fenómenos de circo* (2011). In both texts the fictional representation of the years of dictatorship that has characterized the recent history of the nations of the Cono Sur is constructed on a scheme that approaches the political history of Argentina from an allegoric fictionalization of authoritarianisms, censorship, violence and exile.

ANDREA IMREI (Károli Gáspár University of the Reformed Church, Budapest)

“La imagen es la forma lírica del ansia de ser siempre más”: Cortázar y la imagen como forma de expresión

This paper provides an overview of various theories related to Cortázar's ideas about the metaphor. I look into Plato, Herder, Nietzsche, Heidegger, Jakobson, Gadamer, Ricoeur, Derrida, and de Man to explore and demonstrate the way in which Cortázar reevaluated and reworked the meaning of visual images to create his distinctive poetics. Postmodern literature, like Cortázar's, questions the referentiality of language and shows that it is only visual images that determine meaning. In the work of Cortázar there is always a hidden story that informs us about a different reality. A reality that is form by the logic of metaphorical structures.

MARÍA VÁZQUEZ-AMADOR & M. CARMEN LARIO-DE-OÑATE (University of Cádiz)
La influencia de la lengua inglesa en la crónica social del siglo XIX

The press is a reflection of the reality of an era, its society, customs, interests and anything that conveys knowledge of the events happening. This paper aims to examine the Anglicisms related to the social news included in the Spanish press published between the mid 18th century and 19th century. These voices were timidly entering the Spanish newspapers in order to describe the entertainment and the parties high society attended. The Anglicisms will be analyzed in order to determine whether they have lingered into the Spanish language and whether they have been admitted in the different editions of the *Royal Spanish Academy Dictionary*.

FRANCESCO SAMARINI (Catholic University of the Sacred Heart, Milan)
Poemi sacri nel Seicento italiano

A large number of religious poems were published in Italy during the 17th century, but these works have often been ignored by critics. The authors of the compositions aimed at replacing the traditional “escapist” literature – the books of chivalry in particular – with a pious form of entertainment. The translations of the Scriptures in vernacular were prohibited by the Church, therefore this kind of poetry was one of the few ways to get in contact with the Scriptures for the readers who did not know Latin. The plots of these poems were drawn directly either from the Bible or from hagiographies, although their stories were enriched with new episodes invented by the writers, who usually showed the tendency to imitate Torquato Tasso’s *Gerusalemme liberata*. This paper intends to give a general description – with some relevant examples – of this complex literary genre, which is little known but extremely rich and various.

ALESSANDRO TEDESCO (University of Udine)
La fortuna editoriale della Riforma di Ludovico Domenichi all’Orlando innamorato

The text aims to analyze the aspects of the editorial innovation by Ludovico Domenichi in his *Reformation* to the *Orlando innamorato*. Through an examination of the paratextual apparatuses and the changes introduced by Domenichi, the analysis aims to highlight the reasons for the success of the reform carried out by this polygraph.

KLÁRA VYKYPĚLOVÁ (Masaryk University, Brno)

Chronotope au féminin: L'émergence d'une parole féminine dans la littérature épistolaire au siècle des Lumières.

Women's individuality is still an open question that attracts attention. We can look for women's emancipation because of the efforts for recognition of the woman as a free individuality gifted with reason. This fact becomes an especially interesting dimension in the literature. The aim of this paper is to highlight the interdependence of the individual and society in the 18th century, and how this relationship is reflected in literary works. We will discuss the connection of two methodological concepts: Mikhail Bakhtin's concept of the *chronotope* and Michel Foucault's concept of identity. These two concepts will be furthermore applied to the epistolary novel *Lettres d'une Péruvienne* (1747), written by Françoise de Graffigny.