

SUR LA VASTE MER...

Estudios sobre literaturas de expresión francesa

Lía Mallol de Albarracín

María Victoria Urquiza

Compiladoras



Vº Congreso Internacional de Literatura Francesa y Francófona

e.

Lía Mallol de Albarracín

María Victoria Urquiza

Compiladoras

SUR LA VASTE MER...

Estudios sobre literaturas de expresión francesa

Mendoza

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Vº Congreso Internacional de Literatura Francesa y Francófona

Mayo de 2023

Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona (AALF)

Cátedra de Literatura de lengua francesa

Facultad de Filosofía y Letras, UNCUYO

EDIFYL

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
Centro Universitario, Ciudad de Mendoza (5500)
Tel: (261) 4135000 Interno Editorial: 2256 - editorial@ffyl.uncu.edu.ar

Sur la vaste mer : estudios sobre literaturas de expresión francesa / Lía Mallol de Albarracín ... [et al.] ; Compilación de Lía Mallol de Albarracín ; María Victoria Urquiza. - 1a ed. - Mendoza : Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 2025.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-950-774-437-2

1. Literatura Francesa. 2. Narrativa Francesa. 3. Poesía Francesa. I. Mallol de Albarracín, Lía II. Mallol de Albarracín, Lía, comp. III. Urquiza, María Victoria, comp.

CDD 843

Diseño: Clara Luz Muñiz.

Tapa: *Naveguemos por el ancho mar*. Óleo sobre tela (40 x 50). Nancy Celavez, 2021. Gentileza de la artista



Esta obra está bajo una Licencia Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.5 Argentina (CC BY-NC-SA 2.5 AR). Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar, transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución —debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar/>

Este trabajo se publica digitalmente a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>.

Nuestro Repositorio Digital Institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/>, enmarcado en las leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899, Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces Secretaría de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva, Resoluciones del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva N° 545 del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y N° 438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera [de cualquier tipo]. De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado.

Índice

PRESENTACIÓN | PRESENTATION

Por el ancho mar... estudios sobre literaturas de expresión francesa	
Lía Mallol de Albarracín y María Victoria Urquiza	8
Sur la vaste mer... Études sur des littératures d'expression française	
Lía Mallol de Albarracín y María Victoria Urquiza	11

ALTA MAR | *AU LARGE*

« Mélancolie de gauche » et écrivain.es de langue française : un imaginaire hexagonal ?	
Chloé Chaudet	15
Le tournant écologique de la littérature française.	
Le paradigme de la traduction des milieux vivants chez Alain Damasio, Vinciane Despret, Elisabeth Filhol et Emmanuelle Salasc	
Jean-Paul Engélibert	36
José Bianco lee a Proust. Marcel perdido y recuperado	
Walter Romero	57
Formes de la mémoire en littérature française contemporaine	
Dominique Viart	73

Cartas ficcionales en *À la recherche du temps perdu*

Clara Berdot..... 101

Umus de Fabienne Kanor : retour et détours de la mémoire dans un lieu malgré tout

María Celeste Biorda 117

Exploration d'un roman populiste et de sa transposition à l'écran : *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit, 1929

Amelia María Bogliotti 128

C'est quelque chose de toi: escritura y ausencia en el epistolario de Gustave Flaubert

Jorge Luis Caputo 147

La casa de vidrio en *Aniquilación* (2022) de Michel Houellebecq

Valeria Castelló-Joubert 159

Nerval, un pseudofotógrafo en Oriente: progreso, imaginación y realismo

Mariana de Cabo 167

Celos e improductividad en *Un amor de Swann* y *Sonata a Kreutzer*

Malena Brenda Ferranti Castellano 178

La "Épître aux muses sur les romantiques" de Jean-Pons-Guillaume Viennet (1824): debates en torno al Romanticismo en la Francia de la década de 1820

Alba Mercedes González 194

Des voix dissonantes aux XVIII^e et XIX^e siècles : colonisation, esclavage et racisme dans la littérature. Synthèse d'un Mémoire de Licence

María Amelia Grau-Baez 207

Las figuraciones de lo femenino en *Le cœur à rire et à pleurer* (1999), de Maryse Condé, y *La femme aux pieds nus* (2008), de Scholastique Mukasonga

Quimey Juliá 216

Cuerpos expuestos: emociones y extimidad en *Mira las luces amor mío* (2021 [2014]) de Annie Ernaux

Noelia Martino 226

Los *Mardis* a través de la correspondencia: formas de sociabilidad en Mallarmé

Ramiro Miguez 236

Imagen y fotografía en la producción literaria de Annie Ernaux

Claudia Moronell 244

Ruskin, Proust y la Vierge Dorée: de la idolatría hacia el autor a la idolatría hacia la obra

Francisco Salaris Banegas..... 258

¿Improductividad o inutilidad? La figura del intelectual en Michel Houellebecq

Fernando Agustín Urrutia 267

La angustia adecuada. Una aproximación a la poesía de Michel Houellebecq

Fernando Agustín Urrutia 282

Educación e Historia: análisis del concepto “humor” en “Las preciosas ridículas” de Molière (1659)

Verónica Irene Volpiansky y Ariel Alexander Alvino Barraza
..... 296

Le dernier tango du Grand Soir : la ville dans *Bastille tango* de Jean-François Vilar

Bernabé Wesley 312

PUERTOS NUEVOS | NOUVEAUX PORTS

La presencia de elementos naturales en tres poetisas francesas
contemporáneas: Béatrice Marchal, Isabelle Lévesque y Emmanuelle Riva

Ana Federica Distefano 330

El teatro del absurdo en las obras *El Rey se muere* de Ionesco y *Final de partida* de Beckett

Danila Echegaray Quiroga 343

Ken Bugul y el árbol como reflejo de una vida

Martín Eduardo Hanono Pino 352

El simbolismo del pájaro y la figura del poeta en Edgar Allan Poe, Charles
Baudelaire y Rubén Darío

Luciana Micaela Urquiza 359

Absurdo y suicidio: *El Mito de Sísifo* de Albert Camus y *Las Sillas* de Ionesco
como respuesta al siglo XX

Ana Belén Vega Bayarri 368

Debido a la naturaleza del objeto de estudio y a las preferencias lingüísticas de los autores y las autoras, hemos aceptado artículos tanto en castellano como en francés.

Por el ancho mar...

Estudios sobre literaturas de expresión francesa

PRESENTACION

Un grand livre n'a pas de sujet et ne parle de rien, il cherche seulement à dire ou découvrir quelque chose, mais ce seulement est déjà tout, et ce quelque chose aussi est déjà tout [...].

C'est ça notre vie : essayer de faire de la littérature, oui, mais aussi en parler, car en parler est aussi la maintenir en vie, et tant qu'elle sera en vie, la nôtre, même inutile, même tragiquement comique et insignifiante, ne sera pas tout à fait perdue. Il faut faire comme si la littérature était la chose la plus importante sur terre ; il se pourrait parfois, rarement mais tout de même, que ce soit le cas et que certains doivent en attester.

Mohamed Mbougar-Sarr
La plus secrète mémoire des hommes

La cita de Mohamed Mbougar-Sarr, ganador del Premio Goncourt 2021, nos parece condensar con agudeza y justificar con razón los afanes de quienes, dedicados a los estudios literarios, hallamos en ellos el sentido de nuestra existencia vital y académica.

Por su parte, y en consonancia con el escritor senegalés, la artista plástica mendocina Nancy Celayes, autora del bello óleo que ilustra la portada de este libro, afirma que en sus pinturas no hay un tema sino la invitación a un descubrimiento. Así, tal vez, en su *Naveguemos por el ancho mar* sea posible entrever un viaje que, como la literatura misma, nos permita sobrevolar y sondear mundos diferentes, desconocidos, que nos ayude a afinar nuestra mirada, a conocer y a conocernos, a soñar y a decirnos, a

reflexionar sobre lo que cada libro y cada quien encierran en su interior.

Si este es el significado del arte y si hablar sobre literatura le da sentido a nuestra vida “aun trágicamente cómica e insignificante”, resulta entonces oportuno y hasta necesario empeñarse en desentrañar acaso “solamente algo” de lo que las letras tienen para decir. Y si esto es posible en un plano general, también ha de serlo en relación con la literatura originalmente escrita en francés. ¿Por qué no? Tanto en sus palabras como en las variadas relaciones que establecen estas entre sí, con los lectores, con otras artes o disciplinas, con otras culturas o medios de expresión, las literaturas de habla francesa constituyen un reservorio rico y dinámico de lecturas e investigaciones que nos interesa destacar y compartir.

Tal es el propósito de este libro y el espíritu que lo anima. Se hallan aquí reunidos trabajos de docentes e investigadores que, en su mayoría, pertenecen a la AALFF (Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona) y cuyas producciones conforman el grueso de la sección “Navegación”. En la sección “Alta mar” hemos agrupado las contribuciones de expertos que nos acompañaron durante el Vº Congreso Internacional de Literatura Francesa y Francófona que tuvo lugar en la sede de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo entre el 10 y el 12 de mayo de 2023. La sección “Puertos nuevos” contiene las intervenciones de estudiantes avanzados enfrentados por primera vez a este tipo de estudios y cuya labor promisoría nos ha interesado estimular.

Debido a la naturaleza del objeto de estudio y a las preferencias lingüísticas de los autores y las autoras, hemos aceptado artículos tanto en castellano como en francés. La finalidad de la presente publicación es la comunicación de saberes y experiencias en torno

al estudio de las literaturas de expresión francesa en sus múltiples manifestaciones. Nos alienta la intención de contribuir a desarrollar una pasión en común y propiciar no solo el crecimiento de la disciplina sino, también, el enriquecimiento de los lectores y estudiosos que tengan acceso a este volumen.

Agradecemos a los miembros del Comité Científico del mencionado Vº Congreso Internacional de Literatura Francesa y Francófona que tuvieron a bien evaluar los resúmenes presentados para la ocasión y que son la base de los trabajos que ahora se publican. Agradecemos también a las ayudantes de la cátedra “Literatura de lengua francesa” de la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, estudiantes Ana Belén Vega Bayarri, Ivanna Celeste Patiño Fadul, Luciana Urquiza y Mariela Avezou por su inestimable asistencia durante la etapa de edición.

Lía Mallol de Albarracín

María Victoria Urquiza

Editoras

Mendoza, Argentina, agosto de 2024.

Sur la vaste mer...

Études sur des littératures d'expression française

PRESENTATION

Un grand livre n'a pas de sujet et ne parle de rien, il cherche seulement à dire ou découvrir quelque chose, mais ce seulement est déjà tout, et ce quelque chose aussi est déjà tout [...].

C'est ça notre vie : essayer de faire de la littérature, oui, mais aussi en parler, car en parler est aussi la maintenir en vie, et tant qu'elle sera en vie, la nôtre, même inutile, même tragiquement comique et insignifiante, ne sera pas tout à fait perdue. Il faut faire comme si la littérature était la chose la plus importante sur terre ; il se pourrait parfois, rarement mais tout de même, que ce soit le cas et que certains doivent en attester.

Mohamed Mbougar-Sarr

La plus secrète mémoire des hommes

Les paroles de l'écrivain sénégalais Mohamed Mbougar-Sarr, Prix Goncourt 2021, nous semblent condenser avec perspicace et justesse l'empressement de tous ceux qui, dédiés aux études littéraires, y trouvons le sens de notre existence et de notre profession.

Pour sa part et comme en écho, l'artiste peintre argentine née à Mendoza, Nancy Celayes, affirme que ses peintures n'ont pas de sujet mais qu'elles nous invitent à faire une découverte. Aussi, dans son tableau "Naviguons sur la vaste mer" choisi pour illustrer ce livre, est-il possible d'entrevoir un voyage qui, tout comme la littérature elle-même, nous permet de survoler et de sonder des mondes différents, inconnus; un voyage qui nous aide à épurer

notre regard, à comprendre et à nous reconnaître, à rêver et à dire, à réfléchir sur ce que chaque livre et chaque personne ont à l'intérieur.

Si telle est la signification de l'art et si parler de littérature donne un sens à nos vies « même tragiquement comiques et insignifiantes », il est donc opportun voire nécessaire d'essayer d'élucider ne serait-ce que « seulement quelque chose » parmi tout ce que les littératures écrites en français ont peut-être à dire. Tant par leur langue que par les relations variées qu'elles établissent entre elles, avec les lecteurs, avec d'autres arts ou disciplines, avec d'autres cultures ou moyens d'expression, les littératures d'expression française constituent une réserve riche et dynamique de lectures et de recherches qu'il nous intéresse de mettre en valeur et de partager.

Le propos et l'esprit animant ce livre n'en est pas autre. Dans les pages qui suivent on trouvera réunis les travaux de professeurs et de chercheurs qui appartiennent majoritairement à l'Association Argentine de Littérature Française et Francophone (AALFF) et dont les productions soutiennent la section « Navigation ». Dans la section « Au large » sont regroupés les contributions de collègues experts qui nous ont accompagnés pendant le Vè Congrès International de Littérature Française et Francophone qui s'est tenu à la Faculté de Philosophie et de Lettres de l'Université Nationale de Cuyo entre le 10 et le 12 mai 2023. La section « Nouveaux ports » contient les interventions d'étudiants qui pour la première fois faisaient face à ce type d'activités et que nous avons bien voulu stimuler.

La nature de notre objet de recherches et les préférences linguistiques des auteurs et des autrices nous ont amené à accepter des articles tant en français qu'en espagnol. Le but de cette publication est la communication et le partage de connaissances et

d'expériences ayant pour fondement les littératures écrites en langue française. Nous souhaitons le développement et d'une passion en commun et de la discipline tant pour les chercheurs et chercheuses que pour les lecteurs et lectrices de ce volume.

Nous remercions les membres du Comité Scientifique du Vè Congrès International de Littérature Française et Francophone qui ont eu pour tâche l'évaluation des résumés mis à leur considération au moment de la réunion académique et qui sont à la base des travaux que nous publions aujourd'hui. Nous remercions également Ana Belén Vega Bayarri, Ivanna Celeste Patiño Fadul, Luciana Urquiza y Mariela Avezou, étudiantes de l'Université de Cuyo, pour leur aide inestimable pendant l'étape d'édition.

Lía Mallol de Albarracín

María Victoria Urquiza

Éditrices

Mendoza, Argentine, août 2024.

ALTA MAR

AU LARGE

« Mélancolie de gauche » et écrivain.es de langue française : un imaginaire hexagonal ?

Chloé Chaudet

Centre de recherches sur les Littératures et la Sociopoétique
Institut universitaire de France
Université Clermont Auvergne

chloe.chaudet@uca.fr

ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-1082-7525>

La réflexion transculturelle que je propose ici d'ébaucher se fonde sur ma lecture, il y a quelques années, d'un essai suggestif d'Enzo Traverso : *Mélancolie de gauche* (paru aux Éditions La Découverte en 2016 et la même année, en anglais, chez Columbia University Press). Dans cette étude, l'historien envisage les conséquences politiques, philosophiques et esthétiques de l'effondrement du bloc soviétique à l'aune d'une longue « tradition cachée », qui traverse selon lui l'histoire révolutionnaire : la « mélancolie de gauche », donc. Cette forme politique de mélancolie implique un deuil des luttes égalitaristes mais aussi la persistance, parfois ténue, d'un imaginaire de la subversion. Le livre s'ouvre sur une formule désenchantée du philosophe trotskiste français Daniel Bensaïd : « Nous entrons dans le XXI^e siècle avec moins d'espoir que n'en avaient nos aïeux au seuil du XX^e. » (Traverso, 2016, p.5). La perte progressive d'un optimisme réformateur est certes caractéristique de nombre de révolutions – qui basculent souvent, on le sait, « de l'utopie au désenchantement »¹ ; mais par cette formule, Traverso

¹ Je fais ici écho au titre des journées d'étude organisées en novembre 2022 et mars 2023 par Mounira Chatti à l'Université Bordeaux Montaigne : « La révolution dans la fiction : utopie et désenchantement » (journées d'étude où il fut à la fois question de révolutions européennes et maghrébines).

visé surtout à mettre en lumière l'*historicisation* du désenchantement révolutionnaire dont il est question dans l'ensemble de son essai.

Pour cette raison, il m'a semblé résonner avec deux événements récents qui concernent la France hexagonale. Le premier est la réforme des retraites de 2023, qui a entraîné des mouvements de protestation massifs. La fréquence d'une attitude m'a frappée dans les témoignages retransmis par les médias : dès le début des grèves et manifestations ressurgissait régulièrement l'idée selon laquelle « avant, on avait fait mieux » – avant, c'est-à-dire en 1995, au moment où d'autres grèves avaient empêché la mise en place d'une réforme précédente du système de retraites ; mais certaines interrogées citaient aussi les grandes manifestations ayant mené à la victoire du Front populaire en 1936, quand d'autres remontaient carrément jusqu'à la prise de la Bastille. Le fait que la désillusion de ces militant·es d'aujourd'hui ne les empêche pas de descendre *quand même* dans les rues m'a rappelé les réflexions de Traverso.

Dans une perspective plus littéraire et plus universitaire, l'organisation par Anne Teulade d'un colloque consacré aux « mélancolies engagées » m'a interrogée : dans ses actes parus il y a peu (Teulade, 2023), seuls deux interventions sur vingt-et-un portent sur des corpus extra-occidentaux. Connaissant cette collègue comparatiste, je sais que cette quasi-absence ne s'explique pas par un quelconque désintérêt. Je me suis donc surtout demandé si cette disproportion ne s'expliquait pas en partie par une mélancolie politique culturellement *située*, dont l'extension restreinte se reflète tout à fait dans *Mélancolie de gauche*.

C'est donc à la fois l'actualité particulière et l'ancrage spécifique de l'essai de Traverso qui m'ont incitée à prendre son approche comme

point de départ d'une réflexion transculturelle sur l'implication socio-politique des écrivain-es contemporain-es. Mon idée est ici de me demander *dans quelle mesure* une « mélancolie de gauche » caractérise les écrivain-es de langue française au tournant du XXI^e siècle. Cette question étant très vaste, je comparerai quelques exemples révélateurs issus des espaces littéraires français et francophones en me concentrant sur leurs rapports respectifs à l'*engagement*.

Au sein des études et de la critique littéraires, la notion d'engagement subit depuis plusieurs années un discrédit notoire à l'échelle de la France métropolitaine. Il en va autrement dans le (vaste) contexte des écritures dites francophones : c'est ce que j'envisagerai dans un premier temps. Faut-il interpréter cette différence comme le signe d'une mélancolie politique limitée à une scène littéraire franco-française qui serait coupée du reste du monde ? Pas nécessairement – ce dont je traiterai dans un second temps en envisageant les persistance transculturelles d'un imaginaire de la subversion. À l'appui de mes réflexions, je convoquerai des extraits d'entretiens réalisés d'une part avec des écrivain-es français-es à l'Université Paris-Sorbonne entre 2014 et 2016, et d'autre part avec un groupe d'écrivain-es marocain-es invité-es à l'Université Paris-Nanterre en novembre 2019.

Postures désenchantées et rejets de l'*engagement* : pour une mise en perspective transterritoriale

Depuis quelques années, une tendance au désenchantement est tangible chez divers spécialistes et critiques de la littérature française. « Un déclinisme généralisé semble s'emparer de la France

en ce début de *xxi^e* siècle », note Pierre Schoentjes (2019), professeur de littérature française à l'université belge de Gand, dans l'article qui clôt le 8^e numéro des *Études de la littérature française des *xx^e* et *xxi^e* siècles*. Ce « déclinisme » aurait l'image d'« une série de poupées gigognes » : selon lui, « le désamour pour la littérature hexagonale, qui rayonne peu parce qu'elle est peu visible en anglais, prend place à l'intérieur de l'affaiblissement du rayonnement de la culture française, qui s'explique à son tour par la perte de pouvoir politique, économique et militaire de la France ». (Schoentjes, 2019). Schoentjes pointe ensuite le « pessimisme dont les littéraires font preuve » (Schoentjes, 2019) qui distinguerait la France métropolitaine – pessimisme que l'on retrouve, de fait, jusque dans certains travaux de William Marx, tel *L'Adieu à la littérature* (Minuit, 2005). La figure de l'intellectuel n'est pas épargnée par ce type de critique aussi désenchantée que les œuvres sur lesquelles elle a tendance à se concentrer. En témoigne l'analyse que développe Shlomo Sand (2016) dans *La Fin de l'intellectuel français ?* (sous-titré *De Zola à Houellebecq*) : l'historien israélien y aborde le déclin progressif de la grande figure française – et occidentale – de l'intellectuel engagé, en s'interrogeant sur le nationalisme des personnalités les plus visibles dans les médias.

On peut attribuer ces critiques à un pessimisme plus ou moins affiché. On peut aussi, et c'est ce que je ferai ici, les lire comme tant de manières d'exprimer un deuil : un deuil de ce qu'Enzo Traverso nomme la « culture de gauche ». (2016, p.5). Traverso revendique d'abord une acception large du terme de « gauche », qu'il associe aux « mouvements qui, dans l'histoire, se sont battus pour changer la société en plaçant le principe d'égalité au centre de leurs projets

et de leurs luttes » (Traverso, 2016, p.5)². Puis il précise que dans son étude, « une place de taille sera réservée au marxisme, qui a dominé la culture des mouvements révolutionnaires du xx^e siècle » (Traverso, 2016, p.5). C'est donc en relation avec le marxisme que s'élabore sa définition de la « mélancolie de gauche », tradition ancienne qui a selon lui ressurgi au tournant du xxi^e siècle :

La conception marxiste de l'histoire impliquait une prescription mémorielle : il fallait inscrire les événements du passé dans la conscience historique afin de pouvoir se projeter dans l'avenir. [...] La fin du communisme a brisé cette dialectique entre passé et futur, et l'éclipse des utopies qui accompagne notre époque "présentiste" a conduit à la quasi-extinction de la mémoire marxiste. La tension entre passé et futur est devenue une "dialectique négative", mutilée. Ce contexte a favorisé la redécouverte d'une vision mélancolique de l'histoire comme remémoration (*Eingedenken*) des vaincus – Walter Benjamin en fut l'interprète le plus significatif – qui appartient à une tradition cachée du marxisme. (Traverso, 2016, p. 6).

Un peu plus loin, on lit le résumé suivant : « C'est la mélancolie d'une gauche qui, tout en s'engageant dans les luttes du présent, ne se soustrait pas au bilan des défaites accumulées .» (Traverso, 2016, p.7) Pour l'historien, les traces de cette « mélancolie de gauche » seraient « plus facilement reconnaissables dans les manifestations multiples de l'imaginaire révolutionnaire que dans les productions doctrinales [...] » (Traverso, 2016, p.7) ; c'est la raison pour laquelle son essai accorde une place notable à l'œuvre picturale de Gustave

² Traverso précise en note qu'il « reprend [...], parmi les nombreuses définitions de la gauche et du clivage droite/gauche, celle proposée par Norberto Bobbio, *Droite et gauche*, Paris, Le Seuil, 1996 ».

Courbet et de Käthe Kollwitz, ou encore aux films de Pasolini et Eisenstein.

Plus généralement, parce qu'il souligne que tout engagement égalitariste doit prendre acte de ses défaites passées, l'essai de Traverso évacue la possibilité d'existence d'un élan utopique, ou du moins d'une force de proposition affirmée. Plus que le progrès, une sorte de ressassement désenchanté semble ainsi de mise – celui-là même qui transparaissait dans une partie des critiques que je citais précédemment. Rapportée au domaine littéraire, cette attitude paraît surtout applicable à la France métropolitaine. C'est ce que révèle, me semble-t-il, la relation des écrivains de langue française à certains modèles marxistes, et en particulier à la figure de Jean-Paul Sartre – qui est bien sûr l'un des grands noms à associer à l'engagement littéraire comme aspiration transhistorique.

Pour rappel, c'est surtout dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948) que Sartre livre une définition de ce qu'il nomme la « littérature engagée », qu'il présente de manière diffuse dans son essai. En émergent cinq grandes caractéristiques :

- (1) La littérature engagée est une littérature dans laquelle l'écrivain même est « embarqué », selon un terme employé par Pascal, auquel Sartre fait allusion. (Sartre, 2010).
- (2) La position de l'écrivain engagé est « critique par excellence » (p.115) ;
- (3) L'écrivain engagé se caractérise par son « sens passionné du présent » (p.116). Son écriture peut donc être conçue comme une écriture de l'urgence, générée par une situation extrême ;
- (4) L'écrivain engagé poursuit un but précis : la lutte pour une démocratie – une démocratie socialiste (238-239; 287);

(5) L'œuvre écrite est considérée comme une « condition essentielle de l'action » (p.263), devant avoir un effet sur le lecteur et posséder des prolongements.

Pour Sartre, la « littérature engagée » se définit par ces cinq caractéristiques principales. La postérité occidentale retiendra surtout *l'une* de celles-ci : l'orientation socialiste, qui sera exclusivement associée au marxisme (Barot, 2011, p.13). Les relations entre Sartre et le marxisme sont complexes, mais le fait est que le philosophe et écrivain fut à la fois critiqué par des intellectuels marxistes et par d'autres intellectuels en raison même de ses affinités avec le marxisme. Malgré la critique de l'URSS que formule Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature* ?³ et malgré son affirmation de la supériorité du littéraire sur le politique (« L'engagement ne doit, en aucun cas, faire oublier la littérature »), sa figure et sa conception de la littérature continuent aujourd'hui à être affiliées à un marxisme intransigeant et militant.

Ce qui me semble intéressant à ce titre, c'est ce que le rejet (plus ou moins caricatural) de la pensée sartrienne n'a généralement pas les mêmes implications pour les auteurs français et francophones, les seconds manifestant pour leur part une désillusion bien moins marquée quant à la notion d'engagement et à la « culture de gauche » qui lui reste liée (toujours définie, au sens de Traverso, par les dynamiques égalitaristes qui la fondent). Pour se représenter cette divergence, on peut se référer à deux écrivaines, l'une française et l'autre marocaine.

³ « Choisir l'URSS, c'est renoncer aux libertés formelles sans même avoir l'espoir d'en acquérir les matérielles » (Sartre, 2010, p. 291).

La première est Emmanuelle Pireyre, interrogée dans le cadre de la journée d'étude « Identités narratives ou storytelling ? », organisée à l'Université Paris-Sorbonne par Danielle Perrot-Corpet et Alexandre Gefen le 3 avril 2015 :

[Chloé Chaudet] Que vous inspire [l]e mot [d'engagement] ? Est-ce que vous reculerez devant ce mot, ou est-ce que vous accepteriez de l'employer pour qualifier votre propre œuvre ?

[Emmanuelle Pireyre] C'est important parce que ça peut tout à fait être lié au *storytelling* dans un sens militant, politique. Je crois que quand même, d'une part nos fictions, nos récits, ou nos structures, nos formes de littérature, sont plus compliqués que ça, sont moins univoques. Même si j'aime bien la netteté, j'aime que cette netteté soit complexe. Et du coup, même si nos récits, nos fictions démontrent des idées ou font la démonstration, comme dit Philippe Vasset, de certaines de nos idées, il faut que ces idées soient complexes, contradictoires, en zig zag, se contredisant elles-mêmes. Donc il y a quand même des parties politiques dans *Féerie générale*, [...] mais il faut que ce soit quand même lié aussi à parfois aussi un petit peu de destruction, il y a du classement mais il faut que ce soit lié [...] à une manière de mettre un peu de bazar quand même. Ça permet quand même ça, la littérature, de lutter contre soi-même, d'être contradictoire, d'être pervers [...], de traiter un sujet et ensuite de ne plus pouvoir le traiter, de faire complètement le contraire. Je ne dis pas seulement ça de manière légère, c'est aussi que ça rend compte aussi de toute cette strate psychologique non univoque qui correspond aussi à nos manières de faire dans la vie. [...] Et l'autre chose que ça m'évoque, c'est le fait que quand Sartre parle d'engagement, il ne met pas du tout la poésie dans la question de l'engagement, il parle seulement de la prose. [...] Moi j'ai l'impression que maintenant c'est le contraire. C'est la poésie dans la manière qu'elle a de s'occuper très très précisément du langage [...], par rapport à tout ce *fake* dont je parlais tout à l'heure. C'est là,

en focalisant sur les mots, à mon avis, que l'engagement apparaît⁴.

On note le rejet conjoint de la pensée sartrienne et de l'idée d'engagement socio-politique, qu'Emmanuelle Pireyre définit par leur univocité. Mais à la différence de ses collègues Olivier Cadiot, Noémi Lefebvre, ou encore Antoine Volodine, avec qui j'avais également échangé, Pireyre ne rejette pas *totale*ment la notion d'engagement. Après une reculade initiale, elle se met à revendiquer un engagement passant par un travail sur la langue – un « langagement », pour faire allusion au néologisme forgé par la romancière et universitaire québécoise Lise Gauvin (2000) . Cette ambition n'est pas récente, mais est rarement défendue par les écrivains français contemporains, qui ont tendance à rejeter en bloc à la fois la figure de Sartre et l'acception restreinte de l'engagement qu'ils y associent – voire la notion d'engagement tout court.

On le constate aussi dans les vingt-six entretiens avec des écrivain-es publiés en 2022 par Alexandre Gefen sous le titre *La Littérature est une affaire politique*, entretiens qui comportent vingt-cinq fois la question « Avez-vous la nostalgie de la littérature engagée ? ». Question un peu voire très tendancieuse, mais à laquelle vingt-et-un interrogés sur vingt-cinq répondent par un « Non » plus ou moins nuancé. Ces dernières années, on a pu du reste observer en France métropolitaine quantité de tentatives de désigner l'implication socio-politique des écrivains en évitant

⁴ Estelle Mouton-Rovira, entretien avec Emmanuelle Pireyre, journée d'étude « Identités narratives ou storytelling ? Écriture et lecture de soi à l'ère numérique », dir. Danielle Perrot-Corpet et Alexandre Gefen, Université Paris-Sorbonne, 03/04/2015, dans le cadre du projet « Storytelling », Université Paris-Sorbonne, Labex OBVIL / CRLC, 2014-2016. Ma transcription. Pour de plus amples détails sur le projet, voir l'URL <http://obvil.sorbonne-universite.site/projets/storytelling>, consulté le 24/07/2023.

soigneusement d'employer le terme d'« engagement » et ses dérivés : outre les « écrivains impliqués » (Blanckemann, 2013, pp.71-81) et les « écritures d'intervention » (Gefen, 2021), on a pu par exemple croiser les expressions « littérature du politique » (Guérin, 2020), « fictions critiques » (Kieffer, 2019, 13-27), etc.

La tendance s'avère différente chez de nombreux auteurs francophones. En témoigne notamment la romancière marocaine Yasmine Chami, qui s'exprime ici dans le cadre d'une séance du séminaire « Méthodologie des études littéraires francophones » organisée par Carole Boidin et Jean-Marc Moura à l'Université Paris-Nanterre le 27 novembre 2019 :

[Jean-Marc Moura] Est-ce que vous considérez votre œuvre comme engagée ? Et si oui, dans quelle mesure ?

[Yasmine Chami] [...] Dans quelle mesure [...] mon œuvre, ou plutôt mes livres, car œuvre, c'est un peu prétentieux, sont engagés ? Ils sont engagés dans l'absolu refus, en ce qui me concerne, d'être traversée d'aucune manière dans mon écriture par autre chose que la question de l'intimité, du rapport de l'individu, dans son intimité, et de la manière dont l'histoire le traverse ou ne le traverse pas. [...] On est toujours dans des enjeux d'installation, je crois que c'est l'étape que traverse la littérature marocaine contemporaine aujourd'hui, c'est la question de l'intime, je crois que c'est ce qui affleure aujourd'hui, après que cette littérature a endossé [...] des dimensions d'engagement politique plus évident dans les années du combat national et puis ensuite dans les années du combat contre la monarchie, durant les années de plomb. Il y a eu une dimension de témoignage et puis d'affrontement avec ce pouvoir-là. Aujourd'hui, comme en France d'ailleurs, les années d'engagement, de littérature engagée, voilà, *Qu'est-ce que la littérature ?* de Sartre etc., et puis toutes ces questions du trotskisme qui traversaient les positionnements sociaux,

par rapport au bloc communiste etc., qui ont traversé toutes les littératures dans le monde, aujourd'hui, la fin des idéologies, ce qu'on appelle la fin des idéologies en fait, nous permet, à nous écrivains, de nous réinstaller, j'ai envie de dire, dans la question très universelle, je crois, de l'intime⁵.

Yasmine Chami formule elle aussi un rejet de Sartre et des combats qu'elle lui associe. Mais l'écrivaine ne dissocie pas d'emblée son œuvre de la notion d'engagement, ce que révèle le début de sa réponse. L'articulation du privé et du public est alors mise au service d'un engagement qui relève *du* politique plus que de *la* politique – un engagement défini par sa portée socio-politique plus que par sa dimension politicienne et/ou militante. L'autrice marocaine fait ainsi écho à l'une des grandes reconfigurations qui se dessinent depuis la fin du xx^e siècle dans les écritures de langue française publiées hors de la Métropole.

Certes, une « mélancolie postcoloniale », selon l'expression de Paul Gilroy (2006), informe l'œuvre de divers écrivains dits francophones. Comme le souligne Enzo Traverso, cette forme de mélancolie peut autant concerner « le deuil des empires perdus » que « le désenchantement de la colonisation » (2016, p.145) : c'est ce deuxième sens qui concerne surtout les écrivains francophones du tournant du xxi^e siècle, tels Ahmadou Kourouma ou Assia Djebar (Clavaron in Teulade, 2023, pp.63-76). Cela n'empêche pas les auteur·es extra-européen·nes de se réclamer d'un engagement protéiforme, comme le montre Yasmine Chamli mais aussi JMG Le Clézio, pour prendre un exemple plus connu. De manière révélatrice, l'écrivain né à l'Île Maurice déclarait en 2002 : « En

⁵ Carole Boidin et Jean-Marc Moura, entretien avec Yasmine Chami, séance spéciale du séminaire « Méthodologie des études francophones », UFR PHILLIA, Université Paris-Nanterre, 27/09/2019. Ma transcription.

France, nous sommes tous enfants de la littérature engagée, de Sartre et de Camus. Nous avons hérité de leur besoin, de leur passion.» (Kim *in* Martin, 2012, p.29). Le Clézio, qui s'associe habituellement à la Francophonie, redevient Français pour se réclamer d'un héritage qui dépasse la seule figure de Sartre (puisqu'il convoque Camus, qui a tendance à être relié à un engagement humaniste plus pacifiste que militant)⁶. Le modèle de l'intellectuel et écrivain engagé reste ici bien vivant, et ne s'inscrit nullement dans une dynamique de déclin. Sa reconfiguration, chez Le Clézio comme chez de nombreux autres écrivains, est fonction de sa mondialisation – ou, pour le dire autrement, de sa *situation* dans des contextes socio-politiques français *et* extra-européens.

Le rapport distinct des écrivains français et francophones à l'engagement suffit-il pour autant à faire du deuil révolutionnaire qui fonde la « mélancolie de gauche » un phénomène plus français que francophone ? En partie seulement, en raison d'un autre trait de ce type de mélancolie, selon Traverso : l'articulation d'une lucidité politique aux manifestations plus ou moins ténues d'un imaginaire de la subversion.

Persistances transculturelles d'un imaginaire de la subversion

En dépit de la justesse des critiques ciblant la scène intellectuelle française qu'exposent Shlomo Sand (2016) et d'autres, il existe en France un certain nombre d'intellectuel·les et d'écrivain·es qui, tout en affichant un certain pessimisme quant aux progrès de l'égalité

⁶ Sur le caractère schématique de l'opposition entre Sartre et Camus depuis le début de la polémique qui a opposé les deux hommes dans le 82^e numéro des *Temps modernes* (août 1952), voir Noudelmann, 2015, p. 63-37.

dans nos sociétés, s'inscrivent à des degrés divers dans un imaginaire de la subversion. Imaginaire que j'associerai ici, à l'image d'Enzo Traverso, à l'ensemble protéiforme des représentations sociales reliées à l'ambition de bouleverser l'ordre établi, qui impliquent, au plan littéraire, des rhétoriques dénonciatrices variées.

Comme le note Jean-Marie Durand (2019) dans son essai *Homo intellectus*, ce type de contestation est moins visible du grand public, et prend notamment la forme d'entreprises collectives (Durand, 2019, p.157). Dans le domaine des Lettres, on peut songer au collectif Inculte, auquel deux études révélatrices viennent d'être consacrées (Baud, 2023; Adler *et al.* 2020). Autre exemple un peu plus ancien, l'ouvrage *Il me sera difficile de venir te voir*, paru en 2008 à l'initiative de Nicole Caligaris et Éric Pessan, et rassemblant des *Correspondances littéraires sur les conséquences de la politique française d'immigration* (sous-titre de l'ouvrage). Ce livre a entre autres pour intérêt d'être co-signé par la plupart des écrivain-es français-es qui participent aujourd'hui à un renouveau de l'engagement sans toujours le revendiquer. Je pense en particulier à Arno Bertina (qui fait aussi partie du collectif Inculte), à Marie Cosnay, à Nathalie Quintane, et évidemment à François Bon, dont Dominique Viart a bien montré le rôle fondamental dans ce qu'il nomme non pas « le retour à l'engagement » mais le « retour à la transitivité » de la littérature française à partir des années 1980 (Viart, 2013, p. 133-156).

Mais un imaginaire de la subversion se manifeste aussi à une échelle plus individuelle, ce que révèle une partie du propos d'Emmanuelle Pireyre auquel je me réfèrais plus haut :

[I]l y a [...] des parties politiques dans *Féerie générale*, [...] mais il faut que ce soit quand même lié aussi à parfois aussi un petit peu de destruction, il y a du classement mais il faut que ce soit lié [...] à une manière de mettre un peu de bazar quand même. Ça permet quand même ça, la littérature, de lutter contre soi-même, d'être contradictoire, d'être pervers [...]. C'est la poésie dans la manière qu'elle a de s'occuper très très précisément du langage [...], par rapport à tout ce *fake* dont je parlais tout à l'heure.

En l'occurrence, le rejet de l'engagement « sartrien » se conjugue à une volonté de contestation, ou du moins d'indiscipline par rapport à la raideur et à l'artificialité d'une certaine vie contemporaine que Pireyre ne cesse de disséquer dans son œuvre littéraire.

L'ambition subversive est autrement marquée chez les écrivains francophones que j'ai pu étudier dans le cadre de mes travaux sur les reconfigurations contemporaines de l'engagement, dont la plupart sont évoqués dans un ouvrage de 2011 au titre révélateur : *Contemporary Francophone African Writers and the Burden of Commitment*. Odile Cazenave et Patricia Célérier y envisagent l'injonction à l'engagement qui pèse sur les écrivains francophones d'origine subsaharienne. On pourrait étendre leur analyse aux littératures antillaises, en pensant à Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant (1991) affirmant dans leurs *Lettres créoles* que « [l]a littérature créole, plus que toute autre, est engagée » (p.203-204). Véhiculée par les maisons d'édition françaises, l'injonction à produire une écriture critique (Allouache, 2018; Burnautzki, 2017) est en partie reprise par les auteurs eux-mêmes ; mais ces derniers font par ailleurs « exploser le sens » de la notion d'engagement, en lui conférant de « nouvelles connotations » et une « envergure plus large » (Cazenave-Célérier, 2011, p.50).

L'une de ces reconfigurations notables se traduit par le passage d'une écriture polémique relativement ciblée (qui caractérisait par exemple l'œuvre de l'écrivain camerounais Mongo Beti) à une dénonciation laissant plus de place aux décalages discursifs, mais aussi à l'affirmation d'un espoir lucide. Pour rester sur le continent africain, on peut songer à l'écrivain trentenaire Sinzo Aanza, né et vivant au Congo-RDC, qui s'inscrit dans la lignée de son féroce et satirique aîné Sony Labou Tansi tout en figurant un élan vers l'avenir qui transparaît dès son premier roman, *Généalogie d'une banalité* (2015). Comme le résume Élara Bertho dans un bel article qu'elle lui a consacré en 2019, « [l]e titre *Généalogie d'une banalité* est programmatique » : en narrant « l'effondrement d'une mine de cuivre au cœur d'un quartier populaire d'une certaine Elisabethville, inspiré d'un événement similaire dans une véritable ville congolaise », Sinzo Aanza « retrace au sens foucaldien l'archéologie d'un dramatique fait divers » qui « a précisément de dramatique sa banalité, à savoir la misère profonde de ses habitants, aveuglés par la pauvreté et la lueur d'un profit facile » (Bertho, 2019).

D'un point de vue formel, le roman affiche les dynamiques intertextuelles qui le relient au *Terrier* de Kafka, à un tel point qu'il peut être lu comme un « immense jeu autour des commentaires qu'en ont livrés Deleuze et Guattari dans *Kafka, Pour une littérature mineure*, un jeu où l'auteur se plairait délibérément à jouer de l'homonymie entre “mineure” et “mineur” » (Bertho, 2019). Les mineurs au sens propre renvoient aux personnages du roman qui, à la recherche de cuivre, creusent de dangereuses galeries sous leurs propres maisons. Outre le fait que l'un des protagonistes de son roman, le Maître (d'école), se prénomme Kafka, Sinzo Aanza construit du reste son récit « à la manière d'un immense terrier, aux

galeries rhizomatiques, dont les entrées successives font résonner les voix des différents personnages qui prennent la parole au fil du texte, s'entremêlant aux voix de la radio nationale [...] et [de la] propagande d'État » (Bertho, 2019). Et Bertho de souligner que le roman se fonde à ce titre sur « une écriture de la subversion, qui rejette tout à la fois les grands récits nationaux, les mythes élaborés par les dictatures, les miroirs aux alouettes d'une mondialisation agressive ».

Cette dimension subversive concerne bien sûr la dénonciation de la misère des mineurs improvisés, qui se fait jour dans les encouragements aussi lyriques que grotesques du Maître :

« Frappez, camarades
La terre est une femme enceinte de votre avenir
Il en jaillira étoiles et musiques
Creusez
Et mirez-vous dans les trous
La dignité est une eau souterraine
Le monde racontera au monde
Le dit de vos bûches clochardes
Il est doux, le son que vous faites
Métaux et malachites
Demain, les trous se nourriront
De nuages crèmes glacées
À la vanille
Au chocolat
Frappez, camarades
La terre n'enfante pas toute seule
Donnez le sel de votre sueur
Il en jaillira
Étoiles et musique [...]. » (Aanza, 2015, p.266).

Ce passage fait écho à une oraison funèbre rédigée par l'auteur pour le photographe Kiripi Katembo, dont le travail illustre la couverture

de *Généalogie d'une banalité*. On y retrouve « la même métaphore de l'eau, reflet littéraire des injustices sociales, écologiques et économiques » – motif de l'eau lui-même au centre du travail du photographe congolais (Bertho, 2019).

Mais le roman ne se contente pas de décliner une rhétorique dénonciatrice, aussi protéiforme soit-elle. Le récit œuvre aussi à placer « des lucioles au fond des trous », selon le titre d'un entretien réalisé par Élara Bertho (2016) avec Sinzo Aanza, rappelant l'espérance qui émerge *quand même* du roman :

Il est vrai que la mine s'effondre, mais dans un mouvement symétriquement contraire, [le personnage de] Belladone [...] se métamorphose en « Dieu des fourmis » : la jeune métisse que tout le monde désirait et haïssait tout à la fois, symbole de l'entre-deux monde, rachète par son ascension la chute du terrier-fourmilière. Il me semble que la beauté du roman de Sinzo Aanza réside justement dans cette indécision finale, où les illusoires éblouissements de la mondialisation sont dénoncés comme tels, tout en proposant dans le même temps un autre merveilleux, centré sur le désir [ce personnage de Belladone, si intensément désiré et désirable] et sur la joie des liens collectifs qui se sont tissés au fil de la narration. Des lucioles fragiles s'il en est. (Bertho, 2019; Aanza, 2015, p.271).

Fragiles, mais non moins frappantes. On pourrait ainsi associer les nouvelles écritures francophones dont le roman de Sinzo Aanza constitue un exemple révélateur à une double subversion, qui se manifeste parfois de manière conjointe dans certaines œuvres : d'une part, elles expriment par des moyens tout sauf univoques une puissante critique socio-politique ; d'autre part, elles répondent aux injonctions éditoriales qui leur sont faites en conjuguant les dénonciations qu'elles élaborent à une force de proposition à la fois littéraire et existentielle. Cette dynamique pourrait être résumée

par l'idée d'un « espoir sans optimisme », selon le titre d'un essai de Terry Eagleton paru en 2015.

Si cette forme d'espoir lucide concerne nombre d'œuvres francophones, elle se manifeste aussi à travers certaines écritures françaises. Une force de proposition émane par exemple d'un court essai de Danièle Sallenave intitulé *Jojo, le gilet jaune*, paru en 2018 dans la collection « Tracts » de Gallimard⁷. Ce texte se veut une réaction à une expression employée en janvier 2019 par le président Emmanuel Macron, qui, alors qu'il commentait le traitement médiatique des manifestations de gilets jaunes sur l'ensemble du territoire français, avait critiqué l'habitude des journalistes de donner sur leurs antennes « autant de place à Jojo le Gilet jaune qu'à un ministre ». « Hé oui, autant », rétorque Danièle Sallenave dans son texte, avant de poursuivre : « Le fondement de la démocratie n'est-il pas "un homme, une voix" ? » (Sallenave, 2019, p.8). Au-delà de sa critique du président français, l'écrivaine loue le « feu qui flambe en permanence » sur les ronds-points où se réunissaient les gilets jaunes – auxquels elle attribue « une demande de justice, de dignité, d'égalité » (Sallenave, 2019, p.21). L'élan constructif voire utopique qui en émerge invite clairement à nuancer le constat d'un désenchantement hexagonal généralisé qui s'exprimait dans les critiques que je mentionnais au début de ce texte.

⁷ Collection ayant pour ambition d'« accueillir[ir] des essais en prise avec leur temps » dans la lignée des « grands "tracts de la Nouvelle Revue Française" qui parurent dans les années 1930 ». Voir *Gallimard.fr*, URL : <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Tracts>, consulté le 24/07/2023.

Pour en revenir à la question que posait le titre de cet article, la « mélancolie de gauche » n'est donc pas tout à fait une spécificité franco-française, même si le sentiment de défaite idéologique qui lui est lié semble davantage se refléter dans la littérature hexagonale que dans des œuvres dites francophones. C'est du moins ce que révèle le rapport contrasté des écrivain·es de langue française à l'idée d'engagement. Mais cette différence n'implique pas un écart gigantesque entre la scène littéraire hexagonale et les écritures dites francophones, qui entretiennent aujourd'hui, selon des dominantes diverses, un même imaginaire de la subversion. Parce qu'elles nous invitent à prendre acte de l'espoir lucide qui parcourt aujourd'hui l'ensemble des littératures en langue française, les similitudes des écrivain·es français·es et francophones pourraient à ce titre se résumer en une formule de Daniel Bensaïd, ce philosophe déjà cité par Enzo Traverso dans *Mélancolie de gauche* et que convoque aussi Danièle Sallenave dans son tract : « Si nous voulons changer le monde, ce n'est pas au nom des générations à venir, mais au nom de celles qui ont échoué. » (Bensaïd in Sallenave, 2019, p. 21).

Bibliographie

Aanza, S. (2015), *Généalogie d'une banalité*, La Roque-d'Anthéron, Vents d'ailleurs.

Adler, Aurélie ; Baud, Jean-Marc ; Demanze, Laurent et Gefen, Alexandre (2023) *Inculte : pratiques éditoriales, gestes collectifs et inflexions esthétiques*, actes du colloque organisé en février 2020 à l'Université Sorbonne Nouvelle, dans *Fabula.org*, rubrique « Colloques en ligne », URL : <https://www.fabula.org/colloques/sommaire9780.php>, consulté le 24/07/2023.

Allouache, F. (2018), *Archéologie du texte littéraire dit « francophone », 1921-1970*, Paris, « Classiques Garnier ».

Barot, E. (dir.) (2011), « Introduction », in *Sartre et le Marxisme*, Paris, La Dispute.

Baud, J-M. (2023), *Inculte : collectif littéraire*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.

Bensaïd, D. (2016), Jeanne de guerre lasse (1991), dans Enzo Traverso, *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (XIX^e -XXI^e siècles)*, Paris, La Découverte, p. 5.

Bertho, Élara (2016), « Des lucioles au fond des trous : Sinzo Aanza (*Généalogie d'une banalité*) », entretien paru dans *Diacritik*, en ligne, 25/07/2016, URL : <https://diacritik.com/2016/07/25/des-lucioles-au-fond-des-trous-sinzo-aanza-genealogie-dune-banalite/>, consulté le 24/07/2023.

Bertho, É. (2019), « Cacophonies de la mémoire et éblouissements impériaux (Sinzo Aanza, *Généalogie d'une banalité*) », *Francofonie*, n°76 – Les enjeux de la mémoire dans la littérature et les arts contemporains de la République démocratique du Congo, dir. Éloïse Brezault, printemps 2019, pp. 83-98. [Je me réfère dans cet article à la version en Open Access de l'article, mise à disposition par l'autrice à l'adresse suivante : https://www.academia.edu/44941525/Cacophonies_de_la_m%C3%A9moire_et_%C3%A9blouissements_imp%C3%A9riaux_Sinzo_Aanza_G%C3%A9n%C3%A9alogie_dune_banalit%C3%A9_, consulté le 24/07/2023.].

Blanckemann, B. (2013), « L'écrivain impliqué : écrire (dans) la cité », dans Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 71-81.

Burnautski, S. (2017), *Les Frontières racialisées de la littérature française : contrôle au faciès et stratégies de passage*, Paris, Honoré Champion.

Caligaris, N., Pessan Éric et autres (2008), *Il me sera difficile de venir te voir. Correspondances littéraires sur les conséquences de la politique française d'immigration*, La Roque-d'Anthéron, Vents d'ailleurs.

Cazenave, Odile et Célérier, Patricia (2011), *Contemporary Francophone African Writers and the Burden of Commitment*, Charlottesville, University of Virginia Press.

Chamoiseau, Patrick et Confiant, Raphaël (1991), *Lettres créoles*, Paris, Hatier.

Clavaron, Y. (2023), « Mélancolies postcoloniales », dans Anne Teulade (dir.), *L'Art entre deuil et résistance*, Paris, Classiques Garnier, pp. 63-76.

Durand, J-M. (2019), *Homo intellectus. Une enquête (hexagonale) sur une espèce en voie de réinvention*, Paris, La Découverte.

Eagleton, T. (2017), *Hope without Optimism* [2015], New Haven / Londres, Yale University Press.

Gauvin, L. (2000), *Langagement. L'Écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal.

Gefen, A. (2021), *L'idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris, Corti.

Gefen, A. (2022), *La Littérature est une affaire politique. Enquête autour de 26 écrivains français*, Paris, L'Observatoire.

Gilroy, P. (2006), *Postcolonial Melancholia*, New York, Columbia University Press.

Guérin, J. (2020), *Littérature du politique au XX^e siècle. De Paul Claudel à Jules Roy*, Paris, Honoré Champion.

Kieffer, M. (2019), « La possibilité du monde : fictions critiques et réalisme adressé dans le contemporain français », dans Olivier Sécardin (dir.), « Écritures impliquées », *RELIEF - Revue Électronique de Littérature Française*, en ligne, vol. 13, n° 1, pp. 13-27, URL : <https://revue-relief.org/article/view/9207/9729>

Kim, S. (2002), « La littérature comme alternative à la mondialisation », entretien avec Jean-Marie-Gustave Le Clézio, *Le Courrier de la Corée*, 09/02/2002, cité dans Bronwen Martin (2012), *The Fiction of J.M.G. Le Clézio. A Postcolonial Reading*, Berne, Peter Lang, p. 29.

Martin, B. (2012), *The Fiction of J.M.G. Le Clézio. A Postcolonial Reading*, Berne, Peter Lang.

Noudelmann, F. (2015), « Sartre/Camus, à l'envers et à l'endroit », dans Catherine Brun et Alain Schaffner (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées. Littérature française (XX^e-XXI^e siècles)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, pp. 63-37.

Sallenave, D. (2019), *Jojo, le gilet jaune*, Paris, Gallimard, coll. « racts ».

Sand, S. (2016), *La Fin de l'intellectuel français ? De Zola à Houellebecq*, trad. de l'hébreu par Michel Bilis, Paris, La Découverte.

Sartre, J.P. (2010), *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Paris, Gallimard, « Folio essais ».

Schoentjes, P. (2019), « S'évader vers la réalité. Sur la lecture et l'enseignement des lettres », *ELFe XX-XXI*, en ligne, vol. 8, URL : <http://journals.openedition.org/elfe/1110>, consulté le 15/01/2020.

Teulade, A. (dir.) (2023), *L'Art entre deuil et résistance. Mélancolies engagées*, Paris, Classiques Garnier.

Traverso, E. (2016), *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (XIX^e -XXI^e siècles)*, Paris, La Découverte.

Viart, D. (2013), « Écrire le travail. Vers une sociologisation du roman contemporain ? », dans Gianfranco Rubino et Dominique Viart (dir.) *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, pp.133-156.

Le tournant écologique de la littérature française. Le paradigme de la traduction des milieux vivants chez Alain Damasio, Vinciane Despret, Elisabeth Filhol et Emmanuelle Salasc

Jean-Paul Engélibert

Université Bordeaux Montaigne

UR 24142 Plurielles

jean-paul.engelibert@u-bordeaux-montaigne.fr

En proposant ce titre, le « tournant écologique de la littérature française », on peut avoir l'impression de prononcer une évidence, tant la production littéraire et la critique françaises sont marquées de nos jours par les perspectives écologiques. Les questions écologiques arrivent au premier plan des rentrées littéraires comme elles sont au premier plan de l'actualité : il serait vain de les recenser, on peut aisément constater que les écrivains évoluent au rythme de leur temps et partagent les préoccupations de leurs contemporains. Chaque saison voit un afflux de romans, spectacles et recueils de poèmes imaginer les effets futurs du réchauffement climatique, rendre visibles les pollutions, révéler des injustices environnementales, dénoncer l'exploitation des ressources naturelles, s'indigner du sort fait aux animaux sauvages et domestiques, en appeler à d'autres relations avec les milieux naturels ou encore appeler à dépasser l'opposition nature-culture.

Nombre de chercheurs suivent cette piste. Depuis une dizaine d'années, les questions écologiques se traduisent en programmes de recherches, et on peut citer ici quelques-unes des démarches tentées, en France et en Belgique notamment, pour rendre compte

de ce mouvement de fond : le projet de recherche international piloté par Pierre Schoentjes à l'université de Gand *Littérature, Environnement et écologie*, le programme *Eco-Litt* de l'université d'Angers mené par Anne-Rachel Hermetet et Bertrand Guest, l'atelier de l'université de Perpignan, justement nommé *Ecopoétique Perpignan*, mené par Bénédicte Meillon, le programme *Animots* dirigé par Anne Simon, le séminaire *Perdre le monde* à Bordeaux, le master « écopoétique et création » d'Aix-Marseille, le travail du collectif interuniversitaire français ZoneZadir, le travail récent de Marielle Macé, etc.

Qu'est-ce qui caractérise les fictions écologiques contemporaines ? L'être humain n'est plus nécessairement le protagoniste d'histoires qui déplacent le centre d'intérêt vers d'autres acteurs, animaux, végétaux, glaciers, océans ou territoires, des acteurs qui ne parlent pas, dont on ne peut pas raconter l'histoire comme une histoire humaine, faite d'expressions de désirs et d'oppositions de volontés. Le tournant écologique n'est pas seulement, et pas essentiellement, celui d'une littérature que Riccardo Barontini, Sara Buekens et Pierre Schoentjes appellent « verte » et qui « se tourne vers les beautés de la nature sauvage et de la campagne et met en avant un rapport harmonieux avec les règnes animal et végétal », ce n'est pas nécessairement non plus ce qu'ils appellent une « littérature marron » qui « se centre sur les atteintes à l'environnement et tient à l'écart toute forme de lyrisme ».

C'est surtout une littérature qui cherche à représenter l'*oïkos*, la maison, l'habitation, le lieu où nous vivons et les relations interspécifiques qui s'y tissent et, mieux, qui le constituent. Comme l'a montré Bruno Latour, dont l'influence est très forte ici, l'environnement n'est pas le réceptacle des êtres vivants, il est

constamment modelé et aménagé par les êtres vivants : il est constitué par eux. La littérature de l'écologie, l'écolittérature si on veut un néologisme, pourrait donc se définir comme celle qui cherche à inventer des formes pour rendre compte de l'habitat des êtres humains et des relations complexes qui existent entre ceux-ci et celui-là, qui n'est pas inerte, qui n'est pas inanimé, mais qui est un agent lui aussi, et composé de multiples agents, dont l'agentivité ne s'exprime pas en termes humains, ne se pense pas comme celle des hommes et des femmes, ne se représente pas comme celle des êtres animés dont la fiction a fait son ordinaire. C'est une littérature qui n'est pas nécessairement engagée ou militante, ou qui, si elle s'engage, le fait pour une cause qui est celle du langage autant que celle du climat ou de la préservation des écosystèmes. C'est une littérature qui s'engage dans la recherche de façons de dire d'autres existences que la nôtre, pour pasticher le beau titre d'Emmanuel Carrère, *D'autres vies que la mienne*.

D'où l'importance du paradigme de la traduction, en un sens qui n'est qu'à peine métaphorique. Comment raconter des histoires qui sont des histoires non d'êtres humains, mais d'autres êtres, des êtres à qui on n'accorde pas d'habitude la parole : des animaux, des milieux ? Il faut leur accorder, sinon une langue, du moins une expressivité, et se donner un moyen de la traduire. On abordera ici deux fictions qui cherchent à traduire des agents à qui l'on prête rarement un langage : un glacier, personnage principal du roman d'Emmanuelle Salasc *Hors Gel*, et la mer du Nord, héroïne du roman d'Elisabeth Filhol *Doggerland*. On en viendra ensuite à une nouvelle qui donne la parole à un animal et, ce qui est moins courant, qui lui accorde aussi l'écriture : *l'Autobiographie d'un poulpe* de Vinciane Despret, qui suppose que des êtres humains se spécialisent dans le recueil et la traduction des écrits des pieuvres. On terminera ce

parcours par une autre fable qui invente un animal extraordinaire, un animal qui concentre toutes les qualités du vivant et représente la vie même, une incarnation du vivant qui n'est que devenir. Cette fable, *Les Furtifs* d'Alain Damasio, propose que les êtres humains, qui ont oublié ce que c'est que vivre, se traduisent en s'hybridant avec ces animaux, c'est-à-dire retrouvent le principe de la vie qu'ils avaient perdu – et c'est en communiquant avec les furtifs par la musique et le chant qu'ils y parviendront.

Traduire les milieux

Le roman d'Emmanuelle Salasc *Hors Gel* est le premier publié sous ce nom par l'écrivaine Emmanuelle Pagano, autrice qui publie depuis 2002, et avait déjà publié plusieurs livres chez P.O.L., dont *Sauf Riverains* en 2017, un roman sur les relations des hommes et de l'eau, qui avait reçu le premier Prix du roman d'écologie en 2018.

L'intrigue de *Hors Gel* se situe dans les Alpes l'été 2056. Deux sœurs habitent seules une maison isolée dans la montagne, sous un glacier. Elles savent que celui-ci, fragilisé par le réchauffement climatique, menace de s'effondrer et d'emporter leur maison dans sa chute : toute leur vie se déroule sous cette menace. La première scène du roman raconte une alerte : en pleine nuit, une sirène sonne, il faut évacuer, laisser sur place tous ses biens hormis le « sac d'évacuation » qui doit toujours être prêt et à portée de main, et se réfugier au point de rassemblement. La narratrice est réveillée par sa sœur et comprend que sans cette dernière, elle n'aurait pas entendu l'alarme. En apparence, l'action du roman concerne bien des êtres humains, des préoccupations humaines, l'écriture se conforme au code de lecture réaliste. Rien ne semble s'éloigner de

l'ordinaire du roman. Mais en fait l'action est entièrement surdéterminée par le suspens de la menace. Le glacier fond : un jour, on ne sait pas quand, il se fracturera, la glace tombera, dévalera la montagne et entraînera tout sur son passage. La catastrophe est inscrite dans l'intrigue comme le *fatum* des tragédies. Une puissance impossible à maîtriser, ni à concilier, une puissance littéralement intraitable, pèse sur les destins. Le réel dépasse toute expérience humaine.

Plus encore, la fonte du glacier double toute l'action de sa temporalité propre. Le temps des personnages humains doit se rapporter à un temps supérieur ou surplombant. Toute l'expérience en est comme détachée d'elle-même, mise à distance ou dédoublée : comme on doit garder prêt en toutes circonstances le « sac d'évacuation » à emporter en cas d'alerte, tous les gestes de la vie paraissent porter comme leur doublure le temps du glacier. Celui-ci agit au moins au sens où il ne se laisse pas oublier : le temps de sa fonte, incommensurable avec celui de nos actes, se surimprime à ceux-ci en permanence. L'action humaine s'en trouve curieusement altérée : elle paraît vaine ou arbitraire et surtout futile. Ce que décident les personnages dont la vie est suspendue à l'imminence de la catastrophe semble de peu d'importance devant ce que fait la montagne. Mais du même coup, le roman lui-même est suspendu à un coup de théâtre qui se fait attendre : tout l'enjeu dramatique tient au retardement d'une alerte à la fois inéluctable et imprévisible. On sait qu'elle arrivera, mais on ne peut prévoir ni quand ni comment. Avec le *fatum*, le roman retrouve l'art du *suspense*.

Elisabeth Filhol, dans *Doggerland*, publié deux ans plus tôt, a pris un parti formellement comparable pour faire de la mer du Nord et

d'une tempête les personnages principaux de son roman. Le roman est divisé en deux parties, intitulées « Margaret » et « Marc », suivies d'un court épilogue. Ces titres reprennent les noms des protagonistes humains, dont le couple, brisé des années plus tôt, est brièvement réuni à l'occasion d'un congrès qui se déroule au moment du passage de la tempête Xaver (une tempête qui a réellement sévi en mer du Nord en 2013, mais le roman ne donne aucune date). Ainsi, au premier plan, donnant prétexte au récit, se trouve une intrigue humaine : deux personnages séparés dont les retrouvailles semblent être l'enjeu narratif de la fiction. Mais dès l'incipit, le roman porte l'attention ailleurs en racontant une naissance et un baptême, mais il s'agit de ceux de la tempête :

Ils l'ont vue naître, émerger du néant en mer d'Islande. Ils ont assisté subjugués à son éclosion, nichée au creux de son lit dépressionnaire, engendrée par un air humide subtropical égaré aux frontières de l'océan Arctique. Et maintenant elle explose, une bombe. Comme dans un film en avance rapide, il n'y avait rien, et elle est là. Plus proche de Xavère que de Xavier dans sa prononciation, avant d'être une catastrophe, Xaver est un bel objet. Justifiant, à l'initiative des météorologues européens, cette distinction d'un nom de baptême. Suffisamment soudaine, imprévisible et spectaculaire pour ça.

Cet objet immédiatement baptisé est tout de suite objet de spectacle : un film qui subjugue ses spectateurs. Un peu plus loin, il est rapporté à « Athéna sortie casquée et bottée du crâne de son père » parce qu'« à peine au monde » sa forme est « aboutie ». La force de la tempête en fait un objet d'admiration en même temps que d'effroi, dans un registre épique :

Les yeux sur les images satellites, ils n'en reviennent pas de ce qui est en cours, de ce qui se déroule à l'écart des projections à

trois jours, pour les plus jeunes d'entre eux, du jamais vu. Elle grandit et se déploie telle une puissance mythologique, mi-concrète, mi-abstraite, par capteurs, balises, transmissions satellites et simulateurs interposés, ni tout à fait réelle dans ce temps intercalaire où elle souffle sur les eaux de l'Atlantique sans aucun témoin, ni tout à fait théorique.

Le statut de la tempête est complexe : objet réel, elle n'est pourtant pourtant visible qu'à travers des données abstraites, mais l'image que les simulateurs construisent acquiert assez de réalité pour sidérer les météorologues. Le roman cherche la manière de représenter une entité qui est un quasi-personnage, sans intention, mais avec une agentivité. Visible seulement indirectement, il ne peut être décrit qu'à travers la modélisation élaborée par un appareil technique complexe de détection et de calcul. Plus loin, Elisabeth Filhol trouve un moyen différent, mais comparable, de représenter une formation géologique : le rift de la mer du Nord. Elle en fait l'objet d'une vision de son personnage, Marc, presque en état de transe. En marchant dans sa chambre, Marc voit tout à coup le rift comme s'il l'avait sous les yeux. Tout le passage est l'ekphrasis d'un film que le personnage imagine et par lequel il est saisi :

Il se tient là, face au couloir qui dessert l'entrée et la salle de bains, il regarde le film se dérouler à une longueur de bras. Coupé dans son élan et l'air atterré, subjugué, extasié dans les limites du raisonnable, sans mysticisme, et c'est pourtant bien par analogie ce qui lui viendra à l'esprit quand il tentera de le raconter [...] Il n'en revient pas de ce qu'il a sous les yeux. [...] Le rift de la mer du Nord s'ouvre sous ses yeux.

Un peu à la manière de la dorsale médioatlantique, mais en plus petit, et le terrain n'est pas à vif, ce n'est pas un épanchement permanent du magma, plutôt un coup de lame dans le gras des sédiments du Permien, du sud vers le nord de la zone, du nombril vers le sternum. Parce que la tension est trop grande, sous l'action des forces tectoniques qui font se

disloquer la Pangée, parce que ça tire sur les tissus du bassin de la mer du Nord spécialement à l'endroit où la suture s'était faite un jour, entre deux continents, devenu sa zone de faiblesse.

Deux choses contradictoires occupent ce passage. D'abord la métaphore organique qui rapporte le fond marin à un gigantesque mammifère, doté d'un nombril, d'un sternum, d'un bassin, et le mouvement géologique à une opération chirurgicale. Comme les météorologues la tempête, Marc voit le milieu comme un être vivant, mais, là est la contradiction, sans mysticisme, c'est-à-dire sans l'anthropomorphiser : la vision reconnaît la puissance d'agir du milieu et le figure comme un personnage, mais sans le mythifier. C'est la même contradiction que dans l'incipit, qui voit la tempête se présenter comme Athéna sortie tout armée du crâne de son père, et qui en même temps en fait un objet de science, construit par des instruments d'observation. Dans les deux cas, la sidération vient de cette puissance fantastique, sortant de l'échelle humaine, qui se présente à la fois comme une divinité ou un être vivant et comme un artefact technologique.

Les personnages humains traduisent les milieux, la mer, la tempête, dont ils expriment les possibles en les cherchant à figurer la contradiction qu'ils y voient. Traduire les milieux, ce serait donc non pas leur prêter une intention, mais observer leurs actions, mesurer leur force, estimer leurs possibilités de développement.

On est près d'une idée exprimée par Jean-Christophe Cavallin dans *Valet noir. Vers une écologie du récit*. Si, écrit-il, « le monde produit par la raison ressemble ironiquement au monde rêvé par l'animisme, si ce qu'imaginait sa raison symbolique est devenu le cauchemar de notre réalité, alors peut-être faudra-t-il appliquer au

mal moderne son ancienne médecine et employer le récit comme il fut employé d'abord, dans le contexte rituel, à l'apprivoisement du monde et à la concordance des hommes et des lieux ». Pour Cavallin, il s'agirait non de retrouver la *forme* du mythe, mais de renouer avec sa *fonction* : produire des récits qui permettent de se lier au monde et aux êtres qui le peuplent plutôt que de simplement les représenter, c'est-à-dire les mettre à distance. Une « écologie du récit » supposerait une « raison rituelle » qui rende aux fictions les pouvoirs de l'émotion, peur et empathie, par lesquels elles se saisissent des vies et requalifient le monde physique en le symbolisant. Le récit, retrouvant ses pouvoirs anciens perdus sous la modernité, reconquerrait sa capacité à donner statut aux êtres du monde et à nous aider à régler nos relations avec eux.

C'est ce qu'on peut voir dans le roman d'Elisabeth Filhol, qui cherche à figurer les milieux « sans mysticisme », en maintenant l'extase « dans les limites du raisonnable ». Puisque notre monde se met à ressembler à celui du mythe, peuplé de forces mystérieuses et immaîtrisables, la littérature devrait-elle retrouver les ressources du mythe pour apprivoiser les lieux où nous vivons, comme semble y appeler Cavallin ? Certes, mais avec la différence qu'on ne peut pas revenir simplement au mythe comme si nous ne savions pas que nous voyons la tempête à travers la puissance de calcul de nos ordinateurs. Le récit conjugue le mythe et la rationalité : il veut apprivoiser le milieu sans renoncer à la saisie rationnelle du réel. C'est bien l'enjeu de ces retrouvailles des deux anciens amants au moment de la tempête : retrouvailles sans danger, sinon pour leur vie intime. Le récit les quitte sur l'embarcadère du ferry qui les conduit sur l'île de Fanø, reliquat de la grande île de Doggerland qui a été submergée à l'occasion d'une tempête comparable 8000 ans plus tôt. Puis c'est l'épilogue du roman, qui présente deux jeunes

amants du néolithique, sur une plage du Doggerland le matin du tsunami qui engloutit l'île. Eux vivent avec le mythe qui leur permet de comprendre ce qui se passe, mais ne les sauve pas pour autant :

Ils observent, incrédules, ce qui fait effraction, qui est sans précédent dans leur histoire, dont ils n'ont jamais eu de témoignage direct, et que pourtant ils connaissent, reconnaissent, le phénomène tel qu'il est décrit et leur est parvenu, tout droit descendu du Grand Récit de leurs origines [...], elle dit son nom dans leur langue, son nom légendaire qui n'a pas d'équivalent dans ce monde, qui va bientôt les emporter dans l'autre en moins de temps qu'il n'en faudrait pour regagner la pirogue.

Le roman met en parallèle les deux situations et les deux manières de connaître, aujourd'hui et il y a 8000 ans. Après avoir consacré 300 pages à la tempête contemporaine, il raconte en 10 pages celle du passé, et celle-ci se termine par une catastrophe. Le procédé accuse la différence entre deux manières de voir la tempête. Il rappelle aussi que l'événement d'il y a 8000 ans peut se reproduire, d'autant plus que le fond de la mer du Nord est désormais fragilisé par les forages pétroliers, qui ont considérablement accru le risque sismique. Une remarque de Margaret sur Cassandra, qui « lit à livre ouvert dans ce qui va advenir, [...] donne l'alerte, en pleine conscience, en toute bonne foi, [...] mais personne ne la croit », cette remarque prend un sens métanarratif. C'est tout le roman qui devient un avertissement à la manière de Cassandra, et qui annonce qu'il ne sera pas entendu. C'est encore convoquer le mythe pour dire que le roman, malgré sa recherche d'une figuration adéquate de la réalité, risque de ne pas sauver les riverains de la mer du Nord du prochain tsunami plus que le Grand Récit des origines n'a sauvé ceux du Doggerland.

Lire l'écriture des animaux

Si c'est de manière métaphorique qu'on peut dire qu'Emmanuelle Salasc et Elisabeth Filhol traduisent les milieux, la deuxième piste que nous suivrons ici est celle d'une traduction thématisée dans le récit. La philosophe des sciences Vinciane Despret invente, dans le beau texte de fiction qu'est « Autobiographie d'un poulpe », un personnage de traductrice.

Dans cette nouvelle écrite à la première personne, une scientifique fictive présente et rapporte une correspondance faisant état de recherches dans sa discipline, la thérolinguistique, dont le lecteur est vite amené à comprendre qu'elle se penche, comme son nom l'indique, sur les langues et littératures des espèces sauvages. Dès l'incipit on apprend que « l'Association de thérolinguistique classique » a été sollicitée pour traduire des « fragments de texte d'une écriture inconnue » qu'elle a identifiés comme les écrits d'un poulpe. Ces lignes situent le récit dans un futur indéterminé dans lequel cette discipline existe. Une science fictive inscrite dans une intrigue située dans le futur : cela suffirait à ranger le récit dans la science-fiction. Mais une série d'indices intertextuels joue aussi en ce sens. D'abord, le lecteur peut savoir que la thérolinguistique a été inventée par la romancière de science-fiction Ursula Le Guin dans une nouvelle souvent commentée. Ensuite et surtout, l'enquête de la thérolinguiste sur l'écriture des poulpes a lieu au sein d'une « communauté du compost » directement issue des « Histoires de Camille » de Donna Haraway, un récit utopique situé dans le futur publié dans l'édition française de *Vivre avec le trouble*. Pourtant, c'est tout à fait sérieusement que le texte avance que les poulpes écrivent et qu'on peut les traduire.

« Autobiographie d'un poulpe » se compose d'un récit cadre signé Christina Ventin, chargée de recherches et membre de l'Association de thérolinguistique, de six e-mails envoyés à celle-ci par Sarah Bueno, une autre membre de cette association, entre le 13 août et le 25 novembre d'une année indéterminée, et de la traduction par celle-ci d'un texte d'un poulpe – l'« autobiographie » qui donne son titre à l'ensemble. Le récit cadre possède ici un rôle qui dépasse de loin le cadrage diégétique et énonciatif de la fiction. Il a surtout une fonction didactique et philosophique. Le récit de Christina Ventin résume les découvertes récentes des éthologues sur les poulpes et expose en quoi l'idée qu'ils écrivent n'est pas dénuée de sens, même si aucun éthologue n'a encore proposé cette hypothèse. L'idée centrale est celle l'exaptation, un concept proposé par le biologiste de l'évolution Stephen Jay Gould. La théorie de l'exaptation suppose qu'un caractère peut avoir été sélectionné pour une fonction, comme les plumes ont permis aux ancêtres des oiseaux une meilleure thermorégulation, puis être plus tard détourné de manière opportuniste vers une autre fonction, en l'occurrence le vol, puis encore une autre, comme les plumes sont devenues instrument de parade et de séduction. Pour le poulpe, il est admis que le jet d'encre sert à projeter des écrans destinés à dissimuler ces animaux à la vue de leurs prédateurs en cas d'attaque. Sous la pression des prédateurs, il est possible, estime la narratrice, que le jet ait évolué vers l'émission de leurres destinés à attirer l'attention, l'encre dessinant une silhouette de poulpe. Selon la théorie de l'exaptation, une évolution de plus pourrait être la communication de messages, le leurre, écrit Vinciane Despret, pouvant « devenir phylactère ». A partir de là, on peut penser que l'écriture sur un support fixe n'est plus très loin.

Nous sommes dans la fiction, mais dans une fiction philosophique qui ne dédaigne pas user des notes de bas de page pour renvoyer aux connaissances empiriques des éthologues, et qui avance des arguments à l'appui de ses spéculations. Le plus développé est celui du jeu : le poulpe est un animal joueur, ce qui est attesté par de nombreux articles savants. Or, le jeu « possède toutes les caractéristiques de l'aventure exaptative » : des comportements nés de la lutte pour la survie sont détournés au service du jeu et, dans le jeu, deviennent formels, acquièrent une nouvelle signification. Le leurre ne sert plus à tromper le prédateur, mais à faire semblant.

Tout, dans le jeu, est mis au service de la fabulation : ce qui était geste de menace devient invitation ; la poursuite, sur le mode du « faire semblant », devient incitation ; le grognement, expression de joie, sans compter l'inversion sans cesse rejouée des rapports de force. Joyeuses subversions. Chacun de ces jeux relève alors d'un acte de création.

Ici, la fiction s'autorise un pas supplémentaire et imagine que le jeu, par exaptation, a donné naissance à l'écriture :

Nous l'avons évoqué, les thérolinguistes soutiennent l'hypothèse que l'écriture, et donc les diverses formes littéraires ou poétiques de nombre d'animaux, a pu émerger du jeu. Par un nouveau détournement des puissances de la fiction qui se sont épanouies dans le jeu, le geste ludique se serait, à un moment de l'évolution, mis au service de l'art du récit.

L'idée que les poulpes écrivent, si elle relève de la spéculation, n'est pas sans fondement scientifique et philosophique. La deuxième partie de la nouvelle peut raconter le travail de la traductrice et rapporter sa traduction et son commentaire des écrits d'un poulpe. Elle ne se présente plus comme une simple fable, ni une invention

arbitraire. C'est littéralement que la nouvelle tient de la *science-fiction*. Il n'est plus absurde de penser que les poulpes laissent des messages et qu'il ne tient qu'à nous de nous y intéresser et de tenter de les lire. La thérolinguistique est une entreprise fondée dans l'éthologie comme la traduction de la tempête par Elisabeth Filhol était fondée dans la géologie.

Dans une note, la narratrice ajoute que, si elle parle de la furtivité des poulpes, c'est en pensant au roman d'Alain Damasio, *Les Furtifs*, devenu un livre culte pour certains thérolinguistes.

La musique du vivant

Le point commun évident entre la nouvelle de Vinciane Despret et le roman d'Alain Damasio est qu'ils représentent des efforts de traduction de langages qui ne sont pas immédiatement reconnus comme des langages, car ce sont ceux d'animaux qui tentent d'échapper aux regards de leurs prédateurs, et en particulier des êtres humains. Or, les furtifs, animaux imaginaires inventés par Alain Damasio, sont extrêmement doués pour se dissimuler.

Ils sont nommés ainsi parce qu'ils sont presque invisibles : ils sont experts en l'art du camouflage et de l'esquive. L'intuition que Damasio partage avec Despret est que la traduction porte l'enjeu essentiel d'entrer en contact avec des animaux qui craignent les humains et de nous ouvrir à des rapports avec eux qui ne reposent pas uniquement sur nos désirs et nos représentations. La traduction est une lutte contre l'anthropocentrisme. Elle est un moyen de passer de la domination à la coopération.

C'est le chemin que trace le roman, de son premier à son dernier chapitre, en racontant l'histoire de la découverte des furtifs et de leur langage, puis de l'apprentissage du dialogue avec eux, enfin de l'hybridation et des échanges humains-furtifs. Les premiers chapitres racontent la traque des furtifs par des militaires, qui veulent les voir et les étudier. Mais ces animaux ne se laissent pas voir : ils se déplacent très rapidement (à la vitesse du son, apprend-on plus loin) et sont métamorphes, peuvent prendre n'importe quelle forme et n'importe quelle couleur pour échapper aux regards, peuvent abandonner un organe s'il les compromet et incorporer n'importe quelle matière pour s'en fabriquer un autre. Ne pas être vu est vital pour eux. Quand un être humain parvient à en voir un, ce qui exige une formation très longue et relève toujours de l'exploit, le furtif se fige, se pétrifie, de sorte qu'il ne reste de son corps qu'un morceau de céramique où ne subsiste aucun ADN : l'objet est inutilisable, il n'offre rien à étudier.

Mais, comme tous les animaux, les furtifs laissent des traces. La trace visible d'un furtif est une inscription gravée. Un groupe de chercheuses s'est voué à les collecter et à les comparer pour aboutir à en tirer un alphabet. Après huit ans de recherches, elles ont identifié sept lettres, qui suffiraient aux furtifs pour tout exprimer. Mais recomposer l'alphabet ne permet pas de traduire, car l'écriture des furtifs est « cryptique », elle

n'expose jamais aucun mot entier, seulement des lettres-écrans, des lettres d'amorce, derrière lesquelles se cachent dans des séries fasciculantes de dizaines d'autres lettres, qu'il faut dévoiler pour retrouver les mots invaginés – comme s'il avait fallu que leur ethos fondamental, qui est de savoir se cacher, cet ethos produise l'écriture qui leur corresponde, où rien n'est jamais directement visible, tout se dépiste et se cherche, où les lettres gravées à même les murs et les sols, les

pylônes, les poubelles ou les portes, comportent leur propre déformation potentielle, une ligne de rupture métamorphique dont on ne sait où l'arrêter, où la suspendre.

Aussi les efforts pour comprendre les furtifs en étudiant leurs écrits avortent-ils vite. Chercher à comprendre les traces qu'ils laissent volontairement marque déjà un progrès par rapport à la traque, mais c'est encore une démarche anthropocentrique. Elle suppose que les furtifs écrivent comme les humains. Elle veut traduire leur langage en un langage verbal. Un chapitre de 40 pages du roman est consacré à la tentative de traduction d'une inscription de trois signes : « tà ? », qui suscite des efforts exégétiques démesurés, comme l'interprétation d'un texte sacré. Parodie de travail intellectuel stérile, le chapitre ironise sur les présupposés d'une telle recherche, qui se concentre sur le signifiant en ignorant la situation d'énonciation. Il faudra un pas de plus pour traduire ces animaux, et ce pas suppose de renoncer au langage verbal pour adopter celui des furtifs eux-mêmes.

Aussi la troisième piste renverse-t-elle le sens de la traduction : il ne s'agit plus de réduire l'expression des furtifs à la nôtre, mais de tenter d'établir le contact avec eux dans leur propre langage. Non pas supposer qu'ils pensent et parlent comme des êtres humains, mais essayer d'établir un dialogue dans leurs propres termes. C'est une musicienne qui y parvient, quand elle comprend que les furtifs s'expriment en musique : chaque furtif possède une signature sonore, que le roman appelle « frisson », parce qu'il est lié au corps du furtif. Jouer ce frisson avec un instrument de musique suscite la réponse du furtif qui se met à improviser : un dialogue musical se noue alors, comme en jazz. La musique, qui ne cherche pas à voir le furtif, qui ne cherche pas à réduire son expressivité à la nôtre, qui ne cherche pas à l'arrêter, à le figer, mais s'accorde à son rythme, se

plie à son mouvement, permet d'établir un lien dans la temporalité du furtif, sans le menacer. Le furtif est perpétuellement en mouvement et en métamorphose. La musique est le type d'expression qui autorise le contact sans limiter le mouvement ni freiner les métamorphoses. Pour aborder les furtifs, il fallait donc accepter de renoncer au signe écrit au profit d'une communication au présent, dans l'instantané d'un échange musical improvisé.

Cela ne veut pas dire que l'alphabet découvert plus tôt n'est rien, mais qu'on s'est trompé sur son statut. Il ne compose pas des signes à lire, mais des signes à jouer. Le signe gravé n'est pas un message écrit, mais l'enregistrement d'une onde à la manière d'un microsillon : en le parcourant avec un doigt, ou une aiguille, à la bonne vitesse, on peut en tirer un son et communiquer avec le furtif qui l'a déposé.

Grâce à la musique, humains et furtifs peuvent coopérer. Cela ne veut pas dire qu'il faille entièrement renoncer au langage verbal. A l'intersection de la musique et de la parole, il y a le chant. A la fin du roman, une grande manifestation présentée comme le point de départ d'une « révolution », permet de reprendre la ville de Marseille à l'entreprise privée qui l'avait achetée. Ce morceau de bravoure raconte en une trentaine de pages la bataille et la victoire totale des militants alliés aux furtifs contre les forces de l'ordre armées de tanks. Or, le combat est mené et gagné grâce au chant :

Quelque chose dans la musique mêlée aux mots, dans cette harde furtive articulant ensemble une langue, dans cette horde d'humains composant ensemble des cris animaux et les harmonisant, faisait résonner au fond de tous les corps présents ce soir-là une puissance commune, une vie longtemps engrainée qui germait par saccades, cassait ses

coques, libérait des facultés, en retrouvait le frémissement et la joie d'agir.

Ces facultés libérées et cette joie d'agir données comme immanentes, primordiales, antérieures à toute spécification, sont les qualités furtives des manifestants : elles sont ce que les furtifs incarnent. Alors leur expression commune dans le chant déclenche le frisson des furtifs, qui résonne pour fracturer et démolir les murs et les piliers de béton qui les entourent et emporter la victoire :

Personne n'a su dire à quel moment le pont de l'autoroute a commencé à se fendre. [...] Quand la plaque de quelques centaines de tonnes s'est effondrée sur les tanks, chargée des camions bloqués depuis des heures sur la passerelle, nous nous sommes exfiltrés de la zone dangereuse [...] toute la fanfare animale, tous les furtifs chantant [...] c'est à ce moment-là seulement que les frissons enkystés dans l'asphalte, piégés dans le béton des façades et l'acier des poutrelles, tous les frissons stockés dans l'épaisseur minérale du building ont commencé à répondre à notre appel et à se désincarcérer. [...] En vérité, ce ne sont pas uniquement nos furtifs, notre orchestre [sic] et nos chants qui ont fait s'effondrer la tour de la Marseillaise et nous ont rendu la ville : ce sont aussi, et plus subtilement, eux. Les anciens.

Le chant libère non seulement les potentialités des vivants, mais aussi celles du passé : le chant ranime les « frissons enkystés » qui secouent les gangues de béton et de métal dans lesquelles ils s'étaient laissé prendre. Le récit suggère que le chant des manifestants, même avec l'appui des furtifs, n'aurait pas permis de vaincre : l'aide des frissons du passé a été déterminante. Comme si le chant collectif, qui libère les puissances animales des êtres humains assemblés, libérait aussi ce qui reste vivant du passé : ses propres chants, ses émotions, ses ritournelles. Le chant, comme

expression du peuple assemblé, est révolutionnaire parce qu'il mobilise les puissances du passé avec l'énergie du présent. Le chant se présente comme la forme d'expression à la fois la plus humaine et la plus animale, la plus intime et la plus collective, la plus immédiate et la plus ancienne. C'est le lien fondamental entre humains et furtifs. Plus loin, on apprend que « la musique peut créer un furtif » et, mieux encore, que selon un écrivain « le propre des grands poèmes est de contenir un frisson caché » et qu'un furtif peut naître de sa lecture à haute voix.

La voix humaine attire les furtifs, apprend-on alors, à l'occasion d'un dialogue didactique mené par un vieux philosophe :

Un jeune garçon aux allures de surfer ose timidement s'adresser au « maître » :

- Beaucoup de gens disent que la voix, nos voix, les attirent ? Je ne comprends pas pourquoi ?

[...]

- Peut-être parce que la voix est un pont entre le langage et le corps. Entre le sens et le son. C'est sur ce pont que les furtifs et les humains peuvent se rencontrer et échanger quelque chose. C'est en ce point de fusion que la synaptique humaine et la métamorphose des corps se touchent.
- Si je te suis, ce serait quand on discute qu'on est le plus proche d'un furtif...
- Discuter, ça reste très étrange... C'est sculpter de l'air ensemble, par la voix. C'est utiliser nos corps, le ventre, la trachée, notre bouche, pour fabriquer des objets sonores – qu'on s'échange et qui nous changent, en profondeur. Discuter, c'est comme accepter de se transformer, l'un par l'autre...

Ici, la parodie de dialogue socratique aboutit à révéler que l'art de la discussion nous apprend en quoi nous sommes déjà furtifs ; il révèle

l'enjeu de la traduction. La discussion est un art de la transformation mutuelle. Accepter cette transformation, c'est déjà prendre la furtivité au sérieux : si le poème recèle un frisson, il est vivant, il est furtif, il ouvre l'horizon d'une traductibilité générale de tous les vivants. Or, tous les vivants alliés peuvent abattre tous les murs et déclencher une révolution contre le plus puissant de tous les régimes.

Conclusion

Il y a un tournant écologique de la littérature française contemporaine, et le paradigme de la traduction en est un des enjeux, comme on a pu le voir à travers ces quatre textes très différents les uns des autres. Tout le vivant parle en des langages que nous devons apprendre à écouter ou à lire. Apprendre à manier le langage d'animaux imaginaires, comprendre l'écriture des poulpes, représenter l'action géologique, c'est s'extraire de l'anthropocentrisme pour donner sens à des réalités trop grandes, ou trop étrangères, ou trop subtiles. Dans tous les cas, c'est s'accorder à une altérité. Chacun à sa manière, Salasc, Filhol, Despret et Damasio inventent des formes pour traduire des puissances d'agir que nous commençons à voir, pour donner la parole à des entités dont le langage n'est pas verbal. *L'oïkos* de l'écologie n'est pas inanimé, ce qui ne veut pas dire qu'il demande un regard animiste, mais une attention nouvelle, informée par la science et la philosophie, qui reconnaisse la multiplicité d'agents qui le composent, qui fasse la part d'une agentivité qui ne s'exprime pas en termes humains et ne se représente pas comme celle des êtres humains, ni même comme celle des animaux des fables. La littérature est la mieux à même des formes du discours pour le

faire, ou plutôt, toute tentative de traduction des agents terrestres est de fait littérature. On peut comprendre que Vinciane Despret fasse de la philosophie en fiction : la fiction possède là un immense champ d'expérimentation, toutes les conditions sont réunies pour qu'il s'étende, et on peut s'attendre à l'essor de l'écolittérature dans les années qui viennent.

Bibliographie

Barontini, R., Buekens, S. et Schoentjes P. (2022). « Mutations écologiques de l'imaginaire littéraire », in Riccardo Barontini, Sara Buekens et Pierre Schoentjes (eds.), *L'Horizon écologique des fictions contemporaines*, Genève, Droz.

Cavallin, J-C. (2021). *Valet noir. Vers une écologie du récit*. Paris, Corti.

Damasio, A. (2019). *Les Furtifs*, Paris, Gallimard, « folio SF », 2022.

Despret, V. (2021). « Autobiographie d'un poulpe », dans *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, Arles, Actes Sud, p. 68-139.

Filhol, E. (2019). *Doggerland*, Paris, P.O.L.

Haraway, Donna (2020). « Histoires de Camille. Les enfants du compost », dans *Vivre avec le trouble*, traduction française par Vivien Garcia, Vaulx-en-Velin, éditions des Mondes à faire, pp. 287-346.

Le Guin, U. (1974). "The Author of the Acacia Seeds. And Other Extracts from the Journal of the Association of Therolinguistics", in *Fellowship of the Stars*, Terry Carr (ed.), Simon & Schuster.

Macé, Marielle. (2022). *Une Pluie d'oiseaux*, Paris, José Corti, 2022.

Salasc, E. (2021). *Hors Gel*, Paris, P.O.L., 2021.

José Bianco lee a Proust. Marcel perdido y recuperado

Walter Romero

Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de San Martín
Instituto de Investigación en Humanidades, Colegio Nacional de Buenos Aires
Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona
wallyrom@yahoo.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3708-0062>

La obra y la figura de José Bianco (1908-1986) nos permiten revisar los modos particularísimos en que Proust –su estética, su producción y los universos que habilita– permeó sentido crítico y expresión literaria en un escritor, traductor y editor clave en el campo de la literatura argentina. Los relatos y ensayos de José Bianco –apodado “Pepe”, casi de modo legendario por los monstruos sagrados de sus amigos y eminentes colegas con los que se codeó por más de cuarenta años– llevan, ya sea de modo velado o manifiesto, la impronta del autor de la *Recherche* y su filosofía artística, en procedimientos que denotan la manifestación en miniatura de situaciones, personajes y teoría artística que toman del “derramado” imaginario proustiano el precipitado de una forma. Es el propósito de estas páginas, a modo de recorrido, reconocer algunas tensiones que la obra ficcional y ensayística (y las opiniones personales del propio autor) establecen, tanto en sus convergencias como en sus denegaciones, con la obra de Marcel Proust (1871-1922).

Herbert Craig, en sus estudios sobre la recepción de Proust en las letras españolas e hispanoamericanas, acuñó el concepto de “Proust trasatlántico” (Craig, 2021, p. 13) e incluye a Bianco en la ya larga lista de autores que han publicado reseñas y artículos sobre la obra de Proust, colocada en la mira internacional, especialmente de este lado del océano, a partir de la obtención del premio Goncourt en 1919. Bianco confiesa:

Acababa de cumplir diecisiete años. Pasaba los veranos en Córdoba y antes de salir de Buenos Aires hacía provisión de libros para las vacaciones. Sabía que Proust era un novelista ilustre, muerto en plena gloria, y que su gloria no había cesado de crecer. Había visto fragmentos de sus obras póstumas que aparecían por entregas en la revista de la editorial que las publicó, la N. R. F., pero nunca se me ocurrió leerlas. Aquel verano, antes de irme al campo, compré los tres tomos de uno de sus volúmenes, el que había merecido el premio Goncourt, que traía un título sugestivo y llamativo, *A l'ombre de jeunes filles en fleur*, y esa misma noche me creí en la obligación de hojearlo. No comprendí nada (Bianco, 1982, p. 331).

Como ordenador de los modos de percepción de la obra de Proust, según consigna Craig, es clave la función de Ortega y Gasset como mediador crucial, al triangular entre España, Francia y Argentina, el interés rioplatense por el autor francés con su ensayo señero “Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust”, publicado en *La Nación* el 14 de enero de 1923 y aparecido sólo quince días después de su versión original en la *Nouvelle Revue Française*. Craig asegura que el encendido debate en torno a Proust a partir de los textos de Ortega y Gasset le dio a la Argentina una indudable primacía crítica respecto de la obra del autor de la *Recherche*. Casi una década después, el joven Bianco deja a las claras su agudeza respecto a la obra de Proust, en su ensayo augural “Stendhal y Proust”. En esa

línea, en 1936 –poco después de empezar Bianco sus colaboraciones con *Sur*– es notable la aparición, en cuatro números sucesivos de la revista, de la traducción integral del libro de Arnaud Dandieu sobre el autor francés “Marcel Proust: su revelación psicológica”.

Integrando sin dudas un lugar relevante en un catálogo posible de “escritores proustianos” argentinos, Bianco se inicia en la ficción con el cuento “El límite”, texto de exordio que, en su momento –y por la fama de su padre, destacado jurista–, nuestro autor firma como Jose Bianco (h) al publicarse en el diario *La Nación*, en marzo de 1929, a sus veintiún años. Tres años después, este texto será incluido, con helénico título, en una colección de relatos intitulada *La pequeña Gyaros* (1932), antología editada por cuenta de autor en la mítica editorial Viau y Zona que obtuvo el premio de la Biblioteca Jockey Club. Bianco no tardará en abjurar de este libro años después (“La pequeña Gyaros son cuentos cursis, llenos de disparates” (Bianco, 2018, p. 311), acaso por concebir como “torpes ejercicios narrativos” a estos seis cuentos (cinco de ellos previamente publicados en *La Nación*), a excepción de ese cuento augural rescatado en solitario en el que justamente observamos un destilado germen proustiano. En “El límite”, como expresión de un Bianco más intuitivo que primerizo, tal como sostiene Judith Podlubne, nuestro autor reduce al mínimo, ya en esta protoficción, “el dinamismo de la acción dramática” y plantea dos mundos, como líneas paralelas en principio intocables, que construyen: por un lado, un ambiente sahumado y condensado “de afectos y de tías”, y, por el otro, la atmósfera enrarecida de las habitaciones de un internado; casi como quien, de manera fenoménica, plantea, nunca de modo figurativo sino más bien impresionista (tal como se denominó al primerísimo Proust), dos espacios que, en un punto lateral o intersticial, se unen.

El protagonista del cuento de Bianco, Carlos Horacio, de doble onomástico, se debate así entre una especie de jornada supletoria en casa de su pariente Amanda y su hija Bebé, flagrante “muchacha en flor”, cuya sala de té aparece descrita como “habitación abrigada y placentera” de tía que funciona en franco contraste con las noches del internado en que el joven protagonista, como el Narrador del primer tomo de Proust (a través de lo que Genette denomina el “drama de irse a acostarse”), concentra, *sui generis* y en pocas líneas, la ingente escena inaugural de la *Recherche*:

Por las noches trataba de dormir. Pensaba con angustia que a la mañana siguiente me sería forzoso levantarme a las seis, y esta perspectiva me llevaba a buscar desesperadamente el sueño, a mantenerme inmóvil, con los párpados bajos, sin ocupar la imaginación. Todo era en vano, no perdía la lucidez, perdía la conciencia física de mi cuerpo; creía sentirlo reducirse poco a poco hasta llegar a transformarse en algo muy pequeño, casi inmaterial... y al volver en mí, me encontraba murmurando palabras entrecortadas acerca del pelo castaño claro de Bebé, o de sus manos suaves que me acariciaban con cualquier pretexto. A todo esto, el alba comenzaba a insinuar las camas de hierro. Acá y allá iban surgiendo rectas finas y planos tenues, como esfumados por la niebla.

En 1935, Bianco publica en dos partes, en los números 14 y 15 de *Sur*, el cuento “Siete años” –que reconoce haber leído solo la primera parte, por sentirse avergonzado de ver su texto impreso (Bianco, 2018, p. 310)– donde el escritor refuerza ambientaciones como la casa o la habitación, en el sentido matricial que estos espacios adquieren en la literatura y en la vida misma de Proust como habitaciones-navíos o cuartos insignias: el mítico en casa de la *tante Léonie* o su propia habitación del inmueble 102, boulevard Haussmann donde Proust vivió y escribió su *summa* desde 1907

hasta 1919. Este cuento de Bianco –que según su amigo Eduardo Paz Leston es su escrito más autobiográfico (Podlubne, 2011, p. 76)– nos regala una escena central de niño hipersensible, en cama, que en vez de *madeleines* humedece bizcochos *Canale*, y recibe ya no el anhelado beso-viático, sino más bien intrusos besos de madre intercalados entre juegos:

Debo decir que mamá había padecido en esa época, serios motivos de inquietud. Yo contraí en el colegio una gripe infecciosa, tuve fiebres muy altas, y los médicos temieron, durante algunos días, que pudiese sobrevenir un ataque de meningitis. De mi enfermedad recuerdo sólo la convalecencia. Un polizone de trapo –regalo de Lucas– y los tazones de té con leche que me llevaban a la cama, en los cuales humedecer bizcochos Canale con gran deleitación. Ya curado, bastaba que cualquier pequeño trastorno hiciera subir algunos decimos mi temperatura, para que, como un demente, me echase a delirar. Mamá se enajenaba a la par mía y era preciso calmarnos a los dos. Los médicos recomendaron que no se me excitara, que se me hablase lo menos posible, y mamá llevó las cosas al extremo. Hasta los nueve años no volví al colegio. Ella, por su parte, apenas me dirige la palabra. A veces, interrumpiendo mis juegos, me besaba súbitamente en la sien y en las mejillas y me oprimía entre sus brazos hasta cortarme la respiración. Luego se alejaba en silencio, avergonzada de su debilidad. Pero estas muestras de afecto un poco extemporáneas y solemnes no dejaban de turbarme y, al separar mi rostro del rostro de mi madre, yo tenía tiempo de advertir el brillo de sus ojos humedecidos por las lágrimas.

En 1973 Bianco publica *La pérdida del reino*, novela en clave, iniciada en la década del 50 y retomada en 1970, que narra las peripecias de un protagonista que se debate como el Narrador proustiano entre el amor y la imposibilidad de escribir. Carolina Suárez Hernán sostiene que la novela toda es una vasta “reflexión

metaliteraria” con la ambigüedad de una “autobiografía ficticia” y muy reconocibles alusiones a la vida del autor: infancia, adolescencia, educación jesuita, el descubrimiento del sexo y una atormentada madurez. En la hibridez de “una novela de la novela” o de la “historia de la misma novela que el lector está leyendo desde la primera parte”, este texto constituye el más ambicioso proyecto narrativo de Bianco que, cual fresco, retrata las peripecias de la clase alta argentina de los años veinte en París hasta entrada la posguerra. Su juego de voces (dispuesto en intrincadas cajas literarias) muestra con maestría las vicisitudes de la sociedad argentina de la época en una reverberación difusa, *mutatis mutandi*, del memorialístico afán de Proust y su reconocible diégesis temporo-espacial, también concentrado en las primeras décadas del siglo XX, affaire Dreyfus y *Grand Guerre* incluidos. Si la *Recherche* es la larga ascesis al mundo postergado de la literatura, en *La pérdida del reino*, la literatura es el reino perdido (y acaso póstumamente recobrado) de un escritor consciente de sus limitaciones y debilidades que, a modo de crónica de los derroteros de la vida de un escritor, se lanza a la escritura de una novela por el amor de una mujer, cuyo interés se despierta mediado por la fascinación de otro hombre. El rol del lector, destacado por Borges en la escritura de Bianco, por el lugar central que este le otorga en su literatura, participa de modo activo en el transcurso del laborioso juego narrativo de las peripecias existenciales de su protagonista Rufino Velázquez, de pictórico nombre.

Como en las tres bandas de tela cosida al óleo con que se descubrió que Velázquez pintó *Las meninas*, *La pérdida del reino* bien puede ser un gran lienzo, a modo de autobiográfico espejo o retrato en fuga, de la vida camuflada de Bianco. Empezando desde un final que es comienzo (como en la clausura del ciclo proustiano) y con

sinuosidades de cinta de Moebius, el lector asiste a la vida de la historia de Rufo y a la génesis de una novela hecha de hojaldradas capas superpuestas. En este caso las tres bandas son: la novela que el lector tiene ante sí, una historia narrada por un transcriptor de los papeles que contiene el relato de su vida entregados por el propio Rufino (o la historia de un “manuscrito cedido”), y, en definitiva, la historia de Rufo, su protagonista, narrada en tercera persona y escrita para una mujer, en una suerte de “novela bajo influencia”. Bien pueda que Bianco esté enmascarado como Proust tanto en la vida de Rufino como en la voz del narrador sin nombre. En toda su construcción estructural, la novela manifiesta un notable escamoteo del yo donde resuena el consejo inquietante de Proust a Gide cuando este lo interpela sobre hasta dónde mostrarse en sus *Mémoires*: Proust, determinante, le responde: “*Puede usted contarle todo, pero a condición de no decir nunca yo*”. Autor y lector, un anónimo transcriptor o “innominado legatario” y el propio Rufino (bajo la figura-construcción de Rufo) conforman el artefacto narrativo que, en su impronta y pulsión, confrontan al lector a su vez con una filosofía que postula, bajo la égida proustiana, la idea de que la literatura es el único modo de alcanzar la verdad mediante una experiencia que volviéndose letra *nos* trasciende.

En la compleja fusión de este dispositivo, que hipotetizamos llamar Bianco/Proust, sorprende que Bianco se encargue de rechazar en varias ocasiones su vínculo con el francés y más notable de sus ancestros textuales.

Primera *refutatio*: Al señalársele la comparación “servida” con el autor de la *Recherche*, Bianco, insistiendo en la refutación del parentesco y en respuesta a un reportaje a cargo de Maria Moreno (Cristina Forero) contesta:

- La pérdida del reino* remite en cierto modo a Proust (MM)
- Pero en Proust yo no creo que haya ningún reino perdido (JB)
- Pero hay un tiempo perdido (el de la escritura) que luego es recuperado. El reino, en cambio, es una pérdida definitiva. Rufino Velazquez no escribirá jamás y el protagonista escribe la obra de otro (MM)
- No pensé en Proust cuando elegí el nombre (JB) (Bianco, 1988, p. 197).

No sorprende, acaso, esta impugnación en la más firme adherencia de Bianco a más “medidos” ejercicios, como sus reconocidas *nouvelles Las ratas* y *Sombras suele vestir*, en su adscripción a otro tipo de ficción promulgada en las míticas *Antología de la literatura fantástica* de Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares y en *Los mejores cuentos policiales* seleccionados por Borges y Bioy que, en conjunto, constituyen, según el crítico Antonio Prieto Taboada, y a propósito de la escritura de Bianco, un cambio notable de dirección y revisión de la escritura en el campo de las letras argentinas. No olvidemos, a su vez, que Bianco aporta un *opus* crucial: el relato de fantasmas y “novela de inteligencia”, (como la califica Cesar Aira) *Sombras suele vestir*, aparecido en el número 85 de la revista *Sur* en octubre de 1941, y que originariamente debía integrar la *Antología de literatura fantástica*, no pudiendo ser publicado en su primera edición por no llegar a la fecha de entrega.

A estos “hitos” que promulgan Borges/Bioy/Ocampo como propuesta, de algún modo grupal y a contramano de la escritura argentina de la época encarnadas por Gálvez y Mallea (King; 1989, p. 112), Bianco adhiere, en su escritura ficcional temprana, a una idea de literatura como “ejercicio razonado”. A este “núcleo duro”, de estudiada acción programática, la crítica anexa dos piezas más: el prólogo de Borges a *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares

firmado el 2 de noviembre de 1940, y, en un franco ejercicio de aval y legitimación literarios (Bianco; 1964, p. 11), el prólogo de Borges a *Las ratas* (1943) de José Bianco: textos ambos dedicados a las obras de sus amigos en los que el autor de *Ficciones* limita el ditirambo para aprovechar y dejar bien en claro sus reticencias a cierto tipo de novelas. José Amícola designa como “estigmatización”, a este efecto borgeano de anular cualquier desarrollo narrativo que implicara gran cantidad de personajes y oscureciera la claridad de la trama en una construcción novelística (Balderston, 2006, p. 131).

Si *Las ratas* –cuya “Sonata en si menor” de Liszt tocada en varias ocasiones en el relato por su protagonista remeda la “Sonata de Vinteuil”– y *Sombra suele vestir* responden en díptico a ese “ajedrez gobernado” al que debe tender la literatura según Borges a los fines de vencer esa “literatura caótica” (o de “géneros deplorables”) como la novela psicológica que el autor de *El Aleph* sostiene por otra parte no saber qué es, ¿en qué sentido *La pérdida del reino*, más gravosa y proustiana, y, más allá de los logrados artilugios de su estructura ficcional, se aleja de las codificaciones que, tomadas del genoma de la literatura fantástica y policial, fueron señaladas y celebradas por Borges en compañía de Bioy/Ocampo en la producción de sus narrativas cortas? Ricardo Piglia, en el segundo tomo de sus diarios, afirma: “Bianco, muy cercano a Borges, hizo (igual que Onetti años después) un giro diferente: buscó en la denostada –por Borges– novela psicológica el otro gran camino de renovación de la narrativa contemporánea”

Segunda *refutatio*: En respuesta a Hugo Beccacece sobre por qué su obra se emparenta con la de Proust, Bianco hace citas de autoridad sobre el tema, ironiza sobre qué tipo de lectores tiene en relación a los de Borges y aclara la elección de un epígrafe de Rubén Darío a su

novela, para espantar (sin suerte) a los que lo siguen ligando a la obra de Proust:

No sé por qué la asocian con Proust. Hasta han llegado a decir que es un relato muy proustiano. Hablando de eso con Victoria, ella me dijo: “*Los que dicen eso no han leído a Proust*”. El libro de Proust se propone la recuperación del tiempo perdido, como señala su título; el mío tiene más que ver con la búsqueda de la identidad; por otra parte, en toda mi obra hay una serie de temas –la irrealidad, la atracción vicaria de la que hablábamos, etcétera– que no se encuentran en la *Recherche*. Volviendo a la cuestión de las citas, tomé la expresión “Sombras suele vestir” de un soneto de Góngora. En la primera edición no incluí la referencia. Por supuesto, muchos no sabían qué significaba esa frase. Uno no tiene los lectores de Borges. Él puede darse el lujo de poner en sus cuentos y poesías, títulos tomados de algún autor sin mencionarlo. Sus adictos son muy cultivados y estudiosos. Por eso cuando apareció *La pérdida...*, decidí, de entrada, poner la cita de Darío. Hice bien: si no, hubieran seguido haciendo asociaciones con Proust (Bianco, 1988, p. 383).

Hipotetizamos que la escritura y la teoría de la narración de Bianco que se cristalizan entre las décadas del 20 y 40 se conduce hacia una divergencia entre los 50 y los convulsionados años 70 justamente a instancias de la compleja resolución de *La pérdida del reino*, novela publicada en 1973, que merece la mayor cantidad de comentarios críticos ese año y que obtiene en 1974 el Primer Premio Municipal. Es dable resaltar que en el transcurso de esos años Bianco conformó, desde el número 47, dedicado a Sarmiento, un lugar fundamental en la revista *Sur*, fundada y dirigida por Victoria Ocampo, para luego integrar el directorio y ser secretario de redacción entre 1938 y 1961, años en que la revista obtuvo su mayor difusión internacional. Bianco fue parte de *Sur* hasta que Ocampo lo separa de su puesto por su visita a Cuba, al participar del Jurado del

premio *Casa de las Américas* en el contexto de la reciente revolución. A inicios de los sesenta, Bianco continuó su brillante carrera como editor en Eudeba dirigiendo la colección “Genio y figura” –inspirada en la serie *Écrivains de toujours*, célebre colección de las *Éditions du Seuil*–, hasta su renuncia en 1967 a causa de la intervención de Onganía.

Cuando Borges denuncia desde el prólogo de *Las ratas* los “tres géneros que agotan la novela argentina contemporánea”, Bianco consolidaba un proyecto escriturario (u otra “retórica de la ficción”) que, en sus inicios, presupone una adherencia más cercana a Flaubert que a Proust.

Tercera *refutatio*: El joven Bianco, según Antonio Prieto Taboada, “toma distancia” tanto de la narrativa realista como de los ejercicios de vanguardia para optar por una “ficción disciplinada” y autónoma, coincidente con la de sus amigos, aunque la obra de Proust, en otras características procedimentales, sea por demás palpable en su producción. Como si esa pertenencia o adscripción le pesara o, en modo alguno, entrara en tensión con los “usos” de Proust en su novela *La pérdida del reino*, ante Pietro Taboada, Bianco argumenta:

En Proust sí hay una manera de jugar con los personajes para probar determinadas cosas. Proust hace que al final de su novela los personajes sean muy diferentes de lo que eran al principio: hay una especie de “pim, pam, pum” lo que llaman los franceses *jeu de massacre*. Al final resulta que los personajes buenos no son buenos; es una especie de pandemonium: todos son homosexuales, o si no, todos son figuras que no obedecen sino a los móviles más viles. Los únicos que se salvan son la madre y la abuela. Proust dice en su correspondencia con uno de los amigos a quienes les

escribe que en la tercera o en la cuarta parte de su libro va a ocurrir exactamente lo contrario de lo que preveía el lector en la primera. Ahora, en las novelas que yo he escrito, que son unas novelas insignificantes y no es el caso de hablar de Proust a propósito de ellas, se trata de tener al lector en suspenso; es decir, de sorprenderlo siempre, si bien ligeramente (Prieto Taboada, 1988, p. 80).

La pérdida de reino, opus proustiano por excelencia en la obra ficcional de Bianco, se distancia del carácter conjetual de *Sombras suele vestir* y su protagonista, ya fantasma o ya puro producto de la fantasía de otro personaje, y, de *Las ratas*, al postular en la frase “Julio se había suicidado” los ondulantes y tortuosos deslizamientos de la voz del narrador por desfiladeros que, partiendo de un presunto suicidio conducirían más bien a un fratricidio o a un homicidio por envenenamiento. Leyendo pues el dispositivo Bianco/Proust diremos que: por un lado, *Las ratas*, como un modo de compartir el imaginario proustiano, puede ser leído, tal como Gonzalo Aguilar sostiene, como una reescritura del amor de Fedra por su hijastro Hipólito (en este caso la madre de Delfín y su relación con su hijastro Julio), tan presente bajo la versión raciniana en las páginas de la *Recherche* a través de las dos versiones en que el narrador ve a la Berma (Sarah Bernhardt) interpretar *Phédre*, y, por otro lado, *Sombras suele vestir* puede ser interpretada en torno a la desaparición y fantasmización de la entidad y enigma femeninos que Bianco construye a través de Jacinta Vélez y que en Proust remite a la omnipresente y escurridiza Albertine Simonet, uno de los personajes claves de toda la literatura del siglo XX.

Llamativamente en la tercera parte de *La pérdida de reino*, más allá de las denegaciones de Bianco, reconocemos una “escena de clase” en la que Rufo, su protagonista, que acaba de aceptar dictar clases en el Colegio Nacional de Buenos Aires, reemplaza, a pedido del

vicerector, a Monsieur Cortaud, profesor de literatura francesa, que hace dos días falta a su cátedra. Citando en un principio a Montaigne, Bianco presenta a Rufo comentando a sus estudiantes, y también (metalépticamente) a sus lectores, una condensación de la filosofía de recuerdo proustiana, una mención al episodio de la magdalena y a la filiación bergsoniana de las dos memorias:

Rufo empezó a leer en voz alta los primeros párrafos en los cuales Montaigne, haciendo gala de su habitual memoria, se queja de la suya, y establece una diferencia entre memoria y entendimiento. Poco a poco se fue alejando de Montaigne y de la mentira, encantado por la atención que le prestaban, y comenzó a hablar de la memoria. Era, sin duda, una facultad admirable, una de las tres facultades del alma, como decían los escolásticos, pero el entendimiento, que se basaba en la memoria, se ejercitaba luchando contra ella. ¿Acaso no consistía en sustraer diferencias al sistema de precauciones y olvidos deliberados que hacen posible el pensamiento y nos permiten ascender de lo individual a lo genérico? Alcanzar un ideal general significaba prescindir de los detalles que dan a la realidad un carácter tan diverso. Por eso muchos escritores y ese era a su juicio el caso de Montaigne no tenían inconveniente en jactarse de su falta de memoria. Rousseau se confiesa incapaz de recitar seis versos seguidos de un mismo poema. Chateaubriand se siente humillado por su memoria prodigiosa. La llama la cualidad de la tontería, el bagaje de los imbeciles, pero enseguida se pregunta qué sería del hombre si no tuviera memoria. No existiría el pasado, y nuestra vida quedaría reducida a los momentos sucesivos de un presente que transcurre sin cesar. Entonces, con motivo de ese presente que es al mismo tiempo pasado y porvenir, sensación y movimiento, habló de las dos formas de memoria que discierne Bergson: la primera, conquistada por el esfuerzo, dependiente de nuestra voluntad, y la segunda, espontánea, caprichosa, que le muestra a la primera las imágenes que han precedido o son consecuencias de situaciones análogas y que

permiten la asociación de ideas. De allí, insensiblemente, pasó a la memoria afectiva de Proust. Para que lo entendiera mejor contó el episodio de la magdalena. Los alumnos lo escuchaban con interés. Algunos tomaban notas. Otros levantaban de vez en cuando la mano para hacerle una pregunta. Rufo no les permitía que le hablaran en español y los obliga a repetir la pregunta en francés, corrigiéndoles de paso los errores. Cuando sonó el timbre del recreo, les pidió disculpas por esa clase tan digresiva. En realidad, no había sido una clase sino una conversación para entrar en amistad con ellos.

Si sus ficciones de filiación proustiana contradicen sus dichos, en su series de ensayos sobre Proust, Bianco no hace más que interpelar a sí mismo en la obra del francés: en el texto sobre *Centenario a Proust*, a partir de la aparición y de la lectura de la biografía de Painter, Bianco, como Barthes, se pregunta hasta qué punto la biografía y la obra parecen conformar un amalgama de imbricación a punto tal de no saber si es más verdadero el Proust de la *Recherche* que el Proust real, o, de qué modo toda la literatura en Proust es transfiguración de sí mismo o del conjunto de personajes reales como Robert de Montesquieu traspuestos a ficticios baja máscaras como la del barón de Charlus. En “El ángel de las tinieblas”, ensayo publicado en dos entregas a partir del 27 de enero de 1974 y que compartió el Premio *La Nación* con Edgardo Cozarinsky, con el *incipit* “No siempre son amigos –y es lástima– nuestros amigos literarios”, Bianco emprende un ejercicio de comparación extrañada, como si de vidas paralelas se tratase, contraponiendo a Marcel Proust con Paul Léautaud, escritores contemporáneos que nunca se conocieron, no tenían buen parecer uno del otro y a quienes enfrenta en su amor por la madre y en la relación con los animales. Bianco hace *punctum* –por medio del espejo contrastante o intermediario de Léautaud– sobre dos episodios de la vida real de Proust que aúnan en un mismo burdel,

madre y ratas. Es fama que Proust ayudó como mecenas a Albert Le Cuziat (que ya había abierto un “établissement des bains”) a poner en marcha una “maison de passe” en el *Hotel Marigny* (11, rue de l’Arcade) donde Proust cedió parte del mobiliario familiar que había pertenecido a su madre. En esa casa de citas para invertidos que Proust ayudó a crear, los empleados y los clientes, según cuenta Maurice Sachs, lo conocían como “el hombre de las ratas”, por su afición a hacerse traer una jaula con esos animalitos a los que gustaba azucar clavándoles agujas en la cabeza.

A guisa de conclusión, inventariada la biblioteca de José Bianco que ha sido donada a la Universidad Di Tella, en una investigación de Mauro Lazarovich, sin contar los libros mezclados de su pareja el escritor tucumano Juan José Hernández (además de un ejemplar de 1925 de *Albertine disparue* perteneciente al padre de nuestro escritor), el catálogo incluye treinta y ocho volúmenes de y sobre Proust. Seguramente Bianco no negaría haberlos leído.

Referencias

- Balderston, D. (Ed.). (2006). Las lecciones del maestro: Homenaje a José Bianco. Beatriz Viterbo.
- Barreto, U. L. (22 de abril de 2021). Bianco, lector de Proust. *Revista Rialta*. <https://rialta.org/jose-bianco-lector-de-proust/>
- Beccacece, H. (2012). Bianco, testigo y creador. En *Pérfidas uñas de mujer* (pp. 209-226). Edhasa.
- Bianco, J. (1959). El sentido del mal en la obra de Marcel Proust. *La Torre*, (25), 75-86. Universidad de Puerto Rico.
- Bianco, J. (1972). *La pérdida del reino*. Siglo XXI.
- Bianco, J. (1977). *Ficción y realidad (1946-1976)*. Monte Ávila.
- Bianco, J. (1982). Homenaje a Marcel Proust, seguido de otros artículos. UNAM.

- Bianco, J. (1988). *Ficción y reflexión*. FCE México.
- Bianco, J. (1993). Páginas dispersas. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (516), junio, 7-38.
- Bianco, J. (2000). *Las ratas*. Prólogo de Jorge Luis Borges. Agea.
- Bianco, J. (2010). *Sombras suele vestir*. UNAM.
- Bianco, J. (2018). *Epistolario*. Eudeba.
- Cobo Borda, J. G. (2004). Una estética de matiz. En S. Saítta (Coord.), *Historia crítica de la literatura argentina* (Vol. 9 "El oficio se afianza") (pp. 253-277). Emecé.
- Cobo Borda, J. G. (2005). El juego de las transparencias. La prosa de José Bianco. *Revista de la Universidad de México*, (13), marzo, 65-78.
- Craig, H. (2021). Proust trasatlántico: Una lectura compartida de La Recherche por españoles e hispanoamericanos. *Revista Recial*, 12(19).
- King, J. (1989). Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970. FCE México.
- Lazarovich, M. (2015). El lector velado: un estudio sobre la biblioteca de José Bianco. Universidad Torcuato Di Tella.
- Lopérgolo, J. (2001). Los ensayos de José Bianco: entre la crítica y la literatura. *El ensayo de los escritores, Boletín 9 CETYCLI*, UNR, 77-89.
- Milanés, M. (2006). El enigma de Bianco (una nota sobre sus ensayos). *José Bianco: Diarios de escritores y otros ensayos*. Casa de las Américas.
- Podlubne, J. (2011). Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo. Beatriz Viterbo.
- Prieto Taboada, A. (1988). Entrevista a José Bianco. *Hyspamérica*, año 17, (50), 73-86.
- Prieto Taboada, A. (1992). José Bianco: amistades literarias y proyecto de autonomía. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 18, (35), 121-133.
- Sheridan, G. (1978). La rica, ambigua, lejana verdad (notas a la crítica de José Bianco). *Revista de la Universidad de México*, (8), abril, 10-14.
- Suh Ching Li, L. (1997). *La concepción de lo fantástico en José Bianco*. Universidad Complutense de Madrid.

Formes de la mémoire en littérature française contemporaine

Dominique Viart

Université Paris Nanterre
Institut universitaire de France

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5307-0462>

« Il n’y a pas de littérature sans mémoire » s’exclame Claude Simon (2012) en ouverture d’une conférence. Quantité de textes en témoignent, un genre littéraire en porte le nom. Écrivains et philosophes y ont consacré nombre d’écrits. Pourquoi donc y revenir ? C’est, me semble-t-il, que l’on méconnaît certains apports, voire certaines inflexions, opérés en cette matière par la littérature contemporaine. L’un des meilleurs ouvrages récents consacrés aux relations entre littérature et mémoire, est celui des frères Jean-Yves et Marc Tadié (1999), l’un spécialiste de littérature, l’autre neurochirurgien. Cet ouvrage, *Le Sens de la mémoire*, fait l’histoire des conceptions philosophiques depuis Platon et expose les connaissances médicales – neurologiques et cognitives - les plus récentes, mais il restreint l’essentiel de ses exemples littéraires à un XIX^e siècle à peine élargi : de Diderot et Rousseau à Proust et Apollinaire, avec de rares exceptions pour le poète Jules Supervielle et la littérature anglophone du XX^e siècle.

Or la littérature française contemporaine s’est ressaisie des questions mémorielles avec une acuité toute particulière. Je vois quatre raisons essentielles à cette insistance. La première est liée aux tragédies du XX^e siècle : guerres mondiales, génocides,

décolonisations... qui laissent des populations traumatisées, et soucieuses, c'est selon, de témoigner ou d'oublier pour se reconstruire. Ces réalités historiques réclament des réponses culturelles, sociales et politiques, cristallisées dans les années 80-90 sous la notion de « devoir de mémoire », qui ont incité des politiques mémorielles, toutes deux, notion et politiques, d'ailleurs très discutées (Kattan, 2002; Bienenstock, 2014; Ledoux, 2016).

La seconde raison, consécutive à cette première, est la défection des Grands Récits de légitimation décrite par le philosophe Jean-François Lyotard (1979). Largement partagés par le corps social, ces Grands Récits désignaient un horizon. Toute la Modernité s'est ainsi pensée comme tendue vers un avenir à construire. En s'effondrant, ces Récits laissent place à un désarroi, que l'historien François Hartog (2003) nomme le « présentisme ». Or le présentisme n'est pas, comme on le croit trop souvent, le repli sur une gestion au jour le jour d'un quotidien individualiste, mais la manifestation d'une double inquiétude : comment en est-on arrivé là et que faire désormais ? Le corps social cherche à comprendre ce passé tragique pour se préserver de son retour. Comme l'écrit François Hartog, « les années 1980 ont connu le déploiement d'une grande vague : celle de la mémoire. » (p.16).

La troisième raison tient à l'accélération brutale des modifications des modes de vie, tôt repérée par un analyste tel que Paul Virilio : les progrès technologiques, l'invention d'internet, la diffusion du numérique bousculent considérablement un monde longtemps demeuré presque inchangé. Aussi veut-on garder mémoire de ce qui disparaît sous nos yeux, de ce qui a déjà disparu, balayé de surcroît par une mondialisation qui arase les particularités locales. En

témoigne notamment la vaste entreprise des *Lieux de mémoire*, dirigée par l'historien Pierre Nora de 1984 à 1992.

La quatrième raison enfin est propre à la culture : après deux décennies de formalisme, qui méconnaissaient l'Histoire au profit de la structure, enfermant les œuvres artistiques dans le solipsisme de leur « medium » même, selon l'expression du critique américain Clément Greenberg (2016) ou dans la prétendue intransitivité du verbe « écrire » selon Roland Barthes (2002), l'art et la littérature se sont, au tournant des années 1975-84, ressaisis du monde. Ils ont, pour partie, renoncé à la pure expérimentation et se sont à nouveau intéressés au passé, dont ils entreprennent de « faire mémoire ».

Gammes de mémoire

Pour y voir clair dans les innovations littéraires contemporaines consécutives à de tels phénomènes, il me semble nécessaire d'établir la notion de « gammes de mémoire » (Viart, 2018). Car les sollicitations de la mémoire ne se produisent pas selon les mêmes procédures. On peut distinguer différentes modalités d'effectuation. Un premier niveau de mémoire est naturel : c'est **la mémoire acquise**. Elle réunit les événements, les sensations que nous vivons quotidiennement et dont une partie, celle qui mobilise plus intensément nos affects, s'enregistre en nous. C'est cette mémoire acquise, événementielle et sensible, que restituent les textes autobiographiques. C'est sur elle que chaque individu construit la conscience de sa propre identité. Un second niveau est celui de la **mémoire apprise** qui procède de nos apprentissages scolaires, de nos lectures, des informations reçues des journaux et des médias. Matériau plus intellectuel que sensible, elle forme l'essentiel de nos

connaissances non expérimentales. Le troisième niveau concerne également des informations reçues, mais de nos proches cette fois, parents, amis ou ascendants : c'est la **mémoire transmise**. Elle a cette particularité de n'être pas seulement informative, mais d'enregistrer aussi le langage du corps : la voix, l'émotion, le trouble de qui transmet, et d'engrammer ainsi le souvenir lesté de cette charge émotionnelle. Il arrive cependant que les ascendants ne souhaitent pas transmettre ce qu'ils ont vécu : soit par tempérament : parents taiseux, enfermés en eux-mêmes, ou traumatisés par un passé terrible qu'ils préfèrent taire sinon oublier. Cette **mémoire omise** est l'inverse de la mémoire transmise. Elle est absente certes, mais on en pressent l'existence. En elle reposent les troubles liés aux non-dits familiaux et aux « secrets de famille » Ce défaut de transmission suscite en retour un puissant besoin de savoir, qui porte à effectuer des recherches, des enquêtes, à produire un effort pour restituer ce qui fut et demeure mal connu. J'appelle **mémoire conquise** cet effort et le produit de telles recherches, que Nora nomme « mémoire construite ». A ces notes majeures de la gamme s'ajoutent des formes dissonantes, perturbées par un surcroît, ou un défaut mnésique : **mémoire spectrale** qui se surajoute aux perceptions communes ; **mémoires défaillantes** de l'amnésie et d'Alzheimer.

Restitutions de la mémoire acquise

Désordres mémoriels et connexions verbales

A chacune de ces catégories correspondent des œuvres littéraires novatrices. Les plus nombreux bouleversements concernent la mémoire acquise. Non seulement dans le mode d'acquisition lui-même, sur lequel les neurologues ont beaucoup travaillé, mais aussi

dans les formes de restitution qu'en propose la littérature. L'écriture de soi repose sur cette mémoire acquise, biographique, qui enregistre les habitudes et les événements de nos vies. Or l'autobiographie traditionnelle, par la forme linéaire qu'elle adopte, produit une réorchestration narrative des fragments mémoriels. Elle *invente* rétrospectivement le cours d'une vie en lui conférant une logique unifiée, totalisante et continue. Mais, comme le montrent les neurologues, ne sont engrammés dans l'hippocampe, siège cervical de la mémoire, que des moments *singuliers* de notre existence, selon l'intensité affective avec laquelle ils furent vécus. Le premier écrivain à rompre avec cette fallacieuse structuration est Roland Barthes (1975) dans *Roland Barthes par Roland Barthes*. Son livre renonce au lissage linéaire et chronologique propre à l'autobiographie. Il livre des fragments mémoriels mêlés à des considérations plus réflexives, dans un ordre alphabétique d'entrées non chronologique. Ces fragments déploient sur deux ou trois pages ce que Barthes appelle des « biographèmes » : des souvenirs ponctuels sans aucun lien entre eux. Trois ans plus tard, la même déstructuration est radicalisée par Georges Perec, lorsqu'imitant l'écrivain anglais Joe Brainard, il propose dans *Je me souviens* (1978) une version purement cumulative de 480 enregistrements mémoriels, acquis et appris. Le matériau mnésique s'y trouve restitué dans un pur désordre aléatoire.

On observe encore cette déstructuration du récit mémoriel dans l'autofiction, du moins dans la forme originelle qu'en propose Serge Doubrovsky (1977). On a beaucoup insisté sur « l'aventure du langage » qui caractérise *Fils*, ouvrage dans lequel l'écrivain invente la notion d'autofiction. Mais ce livre est aussi – et peut-être d'abord – une aventure de la mémoire telle que des fragments en surgissent sous la seule pression des mots, dans le désordre d'associations

mentales imprévues, comme sur le divan d'un analyste. La littérature prend ici véritablement en considération les découvertes de la psychanalyse pour la première fois depuis les tentatives de Pierre Jean Jouve¹. A savoir que tous les souvenirs sont constamment remaniés par l'activité mentale, que certains ont été enregistrés sans être compris (par l'enfant notamment), alors que d'autres deviennent inaccessibles, des facteurs inhibiteurs en interdisant l'avènement à la conscience... Le travail de l'analyse, ou, comme dans le cas de Doubrovsky, l'abandon à la parole libre, consiste justement à rétablir des connexions inexistantes ou rompues. Dans la pratique lacanienne, de telles connexions se produisent essentiellement par le truchement de jeux sur les signifiants. C'est exactement ce que l'autofiction doubrovskienne met en évidence.

Souvenir-écran

Un autre trouble de la mémoire acquise identifié par la psychanalyse est celui du « souvenir écran ». Dans *Psychopathologie de la vie quotidienne* Freud les définit ainsi : « ils constituent la reproduction substitutive d'autres impressions réellement importantes, dont l'analyse psychique révèle l'existence mais dont la reproduction se heurte à une résistance. Or, comme ils doivent leur conservation non à leur propre contenu mais à un rapport

¹ Une précédente tentative avait été produite sous forme fictionnelle par Pierre-Jean Jouve dans le second volume des *Aventures de Catherine C.*, intitulé *Vagadu* (éditions NRF, 1931), mais passé relativement inaperçu. En outre dans cet effort pour traduire littérairement le chaos mental d'une femme inspirée par un cas d'analyse confié à Pierre-Jean Jouve par sa compagne Blanche Reverchon, l'écrivain mêle les souvenirs, les fantasmes, les angoisses et réminiscences de toutes sortes de son personnage. (Viart, 1990).

d'association qui existe entre ce contenu et un autre, refoulé, ils justifient le nom de souvenirs-écrans sous lequel je les ai désignés » (Freud, 2004). L'œuvre de Claude Simon en fournit la manifestation littéraire : l'écrivain revient avec insistance sur le contact rêche et l'odeur particulière du voile noir que portaient autrefois les femmes endeuillées. Dès la troisième page d'*Histoire*, ce voile, que l'on appelle « crêpe Georgette », est mentionné à la faveur de bruissements dans les branches d'un acacia où le narrateur croit entendre l'inflexion des voix familiales qui se sont tues : ces « plaintives et véhémentes protestations que persistaient à émettre les débiles fantômes bâillonnés par le temps la mort [...] les imaginant, sombres et lugubres [...] elles, leurs yeux vides, ronds, perpétuellement larmoyants [...] et enveloppées de crêpe Georgette [...] » (Simon, 1967, p.10-11). Plus loin, Simon précise : « J'ai grandi dans les lamentations les histoires d'hypothèques et l'odeur du crêpe C'est une odeur très caractéristique Comment dire : vous pouvez même la sentir avec vos doigts vous savez Avec cette partie extrêmement sensible au bout Une odeur rêche Rugueuse Ridée » (1967, p.76).

Le même crêpe était déjà présent dans le premier roman de Claude Simon, *Le Tricheur* dont le narrateur se remémore les adjurations de sa mère :

“que tu voies l'endroit où ton père est tombé et que tu n'oublies jamais !” dans ma mémoire d'enfant... Je me souviens de cette table de billard où nous avons dormi, elle et moi, à Stenay, parce que l'hôtel était plein d'américains battlefield, et sa figure encore grasse alors, et blanche, et l'odeur de ses crêpes rugueux (poussière de ses voiles noirs qu'elle portait encore [...]) “...que tu n'oublies jamais !”... » (Simon, 1945, p.45).

Il fait retour dans *L'Acacia*, autobiographie fragmentaire à la troisième personne qui dénoue ce souvenir-écran. Le narrateur s'y souvient avoir, enfant, arpenté avec sa mère les champs de bataille de la Grande Guerre, pour trouver la tombe de son père :

“ [...] la veuve et le garçon [couchés] sur le billard, à même le drap vert, la veuve retirant seulement son chapeau, pliant le voile qu'elle posa en coussin sur son sac dont elle avait fait un oreiller au garçon qui s'endormit au contact rugueux et rêche du crêpe, pouvant sentir son odeur, comme rêche elle aussi, et le pesant corps de pierre étendu le long du sien. » (Simon, 1989, p.13-14).

Il est évident que l'odeur et le contact du crêpe se sont substitués à l'image du père mort et de sa tombe introuvable, confirmant les mots de Schopenhauer pour qui « l'odorat est le sens de la mémoire », celui où se fixe le plus intimement non pas seulement une odeur mais l'ensemble des perceptions et des situations qui lui sont associées. Le mouvement général de l'œuvre de Claude Simon est ainsi celui d'une anamnèse. Entretemps, la matière râpeuse du crêpe Georgette, sa réalité rêche avait aussi fourni le prénom, « Georges », au double fictif que l'écrivain s'invente dans *La Route des Flandres* lorsqu'il entreprend de rapporter sa propre expérience de la guerre.

Le souvenir-écran repose sur un déplacement sensible. Une perception s'est substituée à une autre. On observe le même type de confusion sensorielle dans la résurgence brutale d'un souvenir traumatique. C'est encore Claude Simon qui en donne exemple dans ce dernier roman. Après la Seconde Guerre mondiale, le narrateur fait l'amour avec sa cousine Corinne. Le contact des poils pubiens, impose brutalement à sa conscience le souvenir des herbes dans lesquelles il essayait de s'enfouir pour échapper au feu allemand.

Alors que son corps devrait s'abandonner au plaisir, il réactive la trace mnésique de la fuite éperdue : « mes mains posées , appuyées sur ses hanches [...] m'enfonçant tout entier dans cette mousse ces mauves pétales j'étais un chien je galopais à quatre pattes comme une bête comme seule une bête pouvait le faire insensible à la fatigue à mes mains déchirées » (Simon, 1960, p.292). Le trauma s'est inscrit au plus profond de la mémoire physique, laquelle s'avère prompte à le réactiver alors même que l'instant vécu devrait en être le plus préservé.

Syndrome de Brulard

Dans le même livre est formulé un autre trouble de la mémoire acquise, le syndrome de Brulard, qui relève, cette fois, de la mémoire substitutive. Le narrateur décrit à un camarade un moment de repos dans la cour d'une auberge, lorsque le capitaine de son détachement offrait à boire à ses soldats : « Écoute : on aurait dit une de ces réclames pour une marque de bière anglaise, tu sais ? La cour de la vieille auberge avec les murs de brique rouge foncé aux joints clairs, et les fenêtres aux petits carreaux, le châssis peint en blanc, et la servante portant le pichet de cuivre et le groom en jambières de cuir jaune avec les languettes des boucles retroussées donnant à boire aux chevaux [...] » (Simon, 1960, p.21). Puis il se ravise : «... Oui : avec cette différence qu'il n'y avait rien de tout cela que les murs de briques, mais sales, et que la cour ressemblait plutôt à celle d'une ferme : une arrière-cour de bistrot, d'estaminet, avec des caisses de limonade vides entassées et des poules errantes et du linge en train de sécher sur une corde, et qu'en fait de tablier blanc à bavette la femme portait un de ces sarreaux de toile à petites fleurs comme on en vend sur les marchés en plein vent et

qu'elle était jambes nues dans de simples pantoufles » (Simon, 1960, p.21-22). La description se poursuit après cette correction, mais reprend cependant scrupuleusement la structure descriptive de la publicité fallacieuse. Bien que celle-ci ait été démentie, elle a substitué son paradigme formel au souvenir précis de la scène remémorée

Simon a fréquemment commenté lui-même ce phénomène dans ses entretiens et conférences.² Il cite un passage de *Henri Brulard*, où Stendhal, décrivant le passage du col du Saint-Bernard par les armées napoléoniennes, arrête soudain son récit pour avouer : « je me figure fort bien la descente. Mais je ne veux pas dissimuler que cinq ou six ans après j'en vis une gravure que je trouvais fort ressemblante, et mon souvenir n'est plus que la gravure. C'est là le danger d'acheter des gravures des beaux tableaux que l'on voit dans ses voyages. Bientôt la gravure forme tout le souvenir, et détruit le souvenir réel. » (Stendhal, 1955, p.412). Mettant en œuvre une telle substitution, *La Route des Flandres* montre que la mémoire acquise ne cesse d'être menacée de recouvrements par d'autres souvenirs, « Une réalité artificielle supplantant, remplaçant l'autre » comme l'écrivait déjà Claude Simon dans *La Corde raide* (1947, p.12). « Si donc j'essaie de m'analyser, explique-t-il lors d'une conférence, je constate à quel point ma perception (et par conséquent ma mémoire) se trouvent encombrées d'une multitude de ces "traductions codées" qui depuis mon enfance sont venues la gauchir [...] » (Simon, 1990-4).

² Par exemple dans « Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », *Entretiens*, n°31, Subervie, 1972, p. 17.

Mémoire matérielle

Pour contrer cette non-fiabilité relative de la restitution mémorielle que perturbent masques et refoulements inconscients, les écrivains développent certaines stratégies. L'une des plus remarquables tente de réduire les déformations subjectives par le recours à des substrats mémoriels objectifs et concrets : c'est la mémoire matérielle. On en trouve un excellent exemple dans *Autobiographie des objets* de François Bon (2012) autour desquels se tressent des fragments autobiographiques. Les objets en question, souvent technologiques – on connaît la fascination de l'écrivain pour ce domaine – forment des supports tangibles où la mémoire peut se greffer sans craindre trop de déformations. Une telle concentration sur la mémoire matérielle répond également au vertige de la disparition que j'évoquais en introduction et invite à « inscrire pour mémoire » (p.74) un « monde emporté vivant dans l'abîme. » (p.93), selon la formule de François Bon dans *Temps machine* (1993)³.

Les Années d'Annie Ernaux, paru en 2008, est emblématique d'un tel travail littéraire sur la caducité du monde que la mémoire acquise a engrammé : « Toutes les images disparaîtront » est la première phrase de ce livre qui se clôt par le vœu de « sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais ». Annie Ernaux concentre son attention sur les objets du quotidien. Elle énumère les innovations concrètes qui ont scandé sa vie :

“ Il y en avait pour tout le monde, écrit-elle, le stylo Bic, le shampoing en berlingot, le Bulgomme et le Gerflex, le Tampax et les crèmes pour duvets superflus, le plastique Gilac, le

³Dans les mêmes années s'ouvrit à Saint-Etienne un Musée du Design dont le propos est justement de donner à voir les objets en usage dans les générations antérieures.

Tergal, les tubes au néon, le chocolat au lait noisettes, le Vélosorex et le dentifrice à la chlorophylle. On n'en revenait pas du temps gagné avec les potages express en sachet, la Cocotte-Minute et la mayonnaise en tube [...] » (Ernaux, 2008, p.43).

Ces objets constituent, à leur manière, des « lieux de mémoire » selon l'expression forgée par Pierre Nora. Mais des « lieux de mémoire » plus anodins, plus « minuscules » que ceux retenus dans la grande fresque dirigée par l'historien. Tous n'ont pas la *valeur* nécessaire pour être reconnus : ni le Bulgomme ni la cocotte-minute ne peuvent prétendre à égaler la force symbolique des trois couleurs du drapeau français ou du clocher de village. Le « Bulgomme », le Vélosorex et le presse-purée dont parle Annie Ernaux sont en revanche *des lieux de mémoire sécularisés* : fondus dans le siècle *et destinés à y disparaître*. Ils relèvent de la mémoire familiale et de la mémoire commune. L'écrivaine innove ainsi en introduisant en littérature une double dimension mémorielle : l'une qui se penche sur la quotidienneté que Perec nomme « infra-ordinaire », pour laquelle l'écrivain en appelle à une « anthropologie endotique » ; l'autre, qui met l'accent sur l'expérience commune, étudiée par Maurice Halbwachs (1997) sous le nom de « mémoire collective ». Sur le plan formel, l'incidence textuelle qui exhibe cette mémoire collective est remarquable : l'autosociobiographie, ainsi que Ernaux nomme son entreprise, s'écrit à la première personne du pluriel ou à l'aide du pronom impersonnel *on* à sens collectif. C'est ainsi une *mémoire acquise partagée* qui s'énonce et ouvre la voie, suivie par d'autres, d'une dilution de la mémoire subjective dans la mémoire commune. Ernaux, qui n'explique pas ce que sont les objets dont elle parle, destine son texte à ceux dont elle partage le passé, invités à communier dans la mélancolie de souvenirs communs – c'est la

mémoire collective -, mais elle fait aussi apparaître que ces objets ne signifient plus rien pour d'autres lecteurs. Elle signale ainsi que quelque chose d'impartageable demeure attaché à la mémoire des années passées.

Mémoire apprise

Devoir de mémoire

Cette mémoire perdue, devenue histoire, relève de l'apprentissage. Ce que l'on n'a pas connu, pas vécu, on ne le sait que parce qu'on l'a appris. Maurice Halbwachs distingue la mémoire historique de la mémoire collective en ces termes : « lus dans les livres, enseignés et appris dans les écoles, les événements passés sont choisis, rapprochés, classés, suivant des nécessités ou des règles qui ne s'imposaient pas aux cercles d'hommes qui en ont gardé longtemps le dépôt vivant » (Halbwachs, 1997, p.130). La mémoire apprise a donné lieu à l'émergence, au cours des années 1980, de la notion de « devoir de mémoire » (Ledoux, 2016). Il y va d'une injonction morale, prônée notamment par le philosophe Vladimir Jankélévitch, et rendue nécessaire par la lutte contre le négationnisme. Le pouvoir qui s'en saisit définit une politique commémorative⁴ et promulgue des lois à cet effet (loi Gayssot, loi Taubira). Le pays se dote de toutes sortes de commémorations. Mais la résistance est forte, aussi bien de la part des historiens (Jean-Pierre Rioux, René Rémond, Henry Rousso...) (Andrieux, 2006), que des écrivains

⁴ Sous l'impulsion de Jean Laurain, ministre des Anciens combattants, favorable à « une propédeutique pour la construction de la paix en France et en Europe ». Est alors créée une « Commission nationale de l'information historique pour la paix » dont le secrétaire général, Serge Barcellini, favorise l'usage institutionnel de l'expression « politique de la mémoire », puis une Délégation à la mémoire et à l'information historique.

envers un *usage politique du passé* que Paul Ricoeur appelle « mémoire obligée ». Dans *La mémoire, l'Histoire, l'oubli*, le philosophe s'insurge contre cette « frénésie de commémorations » et déplore « la captation de la parole muette des victimes » (Ricoeur, 2000, pp.105-111). Pierre Nora (1992) s'émeut aussi de cette inflation et déplore l'« obsession commémorative », une « boulimie commémorative d'époque ». Car non seulement le devoir de mémoire institue un rituel, mais il fige le savoir dans un discours officiel dont on ne peut déroger. Aussi les écrivains lui préfèrent-ils une **éthique de la restitution**, qui ne se satisfait pas de réitérer un discours formaté, mais tente de dire au plus juste ces réalités historiques douloureuses. Toute une littérature qu'il serait trop long d'inventorier ici, s'emploie à ce **travail de mémoire**, qui donne chair à un passé certes appris, mais auquel elle s'affronte avec le besoin de comprendre et de le figurer avec justesse.

Mémoire transmise

Une autre manière d'apprendre les choses est de les recevoir de qui les a vécues. C'est là le matériau essentiel des livres de Svetlana Alexiévitch, prix Nobel de littérature, qui retranscrit les propos de soldats revenus d'Afghanistan ou de rescapés de la catastrophe de Tchernobyl. Mais l'écrivaine réduit souvent ces entretiens à leur contenu informatif, alors que la mémoire transmise diffère de la mémoire apprise par l'émotion portée par le langage du corps, les inflexions de la voix, du souffle, que la transmission orale lui confère. L'écrivain Jean-Paul Goux, qui a recueilli dans *Mémoires de l'enclave* (1986), les témoignages d'ouvriers de l'Est de la France, insiste sur ce point : « Parmi les quelque cent cinquante “récits de vie” enregistrés au magnétophone que j'avais réalisés, ce n'était pas

tant le parlé oral qui m'intéressait que l'oralité, la présence d'une voix, et je n'avais retenu que les seuls entretiens où une transcription me paraissait possible parce qu'il y avait un corps et un sujet présents dans une voix, et mon souci, dans ces transcriptions, non pas de l'oral mais de l'oralité, consistait à trouver les moyens littéraires de rendre sensible cette oralité d'une voix », explique-t-il. (Goux, 2003, pp.129-130). De même, Maryline Desbiolles note scrupuleusement dans *C'est pourtant pas la guerre*, les affects manifestés par ses interlocuteurs d'une cité de la périphérie niçoise promise à la destruction. Ainsi de Gh'zala, qui se souvient de son incarcération en prison :

« elle prend son souffle mais elle est tirée en arrière, très vite, emportée vers le rien du dedans, elle ne peut plus respirer, pas d'autre solution que l'apnée, elle est toute pâle, près de s'évanouir, les bras, les poignets minuscules, la peau, comme les yeux, révoltée, et le torse étroit dont on voit les côtes, les élégantes clavicules aspirées vers le rien du dedans. » (Desbiolles, 2007, p.37).

Mémoire omise

Si de tels entretiens sont sollicités par les écrivains qui les restituent dans leurs ouvrages, c'est surtout que les témoignages des violences du siècle sont longtemps demeurés plutôt rares, insuffisants à assurer une transmission véritable et complète. Ceux existants furent délaissés ou inentendus : les générations postérieures se sont rapidement détournées des récits d'anciens combattants parus après la Grande Guerre. Comme l'écrit Jean Rouaud dans *Les Champs d'honneur* : « Nous n'avons jamais écouté ces vieillards de vingt ans dont le témoignage nous aiderait à remonter les chemins de l'horreur » (1990, p.156). De même, les témoignages des camps,

publiés immédiatement après la Seconde guerre mondiale, disparurent durant quasiment trois décennies à de très rares exceptions près (*L'Espèce humaine* de Robert Antelme ou *Si c'est un homme* de Primo Levi dont on notera qu'il fallut attendre 1987 pour disposer d'une traduction française correcte). Mais c'est surtout que les rescapés de ces époques douloureuses ont préféré refouler sinon oublier pour mieux se reconstruire.

Cette mémoire omise suscite toute une production littéraire, attachée à lever de tels non-dits. *Un secret* de Philippe Grimbert (2005) soulève ainsi le voile de silence tombé sur ses parents après la tragédie familiale subie durant la Seconde guerre mondiale. Leila Sebbar, dans *Je ne parle pas la langue de mon père* tente de comprendre ce qui s'est joué durant la guerre d'Algérie dont son père refuse de parler : « [...] il pensait qu'il fallait oublier, ne pas rappeler la peine, encore et encore... De ces années-là je n'ai rien su. Mon père n'en a rien dit, obstinément » (2003, p.12). Dans *la Marque du père*, Michel Séonnet (2007) s'interroge sur un tatouage au bras de son père, et finit par apprendre que celui-ci s'était porté volontaire pour combattre auprès des Nazis dans la Légion Charlemagne : « J'ai compris [...] que ce que j'avais touché là c'était la marque même du silence dont personne ne devait jamais parler » (p.11). Dans *Le jour où mon père s'est tu*, Virginie Linhart (2008) essaie de comprendre pourquoi son père, Robert, leader des mouvements étudiants de 68, s'est réfugié dans un silence maladif, poursuivant celui des générations antérieures, décimées par la Shoah : « Les survivants ne parlent pas. Mes grands-parents se sont

tus, mon père également par la suite, et moi aussi, de façon différente pendant longtemps » (p.99)⁵.

La mémoire omise – non transmise – n'est pas propre aux victimes des violences historiques. Elle tient aussi à des secrets de famille, mésalliances, enfants adultérins ou illégitimes, dont le silence pesant est l'objet d'études menées par des chercheurs tels que François Vigouroux ou Serge Tisseron. Ainsi de cette sœur aînée décédée dont Annie Ernaux révèle l'existence dans *L'Autre fille* (2011). Cela tient parfois à certains milieux sociaux, pour lesquels il n'est pas bienvenu de se confier, ou à la complexion psychique de parents taiseux, épuisés par le travail et l'habitude prise de n'en pas parler, comme ce père « trop pudique pour dire la chaleur, la sueur, le bruit et l'abrutissement qui va avec » qu'évoque Martine Sonnet (2008) dans *Atelier 62*: « De ce qu'il fait vraiment dans la journée, à l'usine, on ne sait rien. Pas de récit quand il rentre. L'habitude du silence le soir s'est prise quand il a commencé à travailler là, vivant seul à l'hôtel » (p.35).

Mémoire conquise

Aller à l'encontre de la mémoire omise, pour en éclairer les non-dits, c'est fournir un effort de recherche. En réaction à la mémoire imposée, ritualisée, du devoir de mémoire et à la mémoire tue, omise, qui entrave la transmission, se forme un insistant besoin de savoir. Lorsqu'une telle entreprise aboutit, il y va d'une **mémoire**

⁵« On ne nous racontait rien. Il fallut, ainsi, batailler des années pour apprendre que mon grand-père avait perdu une sœur aînée et sa petite fille, abattues je crois par des Allemands sur un lit d'hôpital en Pologne. De même je n'ai jamais réussi à comprendre de combien exactement de frères et de sœurs ma grand-mère, qui était issue d'une grande fratrie, portait le deuil » (Linhart, 2008, p.97).

conquise. Particulièrement active dans la littérature contemporaine, cette dimension donne lieu à la plupart des formes littéraires apparues ces dernières décennies, les plus caractéristiques de notre temps : récits de filiation, partis en quête des expériences parentales inconnues ; écritures de Vies dont il s'agit de dégager les biographèmes significatifs ; récits archéologiques venus se substituer à l'ancienne forme du roman historique ou encore Littératures de terrain qui font le récit des enquêtes, investigations et recherches qu'elles déploient. Ces formes diverses ont en commun de chercher à établir une mémoire non inscrite dans les méandres du cerveau. Plus que de l'anamnèse, qui fait ressurgir des souvenirs personnels enfouis, elles relèvent de l'archéologie.

Les couches mémorielles qu'elles mettent au jour ne sont pas propres aux écrivains qui s'y emploient. Les récits de filiation, par exemple, qui apparaissent avec *La Place* (1983), d'Annie Ernaux, et n'ont cessé de se multiplier depuis, ne sont pas des récits d'enfance. Ils remontent plus loin, en amont du vécu de leurs auteurs, dans l'existence des parents et des ascendants. La mémoire qu'ils désenfouissent est documentée par des archives, des correspondances, des photographies (comme dans *L'Africain* de J.M.G. Le Clézio), des récits reçus. Cette forme, dont les œuvres se comptent par dizaines chaque année, atteste d'une lutte contre le défaut de transmission, le silence et l'oubli. Il ne s'agit pas seulement de faire l'Histoire du passé familial, ce qui donnerait lieu à des récits biographiques traditionnels, chronologiques et continus, mais de mettre en scène la quête mémorielle qui se déploie sous forme d'enquête et de recherches. C'est elle qui se raconte, plus que n'est exposé le produit de telles investigations. L'effort se montre, ce

pourquoi je parle de mémoire **conquise**. Conquise sur l'oubli, conquise sur le silence, cette quête est une conquête.

Faire mémoire

Elle témoigne d'un besoin de savoir qui est aussi une volonté de *faire mémoire*. On en retrouve la manifestation dans les écritures de Vies qui se sont multipliées depuis le début des années 80, dans lignée des ouvrages de Claude Louis-Combet, Gérard Macé ou Pierre Michon, au point qu'une collection leur fut dédiée aux éditions Gallimard, à l'initiative de Jean-Bertrand Pontalis : *L'un & l'autre*, dont le prière d'insérer précise : « des vies mais telles que la mémoire les invente ». Entreprise, là encore, de restitution. Dans *Peste & choléra*, qui évoque le trajet du pasteurien Alexandre Yersin, Patrick Deville (2012) exprime clairement ce fantasme : « Sept milliards d'hommes peuplent aujourd'hui la planète. Quand c'était moins de deux, au début du vingtième siècle. On peut estimer qu'au total quatre-vingt milliards d'êtres humains vécurent et moururent depuis l'apparition d'*homo sapiens*. C'est peu. Le calcul est simple : si chacun d'entre nous écrivait ne serait-ce que dix Vies au cours de la sienne, aucune ne serait oubliée. Aucune ne serait effacée. Chacun atteindrait la postérité. Et ce serait justice » (p.91). N'oublier personne, rendre justice : le besoin de mémoire acquiert ici une dimension éthique.

Mais comment rendre justice à des existences demeurées sans mémoire, absentes de nos archives ? Un célèbre exemple d'une telle entreprise est proposé par *Dora Bruder* de Patrick Modiano (1997), parti en quête d'une adolescente fugueuse disparue durant l'Occupation allemande. Il note « Si je n'étais pas là pour l'écrire, il

n'y aurait plus aucune trace de la présence de cette inconnue » (p.65). L'écrivain ne se contente pas de fouiller des archives peu nombreuses : il projette ses propres souvenirs sur la vie de la jeune femme, se souvient avoir fréquenté les mêmes lieux, les mêmes quartiers, joué dans les mêmes squares ; il superpose sa propre fugue à celle de Dora. Fusionnent ainsi deux mémoires : celle, perdue, de Dora, et celle de l'écrivain qui vient la nourrir de l'intérieur. On observera toutefois que l'écrivain ne mentionne jamais dans son livre l'aide qui lui fut apportée par l'historien Serge Klarsfeld, qui retrouve pour lui les traces de Dora et les lui communique (Guidée-Heck, 2012)⁶. Modiano superpose ainsi mémoire acquise – la sienne – et mémoire conquise – issue de ses recherches – mais estompe la mémoire apprise – reçue de Klarsfeld. Lorsque le Prix Nobel lui est accordé, l'Académie suédoise salue : « *L'art de la mémoire* avec lequel [Modiano] a dévoilé le monde de l'Occupation ». Cela paraît paradoxal, car cette mémoire n'est évidemment pas la sienne : l'écrivain est né en 1945. Dans *Livret de famille*, il affirme cependant : « ma mémoire précédait ma naissance » (Modiano, 1977, p. 96.), témoignant ainsi d'une mémoire rétro-projective qui se diffuse souterrainement, de génération en génération. Marianne Hirsh (2012) nomme « mémoire post-affiliative » (p. 255-256), ces œuvres d'écrivains qui témoignent d'une guerre qu'ils n'ont pas vécue.

Les écrivains mettent ainsi en œuvre des stratégies pour faire advenir ces champs mémoriels disparus. Modiano soutient par exemple qu'il existe une mémoire des lieux : « On se dit qu'au moins les lieux gardent une légère empreinte des personnes qui les ont

⁶ Voir à ce sujet le dossier et la correspondance entre les deux hommes : Raphaëlle Guidée et Maryline Heck (dir.), Modiano, Cahier de l'Herne, 2012, IVe partie.

habités » écrit-il dans *Dora Bruder* (1997, p.28). Dans cette entreprise de conquête mémorielle, s'inverse le syndrome de Brulard que j'ai décrit tout à l'heure, en substituant, volontairement cette fois, une image au souvenir absent qu'elle vient remplacer. Cette pratique de l'approximation, au sens quasi mathématique du terme qui désigne « un calcul par lequel on approche d'une grandeur réelle sans y parvenir rigoureusement »⁷, recoupe ce que l'historien Jacques Revel appelle connaissance « indirecte » ou « conjecturale » dans la préface du livre de Giovanni Levi, *Le Pouvoir au village*. C'est là en effet une des techniques mises en œuvre par la *microstoria*, méthode historique qui recourt à des archives contextuelles pour documenter un événement ou une existence demeurés sans traces. Décidé à établir la rencontre non documentée entre Léonard de Vinci et Machiavel, l'historien Patrick Boucheron (2008) conçoit ainsi une « mémoire des lieux » (p.16) à la manière de Modiano : « les lieux parlent » écrit-il, cherchant à « reconstituer les gestes et les postures » (p.17) et « complétant avec quelques touches de vraisemblance [...] ce que la postérité nous a laissé en miettes » (p.24).

Autre approximation : lorsqu'il entreprend de décrire, dans *Vies minuscules*, le départ pour l'Afrique d'André Dufourneau, un enfant de l'Assistance publique accueilli par ses aïeux et grandi auprès d'eux, départ auquel il n'a pas assisté, Pierre Michon (1984) fait explicitement appel à un tableau de Greuze, *Le Fils ingrat*, qu'il a gardé en mémoire : « J'imagine une composition dans la manière de Greuze, quelque "départ de l'enfant avide" nouant son drame dans la grande cuisine paysanne que la fumée boucane comme un jus d'atelier [...] » (p.20-21). Alors que Stendhal et Claude Simon

⁷ Définition du *Grand Robert de la Langue française*, 1977, tome 1, p.205.

corrigeaient la substitution mémorielle dont ils se découvraient victimes, Modiano et Michon y puisent une figuration possible, qui vient étayer la reconstruction mémorielle.

Mémoire spectrale

Parfois cependant une telle surimposition n'est pas volontaire, mais vient parasiter nos perceptions immédiates, comme une hantise. Tel est le cas des phénomènes de « mémoire spectrale » que les traumatismes du XXe siècle favorisent particulièrement. La mémoire des tragédies harcèle nos consciences. Comme l'écrit Michel Séonnet (2008) : « Ce n'est pas nous qui sommes "après Auschwitz". C'est Auschwitz qui est après nous. Sa rumeur nous poursuit. » (p.89). Certaines œuvres plastiques contemporaines sont parasitées par cette mémoire tragique. Les amoncellements de vêtements que Christian Boltanski accumule, bien qu'issus des réserves d'objets trouvés des villes où il expose, évoquent irrésistiblement ceux des camps de la mort. Des tee-shirts floqués de marques récentes ont beau apparaître nettement dans ces installations, le spectateur ne peut dédramatiser sa vision : il est hanté par ce que pourtant *il ne voit pas*.

La littérature contemporaine pratique cette même hantise mémorielle. Dans *L'âge de fer*, à propos du Musée de la Mine de Saint-Etienne, Gérard Macé (2003) souligne que : « [...] se sont rassemblés au cours du vingtième siècle, les sites industriels et les camps de toutes sortes. Baraquements alignés, rails et wagons, hauts fourneaux et crématoires : la nature dominée, la production rationalisée préparaient au pire, pourvu que l'intention politique s'en mêle, que l'esprit déraile, et que la folie gagne » (p.15). Les signes de l'extermination surgissent par contamination, alors même

que ce qu'on perçoit est historiquement sans rapport : « Comment ne pas y penser quand on est dans la salle des pendus, ce vaste hangar qui tient de la nef et de l'atelier, et qui servait de vestiaire aux mineurs, de lavabo quand ils remontaient du fond ? [...] surtout quand on lève les yeux vers les centaines d'habits suspendus, flasques et hors d'usage, qui ne réchaufferont plus aucun corps » (Macé, 2003, p.16). « Comment ne pas y penser ? », tel semble être le leitmotiv de notre temps, l'équivalent d'une persistance mémorielle qui se superpose, ou plutôt se *sur-impose*, à des images qui n'ont, cependant, rien à voir.

Un dispositif digne de Boltanski vient ainsi clore *Daewoo*, que François Bon (2004) consacre à la fermeture des usines du même nom. L'écrivain imagine que sont projetées sur les murs de l'usine désaffectée les photographies de visages de toutes les ouvrières licenciées, comme dans un mémorial de la Shoah :

« [...] lentement, sur le fond blanc des murs, apparaîtraient successivement mais géants, les visages des cinq cents ouvrières de Daewoo Villers et Daewoo Fameck, parfois le même visage dix fois, parfois dix visages différents, qui se décalent l'un l'autre en tournant autour du hall, parfois visages reparaisant, parfois très rapidement remplacés ou parfois s'incrétant de longues minutes en une place.

Pas de musique, silence.

Des femmes de vingt à cinquante ans, cinq cents visages. » (p.255).

Les noms des usines « Daewoo-Villers, Daewoo-Fameck » résonnent de lugubres mémoires : Dachau, Belzec, Maïdaneck.... Il ne s'agit certes pas de confondre les situations, on ne compare pas l'incomparable, mais de manifester combien nos mémoires demeurent habitées de ce « passé qui ne passe pas ». Paul Ricoeur y voit une « modalité

pathologique de l'incrustation du passé au cœur du présent » (2000, p.65). Cette pathologie d'un présent malade de son passé, contamine notre regard sur le monde sans permettre pourtant d'en conjurer les menaces.

J'aurais aimé pouvoir traiter aussi des œuvres littéraires qui abordent, *a contrario*, la mémoire qui s'égare et disparaît, depuis *Le nom sur le bout de la langue* de Pascal Quignard et les amnésies des romans de Modiano, jusqu'à la maladie d'Alzheimer qu'évoquent Pierre Pachet dans *Devant ma mère* (2007), Annie Ernaux dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997) ou Olivia Rosenthal dans *On n'est pas là pour disparaître* (2007). Mais la place manque et je me contenterai donc d'un rapide mot de conclusion.

Dans un temps saturé de commémorations comme le nôtre, toutes les œuvres que j'ai mentionnées inaugurent un autre mode de liaison à la mémoire. En produisant une mémoire active, elles répondent à l'« insuffisance » diagnostiquée par Giorgio Agamben dans *Le temps qui reste*, « de toute relation à l'oublié qui chercherait simplement à le renvoyer à la mémoire, à l'inscrire dans les archives ou les monuments de l'Histoire » (2000, p.69.). Certaines de ces œuvres suscitent un exigeant *travail de mémoire* en lieu et place du « devoir de mémoire » ; d'autres instituent les bribes d'un récit spectral de l'Histoire, désancré des lieux et des dates, mais habité de voix et d'images qui portent leur ombre jusqu'en des espaces qui ne sont pas les leurs. Sans doute est-ce là les modes d'être littéraires d'une exigence, également formulée par Giorgio Agamben: « Ce que le perdu exige, c'est non pas d'être rappelé et commémoré, mais de rester en nous et parmi nous en tant qu'oublié, en tant que perdu – et seulement dans cette mesure, en tant qu'inoubliable » (2000, p.69.).

Les « gammes de mémoire » de la littérature contemporaine se donnent pour mission de fabriquer cet inoubliable.

Bibliographie

- Agamben, G. (2000). *Le temps qui reste*, Rivages.
- Andrieu, C. ; Lavabre, M.-C. ; Tartakowsky, D. (dir.) (2006), *Politiques du passé*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- Barthes, R. (1975). Roland Barthes par Roland Barthes, Seuil.
- Barthes, R. (2002). « Écrire, verbe intransitif ? », in *Œuvres complètes*, t. III, Seuil, p. 617-626.
- Bienenstock, M. (dir.) (2014). *Devoir de mémoire? Les lois mémorielles et l'histoire*, Paris, Éditions de l'éclat.
- Bon, F. (2004). *Daewoo*, Fayard.
- Bon, F. (2012). *Autobiographie des objets*, Seuil.
- Bon, F. (1993). *Temps machine*, Verdier.
- Boucheron, P. (2008). *Léonard et Machiavel*, Verdier.
- Brainard, J. (2002). *I remember, 1970*, Actes Sud.
- Desbiolles, M. (2007). *C'est pourtant pas la guerre*, Seuil.
- Déville, Patrick (2012). *Peste & choléra*, Seuil.
- Doubrovsky, Serge (1977). *Fils*, Galilée.
- Ernaux, A. (2008). *Les Années*. Gallimard.
- Freud, S. (2004). *Psychopathologie de la vie quotidienne* [1901], Payot, « Petite Bibliothèque Payot ».
- Goux, J-P. (1986). *Mémoires de l'enclave*, Mazarine.
- Goux, J-P. (2003). *La Voix sans repos*, Monaco, Éditions du Rocher.
- Greenberg, C. (juillet 2016). « La peinture moderniste » [1960], *Appareil*. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2302> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.2302> consulté le 22 septembre 2022
- Guidée, R. et Heck, M. (dir.) (2012). *Modiano*, Cahier de l'Herne.

Halbwachs, M. (1997). *La Mémoire collective*, édition critique établie par Gérard Namer, Albin Michel. (Cette édition diffère sensiblement de celle des Presses universitaires de France, 1950).

Hartog, F. (2003). *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Seuil.

Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University, n. 18.

Kattan, E. (2002). *Penser le devoir de mémoire*, PUF.

Ledoux, S. (2016). *Le devoir de mémoire. Une formule et son histoire*, CNRS Éditions.

Levi, G. (1989). *Le Pouvoir au village*. Gallimard.

Linhart, V. (2008). *Le jour où mon père s'est tu*, Paris, Seuil.

Liotard, J.-F. (1979). *La Condition postmoderne*, Minuit.

Macé, G. (2003). *L'âge de fer*, Saint Etienne, Editions la Pionnière.

Modiano, P. (1977). *Livret de famille*, Gallimard.

Modiano, P. (1997). *Dora Bruder*, Gallimard, "Folio".

Nora, P. (dir.) (1984-1992). *Les Lieux de mémoire*, Gallimard.

Nora, P. (1992). "L'ère de la commémoration", *Les Lieux de mémoire*, III, "Les France", 3 : "De l'archive à l'emblème", Gallimard.

Revel, J. (1989), "L'histoire au ras du sol", in Giovanni Levi, *Le Pouvoir au village*. Gallimard.

Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'Histoire, l'oubli*, Seuil, "Points".

Rouaud, J. (1990). *Les Champs d'honneur*, Minuit.

Sebbar, L. (2003). *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard.

Séonnet, M. (2007). *La marque du père*, Paris, Gallimard, "L'un et l'autre".

Simon, C. (1945). *Le Tricheur*, Ed. du Sagittaire.

Simon, C. (1947). *La Corde raide*, Editions du Sagittaire.

Simon, C. (1960). *La Route des Flandres*, Minuit.

Simon, C. (1967). *Histoire*, Minuit.

Simon, C. (1989). *L'Acacia*, Minuit.

Simon, C. (1990-4). "Roman et mémoire", extrait d'une conférence inédite, *Revue des sciences humaines*, n° 220.

- Simon, C. (2012). « Littérature et mémoire », *Quatre conférences*, Minuit.
- Sonnet, M.(2008). *Atelier 62*, Cognac, Le temps qu'il fait.
- Stendhal (1955). *Vie de Henri Brulard*, in *Œuvres intimes*, Texte établi et annoté par Henri Martineau, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.
- Tadié, J-Y et Marc (1999). *Le Sens de la mémoire*, Gallimard.
- Tisseron, S. (1996). *Secrets de famille, Mode d'emploi*, Ramsay.
- Viard, D. (décembre 1990). « Pierre Jean Jouve : Inconscient, Spiritualité et Fiction », *Nord'* n°16.
- Viard, D. (janvier 2018). Entretien avec Philippe Mesnard, Luba Jurgenson et Aurélie Barjonet, « Enquête sur la littérature mémorielle contemporaine », *Revue Mémoire(s) en jeu*, n°5.
- Vigouroux, F. (1993)., *Le Secret de famille*, PUF.

NAVEGACIÓN

NAVIGATION

Cartas ficcionales en *À la recherche du temps perdu*

Clara Berdot

Université Paris Est Créteil
clara.berdot@gmail.com

A partir del siglo XIX, los epistolarios en Francia se prestan a ser leídos como una forma de transmisión de poéticas, de dos maneras opuestas: como una forma de transmisión clásica, que procede de Horacio; y, por otro lado, como una ruptura de esas poéticas, que a veces se plantea a partir de la presentación de ciertas evoluciones técnicas y otras veces a partir de la introducción de una nueva figura de autor o de un cambio en el modo de concebir las *Belles-Lettres*.

Este momento clave en que las letras francesas se enfrentan a una encrucijada entre dos tradiciones (como ya ha pasado con frecuencia), lo encarna perfectamente Marcel Proust; o por lo menos así lo analiza Antoine Compagnon en su libro *Proust entre deux siècles* (1989). Compagnon trata de entender la potencia paradójica de Proust, un escritor que logra sintetizar todas las tensiones *fin-de-siècle*, las tradiciones, reflexiones y rupturas de su tiempo, en su escritura: es decir a la vez en su novela *En busca del tiempo perdido*, de la que se sabe que es sumamente moderna, y en la profusión de sus 5300 cartas, reunidas y editadas por primera vez por el universitario estadounidense Philip Kolb.

Proust es indudablemente un *homme de lettres*, en el doble sentido de hombre de letras y hombre de cartas. Los críticos que han llevado a cabo un estudio de la correspondencia proustiana (Buisine, Kaufmann, Robitaille, etc.) han puesto de relieve la magnitud del corpus, y la mayoría de ellos han decidido operar un recorte. Se centran en una figura, un destinatario clave, como Robert de Montesquiou, la madre de Proust, Reynaldo Hahn o Jacques Rivière y editan o comentan la correspondencia entre Proust y cada uno de ellos. O también pueden prestar atención a una temática precisa explorada en las cartas, como la música, la edición, la medicina, los viajes, la biografía y editan las cartas relacionadas con cada tema.

Pocos, en realidad, exploran de manera transversal el aspecto permeable, poroso, de las cartas *ficcionales* de Proust, es decir que pocos son los que estudian las cartas que aparecen dentro de la novela en relación con las misivas *reales* de Proust. Y no porque el corpus de cartas ficcionales sea reducido; en efecto, la académica canadiense Nicole Deschamps ha identificado más de trescientos casos de “correspondencia insertada” (« correspondance enchâssée », Bouillaguet, p. 566) en la *Recherche*.

Como ejemplo del relativo desinterés por la relación entre las cartas ficcionales y las cartas reales de Proust puede citarse el libro de Jérôme Picon, *Marcel Proust. Une vie à s'écrire* (2016), en el que se hace referencia a las cartas ficcionales de la *Recherche* pero no se les presta la debida atención. Proust se pensaba a sí mismo como un personaje, y más precisamente como un personaje *que escribe cartas*. Tras el fracaso comercial de su revista *Le Banquet*, iniciada en el colegio, persistió en él la tentación de escribir una obra colectiva. Él y sus amigos, Daniel Halévy, Louis de La Salle y

Fernand Gregh, empezaron a proyectar una novela por cartas en la que cada autor real tomaba un papel, “correspondiendo” con un personaje ficcional: un abad interpretado por Halévy, un artista por Gregh, un soldado por Louis de La Salle y una mujer, Pauline, por Marcel, que se carteaban entre ellos. Pero los autores no establecieron ningún guion previo y la novela se interrumpió después de la quinta carta (Picon, 2016, pp. 52-53). Tenemos aquí un primer aborto de la carta ficcional y uno puede preguntarse si este intento fallido no puede leerse como un primer borrador de la narrativa de ficción proustiana.

Otro marco para tomar en cuenta es la tesis desarrollada por Alain Buisine en su *Proust et ses lettres* (1983), el primer libro que trata de manera directa y exhaustiva la cuestión de Proust como escritor epistolar. En realidad, Buisine lee la *Recherche* “como una incorporación y una ampliación del comercio epistolar”, al que Buisine considera “como principio fundador, arquetipo de toda escritura” (Buisine, p. 34). Este crítico ve la carta proustiana “como la esencia, como la Idea (en el sentido platónico) de la creación literaria”; incluso se pregunta si toda la *Recherche* no podría acaso leerse como una carta enviada o recibida, “un despacho o un recibo de correo”. Llama la atención la preeminencia que se le da, en general, a la carta “ficcional” en relación con la creación de la novela. Pero ¿qué aspectos precisos de las cartas ficcionales de la *Recherche* son relevantes? ¿En qué medida las cartas que aparecen en la diégesis de la novela pueden verse como una herramienta para entender a la vez la correspondencia y la poética de Proust? ¿Son las cartas ficcionales tan importantes como las cartas reales de un escritor?

Umbrales

En la obra de Proust, tomar a las cartas ficcionales como objeto de estudio se justifica por varias razones, empezando por el lugar decisivo de la carta en el *incipit* de la novela: desde “Combray”, la “busca del tiempo perdido” se desarrolla a partir de la carta mandada por el Narrador a su madre para reclamarle un beso. Más adelante, el Narrador también le escribe a Swann para acercarse a Gilberte, o a Elstir para llamar su atención en Rivebelle:

Mais attardés à un âge où l’enthousiasme ne peut rester silencieux, et transportés dans une vie où l’incognito semble étouffant, nous écrivîmes une lettre signée de nos noms, où nous dévoilions à Elstir dans les deux dîneurs assis à quelques pas de lui deux amateurs passionnés de son talent, deux amis de son grand ami Swann, et où nous demandions à lui présenter nos hommages (vol. II, p. 182).

Un gran número de cartas ficcionales constituyen un umbral, un indicador muy elocuente que anuncia la novela y lo novelesco. Por su formato –su brevedad, sus códigos formales, sus informaciones–, la carta favorece una *correspondencia* entre narración y diégesis y condensa un recoveco del “tiempo” tan buscado por el Narrador. Al esperar y al leer cartas la temporalidad de los personajes se detiene y se vuelve momento de gestación y germinación.

Por eso lo epistolar no es “lo otro” de la ficción, sino una de sus condiciones de producción. Al final de *À l’ombre des jeunes filles en fleurs* (1919), Albertine le entrega al Narrador una hoja de papel con cuatro palabras escritas: « *Je vous aime bien.* » Meditada por el protagonista, esta declaración se convierte en un juramento ante sí mismo: « *je me disais que c’était avec elle que j’aurais mon roman* » (vol. II, p. 268).

Lo mismo pasa con Gilberte, que por fin termina invitándolo a su casa:

Mais dès que j'eus terminé la lettre, je pensai à elle, elle devint un objet de rêverie, elle devint, elle aussi, cosa mentale et je l'aimais déjà tant que toutes les cinq minutes il me fallait la relire, l'embrasser. Alors, je connus mon bonheur (vol. I, p. 491).

La epifanía de la felicidad, antes que la de la mañana de Guermantes, cuando la revelación de la necesidad de escribir se le hace evidente al Narrador a través de los tres recuerdos, es efectivamente aquella –efímera y relativa, sin duda, pero esencial para la construcción del héroe– dada por el amor y por la carta. No puede haber búsqueda del tiempo perdido sin pérdida del tiempo, y esta pérdida del tiempo parece estrechamente ligada a la temporalidad de las cartas (esperar, recibir, escribir) y a las proyecciones imaginarias (erróneas, como lo enseña la experiencia del héroe) que provocan.

Si la carta favorece lo novelesco, las revelaciones y la vida, también la muerte y el paso del tiempo pueden medirse a partir de ella: la abuela del Narrador, por ejemplo, tiene una relación casi vital con lo epistolar. En efecto, la proximidad de su enfermedad y de su muerte es señalada en primer lugar por un síntoma epistolar: según una nueva costumbre que sus familiares no entienden, nunca sella ella misma sus cartas y deja que Françoise lo haga. Además de los “síntomas epistolares” de la abuela, el Narrador toma consciencia de la proximidad de la muerte por primera vez a través de una carta, cuando relaciona el declive de su amor por Gilberte con la noticia de la muerte de la vendedora de caramelos:

Pourtant un jour où je lui disais dans une lettre que j'avais appris la mort de notre vieille marchande de sucre d'orge des Champs-Élysées, comme je venais d'écrire ces mots : « J'ai pensé que cela vous a fait de la peine, en moi cela a remué bien des souvenirs », je ne pus m'empêcher de fondre en larmes en voyant que je parlais au passé, et comme s'il s'agissait d'un mort déjà presque oublié, de cet amour auquel malgré moi je n'avais jamais cessé de penser comme étant vivant, pouvant du moins renaître (vol. I, p. 622).

Otro episodio relevante tiene lugar cuando, estando de vacaciones en Balbec, el Narrador recibe una carta de Bergotte en el momento en que estaba esperando una carta de la lechera. Su decepción relativiza el lugar que él mismo le había dado a Bergotte en el primer tomo, donde el escritor aparecía como un maestro incuestionable, y asimismo la recepción de la carta permite ver los primeros elementos de una decaída, una degradación en la admiración del Narrador por sus maestros:

Je ne doutai pas que la lettre ne fût de la laitière. Hélas, elle n'était que de Bergotte qui, de passage, avait essayé de me voir, mais ayant su que je dormais m'avait laissé un mot charmant pour lequel le liftman avait fait une enveloppe que j'avais cru écrite par la laitière. J'étais affreusement déçu, et l'idée qu'il était plus difficile et plus flatteur d'avoir une lettre de Bergotte ne me consolait en rien qu'elle ne fût pas de la laitière (vol. II, p. 74).

En resumidas cuentas, podemos afirmar que la escritura epistolar ficcional se vuelve casi programática, proléptica de ciertos episodios de la diégesis. Tanto la carta dirigida a Gilberte para comunicarle la noticia de la muerte de la vendedora de caramelos como la carta de Bergotte que el Narrador recibe pueden leerse como primeras epifanías literarias, revelaciones del paso y de la fragilidad del

tiempo, que desembocarán en *Le Temps retrouvé* en las revelaciones de la mañana de Guermantes.

Afectos

Las cartas ficcionales también permiten alimentar ciertos episodios de la diégesis. La correspondencia es, en efecto, un factor determinante en las relaciones afectivas entre los personajes, un modo de manifestar interés, emoción o afectividad.

Tal es así que el momento más erótico de la *Recherche*, en el que el Narrador “esparce [...] [su] placer” sin quererlo, tiene lugar durante una lucha corporal *por una carta*, la que Gilberte se niega a devolverle al Narrador. Tampoco se puede omitir aquí la referencia a Charlus, cuyas actitudes impulsivas (pulsionales) se plasman a través de varias misivas. En resumidas cuentas, la carta encarna las idas y vueltas de los afectos e incluso puede llegar a simbolizar la dialéctica entre amor y tiempo, tan central en la novela:

On ne peut pas, au début d'une amitié pour une femme, et même si elle ne doit pas se réaliser par la suite, se séparer de ces premières lettres reçues. On les veut avoir tout le temps auprès de soi, comme de belles fleurs reçues, encore toutes fraîches, et qu'on ne s'interrompt de regarder que pour les respirer de plus près (vol. III, p. 233).

Nos parece pertinente poner de relieve las semejanzas y diferencias de esta metáfora de la carta como una flor fresca, ya que se trata de una metáfora tradicional del paso del tiempo. Pareciera que la carta pudiera lograr, al menos ilusoriamente, mantenerse “fresca” y ser capaz de seguir esparciendo su aroma mucho tiempo después. Este aspecto parece ser una diferencia con la flor, cuya materialidad (la

flor se aja y se marchita) vuelve ese retorno al pasado más difícil. El hecho de que la carta pueda ser una metáfora del paso del tiempo merece ser comentado en el marco de la *Recherche*.

Otro ejemplo muy representativo de los afectos es el caso de los celos. Lo sabemos, en Proust no hay mejor hermenauta que el hombre celoso, que es el más sensible a todos los mensajes (sospechosos para él). En *La Prisonnière* (1923), es mediante mensajitos y misivas como observamos los celos y la posesividad que el Narrador tiene respecto de Albertine, es decir que las cartas son un vehículo para exigir a Albertine que vuelva a su lado. En efecto, cualquier carta a Albertine, cualquier mensaje de Albertine, garantiza una respuesta o una reacción inmediata.

Y si el celoso investiga *leyendo* cartas, quizás sea porque no hay objeto más rico para el trabajo de “interpretación de los signos” (como diría Gilles Deleuze, pp. 118-119) que la correspondencia. Además del Narrador, Swann es otro gran celoso de la *Recherche*, por eso termina leyendo la carta de Odette a Forcheville que inicialmente debía enviar por correo. En este episodio se notan las brechas entre proyección y realidad, entre vida y obra, incluso entre epístola y vida privada. Odette nunca dejará de ser misteriosa para Swann, aunque él se introduzca en su más profunda intimidad. La carta, al fin y al cabo, es la clave del misterio amoroso, porque le permite al espía percibir otra cara del ser querido, aunque esa otra cara no pueda ser entendida por completo.

En *La Prisonnière*, el Narrador no se atreve, contrariamente a Swann, a interceptar la correspondencia de Albertine. Y tal vez por eso Albertine no solo permanece inasible desde un punto de vista objetivo, sino que su vida entera pasa por las sensaciones subjetivas del Narrador:

Là, je m'arrêtais, je restais longtemps à regarder le kimono comme j'étais resté longtemps à regarder Albertine. Mais (et peut-être j'ai eu tort) jamais je n'ai touché au kimono, mis ma main dans la poche, regardé les lettres. À la fin, voyant que je ne me déciderais pas, je repartais à pas de loup, revenais près du lit d'Albertine et me remettais à la regarder dormir, elle qui ne me dirait rien alors que je voyais sur un bras du fauteuil ce kimono qui peut-être m'eût dit bien des choses. Et de même que des gens louent cent francs par jour une chambre à l'Hôtel de Balbec pour respirer l'air de la mer, je trouvais tout naturel de dépenser plus que cela pour elle, puisque j'avais son souffle près de ma joue, dans sa bouche que j'entr'ouvrais sur la mienne, où contre ma langue passait sa vie (vol. III, p. 582).

Para Buisine, de hecho, el epistolario en la *Recherche* es “una dramática sucesión de fracasos” (Buisine, p. 74): “toda correspondencia es por definición la que *no corresponde*, a nuestras expectativas o a las del otro, al verdadero deseo de quien envía o recibe la misiva”. En el plano diegético, la misiva ficcional proustiana favorece los malentendidos y los desencuentros y distorsiona la comunicación escrita.

Pero a veces la carta, como ritual, con su valor iterativo, se hace performativa y termina cumpliendo lo que anuncia. Así pasa por ejemplo con el Narrador, cuando le escribe a Gilberte e intenta convencerse a sí mismo de que ya no la quiere. Lo hace tanto que, a medida que escribe esas cartas, la “ficción” de un futuro sin sentimientos amorosos pasa a ser realidad:

La raison que je donnais maintenant dans mes lettres à Gilberte, de mon refus de la voir, c'était une allusion à quelque mystérieux malentendu, parfaitement fictif, qu'il y aurait eu entre elle et moi et sur lequel j'avais espéré d'abord que Gilberte me demanderait des explications. [...] À force d'écrire : « Depuis que nos cœurs sont désunis » pour que

Gilberte me répondit : « Mais ils ne le sont pas, expliquons-nous », j'avais fini par me persuader qu'ils l'étaient. [...] [J]e vivais avec l'idée que la vie avait changé en effet, que nous garderions le souvenir du sentiment qui n'était plus, comme certains nerveux pour avoir simulé une maladie finissent par rester toujours malades (vol. I, pp. 621-622).

Ahora bien, además de la carta “curativa”, catártica, está la carta que nunca se recibe, como, antes del episodio recién citado, una eventual carta de amor de Gilberte tan esperada por el Narrador al principio de su relación. La *Recherche* parece contener “más mensajes desesperadamente esperados que misivas realmente recibidas” (Buisine, p. 76). A veces la espera del cartero es una actividad absorbente: el Narrador espera la carta de Saint-Loup como muestra de su simpatía; espera la carta de Albertine diciéndole que está curada tras su accidente. Un caso análogo es el de la carta que Saint-Loup espera de su amante Rachel.

En resumidas cuentas, la carta es decisiva en el imaginario novelístico porque abre el campo de las suposiciones y de la interpretación. Establece *correspondencias*, no solo con comunicaciones y desencuentros, sino entre las propias instancias narratológicas: los personajes se vuelven autores, los lectores de Proust (y de las cartas ficcionales) son de algún modo destinatarios, el Narrador restituye el contenido de las cartas que recibió con el enfoque del protagonista (conocemos, en la novela, el desdoblamiento entre protagonista y Narrador que se va creando).

Nombre/País

Además de su cualidad de umbral y de su impacto sobre las relaciones afectivas, los epistolarios entre los personajes permiten

formular e incluso teorizar la propia esencia de la ficción proustiana, a través de la dialéctica nombre/país, es decir el desfase entre proyección y realidad que experimentan los personajes. Es lo que sucede, por ejemplo, cuando el padre del Narrador no puede creer la puntualidad con la que su eminente amigo M. de Norpois le responde por escrito y cree que sus cartas se han cruzado: « *on eût dit qu'il existait, pour lui, à la poste, des levées supplémentaires et de luxe* » (vol. I, p. 430).

Un tal desfase, hecho de imaginaciones y proyecciones *de personajes*, lleva a vislumbrar otro nivel del epistolario ficcional, al que nos atrevemos a denominar carta *doblemente ficcional*, o carta ficcional *al cuadrado*, que es la que existe en el pensamiento de los personajes, motivada por idealizaciones y cristalizaciones. Nos hemos referido previamente a la carta imaginada que nunca llega, pero, en realidad, la carta “al cuadrado” tiene un estatuto particular, en cierto sentido más *sólido* que el de la carta imaginada que nunca llega, aunque nunca salgamos del nivel de la imaginación de los personajes. La carta “doblemente ficcional” es una carta no solo imaginada –que el narrador imagina y nunca escribe ni envía, o una que nunca recibe de otro personaje–, sino que es una carta que ocupa espacio ficcional, una carta en la que se piensa, que toma cuerpo no solo para los personajes, sino también para el lector de la novela.

Entre ellas está, por ejemplo, la carta fingida, que el Narrador confecciona una y otra vez como una estrategia retórica para hacer volver a Albertine que ha huido de su casa:

Hélas, cette lettre feinte, en l'écrivant pour avoir l'air de ne pas tenir à elle et aussi pour la douceur de dire certaines choses qui ne pouvaient émouvoir que moi et non elle, j'aurais

dû d'abord prévoir qu'il était possible qu'elle eût pour effet une réponse négative, c'est-à-dire consacrant ce que je disais [...] (vol. IV, p. 40).

También está la carta fantaseada, cuando el Narrador imagina cómo sería la carta de amor de Gilberte tanto tiempo esperada por él:

Et dès lors, je m'efforçais de détourner ma pensée des mots que j'aurais aimé qu'elle m'écrivît, par peur, en les énonçant, d'exclure justement ceux-là, — les plus chers, les plus désirés — du champ des réalisations possibles. Même si par une invraisemblable coïncidence, c'eût été justement la lettre que j'avais inventée que de son côté m'eût adressée Gilberte, y reconnaissant mon œuvre, je n'eusse pas eu l'impression de recevoir quelque chose qui ne vînt pas de moi, quelque chose de réel, de nouveau, un bonheur extérieur à mon esprit, indépendant de ma volonté, vraiment donné par l'amour (vol. I, p. 402).

De alguna manera, aquella carta *ideal*, casi en el sentido platónico de la palabra, es decir con su dimensión trascendente y existencial, se pre-escribe en conjunto, entre la imaginación del personaje, del narrador y del lector.

Vida y obra

Como último aspecto, podemos decir que las cartas exploran la frontera entre ficción y no-ficción, fomentando dentro del propio dispositivo textual una reflexión sobre la relación entre la obra pública y la correspondencia privada de un escritor. El epistolario ficcional permite entender en Proust la tensión entre vida y obra, tan explorada previamente por él mismo en su *Contre Sainte-Beuve*. En la *Recherche*, estas preguntas se tratan en general en un contexto

mundano; así pasa por ejemplo con la intervención de una dama en un salón aristocrático del Faubourg Saint-Germain, un medio culto que no tolera la pedantería:

Avez-vous remarqué que souvent les lettres d'un écrivain sont supérieures au reste de son œuvre ? Comment s'appelle donc cet auteur qui a écrit Salammbô ? [...] En tout cas, reprit-elle, comme sa correspondance est curieuse et supérieure à ses livres ! Elle l'explique du reste, car on voit par tout ce qu'on dit de la peine qu'il a à faire un livre, que ce n'était pas un véritable écrivain, un homme doué (vol. II, pp. 779-780).

Vemos entonces que la carta flaubertiana *ingresa* en el cuerpo mismo de la escritura novelesca en Proust.

De forma más general, podemos afirmar que el epistolario ficcional cuestiona las fracturas entre vida y trabajo, entre intimidad y obligaciones, entre yo interior y yo social. Esto es cierto en el caso de Swann, quien le muestra a Odette menos « *traits particuliers* » de su carácter en su « *métier d'écrivain* » que los que le permite percibir, a pesar suyo, a través de su correspondencia: « *Elle se plaignait que quand Swann faisait métier d'écrivain, quand il publiait des études, on ne reconnût pas ces traits-là autant que dans les lettres ou dans sa conversation où ils abondaient* » (vol. I, p. 460).

La carta actualiza constantemente el desfase entre proyección y realidad, es decir, entre la imagen que un personaje tiene de otro y sus actitudes. Cuando conoce a su futuro amigo Saint-Loup en Balbec, el Narrador se sorprende primero de su actitud fría y distante, y este desfase vuelve a medirse a partir del epistolario: « *Ces manières glacées étaient aussi loin des lettres charmantes que je l'imaginais encore, il y a quelques jours, m'écrivant pour me dire sa sympathie* » (vol. II, p. 90). Luego, más adelante, cuando Saint-Loup

acaba escribiéndole con cariño, el Narrador habla de su “segundo rostro”, es decir del desdoblamiento entre el ser mundano y el ser real:

[J]e reconnaissais tout de suite quand c'était de lui que venait une lettre, car elle avait toujours ce second visage qu'un être montre quand il est absent et dans les traits duquel (les caractères de l'écriture) il n'y a aucune raison pour que nous ne croyions pas saisir une âme individuelle aussi bien que dans la ligne du nez ou les inflexions de la voix (vol. II, p. 224).

Si la escritura epistolar desempeña un papel tan importante en la obra de Proust, es en parte porque favorece una dialéctica de distancia y proximidad, ya que la carta permite establecer la proximidad con la misma intensidad y eficacia con la que significa y profundiza la distancia. Y esta tensión coincide con la problemática misma de la creación literaria para el Narrador, a quien le cuesta tanto alejarse de las solicitudes mundanas para sentarse a escribir.

Textualidades

Además de la dimensión fundamentalmente textual a la que nos hemos referido hasta el momento, es evidente que las cartas ficcionales en Proust convocan varias formas de la transtextualidad, según el concepto desarrollado por Genette en *Palimpsestes* (1982): la intertextualidad, con la evocación de las correspondencias de Mme de Sévigné y de Flaubert; la paratextualidad, sabiendo la profusión de las cartas que escribía Proust paralelamente a la escritura de su novela; y por fin la metatextualidad, por sus aspectos poéticos y genéticos. En este ámbito podemos citar, por ejemplo, los efectos de la metalepsis que aparecen en la ficción a través de la carta, y la porosidad asumida entre el “yo” que escribe

la novela (Proust), el “yo” adulto que cuenta el relato (el Narrador anónimo) y el protagonista joven que vive esta experiencia.

Los lectores de Proust conocen muy bien el momento clave de *La Prisonnière* en el que Albertine se despierta y llama al Narrador « *Mon chéri Marcel* ». Esta interpelación convierte el episodio en una zona altamente perturbada de la novela a nivel narratológico; y en este caso la repentina e incluso brutal presencia del escritor en su ficción a través del nombre propio, Marcel, llega después de un episodio “protagonizado por el ‘devenir-carta’” (Buisine, p. 21) de Albertine. El Narrador, en efecto, compara el rostro de Albertine con la imagen que las cartas nos dan de una persona para mostrar que la mujer puede diferir de sí misma como la imagen del destinatario que la correspondencia dibuja.

Las voces enunciativas se llegan a confundir dentro de la novela cuando el Narrador habla de sus propias misivas, sobre todo si conocemos la relación ambigua que Proust tenía con los destinatarios de sus cartas:

En réalité, si je pensais à mon œuvre et point aux lettres auxquelles je devais répondre, ce n'était plus que je misse entre les deux choses, comme au temps de ma paresse, et ensuite au temps de mon travail, jusqu'au jour où j'avais dû me retenir à la rampe de l'escalier, une grande différence d'importance. L'organisation de ma mémoire, de mes préoccupations, était liée à mon œuvre, peut-être parce que, tandis que les lettres reçues étaient oubliées l'instant d'après, l'idée de mon œuvre était dans ma tête, toujours la même, en perpétuel devenir. Mais elle aussi m'était devenue importune (vol. IV, pp. 618-619).

La carta ficcional baraja entonces las cartas de la narración y posibilita la inserción de elementos de discurso, no solo el de los

personajes sino también, en cierto modo, el de una voz de autor siempre dispersa en los pliegues –y en los pliegos– del texto.

Referencias

- Bouillaguet, A. y Rogers, B. (Dir.). (2004). *Lettre. Dictionnaire Marcel Proust*. Honoré Champion.
- Buisine, A. (1983). *Proust et ses lettres*. Presses Universitaires du Septentrion.
- Daudet, L. (1929). *Autour de soixante lettres de Marcel Proust*. Gallimard, Cahiers Marcel Proust, N. ° 5.
- Fraisse, L. (1998). La Correspondance de Proust. Son statut dans l'œuvre. L'histoire de son édition. *Annales littéraires de l'université de Franche-Comté*.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. Seuil.
- Kaufmann, V. (1986). Relations épistolaires (De Flaubert à Artaud). *Poétique*, 68, 387-404.
- Kaufmann, V. (1990). *L'Équivoque épistolaire*. Éditions de Minuit.
- Picon, J. (2007). *Proust. Correspondance* (pp. 5-37). Paris: Flammarion, GF.
- Picon, J. (2016). *Marcel Proust. Une vie à s'écrire*. Flammarion.
- Proust, M. (1970-1993, 21 vol.). *Correspondance 1880-1922*. Plon.
- Proust, M. (1971). Contre Sainte-Beuve. *Pastiches et mélanges et suivi d'Essais et articles*. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Proust, M. (1987-1989, vol. I-IV). *À la recherche du temps perdu*. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Raphaël, P. (1938). *Introduction aux lettres de Marcel Proust*. Sagittaire.
- Robitaille, M. (2003). *Proust épistolier*. Presses de l'Université de Montréal.

Umus de Fabienne Kanor : retour et détours de la mémoire dans un lieu malgré tout

María Celeste Biorda

Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma de Entre Ríos
Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona
biorda.mariaceleste@fhaycs.uader.edu.ar
ORCID : <https://orcid.org/0009-0006-1360-1296>

Beaucoup de romans contemporains antillais s'érigent en véritables lieux de mémoire face aux silences de l'Histoire et au manque de monuments: nous pensons aux fresques erratiques de Glissant, aux romans de Chamoiseau – dont certains frôlent l'épopée –, à certaines sagas de Maryse Condé, aux chroniques de Confiant. *Humus*, de Fabienne Kanor, écrivaine d'origine Martiniquaise, paru en 2006, s'inscrit dans cet élan puisque le récit vient combler ce qu'on pourrait appeler un blanc délibéré de l'Histoire. En effet, le roman s'ouvre sur l'extrait d'un journal de bord d'un navire négrier où on signale le saut en mer de « 14 femmes noires ». Bien que l'archive garde la trace de cet événement, celle-ci prive ces femmes de leur identité. L'auteure revient alors sur les lieux qu'elles ont parcourus en quête de leurs *traces* sans en trouver aucune. Or, comme le signale Didi-Huberman (1995), malgré le fait que certains lieux ne gardent aucune trace matérielle de ce qu'il est advenu, ils conservent « l'indestructible mémoire de leur office de destruction » (p.38). Ces lieux, que Lanzmann (1986) appelait des « non-lieux » sont pour Didi-Huberman des *lieux malgré tout*. Nous tenterons de montrer ici en quoi les lieux parcourus par la narratrice d'*Humus* constituent, eux aussi, des *lieux malgré tout* ; comment ils affectent

celle-ci ; et comment se produit la genèse de la voix qui offre *une vision prophétique du passé* (Glissant).

1. Le retour malgré tout

Il faut que je retrouve à l'instant ces énormes étendues de silence où mon histoire s'est égarée. (Glissant, 1969, p. 39)

Le peuple Antillais fait face à ce que Glissant (1997) appelle un « discontinu » dans son histoire, car elle est faite de ruptures qui commencent par « l'arrachement brutal » de la Traite (p. 223). Le roman de Fabienne Kanor que nous explorons ici présente plusieurs versions de cet « arrachement brutal » : à la fois celles qui réfèrent au mythe originel de ce peuple, le ventre du bateau ; mais aussi à celle de l'expérience du *retour malgré tout*.

Didi-Huberman (1995) emploie cette catégorie, dans un article consacré au film *Shoah* de Lanzmann, pour parler du retour « malgré le fait qu'il n'y ait plus rien, plus rien à voir » dans ces lieux « de la destruction qui, même détruits, après la guerre, n'ont « pas bougé » » ; et c'est ce retour qui fait éclater la violence du lieu malgré tout. Violence due à la consistance que prend ce lieu qui « n'a pas bougé » lorsque le survivant l'explore provoquant une « collision entre un passé de la destruction et un présent où cette destruction même, bien que défigurée, « n'a pas bougé » ». Ainsi, ce *lieu malgré tout* devient un « document [...] toujours singulier [...], toujours incarné » qui conserve « l'indestructible mémoire de leur office de destruction » (p. 38).

Le dernier récit d'*Humus*, « L'héritière », est le fruit de cette collision entre passé et présent provoquée par le lieu de mémoire. En effet, la

narratrice, dont la voix se confond avec celle de l'auteure et celles des autres narratrices, parcourt un lieu de mémoire à la recherche de traces *égarées* de son histoire : la *route des esclaves* à Ouidah, au Bénin. Le récit est construit comme un carnet de voyage où elle exprime le mal qu'elle éprouve à l'écriture de ce livre qui prétend rendre la voix à celles qui sont restées dans l'anonymat de l'archive historique.

La narratrice se trouve alors à Badagry « deux siècles » après l'embarquement de ces femmes, après être arrivé de Cotonou et avoir parcouru la côte du golfe de Guinée ; suivant les pas de Glissant et de Walkott, elle préfère explorer les lieux de mémoire plutôt que les archives (« Je n'ai jamais aimé les musées, ni les archives, ni la trace écrite, alors j'écoute le vent [...] » Kanor, 2006 : 238). Sa quête se fait alors depuis une perspective sensorielle, avec la conviction que le lieu conserve les traces de ceux qui y ont vécu et parce que la trace, tout comme l'empreinte, est la survivance d'un référent disparu. Cependant, les traces s'avèrent introuvables par la narratrice, qui peine à trouver ne serait-ce que l'ombre de ses personnages :

La nuit s'efface lorsque je quitte la grande ville et prends la route de Ouidah. [...] Sur cette bande de terre qui semble porter l'océan, je jette comme l'enfant-pouce mes rêves. Cherche Blanche [...]. Il paraît qu'elle aurait demeuré là autrefois. Qu'elle aurait été vue en compagnie d'autres. [...] Sept. Sept fois je tourne autour de l'arbre. En vain. Personne [...] Rien. [...] Où êtes-vous ? [...] (pp. 234-235).

Or, malgré le fait qu'il n'y ait rien à voir, le lieu demeure, comme un document capable de restituer l'expérience de l'horreur. Le lieu garde dans l'*ici* la trace d'un *toujours* perceptible par celui qui le

parcourt¹. C'est par l'opération de reconnaissance de l'ici que les traces du passé jaillissent, et c'est donc dans le corps de celui qui reconnaît que cette collision passé-présent se produit. Aussi, dans ce cas particulier, le lieu permet de réparer le discontinu historique, d'où le titre « l'héritière » qui établit une filiation directe entre la narratrice et les femmes disparues.

Mais où est la mer ? Que fait-elle ? Je ne l'entends guère. Elle est là pourtant. Je le sais, je l'ai appris dans les livres d'école. S'ils ont dit vrai, elle devrait être au bout. Au bout, avec un bateau gros qui nous amènera loin sans doute. Je ne veux pas y aller (je pleure) ! Pas y aller (fort) ! Même si mes pieds avancent et que mon corps fait oui.

Un fouet claquerait. Il claque. Comme dans les livres, et puisque nous sommes amnésiques. Sous le soleil qui pisse sang, alors je cours (p.236).

Le premier extrait cité plus haut relate le moment où la narratrice observe les lieux où se trouvaient les *zomaï*, tourne ensuite autour de l'arbre de l'oubli, répétant les mêmes gestes que les captifs sans pouvoir pour autant récupérer des images de ces événements. Dans le deuxième, on peut remarquer que, au moment où la narratrice se dirige de Ouidah à Badagry, par la route qui longe la mer, se produit cette collision dont parle Didi-Huberman dans l'énallage personnel, de temps et de mode. Lorsque la narratrice ne perçoit pas la mer, c'est le présent d'énonciation qui est employé (« Mais où est la mer ? Que fait-elle ? Je ne l'entends guère. ») ; mais tout à coup, dès son arrivée à la mer – que l'on déduit par l'emploi de « au bout » à valeur déictique – le futur simple fait son irruption immédiatement après l'emploi d'un conditionnel. On passe alors du plan des possibles à celui de la certitude dans le même espace-temps que le

¹ Cf. L'exemple de Simon Srebnik évoqué par Didi-Huberman (1995), p. 40-41.

« je » se fond dans le « nous », fusionnant alors le présent d'énonciation de la narratrice avec celui des 14 femmes embarquées dans *Le Soleil*. On peut souligner par ailleurs que c'est au moment de l'irruption du souvenir – tant cherché et attendu mais non pour autant moins étonnant – que la narratrice se voit submergée par les émotions (douleur, crainte, colère) qui la traînent dans un conflit intérieur lié au devoir de mémoire. Les phrases négatives peuvent suggérer une volonté de résistance au souvenir, cependant quelque chose la traîne puisque ses membres avancent malgré sa volonté. On a l'impression que son corps devient dépositaire d'une mémoire refoulée qu'il faut refaire surgir et conserver (« et puisque nous sommes amnésiques [...] alors je cours. »). C'est elle qui embrasse le devoir de mémoire pour tous ceux qui le refusent en imprégnant des sensations tout son corps au point d'en vouloir faire un réservoir étanche telle qu'elle le suggère en se comparant à Bettelheim.

Laissez-moi mes fantômes. Rendez-moi mes peurs. Laissez-moi mettre ma tête dans un sac. Étanche. Plastique. Mourir d'angoisse mais pour de vrai. Comme Bettelheim, la mémoire sauve. Étanche. Plastique. (p. 246).

Fabienne Kanor n'échappe donc pas à la récurrente préoccupation pour la conservation de la mémoire des écrivains antillais et c'est dans ce but qu'elle fait de son livre un nouveau lieu de mémoire : « En silence, tremblante, je me suis assise au milieu de la pièce. Ai disposé en cercle mes textes. Étaient-ce les feuilles de l'arbre autour duquel nous avons tous dû tourner ? La volante. La muette. La petite. La vieille... ». L'arbre de l'oubli autour duquel les personnes transbordées devaient tourner pour abandonner sur place leurs souvenirs, leur langue, leur identité... devient ici justement l'arbre de la mémoire. Et c'est encore dans un lieu de mémoire que les voix

se confondent, celle de la narratrice du XXI^{ème} siècle avec celles des captives. Comme si, finalement, dans ce roman, dire « je » n'était pas possible sans l'aide du « nous ». Recouvrer l'identité de l'autre passe alors par l'implication du « je » dans le « nous ».

2. La voix retrouvée

L'Autre que je suis est impliqué (en la totalité) au Je de cet Autre. (Glissant, 1969 : 60)

« Face au pas croyable, on convoquait l'imaginaire. À la folie, on répondait par la déraison. Contre l'histoire, on fabriquait des rumeurs [...] » (p. 219) s'écrie « la mère » dans l'avant dernier récit, nous rappelant la pratique du détour utilisée par les Antillais face au « raturage de la mémoire collective » (Glissant, 1997 : 224). « Se battre contre l'Un de l'Histoire – suggère Glissant – pour la Relation des histoires, c'est peut-être à la fois retrouver son temps vrai et son identité » (p. 276). Cette vérité du temps et de l'identité que cherche la littérature antillaise a pour but d'offrir une alternative au discontinu où les peuples transbordés ont été rejetés.

Fabienne Kanor va retrouver cette vérité en créant une poétique de la Relation autour de ces femmes, à la fois ce qui « relie, (relaie), relate » (Glissant, 1990 : 187), car autant leurs voix que leur témoignage (énonciation et énoncé) acquièrent une consistance dans l'enchevêtrement.

La narratrice du roman manifeste dans une sorte d'avertissement au lecteur sa volonté d'« enchaîne(r) » celui-ci, le « condamne(r) » à « écouter », « juste écouter, sans autre distraction, ce chœur des femmes » (p.14) et pour cela, l'enchaînement passe par l'enchantement. Enchantement qu'elle produit grâce à la

composition chorale, qui n'est pas une simple addition de voix mais une véritable composition musicale où, même si l'on perçoit des voix individuelles, celles-ci acquièrent leur puissance et leur timbre singulier dans la rencontre d'autres voix.

On pourrait même avancer que la voix du « je » n'existe pas tant qu'elle n'a pas rencontré les voix des autres « je ». Il ne s'agit pas d'une dilution, comme on aperçoit dans certains poèmes où la voix lyrique se perd au contact des autres : « moi, c'est tous, tous c'est moi » disait Baudelaire dans *Fusées* (1867) dans une tentative de se perdre dans la foule. L'inverse se produit ici : ce sont les autres qui donnent voix au « je ». Dans la plupart des récits, nous retrouvons un mouvement de réciprocité au début du texte, comme si le témoignage de l'une (l'énoncé) n'était pas possible sans la voix des autres qui l'habitent². On peut noter plusieurs cas de figure : un mouvement allant du « je » au « nous », au « vous », mais aussi au « elles ».

Le premier récit, celui de « la muette », est significatif puisqu'il commence avec une mise en scène d'une sorte de genèse de la voix :

Au commencement était l'absence. Rien dire, ne pas être. Rien qu'une chose dont ils se servent. Qu'ils usent jusqu'à ce que son dedans casse. J'ai tout vu. Ne me demandez pas quoi. Les mots perdus le sont à jamais. (...) (p.17).

On peut noter un manque de sujet grammatical dans les deux premières phrases, puis une forme d'anéantissement des thèmes proposés : « je » surgit après le silence, un silence imposé par « ils ». Or le témoignage n'arrive pas. Le récit continue dans cette logique

² Le et la : les voix qui habitent la voix de la narratrice et qui habitent aussi le témoignage.

négative « je ne sais plus, j'ai oublié, je n'ai plus la date, j'étais trop petite pour me rappeler, j'ignorais... », « je » ne fait que sentir (« J'entends, je regarde ») mais ne peut ni se souvenir ni témoigner tant qu'il n'y a pas de « nous ».

J'ai.
Je.
Nous avons sauté.
Ensemble. Nous avons.
Sauté. Mer. Sautez!
Nous.
L'avons fait. (p. 21).

Le « je » devient sujet de l'action dans le « nous ». On peut noter une tentative d'existence lorsque l'auxiliaire avoir est employé, puis une tentative d'affirmation au vers suivant, mais qui vacille puisque le pronom employé est le clitique. La proposition s'accomplit dans le « nous », qui comprends plusieurs « je » qui vacillent, mais qui « ensemble » réussissent à s'affirmer. Et c'est à partir de là que la narratrice peut témoigner : « Je n'ai pas tout dit. Il y a aussi cette femme ». Elle commence alors le récit du saut en mer, le repêchage, la traversée, l'arrivée aux Antilles.

Un autre exemple de ce genre est celui de « la vieille », où le « je », lorsqu'il réalise le mouvement d'anamnèse l'accomplit dans un « nous » qui apparaît comme sujet de l'énonciation : « je » se rappelle mais « nous » raconte.

Quand je songe à cette époque, j'ignore pourquoi, mais il me vient comme un rire dans la gorge. (...) Souris en songeant à notre victoire. Nous avons survécu. Malgré les morts, la honte, la faim. Malgré les cales.
Ce jour où tout a commencé. (p. 29).

Ce choix d'initier la narration à la manière du *bereshit* biblique confère au « nous » le statut de voix de la narration, puisque avant ce « nous » il n'y a rien, même pas de « je ». Le « je » peut se souvenir parce que le mouvement est ultérieur, « je » existe après s'être rempli des autres « je ».

Il existe des cas où le « je » se construit par rapport au « vous », dans l'écho que produisent les autres voix : « Oyez, sœurs de chaîne, jusqu'au bout mon histoire ! » crie « l'amazone » ; comme si l'écoute de l'autre rendait l'existence au « je ». Il s'agirait alors d'un « *esse est percipit* » oral-aural : la voix *est* si elle est entendue.

Finalement, nous pouvons citer un exemple du début du cinquième récit où la voix surgit en opposition au délocuté.

La Blanche. C'est comme cela que l'on m'appelle. Ce qu'elles disent lorsqu'elles se figurent que je ne les entends pas. La Blanche, et bien d'autres choses encore. Des mots qui souillent, gâtent mon nom, leur donnent des airs de mesdames quand elles ne sont plus rien.

Ce qu'elles pensent au fond, m'en fous pas mal. Ce que je crois, moi, ce qu'il est des jours où l'on n'a pas le choix. Où un homme qui vit est un homme qui risque. Et moi, la Blanche, j'ai décidé de ne pas mourir. (p. 97).

On aperçoit ici une progressive matérialisation du « je » qui débute dans la fonction complément d'objet direct (« m'appellent »), subissant l'action des autres ; puis prenant de la force dans le possessif « mon » qui détermine le syntagme nominal « mon nom », le « je » étant donc en pleine possession d'une identité ; il peut ensuite être sujet de l'action – « je crois » ; pour s'affirmer ensuite dans le pronom tonique « moi ». Or ce « moi » est apposé au syntagme « La Blanche », nom que les autres lui donnaient. Ainsi la

matérialisation du « je » se ferait par l'intervention du regard que les autres posent sur le « moi ».

Ces trois cas de figure nous permettent de voir l'importance de la voix dans la composition du roman car la narration des événements que la narratrice finale veut donner à entendre n'est pas possible depuis un « je » individuel. Le « je » qui énonce peut le faire après être devenu un « je » parmi les autres, capable de dire à la fois le récit collectif qui lui donne voix et son propre récit individuel qui précède cet événement.

Conclusion

Nous avons donc pu voir que le *lieu malgré tout* mobilise les affects de celui qui le parcourt au point de permettre une rencontre impossible entre un « je » du XXI^{ème} siècle et un « nous » du XVIII^{ème}. Nous remarquons aussi une cohérence précise entre la mise en scène de la voix narrative et la composition chorale qui nous est offerte. Composition qui se veut aussi patchwork, d'une part dans le sens d'assemblage de diverses pièces ; et d'autre part dans le sens de pièce qui vient couvrir un trou, dans ce cas, le vide de l'archive. Ces « couturières de la douleur » comme les appelle la narratrice ne font pas que rompre le silence, elles le réparent.

Bibliographie

Chamoiseau, P. (1997), *Ecrire en pays dominé*, Paris : Gallimard ; (1992) *Texaco*, Paris : Gallimard.

Ciarcia, G. (2008) « Restaurer le futur. Sur la *Route de l'Esclave* à Ouidah (Bénin) », *Cahiers d'études africaines*, 192 | publicado online el 1 de enero de 2010, consultado el 29 de julio de 2021. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriques/15458>

Didi-Huberman, G. (1995) « Le lieu malgré tout », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, N°46. Pp. 36-44.

Glissant, E. (1969), *L'Intention poétique*, Paris : Seuil ; (1990), *Poétique de la Relation*, Paris : Gallimard ; (1997), *Le discours antillais*, Paris : Gallimard.

Jelin, E. (2001), *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo XXI.

Kanor, F. (2006), *Humus*, Paris: Gallimard.

Lanzmann, C. (1986) « Les non-lieux de la mémoire », *Au sujet de Shoah*, Paris : Belin. Pp. 80-292.

Lesne, A. (2014). « La construction d'une scène littéraire antillaise. Médiations et réappropriations. » *Ethnologie française*, 44, 611-620. <https://doi.org/10.3917/ethn.144.0611>

Maximin, D. (2000) « Allocution d'ouverture », in Rochmann, Marie-Christine ; 2000 ; *Esclavage et abolitions : mémoires et systèmes de représentations*, Paris : Karthala.

Pollak, M. (1993). « Mémoire, oubli, silence » ; in M. Pollak, *Une identité blessée: Études de sociologie et d'histoire* (pp. 13-39). Paris: Éditions Métailié

Exploration d'un roman populiste et de sa transposition à l'écran : *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit, 1929

Amelia María Bogliotti

Facultad de Lenguas
Universidad Nacional de Córdoba
amelia.m.bogliotti@unc.edu.ar

ORCID : <https://orcid.org/0009-0002-9981-1235>

L'hôtel du Nord est un roman d'Eugène Dabit publié en 1929 au moment où un groupe d'écrivains, intéressés par la représentation de la réalité populaire dans la littérature, voulaient dépasser d'une part le scientisme zolien et de l'autre se distinguer des romanciers qui s'occupaient trop des aspects psychologiques des personnages et produisaient, à leur sens, une littérature *snob*, éloignée du réel. Parmi ces écrivains, Léon Lemonnier et André Thérive sont arrivés à théoriser leurs points de vue, à les diffuser et à fonder une école répondant à leurs intérêts, concurrencée par d'autres groupes également désireux de rénover le champ littéraire, et le roman en particulier. Populisme, littérature prolétarienne, réalisme socialiste sont des concepts qui se discutent dans les années '30 et qui sont en rapport direct avec le visage d'une France d'après-guerre, bouleversée par les changements économiques, politiques, technologiques et sociaux qui ont eu un grand impact dans tous les domaines de la vie.

L'hôtel du Nord, qui obtint le Prix du roman populiste en 1931, a donc un triple intérêt. Littéraire d'abord parce qu'il oblige les critiques à se replonger dans les préoccupations des gens de lettres

du début du vingtième siècle, qui se débattaient entre le poids de la littérature dix-neuviémiste et les nouvelles formes qui couvaient et qui allaient se déployer avec force à partir des années '40. Intérêt culturel ensuite puisqu'il fut écrit alors que le monde se réorganisait en fonction des changements survenus après la guerre de 14-18 et des idéologies naissantes, et qu'il en devint en quelque sorte un document d'époque. Linguistique enfin, parce qu'il traduisit et légitima le parler familier, voire populaire, en donnant la voix aux personnages du peuple d'alors.

L'hôtel du Nord ne fait pas partie du canon littéraire destiné à l'enseignement du français et malgré cela ce titre eut une énorme répercussion surtout à partir de l'adaptation cinématographique - *Hôtel du Nord* - réalisée par Marcel Carné en 1938, qui confia ses principaux rôles à Arletty et à Louis Jouvet, acteurs de grand renom à l'époque et à Annabella et Jean Pierre Aumont, jeunes premiers du moment.

Le présent travail se propose de faire une exploration et du roman et du film afin de bâtir un itinéraire de lecture qui devrait permettre aux étudiants de découvrir les contenus et les sens véhiculés par les deux textes, de manière comparative. Quel univers se découvre à la lecture du roman de Dabit ? Quelle trame y est nouée ? Quelle structure textuelle l'auteur a-t-il choisie ? Quelles ressemblances et dissonances trouve-t-on entre le roman et le film ? Voici quelques questions à aborder dans ce qui suit.

Une voix narratrice extra diégétique invite le lecteur à entrer à l'Hôtel du Nord, situé à Paris, en face du Canal Saint Martin, sur le quai de Jemmapes, pour y découvrir ceux qui y vivent et comment ils y vivent. L'hôtel a 40 chambres distribuées en trois étages dans

lesquelles habitent des petites gens. On découvre et on quitte les lieux avec les yeux des futurs propriétaires, M. et Mme Lecouvreur. Ce couple constitue donc le fil conducteur d'un texte dénué de véritable intrigue mais offrant une fresque de personnages qui passent au cours des 35 chapitres tout comme autant de locataires d'un hôtel entrant et sortant de leur chambre. Définis par leur métier, leur langue, leurs comportements et manières, ils composent une communauté teintée des couleurs de la vie simple et besogneuse qui dans le train-train quotidien tisse des relations éphémères, abritées par l'espace partagé.

L'univers qui y est construit présente les traits sociologiques de l'époque où le texte voit le jour : un groupe de travailleurs, employés, artisans vivant dans des conditions d'existence précaire, dans un quartier ouvrier d'une grande ville : « Existences machinales irrévocablement rivées à des tâches sans grandeur. Il y a là des gens de tous métiers. » [...] (*HN*¹ p. 19). Les échanges y sont chaleureux ce qui dessine une ambiance amicale, compréhensive et tolérante capable d'accueillir les soucis et les travers des gens sans les juger. Mais à la différence des romans de Zola dont le naturalisme, qui prétend observer scientifiquement les tempéraments, remarque les plaies et malheurs des miséreux, le roman de Dabit, rejoignant par là les postulats du populisme, se complait à souligner ce qu'il y a de plus vivace et de plus sympathique dans le collectif de l'hôtel malgré ses détresses. Et si un teint de nostalgie colore tout le roman, c'est que l'hospitalité, la camaraderie, la solidarité qui caractérisent le groupe dépeint sont vouées à la disparition avec les protagonistes de l'histoire et avec le lieu qui les accueille. Une rupture avec le passé, métaphorisée par la

¹ L'Hôtel du Nord.

destruction de l'immeuble, la dispersion de ses locataires et la mise en place d'un commerce promu par des entrepreneurs explique la mélancolie qui envahit les pages. « Un jour, à l'improviste, le propriétaire vint lui annoncer, officiellement qu'on l'exproprierait et qu'il avait vendu, lui, son terrain au "Cuir Moderne". » (*HN* p 105).

Le métier est la principale caractérisation des personnages : hôteliers, marchand de fonds, bonne, serrurier, typographe, pâtissier, garçon de table, électricien, ouvriers du bâtiment, blanchisseuses, camionneurs sont quelques uns des travaux mentionnés, exercés par les personnages du roman. Les caractères, divers et variés, brossés à peine, affichent les maux qui pèsent sur cette classe laborieuse : la violence, l'alcool, la prostitution, la maladie, l'indigence.

Les rapports entre les hommes et les femmes sont définis de manière binaire et avec tous les torts que la confrontation du monde féminin et masculin comporte : la femme est soumise à l'autorité de son mari, de l'amant ou du mâle ; elle reste en général à la maison et s'occupe des tâches ménagères alors que l'homme sort et se distrait à plaisir. Les violences à l'intérieur du couple sont ressenties comme naturelles de même que l'infidélité, le « cocuage ». « Grosse garce, cria Pierre, c'est comme ça que tu me remercies de t'avoir tirée du fumier ! Il la gifla, puis sortit en claquant la porte. Renée était habituée aux injures ; elle accepta aussi les coups. " C'est la vie," se dit-elle ». (*HN*.p. 28). L'enfance subit également l'autoritarisme des adultes qui maltraitent et tapent.

Une certaine conscience sociale existe chez les habitants de l'Hôtel du Nord. Chez les hommes surtout. Le matin du 1^o mai « un à un, les locataires descendirent. Plantés devant la porte, ils dénombraient

ironiquement les "grosses légumes" et les "flics"; "les vaches à roulettes » (HN. p. 87). Cependant, il n'y en a qu'un, parmi eux, qui ait une activité politique organique et qui possède *Le Capital* parmi ses livres; des numéros de *L'Humanité*, de *L'Avant-Garde* sur ses étagères, et des photos de Lénine et de Jaurès sur les murs de sa chambre. Quant aux femmes, elles ne semblent pas s'intéresser en particulier à ce sujet. Mme Lecouvreur, représente, dirait-on, le côté conformiste et réactionnaire de la société, ignorante des enjeux politiques, prête qu'elle se montre à défendre l'intervention des forces de l'ordre pour « coffrer tous les meneurs » (HN.p. 88).

Le mouvement populiste, fondé par L. Lemonnier et A. Thérive, rejetait le politique. Il s'intéressait seulement à retracer la vie des petites gens et n'entendait pas devoir assumer à travers la littérature une fonction de propagande comme le souhaitaient les écrivains liés au Parti Communiste français, défenseurs du réalisme socialiste dans les arts. Il n'empêche que les références trouvées dans le roman, ayant trait à l'émergence des idéologies de gauche comme l'emploi du terme « camarade »; l'évocation de l'organisation de la fête du 1^o mai et du réseau international des travailleurs brossent d'un côté un tableau d'époque et de l'autre suggèrent la sympathie d'E. Dabit pour les tendances socialistes, sympathie corroborée, d'ailleurs dans la biographie de l'auteur.²

Le narrateur prend la parole brièvement pour présenter un personnage, une scène, une situation, mais cela fait, il laisse ses créatures s'exprimer librement, à leur façon, avec la langue familière ou populaire dont elles se servent habituellement. Parfois,

² E. Dabit n'a pas voulu qu'on associe ses textes à un quelconque groupe politique, cependant il était proche des écrivains populistes et prolétariens et avait intégré l'AEAR (Association des écrivains et artistes révolutionnaires).

le narrateur prend quelques mots ou expressions de l'oral utilisées par les personnages pour pimenter son récit et alors il les met entre guillemets : « perco », « zinc », « minuterie », « rentrer la terrasse », « combine », « cibiche, « parties carrées »..., par exemple. D'autres fois, il reproduit des phrases dites sur le vif. Mais les dialogues directs occupent la plupart du temps la plus grande place. Ainsi, les traits de la langue familière, se repèrent-ils à foison. En voici une liste non exhaustive avec quelques mots et expressions puisés dans le texte:

- Emploi de « on » et de « ça » comme dans « Les hommes, ça n'y comprend rien »
- Mots familiers tels que « boueux » pour « éboueurs » ; « turbin » pour « travail » ; « macchab » pour « mort » ; « numéro » pour « personne originale, « la toquante » pour « la montre »...
- Expressions imagées : « courir le guilledou » ; « mettre le fil à la patte » ; « filer du mauvais coton » entre autres.
- Apocopes : « typos » pour « typographes » ; « zanzi » pour « Zanzibar »
- Interjections populaires ou vieilles : « Par exemple ! » ; « La barbe ! » ; « Dame ! » « Que non pas ! »
- Des mots anciens : « métingue » francisation du mot anglais meeting ; « youpin », « youtre » pour « juif »
- Suppression du pronom « il » : « faudra me lessiver les couloirs » ; « faut que... » ; « y a »

- Raccourcissement par retrait de quelques éléments (comme la disparition du « ne » de la négation),
- Formes d'exclamatives interrogatives : « En avait-il vendu des litres de bière et de limonade ! » (HN. p 77) « C'est-y pas malheureux de laisser traîner du linge comme ça ! » (HN. p. 66).

L'utilisation de ce langage familier, voire populaire, c'est l'un des points principaux qui rattachent le roman à son adaptation à l'écran et l'un des aspects qui, au dire des critiques, a contribué au grand succès du film auprès du public français. De même, « l'atmosphère » du roman écrit par Dabit est rendue par Marcel Carné grâce aux photographies et panoramiques des alentours de l'hôtel (les écluses, le canal, le square voisin avec les désœuvrés sur ses bancs) et de l'ambiance amicale et bruyante qui caractérise la maison. Le noir et le blanc ; le gris et la brume qui y prédominent dans certaines scènes rendent aussi le ton dramatique perçu dans le roman.

Ceci dit, Marcel Carné et ses collaborateurs Henri Jeanson et Jean Aurenche prennent des libertés par rapport au roman. D'abord, ils construisent une trame qui tourne autour des couples pris ou non du texte-source : M. et Mme Lecouvreur ; Renée et Pierre ; Raymonde et M. Edmond ; Prosper et Ginette. Puis ils redistribuent des répliques et des scènes à leur convenance. Par exemple, c'est Lucie qui « se mettait à la fenêtre, suivait des yeux les couples qui se promenaient le long du canal » (HN p.83) mais c'est Renée que l'on voit à la fenêtre, rêveuse, à l'écran. C'est encore Lucie qui déclare *s'ennuyer* (HN p.83) dans le roman alors que c'est Edmond qui *s'asphyxie* [00 :59 :37 - 00 :59 :39] dans le film. Enfin, ils inventent de toutes pièces certains rôles : ni la fillette dont on fête la communion,

ni le petit Manolo du film ne font partie des locataires de l'hôtel de Dabit. Cependant, Carné, Jeanson et Auranche font appel à plusieurs autres figures extraites du roman pour compléter ce monde : les manilleurs ; le jeune électricien ; Jeanne, la bonne ; Adrien. Au regard de toutes ces variations, le film acquiert un caractère mélodramatique, propice au média cinématographique et aux attentes des spectateurs. En effet, dans le film on s'arrête sur les préoccupations et conflits que vivent les couples mentionnés en haut. M. et Mme Lecouvreur, les tenanciers de l'hôtel aux prises avec les aléas de leur métier ; Prosper et Ginette, ménage instable par l'infidélité de l'épouse ; Renée et Pierre, jeunes sans le sou, prêts à quitter la vie car « ils ont tout essayé, que les autres n'ont pas voulu d'eux et que tout a foutu le camp autour d'eux » [00 :14 :56 - 00 :15 :04] ; Raymonde et M. Edmond, la prostituée et le souteneur, mêlés au milieu des malfaiteurs par le passé de Polo-Robert-Edmond.

Si on compare encore les deux textes on s'aperçoit par ailleurs que certains faits et personnages du roman ont été gommés pour réaliser le film. Par exemple, la grossesse et l'enfantement de Renée ainsi que la mort de son fils ; le corps d'une jeune suicidée retrouvé dans le canal ; la commémoration du 1^{er} mai ; la maladie de Mme Lecouvreur ; le travestissement d'Adrien ; la maladie de Mme Lecouvreur ; le travestissement d'Adrien ; le personnage de Ladevèze, le tuberculeux ; de Denise, une croqueuse d'hommes déguisée en actrice ; de Toto, le véritable enfant des Lecouvreur. A leur place, il y a des atténuations, voire des transformations et remplacements : Renée, dans le film est un personnage vertueux qui reste toujours égal à lui-même et qui au lieu de tomber dans la déchéance –comme c'est le cas de la jeune Renée du roman- se rattrape, travaille avec entrain, reconquiert l'amour de Pierre son

copain avec qui elle projette de se marier ; le suicide (Chapitre XIV) devient tentative échouée d'une suicidaire dans la pellicule ; le rassemblement populaire est focalisé sur le bal du 14 juillet seulement et non sur le premier mai comme dans le roman ; Toto, enfant espagnol adopté, occupe la place du Manolo du livre ; Mme Lecouvreur est toujours bien portante dans la projection et son séjour à l'hôpital, raconté par Dabit, est remplacé par celui de Renée qui a dû être transfusée après sa tentative de mort ; l'homosexualité d'Adrien est subtilement suggérée à l'écran par une focalisation sur ses gestes et ses manières délicates. Raymonde et Edmond, enfin, sont des personnages créés de toutes pièces pour le film. Les scènes dans lesquelles ils interviennent sont sympathiques et attachantes. Leur lien, tout de même pervers (Raymonde travaille pour Edmond, son proxénète) ressemble à celui d'un vieux couple soudé par l'amitié. Leurs dialogues sont cocasses.

L'humour est en effet l'un des recours fréquents du film : jeux de mots, histoires drôles, allusions de double sens... Sauf le couple Renée-Pierre, tous les personnages ont des traits d'humour qui les rendent agréables et amènes. Kenel, le copain de Proprio et l'amant de sa femme fait toujours des blagues. Arlétty, femme du peuple, peu instruite, doit toujours demander des précisions à Edmond quand celui-ci parle. « *Traduction...* ? » demande-t-elle.

Bref, l'effacement de certains personnages et de certaines scènes du roman ou leur modification ; la création de nouveaux rôles joués par des acteurs appréciés par le public français ; la définition d'une intrigue ; la photographie de la rue, du canal et des alentours ; le tournage du travail des éclusiers, la valorisation du langage familier concourent à offrir un long-métrage en accord d'une part avec les postulats du populisme qui à l'écran prit le nom de « réalisme

poétique » et de l'autre avec l'air du temps. Sept ans s'étaient écoulés entre la parution du roman et la diffusion du film ; le Front populaire gouvernait le pays depuis 1936 et la Guerre civile espagnole battait déjà son plein. Ces événements ont certainement influencé le réalisateur et ses scénaristes qui ont incorporé à leur création des images joyeuses évoquant certains acquis du monde ouvrier³ et la figure du petit Manolo, enfant traumatisé par les pétarades qui lui rappellent les bombes de la guerre en Espagne.

Le lecteur ouvre le texte de Dabit et entre dans un univers grisâtre, aux chambres mal entretenues, exigües et inconfortables. Avec les odeurs malsaines on y respire la détresse, l'oppression, le risque et le péril. Les Lecouvreur font des efforts pour rénover les lieux et entretenir une ambiance conviviale. Ils y réussissent. Les relations qu'ils nouent avec leurs clients pour passagères qu'elles soient disent leur bonhomie et la compréhension de l'autre. Mais ce monde ne peut durer. Au bout du texte, ce monde disparaît, éclate, fait partie d'un passé révolu.

Le film, au contraire s'ouvre sur les eaux du Canal et après un détour de la caméra celle-ci se fixe sur le panneau HOTEL DU NORD en grand caractères. Un couple enlacé y entre, une fête est montrée, les rires, les blagues, la blancheur et la lumière de la joie contrastent avec la morosité des nouveaux arrivants. Le film se termine sur la même image de l'Hôtel et sur les mêmes jeunes enlacés qui quittent pour toujours les lieux, prêts à refaire leur vie. Comme l'ont dit Christian Rolot et Francis Ramirez, la transposition au cinéma réalisée par Marcel Carné, en 1938, fit du lieu un mythe et l'Hôtel du

³ Une image est éloquent à ce propos : le moment où la famille Lecouvreur part à la pêche rappelle des caricatures de l'époque évoquant l'obtention des congés payés. [01 :02 :09 – 01:02 :15].

Nord devint désormais un bien célèbre du patrimoine culturel français.

Le populisme dans la littérature et à l'écran

Pistes pour l'approche des textes (niveau intermédiaire et avancé)

Fondé par Léon Lemonnier et André Thérive et aux termes du manifeste paru dans le quotidien *l'Œuvre* (1929), le populisme entend privilégier la peinture des petites gens, contre celle de la bourgeoisie aisée, passible d'un réalisme et d'une psychologie littéraires artificiels. Le mot est emprunté au vocabulaire politique russe où il désigne un mouvement d'intellectuels des années 1870, mais comme courant littéraire le « populisme » français n'a pas de visée politique ou sociale. [...]

Le mouvement vaut par son aptitude à introduire de nouveaux objets quotidiens dans la littérature hors d'un regard hiérarchique (l'élitisme de l'écrivain ou la belle âme qui, même rapportée à un personnage populaire, traduit la perspective bourgeoise).

Extrait du Dictionnaire Larousse encyclopédie en ligne. Entrée « Populisme »

<https://www.larousse.fr/encyclopedia/divers/populisme/187303>

Populisme, direz-vous ? Et après ? Le mot, pas plus que la chose, ne nous effraie. Décrire la vie simple des petites gens, rendre l'atmosphère d'humanité laborieuse qui est la leur, cela ne vaut-il pas mieux que de reconstituer l'ambiance trouble et surchauffée des dancings, de la noblesse irréaliste des boîtes de nuit, dont le cinéma, jusqu'alors a fait si abondamment profit !

Marcel Carné, « Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue ? » in *Cinémagazine* n° 11, novembre 1933, p. 14⁴ <https://www.ens-louis-lumiere.fr/atmosphere-atmosphere-la-recherche-dune-esthetique-du-realisme-poetique-et-dun-possible-heritage>

Approche du texte-source : *L'Hôtel du Nord*, Eugène Dabit, 1929.

a. Avant la lecture complète du roman

1. A partir du titre *L'Hôtel du Nord*, faites des hypothèses sur le contenu du texte à découvrir. Puis, partagez vos réflexions avec vos copains.
2. Sur le site <https://www.amazon.fr/LH%C3%B4tel-du-Nord-Eug%C3%A8ne-Dabit> cherchez la quatrième de couverture du livre dans son édition de poche du 11 mai 1990. Lisez cette page et repérez les différences et ressemblances que vous trouvez par rapport à vos premières hypothèses et intuitions sur le roman à travailler. Notez vos conclusions.
3. Ces premières approches, vous donnent-elles envie d'engager la lecture complète du roman ? Justifiez votre réponse.

a. Après la lecture du roman

1. Lisez le roman au complet et dégagez-en la structure : parties ? chapitres ? récit ? dialogues ? voix narrative ?

⁴ Cité par Charles Lesur in « Atmosphère, Atmosphère... » à la recherche d'une esthétique du réalisme poétique et d'un possible héritage. Mémoire de Master, p 31. Spécialité cinéma, promotion 2015 Soutenance de juin 2015 ENS Louis-Lumière.

2. Donnez à chaque chapitre un titre qui réponde à son contenu et faites un résumé de chacun d'eux en une ligne.
3. Prenez un chapitre de votre choix et étudiez-y le langage prédominant. Relevez-en les principales caractéristiques et justifiez votre caractérisation au moyen d'exemples extraits du même chapitre.
4. Repérez tous les noms de métiers mentionnés dans le roman. Puis, classez-les selon un critère de votre choix.
5. Concentrez-vous sur les personnages du roman. Y a-t-il des héros ? Des anti-héros ? Qu'apprend-on d'eux ? Comment les désigne-t-on ? Par leur nom ? Par leur surnom ? Comment sont-ils caractérisés ? Faites une liste des caractères à partir de ces personnages.
6. Étudiez le monde masculin et le monde féminin dans le roman. Quels types d'hommes et de femmes y trouve-t-on ? Quel type de rapports y a-t-il entre eux ?
7. Y a-t-il une place pour l'enfance dans ce roman ?
8. Décrivez le rapport des personnages avec les divers espaces de l'hôtel.
9. Parmi les personnages choisissez-en un pour le présenter à la classe. Justifiez votre choix.
10. Situez l'hôtel sur une carte des arrondissements de Paris en vous guidant des lieux cités dans le roman (le Quai des Jemmapes, les Buttes Chaumont, la Gare de l'Est, la Place de

la République...). Puis, votre carte sous les yeux, écrivez un paragraphe de 5 lignes pour préciser son emplacement.

11. Quelle est la fonction de l'hôtel dans le roman ? Quel sens a-t-il pour les locataires ? Répondez-y par écrit, en un paragraphe complet.
12. En quoi *L'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit (1929) peut-il être considéré un « document » d'époque ?
13. « Nous nous sommes dits populistes, parce que nous croyons que le peuple offre une matière romanesque très riche et à peu près neuve. Ce fut l'erreur des naturalistes de le prendre pour un troupeau bestial en proie à ses instincts et à ses appétits. Sans prétendre distribuer des prix de vertu, nous croyons qu'il est possible de le peindre autrement, en montrant, non seulement ses qualités, mais la pittoresque rudesse de sa vie. » Léon Lemonnier, Manifeste du populisme, p. 73⁵

Observez la citation qui précède. A partir de votre lecture et des exercices qui précèdent vous est-il possible de dégager la matière romanesque dépeinte par E. Dabit ainsi que « la pittoresque rudesse » de la vie du peuple ? Répondez-y en un texte de 300 mots environ.

⁵ In *Études littéraires*, Volume 44, numéro 2, été 2013. « Récit d'enfance et populisme dans *Éducation barbare* de Claire Goll » par Patrick Bergeron.

Approche du film de Marcel Carné : *Hôtel du Nord*, 1938.

a. Avant le visionnement complet du film

1. Observez la présentation du film entre le début : [00 :00 :00] et les minutes [00 :02 :00] et notez ce que cela vous suggère. Regardez en particulier les premières images, les sons, le générique, la manière dont les mots sont incorporés à l'écran et le type de tournage.
2. Observez la séquence 00 :02 :54 – 00 :05 :49 et complétez le tableau ci-dessous :

Personnages	Lieux	Actions	Décors	Motifs de la conversation
-------------	-------	---------	--------	---------------------------

1. A partir des données recueillies, décrivez la scène en un texte suivi d'une dizaine de lignes.
2. Regardez l'image de la minute [00 :26 :12]. Qui est cet inconnu ? Regardez ses habits, son allure. (Donnez-lui un prénom, un métier, une provenance). Où est-il ? D'où vient-il ? Où va-t-il ? A quoi il pense ? Écrivez ses pensées sous forme de monologue intérieur. (10 lignes maximum). Partagez vos textes à haute voix.
3. Imaginez une scène à partir du dialogue transcrit ci-dessous. Pensez aux personnages qui discutent. Qui sont-ils ? Quel est le rapport entre eux ?

« — Patience ! ? [...]

—Je potasse l'anglais, j'apprends la photographie. —Patience !

—Patience quoi ? Patience qui ?

- Patience rien.
- Pour êt' photographe, même ambulant, faut une licence.
- Pour l'obtenir faut êt' levé de bonne heure !
- Tu m' réveilleras ! » [00 :07 :20 - 00 :07 :39]

a. Après le visionnement complet du film

1. En quoi le film que vous venez de visionner se rapproche ou s'éloigne de vos hypothèses préalables. Racontez.
2. A première vue, quelles ressemblances trouvez-vous entre le film de Marcel Carné et le roman d'Eugène Dabit ? Pour y répondre réfléchissez aux lieux, aux personnages, et à la narration.
3. Comparez le début et la fin du film, que remarquez-vous ? Quels sont les lieux et les personnages que l'on y retrouve ?
4. Voici quelques considérations sur le mélodrame au cinéma :

“ Film constitué d'une série d'oscillations violentes entre les moments de bonheur et les moments de détresse présentés avec la menace constante que le pire finisse par triompher. [...] »

Pour Le dictionnaire des lettres de Larousse, les thèmes du mélodrame sont l'innocence persécutée, la foi trahie, l'amitié hypocrite ou éternelle, l'amour absolu, les coups de la fortune imprévus, les enfants trouvés et les héritages captés, la vengeance implacable, le triomphe du faible suivant celui du tyran ou du méchant. [...] »

<https://www.cineclubdecaen.com/analyse/melodrame.htm>

Le film que vous venez de voir, s'adapte-t-il à cette caractérisation ? Justifiez votre réponse en l'illustrant avec des exemples extraits du film.

1. Choisissez l'une de vos scènes préférées du film et expliquez les raisons de votre préférence (esthétique ? scénario ? jeu des acteurs ? ...)
2. Choisissez quelques minutes du film, retrouvez les paroles originales et transcrivez-les. La traduction proposée dans les sous-titres vous semble-t-elle juste ? convenable ?
3. Notez toutes les expressions familières ou populaires que vous avez pu identifier dans le film.
4. Faites un résumé du film. Ce résumé indiquera : le titre du film, le genre, la date de parution, la durée, le nom du réalisateur, ceux des acteurs principaux et quelques lignes qui condenseront l'histoire.
5. Cliquez sur <https://www.universalis.fr/encyclopedie/realisme-poetique-cinema-francais/> et lisez l'article de Jean-Louis Comolli, sur le Réalisme poétique. Prenez note des principales caractéristiques de ce mouvement, puis, dites pourquoi le film de Marcel Carné peut être classé parmi ceux faisant partie du réalisme poétique.
6. L'adaptation que Marcel Carné a faite du roman d'Eugène Dabit répond-elle à l'univers et au style voulus par le populisme littéraire ? Répondez-y en un texte complet.

7. Renseignez-vous : parmi nos contemporains, quels écrivains français/francophones pourraient s'inscrire dans cette tradition littéraire ?

Bibliographie

Bergeron, P. (2013) Récit d'enfance et populisme dans *Éducation barbare* de Claire Goll dans *Études littéraires*, Volume 44, numéro 2, <https://id.erudit.org/iderudit/1023766ar> ou <https://doi.org/10.7202/1023766ar>

Dabit, E. (1929). *Hôtel du Nord*. Bibliothèque électronique du Québec. <https://beq.ebooksgratuits.com/classiques/Dabit-hotel.pdf>

Dabit, E. (1934). *Un mort tout neuf*. Bibliothèque électronique du Québec. <https://beq.ebooksgratuits.com/classiques/Dabit-mort.pdf>

Kern, M. (2019). « L'amour du peuple » Esthétique populiste et imaginaire du populaire dans la culture française de l'entre-deux-guerres. Thèse. file:///E:/Downloads/Populisme.%20%20Bibliographie/Kern_Matthias_these_diffusion_2019.pdf

Kern, M. (2020). « LA VIE SIMPLE DES PETITES GENS » Le réalisme poétique de Marcel Carné comme transposition du roman populiste. *Intercâmbio*, 2^a série, vol. 13. pp. 95-118.

file:///E:/Downloads/Populisme.%20%20Bibliographie/La_vie_simple_des_petites_gens_Le_reali.pdf

Lesur, C. (2015) « *Atmosphère, Atmosphère...* » à la recherche d'une esthétique du réalisme poétique et d'un possible héritage. Mémoire de Master, Soutenance de juin 2015. www.ens-louis-lumiere.fr

Ouellet, F. et Trottier, V. (Directeurs). (Été 2013). *Populisme pas mort : autour du Manifeste du roman populiste (1930) de Léon Lemonnier*. *Études littéraires*. Volume 44, numéro 2, <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2013-v44-n2-etudlitt01269/>

Paveau, M-A. (1998). Le « roman populiste » : enjeux d'une étiquette littéraire. In: *Mots*, n°55, juin 1998. Discours populistes. pp. 45-59; doi : <https://doi.org/10.3406/mots.1998.2345> ou https://www.persee.fr/doc/mots_0243-6450_1998_num_55_1_2345

Ramirez, F. et Rolot, C. « Hôtel(s) du Nord : du populisme en littérature et au cinéma. » pp. 41-51. In Christian Rolot. (2021) *Écrits de cinéma et dernières pensées* : Francis Ramirez (1947-2006). Presses universitaires de la Méditerranée, 336 p., 2010, Arts, 978-2-84269-886-7. fhal-03053845 <https://hal.science/hal-03053845/document>

Séquences. La revue du cinéma. (avril 1960). (21), 12–16. Le réalisme poétique à l'écran.
<https://id.erudit.org/iderudit/52128ac>

C'est quelque chose de toi: escritura y ausencia en el epistolario de Gustave Flaubert

Jorge Luis Caputo

Universidad de Buenos Aires

Universidad del Salvador

Universidad Católica Argentina

Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona

jorgeluiscaputo@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-3662-9887>

I. En el presente trabajo (que se enmarca en el proyecto *Epistolario y poéticas en el siglo XIX francés. Públicos, circulaciones, usos*, radicado en el Instituto de Investigaciones de Filosofía, Historia, Letras y Estudios Orientales [IIFHLEO] de la USAL) me propongo analizar la carta flaubertiana a contracorriente de lo que es uno de los usos más habituales de la epístola de escritor en el siglo XIX francés, esto es, no como instrumento discursivo que diseña y sostiene una dimensión pública de la figura de autor (una imagen), sino como resabio escritural de una presencia material e íntima. En una comunicación previa, presentada en el marco del IV Congreso Internacional de Literatura Francesa y Francófona (Córdoba, 2022), sugería que el discurso epistolar era en Flaubert una técnica de la escritura que repercutía en la poética narrativa “mayor” a través de su valor mismo de práctica, es decir, como una gimnasia capaz de reunir observación, recuerdo, imaginación, reflexión poética, narración y descripción, todo ello volcado en un discurso unificado, fluido y pasible de ser reescrito. Como una extensión de ese trabajo, quiero detenerme hoy en el valor que Flaubert asigna a la epístola como *escritura* entendida en su sentido más lato: la carta manuscrita como materia desprendida de una subjetividad (de un cuerpo, más bien), resto o huella de una presencia que (es la

hipótesis de esta comunicación) aparece entonces como emblema o símbolo de lo que toda literatura (toda escritura) es o debería ser.

II. No soy de ningún modo original al señalar el lugar que la escritura, en tanto praxis material, tiene en la estética flaubertiana. La investigación especializada ha estudiado este punto y, en las últimas décadas, la crítica genética (al poner en el centro de su atención no solo las etapas del proceso compositivo sino también las condiciones materiales de producción del texto, sus instrumentos y soportes – el papel, la tinta, la caligrafía) ha hecho de la escritura (manuscrita) casi una categoría estética en sí misma. Yvan Leclerc, por ejemplo, formula ejemplarmente la cuestión al sostener que, en el joven Flaubert, más que un interés por devenir escritor, se destaca una voluntad de “ser escritura”, de convertirse en “*la matière littéraire, par assimilation à la chose manuscrite, aux instruments de la scription, la plume d'oie, l'encre, le papier*” (Leclerc, 2002, p. 1). Para el crítico francés, la permanencia de la obra juvenil en su estado manuscrito no sería entonces un “déficit” (una latencia que fracasa en alcanzar su condición de publicada) sino la única forma posible (íntima y restringida) de existencia literaria¹. Ahora bien, lo que Leclerc circunscribe al período de juventud creo que puede extenderse, legítimamente, a toda la producción de Flaubert: esa fascinación por la materialidad de la escritura, por aquello que vincula un discurso con su instancia concreta de enunciación, persiste en Flaubert incluso en su madurez e informa una dimensión esencial de su poética, lo que podría resultar extraño en

¹ “Plus qu'un mode de transmission, unique du vivant de l'auteur, le manuscrit constitue le mode d'existence de l'écriture de jeunesse, la seule manière pour elle de se penser et de s'accomplir. Si le devenir-écrivain se confond avec le devenir-livre, l'être-écrivain chez le jeune Gustave s'identifie au désir de rester dans le cercle privé, intime, de l'autographe” (Leclerc, 2002, p. 1).

un autor que ha formulado, de manera categórica, su deseo de escribir un “livre sur rien, sans attache extérieure” y que considera que “les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière”².

Evidentemente, la correspondencia constituye un *locus* privilegiado para analizar esta cuestión no solo por ser ella misma práctica ejemplar del escribir a mano sino también porque está sembrada de observaciones sobre la escritura en su condición material de grafía, manuscrito. La palabra *écriture*, por ejemplo, aparece mencionada aproximadamente unas cien veces (si bien con diferentes valores), y esto es una particularidad del epistolario flaubertiano frente a los de otros escritores³. Las cartas de Flaubert suelen incluir un cálido reproche a su destinatario, a quien se le pide siempre que envíe “un poco de su escritura”; aparecen también consideraciones sobre el carácter de la escritura (la propia o la de otros: la escritura es prolija o imposible, a veces enérgica, pero siempre “querida”, “buena” o demandada: incluso cuando es mala, casi indescifrable, implica que la lectura se demora y, por lo tanto, se pasa más tiempo con la persona amada). La escritura es también el primer elemento identificador, cuando se la reconoce en un sobre (antes que el nombre de quien envía la carta, Flaubert dice identificar las escrituras y verse afectado por ellas).

Una de las primeras ocurrencias del término *écriture* en la correspondencia tiene lugar en la primera epístola conservada que

² Famosos conceptos vertidos en carta a Louise Colet el 16 de enero de 1852 (Corr. II, p. 31). En adelante, todas las citas de la correspondencia se hacen de acuerdo con la edición en cinco tomos de La Pléiade, indicando número de volumen y página.

³ En Baudelaire, por caso, no ocurre lo mismo; en Balzac hay un uso similar del tópico, pero no tan insistente. El análisis de otros casos podría reafirmar lo dicho.

está dirigida a Louise Colet (4-5 de agosto de 1846) y que Flaubert redacta luego del primer encuentro íntimo entre ambos. Se trata de una carta fundamental de ese epistolario, no solo porque da el marco general de mucha de la correspondencia posterior (establece una escena, un protocolo de escritura de la carta sentimental) sino también porque contiene, *in nuce*, una suerte de reflexión sobre la carta misma; es, por así decir, una “carta sobre cartas”. Citaré el comienzo y la mención del término al que me refiero:

Il y a douze heures nous étions encore ensemble. Hier à cette heure-ci, je te tenais dans mes bras... t'en souviens-tu?... Comme c'est déjà loin! La nuit maintenant est chaude et douce; [...] Tes petites pantoufles sont là pendant que je t'écris, je les ai sous les yeux, je les regarde. Je viens de ranger, tout seul et bien enfermé, tout ce que tu m'as donné. Tes deux lettres sont dans le sachet brodé [...]. – Je n'ai pas voulu prendre pour t'écrire mon papier à lettres, il est bordé de noir, que rien de triste ne vienne de moi vers toi! (Corr. I, pp. 272-273).

Viene luego un punteo de recuerdos de las horas pasadas apenas el día anterior, con sus acontecimientos, y finalmente una reflexión sobre la propia escritura:

Il me semble que j'écris mal, tu vas lire ça froidement, je ne dis rien de ce que je veux dire. C'est que mes phrases se heurtent comme des soupirs, pour les comprendre il faut combler ce qui les sépare l'une de l'autre, tu le feras, n'est-ce pas? Rêveras-tu à **chaque lettre**, à **chaque signe de l'écriture** comme moi, en regardant tes petites pantoufles brunes je songe aux mouvements de ton pied quand il les emplissait et qu'elles en étaient chaudes. Le mouchoir est dedans, je vois ton sang. – Je voudrais qu'il en fût tout rouge (Corr. I, pp. 272-273; nuestro resalte tipográfico).

Destaquemos algunos elementos. En primer lugar, resulta sintomático que el epistolario con Colet (probablemente el que contribuye más a la imagen pública que *hoy* tenemos de Flaubert como escritor, por cuanto contiene las fundamentales cartas escritas durante la redacción de *Madame Bovary* y por lo tanto los apogemas principales de su poética narrativa) se abra con una escena de memoria, es decir, de felicidad pasada (por ende, perdida). Como instrumento de recordación, la carta en tanto discurso se despliega en el intervalo que media entre un pasado *heureux* (*hace X cantidad de tiempo*) y el *ahora* de la escritura, intervalo que se intenta suturar mediante la escritura misma (entregándose a la memoria). Sin embargo, ese instrumento es débil, poco eficaz: no puedo demorarme en este punto, pero cabe destacar que en su correspondencia (e incluso en su obra ficcional) Flaubert reflexiona en repetidas oportunidades en torno a esta estructura temporal que se coagula en esa fórmula bipolar (*il y a / maintenant*), precisamente para dar cuenta de la imposibilidad de zanzar el abismo que se abre entre ellos (es decir, restituir la experiencia pasada) por medio de la escritura⁴.

⁴ Solo mencionaré algunos ejemplos: 1) "Ce qu'il faut faire c'est de pas penser au passé, de ne pas se dire: il doit encore faire là-bas un beau soleil, il y a 72 heures j'étais à tel endroit, je vois encore sur la grande route l'ombre de ma tête qui court après celle du cheval, et mille autres niaiserías semblables, c'est de regarder l'avenir [...], de baisser la tête et d'avancer vite, sans écouter la voix plaintive des tendres souvenirs qui veulent vous rappeler à eux dans la vallée de l'éternelle angoisse. Il ne faut pas regarder le gouffre car il y a au fond un charme inexprimable qui nous attire" (carta a Ernest Chevalier, 21 de abril de 1840; Corr. I, p. 63); 2) "On se dit: 'Il y a dix ans, j'étais là', et on est là. Et on pense les mêmes choses et tout l'intervalle est oublié. Puis il vous apparaît, cet intervalle, comme un immense précipice où le néant tournoie. Quelque chose d'indéfini vous sépare de votre propre personne et vous rive au non-être" (carta a Louise Colet, 2 de septiembre de 1853; Corr. II, pp. 423-424), 3) finalmente, un ejemplo de esta estructura temporal tomada de *Madame Bovary*: "Ce fut donc une occupation pour Emma que le souvenir de ce bal. Toutes les fois que revenait le mercredi, elle se disait en s'éveillant: 'Ah! Il y a huit jours...', il y a quinze jours... il y a trois semaines, j'y étais! Et peu à peu, les physionomies se confondirent dans sa mémoire, elle oublia l'air des contredanses, elle ne vit plus nettement

En segundo lugar, la epístola (considerada ahora en tanto objeto) también intenta cubrir esa distancia temporal al presentarse como un resto material del otro: cuidadosamente conservadas como reliquias (en un *sachet brodé*), las cartas de Colet aparecen enumeradas y colocadas en un mismo nivel con otros de sus objetos (pantuflas, pañuelo con sangre) y son propicias (como esos mismos *items*) para provocar el *rêve*. En este sentido, la carta se carga de un valor de fetiche y adquiere, por ende, su paradoja característica: la de ser un objeto concreto y tangible, pero, en tanto presencia que señala una ausencia, también inmaterial e intangible (por cuanto puede afirmarse, con Agamben, que el fetiche “remite continuamente más allá de sí mismo hacia algo que no puede poseerse nunca realmente” [2008, p. 72]).

En tercer lugar, y casi como punto de intersección de los dos elementos anteriores, Flaubert encarga al signo mismo de la escritura, la letra, la tarea de provocar, así sea brevemente, una *rêverie* que restaure la experiencia perdida (el contacto perdido con el otro). En efecto, Flaubert diagnostica una falla en su discurso: afirma que escribe mal, que sus frases chocan entre sí, que no puede transmitir la experiencia que intenta recordar ni las emociones que se despiertan al calor de ese recuerdo. Y esa falla tiene su origen en una ausencia: hay algo que falta en la escritura y produce una mala ilación de los períodos (lo que queda indicado, precisamente, por los quiebres, las cesuras del discurso epistolar). Sugiere entonces que corresponde al lector (a Colet) suplir aquello que falta en el discurso mismo y que es, en este caso, *el aire*: la respiración, los suspiros, las pausas que cortan cada frase; en otras

les livrées et les appartements; quelques détails s'en allèrent, mais le regret lui resta” (citamos la novela a partir de la edición las obras completas de La Pléiade: Oeuvres complètes III, pp. 198-199).

palabras, lo que debe completar Colet es *un modo de enunciación*. Que Flaubert deba explicitar esta instrucción indica, de nuevo, su fracaso, y de hecho esa instrucción se resuelve no en una continuidad que hilaría las partes del discurso (una enunciación) sino en una lectura disectiva, que lo fragmenta todavía más y acumula sus residuos (*rêver à chaque lettre*). Una lectura fetichista, pues, que (como todo fetiche) no puede sino quedar incompleta⁵.

III. Existe, sin embargo, otro modo de leer la carta, que escapa al destino insatisfactorio del fetiche; un modo que implica menos la transmisión de una información, la recuperación (imposible) de un recuerdo, que la repetición de un gesto: la captación de una respiración, de un movimiento del cuerpo, de un rostro en el acto mismo de decir. En otras palabras, una lectura que recupera y hace presente una enunciación. Tomo, para mostrar esto, dos breves ejemplos de la correspondencia que Flaubert redacta durante su viaje por Oriente, dirigidos a su madre. El 22 de noviembre de 1849, desde Alejandría, Flaubert escribe: “*Hier j’ai reçu [ta lettre] du 8 courant. [...] Elles [i.e., las cartas de la madre] me font bien du plaisir! Quand je vois ta bonne écriture, je crois voir ta figure, c’est quelque chose de toi*” (Corr. I, p. 531). O, el 18 de enero de 1850:

Je voudrais avec mes lettres nous faire un pont depuis Le Caire jusqu’à Rouen. Si tu savais comme je tombe aussi sur les tiennes, comme je quitte tout là pour les lire, puis je reste ensuite à regarder même ton écriture qui ressemble à ta pauvre mine tant aimée (Corr. I, p. 578).

⁵ La lectura propuesta es comparada al efecto de *rêverie* provocado por el fetiche: la ensoñación ante *chaque lettre* se asemeja a la que produce la contemplación de las *pantoufles brunes*, el movimiento fantasmático del pie que las llenaría.

A priori, parecería que se está en el mismo campo de experiencias de lectura que correspondía a la carta a Colet. Y, sin embargo, puede captarse un matiz, una inflexión diferente.

C'est quelque chose de toi: me detengo en esta fórmula porque emparenta la epístola a otra forma de escritura que también interesa muchísimo a Flaubert: el *graffiti*. En efecto, Flaubert la toma casi palabra por palabra en *Bouvard et Pécuchet*, al momento de narrar la partida de los copistas hacia Chavignolles: “*Pécuchet jusqu'à 2 heures du matin se promena dans sa chambre. Il ne reviendrait plus là; tant mieux! Et cependant, pour laisser quelque chose de lui, il grava son nom sur le plâtre de la cheminée*”⁶. En principio, nada parece más distante de la carta que el *graffiti*. Frente a la escritura nómada de la epístola, el *graffiti* aparece como una escritura localizada, enclavada. Además, la recepción (generalmente) restringida, dirigida, de la carta, se opone a la recepción abierta, general, del *graffiti*. Y, sin embargo, lo que esta comparación permite ver en la carta, a través de la fórmula que reúne ambos géneros textuales, es su carácter de inscripción, huella o testimonio, que difiere del sentido fetichista analizado anteriormente. Apenas puedo mencionarlo, pero, si lo que el *graffiti* evoca en Flaubert es menos una información, un contenido, que el gesto mismo de la emisión/inscripción lingüística, su decirse o escribirse, esto resulta igualmente válido para la carta. Como en el *graffiti*, ese *quelque chose* que se conservaría latente en la carta no es una experiencia (un recuerdo) ni una esencia (del otro): es la marca de su enunciación, el hecho de haber sido “dicha” (escrita). Lo que interesa en la carta no es el mensaje que contiene sino las

⁶ Citamos la novela a partir de la edición de las obras completas de La Pléiade: *Œuvres complètes* Vol. V, p. 362.

huellas de su producción: la tinta, las manchas, la letra, la disposición en la página son las marcas del acto de escritura, y quien pudiera percibir las y leerlas podría de hecho superar la mera *rêverie* melancólica, siempre deficiente, siempre en falta, para incorporar (en el sentido fuerte del término) el gesto de enunciación, al repetirlo mediante la propia lectura⁷.

Tomemos un último ejemplo (proveniente, en este caso, de la literatura) de este modo de presencia que se actualiza en la carta. Se trata de un pasaje de *Madame Bovary* (segunda parte, capítulo 10) en el que Emma recibe una carta de su padre. Entre la información anodina contenida en la misiva, el narrador destaca precisamente los vestigios de la escena de escritura: en el medio de la carta “il y avait ici un intervalle entre les lignes, comme si le bonhomme eût laissé tomber sa plume pour rêver quelque temps” (2013, p. 301). Y, un poco después:

Elle [Emma] resta quelques minutes à tenir entre ses doigts ce gros papier. Les fautes d'orthographe s'y enlaçaient les unes aux autres [...]. On avait séché l'écriture avec les cendres du foyer, car un peu de poussière grise glissa de la lettre sur sa robe, et elle crut presque apercevoir son père se courbant vers l'âtre pour saisir les pincettes (Flaubert, 2013, p. 302).

⁷ En su curso sobre *La preparación de la novela*, Roland Barthes hace de Flaubert el modelo de una escritura que es pura *enunciación*, esto es, una escritura signada por la voz media, intransitiva: “El escritor clásico (digamos para simplificar) prestaba su pluma a una causa, a un fin exterior [...]: estaba en una diátesis activa ≠ Flaubert, como escritor-tipo del escribir [...], ya no es exterior a su pluma” (Barthes, 2005, p. 208).

Para quien supiera leer esos signos (las cenizas, el espacio en blanco⁸ de la carta [y Emma es, por una vez, una buena lectora]), el gesto, todo el cuerpo en movimiento del *père* Rouault se aparecería como una epifanía; es decir, el movimiento de la vida involucrada en el proceso mismo de escribir, de decir. Así, si Flaubert cree “ver el rostro” de la madre en su *écriture*, no es porque, siguiendo un cratilismo un poco desviado, en la palabra estuviera contenida la imagen de alguna cosa; tampoco porque en la escritura se ponga en juego la sustitución metonímica propia del fetiche. Flaubert puede ver la figura de su madre porque, para el lector atento de la carta, lo que en ella se ve y se escucha, lo que se hace presente y se repite, es el rostro mismo mientras dice, la respiración misma de quien habla.

IV. Termino, entonces. Esta forma de considerar el discurso epistolar no implica ver en su lenguaje ninguna *opération magique* o *sorcellerie évocatoire* (para decirlo con palabras de Baudelaire). Flaubert no es de ningún modo un poeta mago. Se trata, por el contrario, de pensarla como materia. Pero ocurre que, para Flaubert “[il n’y a] pas un atome de matière qui ne contienne la pensée” así como no es posible distinguir el cuerpo (la letra, podríamos decir) del espíritu: la ontología de Flaubert es estrictamente monista⁹. Ese espíritu o pensamiento es un *pneuma* (en sentido etimológico), una respiración que se inscribe en el texto y que se restituye, se devuelve a la letra-materia en la muy material operación de lectura. De nuevo: una enunciación. Al evidenciar este aspecto, la carta no hace más que asumir y explicitar la condición propia de toda escritura, de toda literatura. En efecto, como

⁸ Esencialmente idéntico (a pesar de las aparentes diferencias) al famoso *blanche* de *L’Éducation sentimentale* tan apreciado por Proust.

⁹ Sobre la ontología monista o “simple” de Flaubert, cf. el fundamental libro de Juliette Azoulai (2014).

explicita en carta a E. Feydeau del 11 de enero de 1859, para Flaubert:

Un livre est une chose essentiellement organique, cela fait partie de nous-mêmes. [podríamos reescribir: c'est quelque chose de nous] [...] Les gouttes de notre cœur peuvent se voir dans les caractères de notre écriture. Mais une fois imprimé, bonsoir. Cela appartient à tout le monde! (Corr. III, p. 5).

Pero, en realidad, la dimensión *orgánica* de la literatura nunca está ausente (o nunca debería estarlo, a riesgo de devenir *letra muerta*). El cuerpo, la mirada y el pensamiento (que son otros avatares de la materia) involucrados en la escritura aparecen, en todo caso, sutilizados por la vía del estilo. Será el estilo el instrumento que permita convertir esa sangre (las “gotas del corazón”, las entrañas) en literatura. Y, de hecho, Flaubert define el estilo como *le sang même de la pensée* (carta a Colet, 7 de septiembre de 1853; Corr. II, p. 427). De la carta a la literatura, el estilo será pues aquello que permitirá reproducir una respiración, incorporar la sangre, independizado ahora del manuscrito pero no por ello menos material, menos encarnado.

Referencias

- Agamben, G. (2008). Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental. Pre-Textos.
- Azoulai, J. (2014). L'Âme et le corps chez Flaubert. Une ontologie simple. Classiques Garnier.
- Barthes, R. (2005). *La preparación de la novela*. Siglo XXI Editores.
- Flaubert, G. (1973-2007). *Correspondance* (Vol. I-V). Éditions de La Pléiade.
- Flaubert, G. (2013). *Œuvres complètes* (Vol. III). Éditions de La Pléiade.
- Flaubert, G. (2021). *Œuvres complètes* (Vol. V). Éditions de La Pléiade.

Leclerc, Y. (2002). L'auteur c'est bien moi: Gustave Flaubert ou l'écrivain-manuscrit. *Revue Flaubert*, 2, 1-11. <https://hal.science/hal-03546499/document>

La casa de vidrio en *Aniquilación* (2022) de Michel Houellebecq

Valeria Castelló-Joubert

Universidad de la Ciudad
Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de San Martín
Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona
valeria.castello@udelaciudad.edu.ar

Una de las críticas más duras que se repite de una a otra novela de Michel Houellebecq anatematiza la arquitectura de cubos y paralelepípedos de hierro y cristal erguida sobre la ciudad posmoderna, ágora del sujeto despersonalizado que consume vorazmente bienes materiales, culturales y espirituales. Así, la arquitectura llamada “funcionalista” contribuye con el ocaso de la civilización y planta los cimientos para una cultura de la deshumanización.

Tan pronto como en 1993, el ensayo “Aproximaciones al desasosiego” expone las coordenadas dentro de las cuales Houellebecq sitúa las razones de su embestida. De acuerdo con Agathe Novack-Lechevalier, especialista en la obra houellebecquiana, son tres las características principales de la arquitectura contemporánea que tornan el mundo inhabitable: la búsqueda de la banalidad, la primacía de la funcionalidad y la exigencia de transparencia. A este espacio que expulsa al sujeto, aparece opuesta la casa de la infancia, es decir, aquella pensada por las generaciones de abuelos y padres, con otra mentalidad, cuando la arquitectura aún era capaz de cobijar misterio y ensueño.

Tal parece ser el caso del jardín de invierno que construye el padre de Paul Raison, protagonista de *Aniquilación* (2022). Partiendo de las consideraciones de Novack-Lechevalier en “*Comment habiter le monde ? Michel Houellebecq architecte*” (2019), el propósito es plantear una serie de reflexiones indagar en el alcance simbólico del invernadero en la última novela de Houellebecq. ¿Será comparable metafórica y retóricamente este *jardin d’hiver* a la *maison de verre* zoliana? ¿Acaso es Houellebecq un naturalista de la sociedad poshumana?

“La arquitectura moderna como vector de aceleración de los desplazamientos” es el título de la primera aproximación al desasosiego. La arquitectura contemporánea, según Houellebecq, despierta angustia y solicita ser atravesada de manera veloz, sin la menor actitud contemplativa. En oposición a los monstruosos edificios de hierro y vidrio, está la catedral, que solicita la mirada de una manera por completo distinta, ya que su aspecto es el de un objeto inhabitual: el paso se desacelera, la cabeza se alza, y el rostro expresa estupefacción, emoción contraria a la que despierta el objeto banal. Las cuestiones estéticas fueron erradicadas de la arquitectura contemporánea en virtud de su funcionalidad, en virtud de la fórmula, explica Houellebecq, que dicta que lo funcional es forzosamente bello. El *dictum* funcionalista es, sin embargo, contradicho por el espectáculo de la naturaleza, “que incita más bien a ver la belleza como una suerte de *revanche sobre la razón*” (Houellebecq, 2020, sección 1, “*L’architecture contemporaine*”, párrafo 5), dado que si sus formas agradan suele ser porque son inútiles, porque “no responden a ningún criterio de eficacia perceptible” (párrafo 5). Las formas naturales se reproducen con profusión, “movidas aparentemente por una fuerza

interna que se puede calificar como el puro deseo de ser, el simple deseo de reproducirse” (párrafo 5).

El segundo rasgo de la arquitectura contemporánea es su transparencia, que garantiza la legibilidad máxima posible de la información que debe hacer circular. La claridad que se espera que tenga esta información convierte a tales sitios en espacios carentes de misterio. La facilitación del flujo informativo y la aceleración del paso de los usuarios son condiciones que favorecen, a su vez, la productividad de la sociedad de mercado, en la cual las relaciones se agilizan y promueven “una fluidez consumista basada en una ética de la responsabilidad, de la transparencia y de la libre elección” (sección 1, “*L’architecture contemporaine*”, párrafo 8). Tales espacios provocan la despersonalización: “No se pueden autorizar a entregar una significación autónoma, a evocar un ambiente particular; así, no pueden tener ni belleza ni poesía, ni más generalmente ningún carácter propio” (sección 2, “*Construire des rayonnages*”, párrafo 1).

En estos breves pasajes encontramos las nociones clave para pensar el significado de la “casa de vidrio” en la última novela de Houellebecq, *Anéantir*, en francés, traducida incomprensible y poco logradamente como *Aniquilación*. Antes de focalizar mi atención en la novela, quisiera referirme a algunas de las conclusiones de Novack-Lechevalier, en el artículo al que ya me referí. Publicado en 2019, su análisis no contempla *Aniquilación*, que se editó en enero de 2022. Sin embargo, ofrece una serie de afirmaciones que nos permiten construir un marco de reflexión para responder a nuestra pregunta. Novak-Lechevalier sostiene que, a pesar de las poco lucidas descripciones y las consideraciones pesimistas sobre la arquitectura contemporánea en novelas y ensayos, hay todo un imaginario arquitectónico de Houellebecq, “estructurado en

características opuestas, que destacan lo discontinuo, lo heteróclito, el misterio” (Novack-Lechevalier, 2019, p. 112). Este imaginario influye sobre la forma de su obra, sobre su sentido y sobre la relación que establece con su lector. En *El mapa y el territorio*, novela de 2010 que le valió a Houellebecq el prestigioso Premio Goncourt, la cuestión de la arquitectura es central. El padre del protagonista es arquitecto y se propone reconstruir el mundo, es decir, imaginar espacios arquitectónicos opuestos a los funcionalistas. Su disputa teórica es contra Le Corbusier. Como arquitecto, sin embargo, para conseguir trabajo, debe plegarse al funcionalismo y deponer sus grandes proyectos. Jean-Pierre Martin asume el veredicto del autor respecto de la arquitectura contemporánea, y es justamente el personaje Michel Houellebecq el que trae las palabras de William Morris, mentor del movimiento inglés del Arts&Crafts, y asesta el golpe fatal: Morris cree, ya en 1889, que demoler y reconstruir no tendría sentido, porque “la tradición acabó por convertirnos en patéticos constructores de edificios indignos e infamantes” (citado por Novak-Lechevalier, 2019, p. 116). La arquitectura de antaño reviste a los ojos de Houellebecq la idea esencial de “casa” en el sentido de “hogar”, o sea, la que “simboliza el lugar ideal donde nos podemos refugiar y donde el amor sigue siendo posible” (p. 116). Concluye Novak-Lechevalier:

No hay nada sorprendente en el hecho de que, en las novelas de Michel Houellebecq, las únicas casas que se dan como habitables sean las de las abuelas: representan una época, una sociedad y una concepción de la familia que están hoy mismo fuera del alcance (p. 116).

No me voy a demorar aquí en el apasionante paralelismo gracias al cual Novak-Lechevalier concluye que hay más de un punto en

común entre el personaje del arquitecto y Michel Houellebecq, entre el arquitecto y el escritor, porque “cuando la arquitectura se vuelve imposible en el espacio de la realidad, puede encontrar asilo en el espacio literario” (p. 119).

El drama de Florent, narrador y protagonista de *Serotonina* (2019), es el de no encontrar espacio habitable, como la mayor parte de los héroes houellebecquianos, al punto que organiza su desaparición voluntaria para irse a vivir a un hotel, y después viajar aquí y allá por Francia. Paul Raison, protagonista de *Aniquilación*, en cambio, parece más bien satisfecho con el departamento moderno y de lujo que compró a un costo elevadísimo con Prudence, su mujer. Es que del matrimonio de Razón y Prudencia no cabía esperar un mal negocio. Con todo, para Paul, esa se convertirá en su casa recién en sus últimos días. Su verdadera casa, la única que registra como tal en sus recuerdos, en la constitución de la identidad que fue forjando a partir de la adolescencia lejana –está por cumplir cincuenta años– es la granja que compraron y restauraron sus padres cuando él y sus hermanos eran chicos. Si la casa de la infancia es la de nuestros sueños, el hecho de que sea de vidrio y cristal no hace más que multiplicar su potencial onírico, su carga en la provisión de imágenes del pasado, de anhelos incumplidos, y su capacidad de abstraernos del presente. La estructura de vidrio y cristal, como corredor para unir las antiguas casas de la granja, que diseña y construye Édouard Raison, tiene como centro un jardín de invierno. Tan relevante es esta construcción transparente, pasillo y estar a la vez, que el autor consideró necesario ofrecernos un croquis para que la apreciemos debidamente.

El espacio de la novela organiza un interior –el piso en Bercy, las oficinas del ministerio, la casa de los padres, y hasta el consultorio de su médico– desde el cual, a través de un vidrio, el personaje mira

hacia un jardín, un parque o un bosque. El pequeño invernadero, corazón del hogar de la infancia, es replicado como módulo a nivel simbólico en la construcción de sentido. Los dos corredores que conducen a él, uniendo las dos casas, se corresponden por analogía con el “corredor de la muerte” de la primera oración de la novela: “Ciertos lunes de fines de noviembre o principios de diciembre, sobre todo si uno es soltero, se tiene la sensación de estar en el corredor de la muerte” (Houellebecq, 2022, p. 11). “El corredor de la muerte” es, en definitiva, la vida misma, ya que desde el pesimismo houellebecquiano, nacemos sentenciados; además, a medida que avancemos en la lectura de *Aniquilación*, como a través de un corredor, comprobaremos que hemos cumplido con el ciclo de un año completo, desde un fin de otoño a otro. La metáfora del invernadero como hogar de la infancia es sostenida a la vez por la del corredor de la muerte que abre la novela: el único lugar por habitar es el de la infancia, cualesquiera sean las formas en las que se presente.

Nacemos y crecemos solos y aislados, sentenciados a muerte. ¿De qué depende que transitemos por la vida como el condenado a muerte o el enfermo inválido, sin detenernos a mirar hacia la belleza de la naturaleza, como por el corredor de la muerte, o bien que nos demoremos en el jardín de invierno, epítome de nuestro encierro, y seamos capaces de contemplar, aunque sea detrás de un cristal, lo bello que nos ofrece un jardín, un parque, un bosque? Este parece ser el interrogante mayor de Paul Raison. Al fin y al cabo, la naturaleza tampoco tiene un plan, y sin embargo posee la capacidad, si le prestamos la debida atención, de reconfortarnos en nuestra falta absoluta de propósito.

En el jardín de invierno en el cual el padre de Paul pasa sus días de anciano inválido, pero que era ya su sitio preferido cuando se valía por sí mismo, no faltan los libros, en especial, un volumen de la Pléiade de la *Comedia humana*. Al encierro y la inmovilidad, dos dispositivos ofrecen alternativas por la vía de la contemplación: el cristal, hacia la contemplación de la naturaleza; la literatura, hacia el entretenimiento y el consuelo que brinda la ficción. Paul toma nota de esto, y siguiendo el ejemplo de su padre, se sumerge en la lectura y en la naturaleza para atravesar su tratamiento y su agonía.

Como conclusión breve y provisoria, diré que poco tiene que ver el sentido que reviste acá el invernadero con *la maison de verre* zoliana, artefacto científico-narrativo con el que Zola formula la novela experimental y del trabajo del escritor naturalista:

Aceptaba una composición simple, una lengua nítida, algo como una casa de vidrio que dejara ver las cosas en su interior; soñaba incluso con el desdén de la retórica, porque los documentos humanos serían dados en su desnudez severa (Zola, 1881, pp. 118-119).

Si la casa de vidrio zoliana postula la metáfora de una narración transparente, liberada de la forma y la retórica, que le permita al autor experimentar con los personajes como lo hace el científico en su mesada de trabajo, para obrar sobre ellos e intervenir por medio de modificaciones en la sociedad, la casa de vidrio houellebecquiana es la constatación más desencantada de que, separados de la vida por medio de un cristal, poco podemos hacer para alterar el curso de una organización improvisada, caótica y carente de sentido. Al otro lado del vidrio, para el que puede detenerse en medio del corredor, la naturaleza ofrece el único consuelo que la razón acepta.

Referencias

Houellebecq, M. (2020). *Interventions*. Flammarion.

Houellebecq, M. (2022). *Anéantir*. Flammarion.

Novak-Lechevalier, A. (2019). Comment habiter le monde ? Michel Houellebecq architecte. *Modern & Contemporary France*, 27(1), 111-128.
<https://doi.org/10.1080/09639489.2018.1558193>

Zola, É. (1881). Les romanciers naturalistes : Balzac, Stendhal, Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt. Les romanciers contemporains. Charpentier.

Nerval, un pseudofotógrafo en Oriente: progreso, imaginación y realismo¹

Mariana de Cabo

Universidad Católica Argentina
Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona
marianadecabo@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2586-2240>

En 1841, la mala fama de Gérard de Nerval se consolida: crisis psiquiátricas se suceden. Tras el primer episodio se interna en la clínica del doctor Esprit Blanche. El 1 de marzo Jules Janin, amigo del poeta, con ironía le dedica una nota necrológica en *le Journal des Débats*, el diario más leído durante la monarquía de Julio. El crítico describe la vida de Nerval como un fracaso y elige el tiempo pasado como si el escritor ya estuviera muerto: “[...] *un poète, un rêveur, un de ces jeunes gens sans fiel, sans ambition, sans envie, à qui pas un bourgeois ne voudrait donner en mariage même sa fille borgne et bossue* [...]” (Janin, 1841, p. 1). Nerval lee la nota y se percibe a sí mismo muerto en vida. El 24 de agosto de 1841 le escribe a Janin:

[...] voici sept mois que je passe pour fou grâce à votre article nécrologique du 1er mars. [...] Je ne pourrai jamais me présenter nulle part, jamais me marier, jamais me faire écouter sérieusement. Réparez le mal en reprenant les éloges, ou constatez bien votre erreur ! (Nerval, 1984-1993, I, p. 1380).

El crítico no le responde y el poeta no reacciona públicamente, ni toma una represalia.

¹ Este trabajo se inscribe en el grupo de investigación "Epistolario y poéticas en el siglo XIX francés: públicos, circulaciones, usos" (Dir.: Magdalena Cámpora. Vicerrectorado de Investigación, Universidad del Salvador, PI 80020220200029US, 2021-2024).

La fama de loco de Nerval aparece en el contexto de una transformación radical de lo público y lo privado. En Europa, en la modernidad, en la prensa, surge el lector literario y la opinión pública, dos entidades que usan y abusan de su derecho a opinar sobre los escritores, a partir de su comportamiento y no su obra. Antoine Lilti (2014, sección *Vies privées, figures publiques*) considera que hasta la mitad del XVII lo público representa un atributo exclusivo del poder político: “*Le roi seul avait autorité pour ‘publier’, pour rendre public*”. Lo opuesto constituye lo particular, ajeno al espacio de lo político. Después el público pasa a estar conformado por un grupo de personas que asisten al teatro o leen y que poseen la capacidad para juzgar un libro, una obra teatral y un hecho político. Además, aparece el crítico literario que se considera por encima de los escritores y con derecho a hacer y deshacer vidas y obras. Frente a lo pasajero de la celebridad de los autores, el diario y el crítico literario se consideran inmortales. En este sentido, en *L'âne mort et la femme guillotinée*, Janin (1883, pp. XLIX, LVII) proclama:

Le journal est le souverain maître de ce monde ; c'est le despote inflexible des temps modernes ; c'est la seule souveraineté inviolable. Le journal mesure à chacun sa popularité, sa gloire, son renom, sa valeur dans le monde [...] La critique remplace toute la poésie quand toute poésie est éteinte ; la critique, dans les époques de transition, tient lieu fort bien de tout ce qui n'est plus, ce qui n'est pas encore.

Antes los escritores alcanzaban la consagración después de muertos y por motivos literarios o la ejemplaridad de sus biografías. En el siglo XIX, la celebridad se logra en vida y no importa cuál sea la causa. El objetivo central consiste en cautivar la atención de los lectores. En la modernidad, mientras el espacio público transmuta y emerge la industria del entretenimiento, aparece la celebridad (Lilti, 2014, sección *De la gloire à la célébrité*). A diferencia de la gloria que

es póstuma y se propaga por la sociedad que conmemora al héroe, la celebridad se obtiene en la vida presente y se sustenta de las noticias que informan al público sobre los detalles de la persona célebre. A su vez, mientras la gloria es fruto de las virtudes del héroe, la celebridad es fruto de la curiosidad del público por lo singular. En el espectáculo mediático del siglo XIX, la fama de loco de Nerval alimenta la imaginación de los lectores: su vida se ubica en primer plano y por detrás va su obra.

En 1843, para limpiar su imagen frente a la sociedad, Nerval se dirige hacia Egipto, Siria y Turquía con un aparato fotográfico. El 1ro de enero de 1843, se embarca en Marsella junto a Joseph de Fonfride, un joven egiptólogo, alrededor del 14 de enero llega a Alejandría y el 7 de febrero al Cairo. Pasa por Siria y Constantinopla. Un año después de la partida, el 5 de diciembre llega a Marsella de vuelta. Gracias al viaje a Oriente y a la práctica del daguerrotipo, Nerval cree que su nombre podría ubicarse entre los pioneros del progreso y lejos de los *faits-divers*. Desde Constantinopla, el 19 de agosto de 1843, Nerval (1911, pp. 139-140) escribe a su padre:

Ce voyage me servira toujours à démontrer aux gens que je n'ai été victime, il y a deux ans, que d'un accident bien isolé. Je me suis remis à travailler, et j'attends ici la réponse d'un libraire avec lequel j'avais des arrangements pour mon voyage. [...] Le meilleur, c'est que j'ai acquis de la besogne pour longtemps, et me suis créé, comme on dit, une spécialité. J'ai fait oublier ma maladie par un voyage ; je me suis instruit, je me suis même amusé ; j'ai donc bien fait au point de vue de mon état.

En respuesta a Janin que lo acusa de carecer de ambiciones y deseos, Nerval se construye a sí mismo como fotógrafo viajero. Por un lado, sigue la tradición del viaje romántico a Oriente y, por otro,

se constituye en uno de los pioneros del daguerrotipo. A lo largo de esta ponencia, a partir de las cartas de Nerval, analizaremos la construcción de su figura de fotógrafo viajero como una reacción antes su mala fama de poeta loco. Este movimiento, según veremos, conducirá a Nerval a definir su concepción de la literatura como opuesto a lo real y a la fotografía.

El diálogo entre literatura y fotografía se produce en el espacio de la correspondencia de Nerval, en el intercambio con otras voces de su círculo íntimo o del círculo literario. Desde la perspectiva de Brigitte Díaz (2002, p. 238), las cartas representan un “*espace de médiation*” entre los escritores que intercambian respecto a la literatura y a su figura autorial y, por extensión, se constituyen en “*moteur dynamique de la création littéraire*”. Además, aunque generalmente privado, el género epistolar se halla entre los textos escritos que conforman la celebridad de los escritores en el siglo XIX. Annick Louis (2022, sección *Laisser trace, par quelle écriture ?*) utiliza el término *auto-bio-fiction* para relevar los discursos escritos y orales, como las cartas, que muestran la reciprocidad entre vida y obra y que juegan en los límites de lo literario y autobiográfico. En la correspondencia de Nerval, lo biográfico y la literatura se suceden: se presentan los altibajos de su enfermedad, las estrategias que emplea para crear su imagen pública y el desarrollo de ideas estéticas.

Viajar a Oriente representa para Nerval y sus contemporáneos seguir un sueño burgués y respetar las normas sociales que Janin lo acusa de no aplicar. En palabras de Jean-Claude Berchet (1985, p. 12), se trata de un ritual iniciático y social que celebra y reafirma la cultura occidental. Asimismo, de esta manera, el poeta planea reinsertarse en el círculo literario de París y ubicarse en una larga tradición de escritores románticos que ya han viajado y publicado

sus aventuras: Chateaubriand, Stendhal, Sand y Lamartine. El 25 de diciembre de 1842 escribe a su padre recordando su mal pasar durante y después de su enfermedad. Lamenta haber perdido el placer de estar en sociedad y cree que solo un gran proyecto como su viaje a Oriente puede salvarlo ante los ojos del público y otorgarle una posición en el ambiente literario parisino:

Il fallait sortir de là par une grande entreprise qui effaçât le souvenir de tout cela et me donnât aux yeux des gens une physionomie nouvelle. Tâche donc de considérer la réalisation de ce projet comme un grand bonheur qui m'arrive et le gage d'une position à venir (Nerval, 1911, pp. 118-119).

A partir de su periplo, el 14 de junio de 1851, *Voyage en Oriente* es publicado en dos volúmenes por el editor Gervais Charpentier. Gran parte de la obra ya había circulado en formato de folletín en la prensa bajo los diferentes seudónimos literarios que asumió Gérard

Labrunie, el verdadero nombre de Nerval. Además, antes, en 1848, Ferdinand Sartorius ya había editado un primer volumen y, en 1850, Hippolyte Souverain un segundo.

Ahora bien, en *Voyage en Orient*, Nerval no responde a la representación reduccionista que la literatura europea efectúa de Oriente. Por el contrario, según Edward Said (2008, p. 251), el Oriente del poeta “[...] se desliga de cualquier parecido con una concepción orientalista de Oriente, aunque su obra hasta cierto punto, dependa del orientalismo”. Luego analizaremos estas tensiones que Said reconoce en Nerval, pero desde su idea de lo fotográfico. No profundizaremos en el vínculo entre Nerval y Oriente ya tratado por Carré, Jean-Marie (1956); Said, Edward (1978); Housefield, James (2000); Casajus, Dominique (2012).

Nerval al embarcarse a Oriente asume a su vez la figura del fotógrafo, en particular, del daguerrotipista. Incursiona en una práctica más científica que artística y, por consiguiente, se congracia con la mirada del público burgués y su fascinación por la técnica. En sus comienzos, se piensa la fotografía como una invención tecnológica igual que la máquina a vapor y no como una imagen: se la practica como un proceso técnico que fabrica una imagen mecánica que se caracteriza por su exactitud (Brunet, 2012, p. 18). Desde esta perspectiva, el 3 de julio de 1839, en la Cámara de diputados en París, el diputado y científico, François Arago (1786-1853) presenta el daguerrotipo inventado por Nicéphore Niépce y Louis-Jacques-Mandé Daguerre y lo transforma en un emblema de la república francesa. Sin embargo, aunque Arago muestra el daguerrotipo como una técnica accesible al pueblo, faltan años para que el invento se simplifique.

En 1843, Nerval se aventura a realizar una práctica compleja y poco conocida por aquellos años. Paul-Louis Roubert (1998, sección *La découverte du daguerréotype*) reconoce a un escaso número de pioneros que se arriesgan en esa época: tres meses después del anuncio de Arago, Horace Vernet y Frédéric Goupil-Fesquet viajan a Alejandría, también por aquella época Joly de Lotbinière, en 1840 Aimé Rochas y Joseph-Philibert Girault de Prangey, en 1843 Jules Itier hacia China. En la misma línea, se ubica el abate Louis Comte y su equipo que viajan en 1839 en la corbeta Oriental-Hydrographe, una nave escuela que difunde el procedimiento de Daguerre por el mundo y lo lleva a América del Sur por primera vez. Para todos estos aventureros, el procedimiento del daguerrotipo es largo, costoso y poco práctico. Implica el manejo y el traslado a países lejanos de placas de cobre y de sustancias peligrosas como el mercurio, y la necesidad de poseer recipientes especiales que aseguren la condición de los componentes utilizados. El 24 de

diciembre de 1843 Nerval cuenta a su padre su fracaso con el daguerrotipo: “*Le daguerréotype est revenu en bon état, sans que j'aie pu en tirer grand parti. [...] Les composés chimiques nécessaires se décomposaient dans les climats chauds ; j'ai fait deux ou trois vues tout au plus [...]*” (Nerval, I, 1984-1993, p. 1411).

Más allá de las dificultades empíricas del manejo del procedimiento, en las cartas durante su viaje a Oriente, se reconocen las tensiones del encuentro entre el Oriente inventado por la literatura europea (que Said critica) y el Oriente real que Nerval ve con sus propios ojos y fotografía con su cámara. Entonces, por un lado, se ubica la experiencia del viaje a Oriente y el registro detallado del daguerrotipo en Oriente, por otro lado, se hallan las lecturas de Nerval sobre Oriente. El 6 de septiembre de 1843, en una carta a Théophile Gautier que se publica en *le Journal de Constantinople* del 6 de septiembre de 1843, Nerval (1984-1993, I, pp. 764-765) le confiesa:

Mon ami, que nous réalisons bien tous les deux la fable de l'homme qui court après la fortune et de celui qui l'attend dans son lit. **Ce n'est pas la fortune que je poursuis, c'est l'idéal, la couleur, la poésie, l'amour** peut-être, et tout cela t'arrive à toi qui restes, en m'échappant à moi qui cours. Une fois, imprudent, tu t'es gâté l'Espagne en l'allant voir, et il t'a fallu bien du talent ensuite et bien de l'invention pour avoir le droit de n'en pas convenir. Moi j'ai déjà perdu, royaume à royaume et province à province, la plus belle moitié de l'univers, et bientôt je ne vais plus savoir où réfugier mes rêves ; mais c'est l'Égypte que je regrette le plus d'avoir chassé de mon imagination, pour la loger tristement dans mes souvenirs.

La carta reconstruye el conflicto entre el espacio de los *rêves* y la *imagination* y el de los *souvenirs*. Tanto Nerval en Oriente como Gautier en España viajan con un daguerrotipo. El encuentro con la

realidad se experimenta de manera doble. Aparece la desilusión ante la experiencia de lo real y del daguerrotipo, la copia de lo real. Según la teoría de Pierce de fines del siglo XIX, la fotografía es un signo índice porque establece un vínculo de contigüidad con lo real, es decir se piensa que puede relacionarse de forma inmediata con la realidad (Rouillé, 2005, p. 79). En palabras de François Brunet (2012, p. 31), la fotografía que es una técnica y no el producto natural del sol, llega en 1839 para cumplir un anhelo, un sueño inmemorial de la humanidad: la utopía de una imagen natural o a-técnica. De esta manera, las cualidades de la exactitud, lo verdadero y lo útil se consideran intrínsecas a la fotografía.

Para Nerval, en el daguerrotipo, no interviene la subjetividad del fotógrafo. Se trata de una obra del sol que copia de forma exacta el mundo. Por el contrario, la pintura por su lejanía con lo real se asemeja a la literatura. Nerval (1984-1993, I, p. 1411) escribe a su padre: *“Heureusement j’ai des peintres amis, comme Dauzats et Rogier, dont les dessins valent mieux que ceux du daguerréotype. – Oh! si j’étais peintre!.. mais on ne peut tout faire à la fois”*. Antes con la pintura la representación constituía un signo arbitrario de la realidad, pero con la fotografía la imagen se convierte en más que un testimonio directo del mundo reproducido, en “[...] una porción de realidad robada al mundo” (Cortés-Rocca, 2011, p. 42).

Viajar a Oriente y España y fotografiar esos espacios, a los ojos de Nerval, supone perderlos para siempre porque dejan de pertenecer a la imaginación y son apropiados por los *souvenirs*. En esta línea, Baudelaire en *“Le public moderne et la photographie”* de 1859 define la función de la fotografía: ser la sirvienta de las ciencias y de las artes (de Cabo, 2015, p. 85). Reduce la disciplina a un papel servil: facilitar las tareas del arte, pero no profanar el sagrado espacio del arte, es decir, de la imaginación. Su labor, sostiene el poeta, se

orientará a conservar detalles para nuestra memoria, pero no osará “[...] *empiéter sur le domaine de l’impalpable et de l’imaginaire* [...]”, funciones exclusivas del alma humana (Baudelaire, 1976, II, p. 619).

Una experiencia opuesta se construye en la carta del 1ro de mayo de 1843 que Nerval envía desde El Cairo a Gautier que se encuentra en París para auxiliarlo a diseñar los decoradores para un ballet egipcio titulado *La Péri*. Gautier que nunca ha viajado a Egipto recibe el texto de Nerval, una suerte de daguerrotipo imaginado:

Je voudrais te peindre un kiosque qui est à Ronda mais je ne peux pas ; c'est un escalier de terrasses avec des berceaux de verdure se surmontant par étages, jusqu'au pavillon placé en haut, puis force cyprès d'un effet triste et charmant avec des colombes qui se perchent sur la pointe. Mais ce qui est merveilleux et que je puis encore moins rendre ce sont des plates-bandes formant des dessins de tapis, des fleurs, des dessins en tamarins très hauts. Cela a quelque chose de funèbre où l'on sent que les femmes doivent se promener au clair de lune, autour des bassins. Il y a des bosquets de jasmins ou de myrtes taillés ainsi circulaires, des citronniers taillés uniformément en quenouille, des orangers chargés de fruits, mais non taillés - de grandes galeries peintes formant volières, un pavillon de marbre à colonnes où les femmes se baignent sous les yeux du maître. Je regrette de ne pouvoir t'envoyer mon épreuve daguerréotypée de ce dernier qui est à Schoubra; quelque peintre t'en donnerait le dessin; il y a des crocodiles et des lions qui versent de l'eau, c'est illuminé pour les fêtes. Tout cela peut se faire en effet de nuit avec la lune, je regrette bien de n'être pas près de toi pour t'expliquer tout mais en prenant pour motif les jardins de Schoubra on ferait quelque chose de ravissant (Nerval, 1984-1993, I, pp. 1395-1396).

No se conservan rastros de las vistas de la cámara de Nerval, solo la mención de este paisaje inventado que el poeta también habría registrado en una placa de daguerrotipo. En palabras de Roubert

(1998, sección “*La découverte du daguerréotype*”), Nerval viaja a Oriente para transgredir una de las reglas fundamentales del relato de viaje: el realismo. Gautier va a construir una obra sobre un Egipto que nunca vio a partir del relato de su amigo que se separa del Egipto real para representar un lugar soñado.

Ahora bien, justamente, a partir de su confrontación con lo real y el lenguaje fotográfico, Nerval logra definir su estética: la literatura como producto de la imaginación y de los *rêve*, en oposición a los *souvenirs*. Más aún, en el espacio público de la sociedad parisina, Nerval no logra contrarrestar las acusaciones de Janin porque no puede responder al ideal burgués del viajero a Oriente o del pionero de la técnica. En su lugar, al ubicar en el centro de su estética a la imaginación y alejarse del realismo y de la fotografía, reacciona a la idea burguesa de lo útil y defiende el *Art pour l'Art*.

A modo de conclusión, a partir de la correspondencia de Nerval, analizamos cómo el poeta construye su figura de fotógrafo viajero en Oriente para contrarrestar su mala fama. Este diálogo entre literatura y fotografía, entre vida y obra, se desarrolla en las cartas de Nerval, a partir del intercambio con otras voces de su círculo íntimo o del círculo literario. Aunque su estrategia fracase, la aventura por Oriente tiene consecuencias en su concepción de la literatura que se define opuesta a lo real y al daguerrotipo. Desde la perspectiva del poeta, la fotografía es considerada una reproducción exacta de la realidad y, por consiguiente, se reduce a su función documental. Al criticar este lenguaje y describir su viaje frustrado, Nerval presenta la literatura como lo contrario a lo real y como un espacio de la imaginación.

Referencias

- Baudelaire, C. (1976). *Œuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard.
- Berchet, J-C. (1985). *Le Voyage en Orient : anthologie des voyageurs français*. R. Laffont.
- Brunet, F. (2012). *La naissance de l'idée de photographie*. Presses Universitaires de France.
- Cortés-Rocca, P. (2011). *El tiempo de la máquina*. Colihue.
- De Cabo, M. (2015). La memoria en la modernidad: Charles Baudelaire y la fotografía. *Letras em Revista*. 2(6). 82-100.
- Diaz, B. (2002). *L'épistolaire ou la pensée nomade*. Presses universitaires de France.
- Janin, J. (1841). Feuilleton. *Journal des débats*. 1.
- Janin, J. (1883). *L'âne mort et la femme guillotinée*. Librairie des bibliophiles.
- Lilti, A. (2014). Figures publiques : L'invention de la célébrité (1750-1850). Librairie Arthème Fayard.
- Louis, A. (2022). En quoi faut-il des frontières ? Des " écritures ordinaires " aux " écritures lettrées ". *CONTEXTES*, (32). <https://doi.org/10.4000/contextes.10942>
- Nerval, Gd. (1911). *Correspondance*. Jules Marsan.
- Nerval, Gd. (1984-1993). *Œuvres Complètes*. Gallimard.
- Roubert, P-L. (1998). Nerval et l'expérience du daguerréotype. *Études photographiques*, 4.
- Rouillé, A. (2005). *La photographie. Entre document et art contemporain*. Gallimard.
- Said, E. (2008). *Orientalismo* (Trad. María Luisa Fuentes). DeBolsillo.

Celos e improductividad en *Un amor de Swann* y *Sonata a Kreutzer*

Malena Brenda Ferranti Castellano

Facultad de Filosofía y Humanidades

Universidad Nacional de Córdoba

malena.fcastellano@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-1960-1989>

Introducción

Una característica común en la representación de los celos y en la construcción de la figura del celoso en *Un amor de Swann* (1913), de Proust y en *Sonata a Kreutzer* (1889), de Tolstoi, es la exploración interior de la actividad que los celosos desarrollan en su mente ante el temor de verse desposeídos de la amada. Durante este proceso, los celosos adoptan una actitud inquisitiva que se sedimenta con el despliegue de sospechas sobre las traiciones, en este caso, de las mujeres que anhelan. Para Nicolas Grimaldi, en *Essai sur la jalousie. L'enfer proustien*, « *ce qui se passe sous nos yeux est un événement extérieur, et donc un caractère objectif (...). A l'inverse, tous les soupçons que nous imaginons ont un caractère strictement subjectif, à quoi rien ne correspond dans la réalité* » (2010, p. 113). En este trabajo nos proponemos indagar, entonces, a partir de una lectura comparada entre ambas obras, cómo esta dimensión subjetiva de los celos es sede de un ejercicio de creación: corriente inventiva con la que el celoso imagina y construye tanto escenarios y sentimientos a través de los cuales la amante desplaza su afecto hacia otros, como así también representaciones ideales de esta mujer que le permiten contrarrestar el sufrimiento de los celos. Todo lo cual conforma un

proceso inefectivo en tanto no arroja por sí mismo ningún resultado que pueda confirmar o negar la infidelidad.

Con el fin de entender de una manera más profunda la aparición de los celos en las obras trabajadas, comenzaremos con un apartado que explorará los orígenes del celoso dentro de un marco contextual, lo cual nos ayudará a leer con mayor amplitud las especificidades y las similitudes de la figura del celoso en cada texto. En el próximo fragmento examinaremos la creación efectuada por el celoso de vínculos de la mujer con otras personas, proceso que relacionamos con la improductividad. A su vez, veremos en el tercer apartado una idealizada de la amada, procedimiento que acompaña a las invenciones. Por último, nos arriesgaremos a realizar una relación entre la música, caracterizada a la luz de las reflexiones de los personajes en las obras, y la improductividad del celoso.

Los celos en *Sonata a Kreutzer* y en *Un amor de Swann*: génesis y contexto

En 1890, Tatiana Tolstoi, hija mayor del escritor, escribe al editor británico William Thomas Stead que, en palabras de su padre, la principal idea de *Sonata a Kreutzer* es moral¹. Este propósito de escritura es confirmado y explicado por Tolstoi al redactar, en el mismo año, un epílogo a la obra impulsado por los disgustos que *Sonata* había provocado en los lectores tras su primera publicación. Los argumentos expuestos por Tolstoi en este texto posterior son la reanudación de los razonamientos y reflexiones que constituyen el

¹ Ver en Baylen, J. (1957). A Letter on Tolstoy, W. T. Stead, and the Kreuzer Sonata.

relato de Pozdnyshev, personaje celoso de la obra. Según estas conclusiones, la aparición de los celos en Pozdnyshev y en la sociedad rusa está situada como el resultado del fortalecimiento del modelo de matrimonio burgués a finales del siglo XIX en Rusia². Para Pozdnyshev y para Tolstoi, en este nuevo escenario social están dadas todas las condiciones para la infidelidad y, por lo tanto, para el miedo al adulterio y para el desarrollo de los celos, como así también para un final de los matrimonios inevitablemente fatal. En su discusión con los pasajeros del tren, Pozdnyshev argumenta que detrás del matrimonio los cónyuges (incluido él mismo) no ven más que una unión carnal, de lo cual resultan dos consecuencias: ambos esposos caen en el adulterio o la convivencia es tan insoportable que surgen en ellos las consideraciones de suicidio o de homicidio³. La meditación sobre estas posibilidades a partir de la experimentación de los celos también aparece en la obra de Proust. *Un amor de Swann*.

Desde el análisis introspectivo que Pozdnyshev desenvuelve durante una confesión a su compañero de viaje sobre el nacimiento, el desarrollo y el fin de su matrimonio, ubica el comienzo de sus celos como el resultado de un comportamiento entre hombres y mujeres donde la seducción y la búsqueda de placer son parte constituyente de esta nueva manera burguesa de relacionarse y de

² Para indagar con mayor profundidad las características del matrimonio burgués en la Rusia de finales del siglo XIX, como así también el tratamiento de Tolstoi sobre la unión matrimonial en *Felicidad conyugal* (1859) y *Anna Karenina* (1877), ver Zalambani, M. (2015). *L'istituzione del matrimonio in Tolstoj: Felicità familiare, Anna Karenina, La sonata a Kreutzer*.

³ Monneyron apunta: «le caractère autodestructeur de l'amour jaloux culmine enfin dans la tentation du meurtre. L'homicide apparaît comme l'ultime tentative de réduction d'autrui à soi. La liquidation physique de celle qui a aliène le sujet hors de lui-même est la seule solution à la restitution de la transparence originelle de ce dernier» (1997, p. 26).

construir uniones conyugales. Todo lo cual implica un alejarse y negar la castidad, ideal que Tolstoi enuncia en el epílogo a *Sonata* como aquel modelo de conducta hacia el cual las enseñanzas del Evangelio guían y, por lo tanto, hacia el cual deben aspirar todos los hombres. Así, Pozdnyshev enuncia que, cuando él y su mujer cedieron la tarea de amamantamiento a una nodriza y, por lo tanto, su esposa se vio liberada de las tareas tradicionales de su rol de madre, en la cónyuge: “[...] se manifestó con especial intensidad la coquetería femenina entonces dormida. Y en mí, de manera recíproca, se encendieron, también con particular virulencia, los tormentos de los celos” (Tolstoi, 2005, p. 79). Para Pozdnyshev, la conducta de su mujer no se trata de un caso particular, sino que la sensualidad, la acentuación en el adorno del cuerpo, la atención en sí misma y el interés en actividades personales como el aprendizaje de un instrumento, así como también el deseo de unión carnal y los celos por parte del hombre, son producto del libertinaje, comportamiento que fluye bajo la idea impuesta de que las relaciones sexuales son condición de salud y placer. Al mismo tiempo, los celos y la exigencia de posesión de la mujer únicamente para sí mismo provienen a su vez de la búsqueda de pureza y perfección moral en la esposa (incluso si el hombre advierte que la mujer no las posee) con el fin de construir un escenario ficticio donde parezca reinar la decencia, y así la impudencia y el vicio, que para Pozdnyshev son propios de la vida temprana de todo hombre, queden desplazados.

El origen de los celos en *Sonata a Kreutzer*, entonces, está enmarcado dentro un nuevo escenario en Rusia que emerge tras el crecimiento de la burguesía en el país y donde, para Tolstoi, las relaciones prematrimoniales y matrimoniales carecen de una base y una justificación espiritual. Podemos arriesgar que el relato de

Pozdnyshev representa, en algún aspecto, la voluntad de mantener los valores tradicionales que en la Rusia de finales del siglo XIX estaban siendo desplazados⁴. Como observa Monneyron (1997), durante su confesión, Pozdnyshev despliega los fundamentos según los cuales las condiciones socioculturales hacen posible la aparición de sus celos:

...c'est sur le terreau dans lequel a germé sa jalousie qu'il s'attarde en tout premier lieu, à savoir l'univers de débauche qui était le sien avant son mariage et qui a contribué à développer les principaux éléments consubstantiels au scénario jaloux et à son élaboration inconsciente (p. 50).

A lo largo de su declaración, Pozdnyshev construirá un relato que tendrá como la base de su justificación la influencia en su psicología de sucesos externos y coyunturales. Las motivaciones del celoso, las sospechas de infidelidad junto a la tortuosa incertidumbre, como así también los retraimientos y vueltas hacia la confianza en la pureza de la esposa, serán, en gran parte, para este personaje como para Tolstoi, según leemos en el epílogo, frutos de una época.

A su vez, siguiendo el recorrido alrededor del desarrollo de la novela del celoso entre finales del siglo XIX y principios del XX y su manifestación en *Un amor de Swann* (1913) que proponen Salaris Banegas y Videla Martínez en «De la idolatría estética a la trama de la vida burguesa. Charles Swann y la novela del celoso» (2022a) y en «Svevo, Proust y la novela del celoso» (2022b), podemos ubicar al texto de Proust junto a *Sonata a Kreutzer* como dos de las obras donde el tratamiento de los celos aparece a través de la exploración de la interioridad psíquica de los personajes, Swann y Pozdnyshev,

⁴ En esta misma línea, quizá resulta pertinente el hecho de poder extraer de la palabra *Pozdnyshev* un parecido al adjetivo ruso *póznij*, es decir, tardío, atrasado.

respectivamente. Una sumersión en la psiquis que revela constantes cavilaciones y suposiciones en relación a la incertidumbre de ser o no los únicos hombres vinculados afectivamente a Odette y a la mujer de Pozdnyshev.

Estas especulaciones, compuestas, en gran parte, por escenarios de infidelidad imaginados, junto al avance de acciones de orden investigativo o destructivo⁵ en el plano físico que también abre la figura del celoso, constituyen, para Salaris Banegas y Videla Martínez, la construcción de una trama. En el caso de Proust, este movimiento de los personajes comprende una restitución. Esta vuelta hacia la trama, donde Swann se desplaza desde una vida contemplativa hacia la acción, implica un distanciamiento de «la concepción de autonomía del arte» que «toma distancia explícita del contenido y de la finalidad de las obras con la teoría de *l'art pour l'art*» (2022b, p. 78). Esta trama, sin embargo, tiene la especificidad de ser una *microtrama* (2022a), en tanto “la novela del celoso se inserta allí donde antes –en la novela realista del siglo XIX, por ejemplo– había una elipsis”, es decir, la *microtrama* “convierte los intersticios de la mente del celoso en materia narrativa” (2022a, p. 291-292). En *Sonata a Kreutzer*, esta dilatación de la narración no solo ingresa e interrumpe el relato de Pozdnyshev sobre cómo asesinó a su esposa, sino que, a su vez, forma parte del total de la confesión que detiene la acción primera de la novela, esto es, el viaje en tren donde Pozdnyshev presencia el debate entre los pasajeros sobre el estado cambiante de los valores en Rusia y donde encuentra a su oyente.

⁵ La tendencia al homicidio o al suicidio que anticipamos anteriormente.

Si en *Sonata a Kreutzer* el celoso y sus conjeturas son, según el juicio de Tolstoi representado en Pozdnyshev, un producto de los valores de la burguesía, en *Un amor de Swann*, el despliegue de la *microtrama* del celoso, donde Swann se desplaza hacia la acción y el movimiento,

...simboliza muy bien la posición incómoda del arte en la modernidad burguesa. A pesar de su voluntad por estrechar el círculo de sus relaciones al espectro mismo del arte, la autonomía que el esteta Swann construye se ve invadida por las demandas del mundo exterior, que aparece con toda la fuerza de sus conflictos y de su vulgaridad (2022a, p. 294).

Imaginación e improductividad

Como indica Monneyron (1997), una de las actitudes que componen la esencia de la figura del celoso es la sospecha. Sospechar, según la RAE, significa: “aprehender o imaginar algo por conjeturas fundadas en apariencias o visos de verdad” (Real Academia Española, 2014, definición 1). En *Sonata a Kreutzer*, estas sospechas comenzarán a tomar forma a partir de la aparición de otro hombre, el músico Trujachevski. Las conjeturas de Pozdnyshev no comienzan con la creación de una situación donde su esposa le es infiel mediante un acercamiento físico con Trujachevski, sino que la invención ingresa dentro del pensamiento y los afectos de su mujer y del músico. A partir de un primer cruce de miradas, Pozdnyshev construye un diálogo interno entre los supuestos amantes, un intercambio que, instantáneamente, expresa el deseo de ambos de reunirse en ausencia del marido:

Desde el primer instante en que su mirada se cruzó con la de mi mujer, vi que la fiera que vivía en cada uno de los dos, al

margen de toda conveniencia moral o social, se preguntó: “¿Se puede? Y respondió: “Oh sí, con mucho gusto”. [...] Todo el problema consistía en que el insoportable marido no les molestara (Tolstoi, 2005, p. 114).

En la sección del relato relacionada al desarrollo de sus celos, Pozdnyshv utiliza repetidamente expresiones que afirman el grado de sugerencia e insinuación que compone la verdad sobre la infidelidad de su mujer. Al regresar a su casa luego de varios días, el ingreso de Pozdnyshv al hogar va acompañado de manifestaciones como: “era una sensación”, “mi impresión”, “al parecer, el piano suena adrede para ahogar sus palabras, un beso tal vez” (2005, p. 116). Ahora sí, Pozdnyshv reconstruye, con el único apoyo del sonido del piano, de la presencia del capote de Trujachevsky y de una noción particular del funcionamiento de las relaciones entre hombres y mujeres sobre sus hombros, la escena de adulterio. En consonancia con lo dicho, Grimandi (2010) señala cómo los hechos más simples, como una mirada, aquellos que « *jetés dans le fourneau alchimique du soupçon, y deviennent autant de noyaux autour desquels l’imagination va développer un scénario qu’elle va indéfiniment étoffer, en lui inventant des variantes* » (p. 101).

Los celos de Swann también encierran la desesperación y el sufrimiento de la sospecha que contiene la proyección imaginada de escenas, sentimientos, acciones. Cuando en la casa de los Verdurin ingresa un nuevo fiel, al marqués de Forcheville, las preocupaciones y conjeturas de Swann sobre el posible encuentro de Odette con otros hombres, hasta ahora abstractos, obtienen la figura concreta del que quizá es el tan buscado amante. A lo largo de este recorrido

investigativo⁶, las suposiciones de Swann transitan un amplio abanico de posibilidades, e incluso los mínimos movimientos de Odette significan traición y un insoportable dolor y tormento. Swann cree ver el amor de Odette hacia el marqués en el brillo de una mirada que ella le ofrece en cierta velada, descubrir el encuentro con otro a través de la luz encendida en la supuesta ventana nocturna de ella, o conocer al amante en cada nombre que pronuncia.

Si los trabajos de investigación de Pozdnyshev y de Swann compuestos de supuestos acertados indicios pretenden como resultado la confirmación de la infidelidad, para el primero inevitable, las conclusiones de estos seguimientos terminarán por quedar vacías: el acto “delictivo” no logrará ser comprobado y los celosos resultarán improductivos. Ninguno de los actos de Swann hechos bajo la presión de las sospechas y de los celos, aquellos que lo llevan a recorrer la ciudad, espiar o interrogar, ni las suposiciones e imaginaciones, lo conducen hacia alguna respuesta. De manera similar, al abrir la puerta desde la cual se asomaba la música del piano, Pozdnyshev se encuentra con que “la escena era tan natural y sencilla que no había nada que objetar”, aunque la invención de pretensiones, acciones y sentimientos continúa: “en cambio yo estaba convencido de que todo era falso y que se habían puesto de acuerdo en cómo engañarme” (Tolstoi, 2005, p. 117). Muchas de las intuiciones de Pozdnyshev que lo llevan a actuar de manera recriminatoria hacia su mujer terminan con la confusión de esta última por no compartir o no deducir el mismo patrón de conexión de ideas que despliega la imaginación de su cónyuge: un

⁶ Nicolas Grimandi apunta «ni Swann ni le narrateur ne sont jaloux d'une femme parce qu'ils l'aiment. Simplement, il est entré dans ce jeu. C'est le jeu qui lui a fait prendre la posture de douanier, de détective ou d'inquisiteur» (2010, p. 89).

único cruce de miradas es ineludiblemente para él la expresión del más intenso deseo; la influencia de la música, la más lasciva de las artes, es un móvil fatal hacia la infidelidad.

La serie de sospechas que conducen a Pozdnyshev hacia una conclusión desierta a su vez lo alejan del espacio productivo laboral: interrumpe sus días fuera del hogar por motivo de una asamblea luego de recibir una carta de su mujer. De las palabras y del nombre de Trujachevsky escrito en el papel, el cónyuge celoso, nuevamente, deduce una evidente infidelidad y suspende su actividad para volver a Moscú. Swann, por su parte, perteneciente a la alta burguesía, detiene «la actividad utilitaria y reproductiva que se espera del burgués», el celoso “pierde todo el tiempo en los devaneos amorosos y crea en su vida la novela sustentada por la secuencia de acciones y reflexiones especulativas” (Salaris Banegas, Videla Martínez, 2022b, p. 97).

Creación e idealización

La incertidumbre lleva a Pozdnyshev a encontrarse entre un ir y venir de fuertes sospechas y, por el otro lado, de seguridad en la perfección moral de su mujer. Pozdnyshev asegura en ciertos momentos con toda certeza la infidelidad, para luego retractarse y confiar plenamente en la pureza, la dignidad y la honra de su mujer, todo lo cual implica un desplazarse continuo entre distintas aseveraciones sin asentarse en ninguna. La imaginación de escenarios adquiere en Pozdnyshev un carácter violento e imparable, lo sumergen en un estado de desesperación tal que no puede negar su realidad. Las sospechas, de esta manera, son al mismo tiempo suposiciones y verdades; verdades quebradizas, que

se rompen para volver a reconstruirse constantemente. Podemos entender que esta confusa apertura de posibilidades posee la ambigüedad de la improductividad ya que las opciones nunca terminan por reducirse a una sola verdadera. El recorrido mental de Pozdnyshev no se resuelve: “¿Cuántas veces me he torturado así [...] y luego todo quedaba en la nada? Ahora va a ocurrir otra vez lo mismo, quizá [...]”. “Pero no, [...] ahora no será igual”, me repetía cierta voz y todo empezaba de nuevo” (Tolstoi, 2005, p. 141). La esperanza de fidelidad que Pozdnyshev posee de su mujer está vinculada con una percepción particular que él sostiene sobre ella y que, a su vez, responde a sus anhelos de escapar de los vicios burgueses. Esta mirada, que inserta en la esposa la decencia y la honestidad, no deja de ser una idea imaginada, Pozdnyshev mismo confiesa realmente no conocerla más que como animal.

Similar a cómo Pozdnyshev figura su ideal de moral en su mujer, Swann, por su parte, cubre una primera visión desagradable de Odette con su tendencia a hacer coincidir la belleza del arte con la vida real, Swann ve en Odette a la Séfora de Boticelli, de tal manera que «adaptando a la idea de una mujer viva lo que hasta ese momento había encontrado hermoso de manera estética» (Proust, 2011, p. 57), nace en él el deseo de posesión del cuerpo de Odette. Pretensión de acceso exclusivo a Odette que, al creerla amenazada por otros hombres, despierta en Swann el tormento de los celos. Swann oscila, como Pozdnyshev, entre las miradas con las que construye a Odette. Cuando Odette le es hostil debido a las sospechas de Swann que esconden encuentros con Forcheville o a los rumores de una vida pasada de aproximaciones hacia otros hombres e incluso mujeres, la belleza, la “calidad de alma” (2011, p. 144), la bondad, el deleite, el “placer de que tenía por admirarla como un espectáculo” (p. 163) y la dulzura desaparecen,

sucesivamente, esta idea que Swann se había hecho de Odette se difumina para luego regresar y, posteriormente, volver a borrarse. De esta manera, surge para Swann una “distancia que el vicio ponía entre la vida real de Odette y la vida relativamente que Swann había creído, y con frecuencia seguía aún creyendo que llevaba su querida” (p. 251). El desarrollo de la imagen inocente de Odette que Swann construye sin muchos más materiales que su disposición a abordar la vida como una obra de arte, también alcanza, por ejemplo, a los Verdurin. La casa de estos anfitriones es escenario de dos instancias que invocan, por un lado, la certeza de Swann de ser único para Odette y, por el otro, la sospecha de que Odette tiene encuentros en esta residencia con Forcheville en su ausencia. Cuando los comportamientos de Odette corresponden a la imagen que Swann creó de ella, surge en él un afecto impostado por los Verdurin: “dejando que el reconocimiento y el interés se infiltraran en su inteligencia e influyeran sobre sus ideas, llegó hasta a proclamar que madame Verdurin era un alma grande” (p. 90). Estima y valoración ficticias por la vida que llevan los anfitriones que se desplazan hacia un segundo momento de invenciones: las sospechas de los celos. Nicolas Grimaldi (2010) resume muy bien este punto:

...la principale souffrance de la jalousie est peut etre moins l'angoisse d'une trahison ou d'une rupture que celle de pressentir notre vie engarée par quelque extravagant quiproquo, comme si etions sur le point de decouvrir quen ayant cru aimer une femme, nous avions en fait ete amoureux dune femme qui n'existait pas. Ne nous serions-nous pas laissés prendre au mirage d'un fantasme? (p. 101).

Arte e improductividad

La música es para Pozdnyshev la más noble pero también la más obscena de las artes: convoca al ingreso a un estado de cercanía y lujuria, y este es el efecto embriagador y lascivo que tiene en los amantes, es la incitadora de la infidelidad. Sin embargo, durante el concierto en el que tocan su mujer y Trujachevsky, Pozdnyshev expresa otras consideraciones:

Por eso la música solo excita, no culmina. [...] una orquesta toca una marcha con ardor guerrero, los soldados desfilan a su son y la música alcanza su fin. Toca una pieza bailable, yo la bailo y la música consigue su fin; tocan una misa, comulgo y también la música logra su fin; aquí en cambio solo hay excitación, pero falta el fin: qué hay que hacer en ese estado de excitación. [...] provocar una energía de manera inconveniente, fuera de lugar y a destiempo, provocar unos sentimientos que no encuentren salida alguna no puede dejar de tener efectos funestos. (Tolstoi, 2005, p. 129).

Si bien en estos párrafos la relación de causa y consecuencia entre la exposición a la Sonata a Kreutzer y el posterior homicidio de Pozdnyshev a su mujer es ambigua y está abierta a discusión⁷, ¿no son, en el fondo, próximas las naturalezas de la música y del celoso? La sonata en este evento, para Pozdnyshev, existe sin propósitos, sin una finalidad que la justifique más de lo que ella se justifica a sí misma, lo cual resulta en el oyente el suscitar de este estado donde los sentimientos a los que la música induce no encuentran salida. La música no busca una salida moral ni social y, por lo tanto, no posee un fin útil ni práctico. La vorágine desenfrenada de sentimientos

⁷ Para ver esta ambigüedad, consultar Halliwell, S. (2010). And then they began to sing. Reflections on Tolstoy and Music.

confusos y cambiantes del celoso, entre el odio y la compasión, lo guían hacia una tentativa de recolectar sospechas transformadas en escenarios imaginados que, aunque él lo pretenda, no desembocan nunca en una verdad material. Es decir, la infidelidad sospechada del celoso no termina por comprobarse, la indagación no concluye en lo que podría ser, para Pozdnyshev un fin moral o social: recriminar a su mujer la falta de decencia y la sobra de libertinaje, confirmar la decadencia de su tiempo. Incluso el homicidio no tiene resultados que puedan favorecerle y validar el tormento de los celos: en el lecho de muerte de su mujer, Pozdnyshev busca de ella la esperada confesión seguida de arrepentimiento. Ni afirmación ni negación: su mujer muere, y el recorrido del celoso concluye vacío.

Por su parte, el fragmento de una composición de piano de Vinteuil que Swann escucha junto a Odette en una reunión de los Verdurin, la “frasecita”, provoca que “a lo que el afecto de Odette pudiera tener de corto y desilusionante” se añadiese “su [del fragmento musical] esencia misteriosa” (Proust, 2011, p. 73). Desconocer y no poder acceder a todos los sectores de la vida de la amante, a pesar de su empeño en derribar ese límite, forma parte de la esencia del celoso. Los movimientos de Odette en ausencia de Swann son, para este, escurridizos, no puede captarlos en su totalidad ni suprimir su ambigüedad. La naturaleza indescifrable y fragmentaria de la vida de la mujer es lo que lleva al celoso a desplegar todo un circuito de investigación y un cuadro colmado de imágenes creadas con el fin de suplir esta falta de precisión. Swann reconoce:

Cuando Odette dejara de ser para él una criatura siempre ausente, anhelada, imaginaria, cuando el sentimiento que ella le inspiraba no fuese ya esa misteriosa inquietud que le causaba la frase de la sonata, [...] entonces los actos de la vida de Odette le parecerían poco interesantes en sí mismos como

ya había tenido varias veces la sospecha de que lo eran (2011, pp. 157-158).

Como la frase de Vinteuil, y la música en general, la Odette de Swann pertenece al ámbito de lo desconocido. Para Swann, los sentimientos que la música le suscita no pueden dilucidarse a través del razonamiento. Si las ideas de la música no son permeables a la inteligencia, la naturaleza del celoso tampoco lo es. El intento de descubrir la verdad a partir del trabajo con el intelecto, propio de la investigación, la recolección de pistas y la reconstrucción de los hechos, termina por ser ineficaz. Deshacer la sustancia misteriosa de Odette con el uso de la lógica del investigador no da resultados esclarecedores y, si los diera, el celoso improductivo dejaría de ser tal, en tanto esta figura, para ser en las obras que hemos trabajado, requiere de la incertidumbre.

Conclusión

Si bien la *Sonata a Kreutzer*, como vimos, posee un trasfondo evidentemente inclinado a un juicio moral sobre la sociedad rusa de la época, los principios que conforman la figura del celoso de Proust están presentes. La imaginación creativa del celoso va simultáneamente detrás de la búsqueda de consuelo y de la generación de sufrimiento, alivio y tortura que tienen como base la incertidumbre, es decir, la falta de una verdad. Para Monneyron, en Proust y, podemos agregar nosotros, también en Tolstoi, «*être jaloux c'est (...) ne pas savoir*» (1997, p. 26). El acceso a un estado únicamente latente de la verdad es lo que otorga entidad a los celosos de estas obras, la dilucidación de la sospecha no llega y la investigación dilatada a lo largo de casi la completitud de los textos no arroja ninguna certeza. Si Swann confirma de alguna manera la

relación entre Odette y Forcheville, no es gracias a sus movimientos inquisitivos ni a la conexión lógica y racional de pistas y sospechas propia de la figura del investigador. Pozdnyshv, por su parte, nunca alcanza una conclusión y la condición dubitativa no termina por cerrarse. Como la música que los conmueve, las acciones de ninguno de los celosos producen un resultado útil o provechoso más que el despliegue improductivo de la creación.

Referencias

- Baylen, J. (1957). A Letter on Tolstoy, W. T. Stead, and the Kreuzer Sonata. *American Slavic and East European Review*, 16(1), 79-81.
- Grimaldi, N. (2010). *Essai sur la jalousie. L'enfer proustien*. Presses Universitaires de France.
- Halliwell, S. (2010). And then they began to sing. Reflections on Tolstoy and Music. *Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences*. Helsinki Collegium for Advanced Studies, 45-64.
- Monneyron, F. (1997). *L'écriture de la jalousie*. ELLUG.
- Proust, M. (2011 [1913]). *Un amor de Swann*. Losada.
- Real Academia Española. Sospechar. *Diccionario de la lengua española* (23a ed.). Versión en línea. <https://www.rae.es/drae2001/sospechar>
- Salaris Banegas, F. y Videla Martínez, J. (2022a). De la idolatría estética a la trama de la vida burguesa. Charles Swann y la novela del celoso. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 37(2), 289-296. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.80486>
- Salaris Banegas, F. y Videla Martínez, J. (2022b). Svevo, Proust y la novela del celoso. *Boletín de estética*, (60), 75-102.
- Tolstoi, L. (2005 [1889]). *Sonata a Kreutzer*. Acantilado.
- Zalambani, M. (2015). L'istituzione del matrimonio in Tolstoj: *Felicità familiare, Anna Karenina, La sonata a Kreutzer*. Firenze University Press.

La “Épître aux muses sur les romantiques” de Jean-Pons-Guillaume Viennet (1824): debates en torno al Romanticismo en la Francia de la década de 1820¹

Alba Mercedes González

Universidad de Buenos Aires
Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona
albabuenosaires@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-7861-6254>

“La epístola a las musas sobre los románticos” (EMR) se publicó en el *Mercure du dix-neuvième siècle*, el 14 de abril de 1824. Sobre su autor, Jean-Pons-Guillaume Viennet, la Academia francesa dice:

Né à Béziers, le 18 novembre 1777.

Il fut officier d'artillerie de marine, prisonnier de guerre à Plymouth pendant huit mois en 1797, puis à Leipsick en 1813, il prit sa retraite comme lieutenant-colonel; l'indépendance de ses idées l'avait fait rayer des cadres de l'armée en 1829: il joua un rôle politique comme député de Béziers en 1830 et comme pair de France sous Louis-Philippe. Il fut grand maître des francs-maçons du rite écossais en France. Lauréat des Jeux floraux, il publia des poésies, des fables et des romans, fit représenter des tragédies, collabora au Constitutionnel et au Journal de Paris.

¹ Este trabajo es un fragmento del análisis realizado, a modo de comentario, que acompaña a mi traducción al castellano, del original en francés, de la epístola (hasta el momento no traducida a nuestro idioma).

Élu à l'Académie le 18 novembre 1830 contre Benjamin Constant, en remplacement de Louis-Philippe de Ségur, il s'était retiré l'année précédente devant Lamartine; il fut reçu par Parseval-Grandmaison le 5 mai 1831. Quoiqu'il appartint au groupe des classiques, il vota pour Victor Hugo. Il reçut Thiers, Empis et de Carné, et fit partie de la Commission du Dictionnaire.

Mort le 10 juillet 1868 (Académie française, 2023).

Como podemos leer en esta presentación, Viennet fue un autor bastante reconocido en la época, que colaboró con los periódicos el *Constitutionnel* y el *Journal de Paris* donde ocurrían debates literarios. Allí, los autores sentaban sus posiciones sobre los temas más polémicos. También, se menciona su pertenencia al grupo de los clásicos y su rivalidad con Victor Hugo, además de su filiación con Thiers.

En efecto, Viennet pertenecía al grupo de los clásicos y participó en la polémica entre estos y los románticos que tuvo lugar, en Francia, en la década de 1820. El autor recoge los elementos de dicha polémica y los tematiza en la sátira EMR.

Viennet elige la sátira, género literario que expresa indignación hacia alguien o algo, con un propósito moralizador, lúdico o meramente burlesco. Esta elección constituye, por un lado, una filiación con el clasicismo y, por otro, con autores franceses que frecuentaron el género (Rabelais, Boileau, Voltaire). Así, se coloca él mismo dentro de la tradición a la que quiere pertenecer. Viennet se vale de la sátira para poner en relación los elementos que se le atribuyen al movimiento romántico (con sus adeptos y oponentes). Lista autores para alabarlos o defenestrarlos, según su proximidad al romanticismo. Se sirve, principalmente, de la imposibilidad de

definición de un movimiento complejo, al cual sus propios seguidores no pueden definir.

Desde el título podemos observar una filiación al mundo clásico, en tanto que dedica “aux muses” su poema al tiempo que explicita el tema a tratar: “sur les romantiques”. En los primeros versos (vv 1-14), el yo lírico propone a las musas (usando un vocativo que también nos reenvía al mundo clásico) una simulación: “*faisons du romantique*”. En sí misma, esta supone una pose, una actitud falseada que va adquiriendo pregnancia a medida que la estrofa avanza. La apelación a las musas es retomada en varios versos a lo largo del poema.

En estos primeros versos ya aparecen palabras y/o sintagmas relativos al romanticismo. Con estos podemos armar un campo semántico que dé cuenta de los elementos que el grupo de los clásicos endilgaba a dicho movimiento: “*élans vagabonds*”, “*feu créateur*”, “*gouffres profonds*”, “*coeur impétueux*”, “*vigoureux génie*”.

En los siguientes versos (vv. 15-24) introduce el tema de la indefinición de la palabra romanticismo. Las musas no comprenden; el yo lírico va a explicarles qué es ser romántico; ellas duermen en Pindo (otra alusión a Grecia), por lo tanto, no deben inquietarse. Agrega que ni sus más grandes instigadores pudieron definirlo, que no se sabe lo que es ni qué quiere decir pero que actúa fuertemente desde hace veinte o treinta años. En los versos 37-48, retoma el tema: “*C'est une vérité qui n'est point la nature*”, “*Un art qui n'est point l'art*”, “*de grands mots sans enflure*”, “*mélancolie*”, “*mysticité*”, “*affectation de la naïveté*”, “*jusqu'au sentiment, n'y parle*”.

qu'en images", "fantôme errant", "la voix du désert" y concluye: "Et moins on le comprend, plus on est enchanté".

Según Gabriel Lanyi, la irrupción en Francia, de un tipo de literatura diferente a lo clásico es lo que provoca la polémica:

Las dificultades de definir romanticismo son tan viejas como el mismo romanticismo. Fue en la segunda década del siglo XIX que el mundo literario francés advirtió un nuevo tipo de literatura escrito en Francia, diferente del clásico. Los defensores de la tradición literaria, de los cuales los primeros eran la prensa liberal y el *Constitutionnel*, rápidamente lo etiquetaron como "romántico", un adjetivo muy en boga después de la primera traducción del *Cours de littérature dramatique* (1813) de Schlegel. Pero el término fue usado indiscriminadamente para calificar melodramas, novelas góticas, toda la mala poesía del momento y la mayoría de los dramas alemanes, ingleses y españoles (Lanyi, 2021, p. 1).

Paul Bénichou, en su libro *La coronación del escritor 1750-1830*, sostiene que en este contexto aparece *La muse française*, revista que nace hacia 1820 frente a esta falta de definición y debido a que no había entre los escritores un sentido de comunidad. Sus fundadores fueron los hermanos Dechamps, Lamartine, Antoni, Hugo, Saint-Valry, Gaspard de Pons, Saumet, Guiraud y Rességuier. Si pensamos en el nombre de la revista, podemos retomar otra vinculación con el título de la sátira de Viennet. La evocación a las musas puede construirse como una suerte de respuesta a *La muse française*.

Según Bénichou, fue en *La muse française* "donde el monarquismo romántico se declaró sin reservas" (2012, p. 277). Sin embargo, advierte, si se lee bien, que los conceptos vertidos:

...estaban ya contenidos en el monarquismo prorromántico: el rechazo de la poética clásica, el olvido de la antinomia establecida por la contrarrevolución entre el siglo XVII y XVIII, su reemplazo por una antinomia entre el conjunto del clasicismo y una literatura renegada, y la magnificación del poeta (2012, p. 277-278).

Retomando lo dicho, Viennet era parte de los clasicistas que se oponían a los escritores románticos. En línea con Bénichou, es interesante destacar que, aunque los autores de *La muse française* eran monárquicos, fueron atacados tanto por los liberales como por los mismos monárquicos. Lanyi sostiene que esto obedeció a que en 1823-4 ocurrió una victoria política sobre los liberales. Los monárquicos “ahora cómodos en el poder, empezaron a temer la potencial ideología revolucionaria inherente en las doctrinas literarias románticas de innovación” (2021, p. 2). En este contexto, en el célebre “*Discurs sur le romantisme*” que Luis-Simon Auger pronunció en una sesión pública de la Academia Francesa, en 1824:

Mais faut-il donc attendre que la secte du Romantisme (car c'est ainsi qu'on l'appelle), entraînée elle-même au-delà du but où elle tend, si toutefois elle se propose un but, en vienne jusque-là, qu'elle mette en problème toutes nos règles, insulte à tous nos chefs-d'œuvre, et pervertisse, par d'illégitimes succès, cette masse flottante d'opinions dont toujours la fortune dispose ? (Auger, 2016, p. 5).

Les romantiques chérissent l'idéal, le vague, le mystérieux: c'est, après la douleur, ce dont ils font le plus de cas; et ils reprochent assez durement aux classiques leur prédilection pour le matériel et le positif. Expliquons-nous. Les classiques ne sont pas si peu instruits qu'on le suppose de la nature des facultés morales de l'homme, des besoins qu'elles éprouvent, et des moyens qu'on doit employer pour les satisfaire (Auger, 2016, p. 10).

Auger denomina "secta" al romanticismo y agrega que ellos mismos se denominan así, también menciona la insurrección a las reglas (aristotélicas), la oposición a los autores clásicos y la vaguedad y el misterio propios del movimiento. Todos estos temas son evocados por Viennet. En los versos 30-36 de EMR, vincula lo romántico con lo sagrado, como si fuera una especie de cofradía (o secta) que trasciende las nacionalidades, y continúa ironizando sobre la falta de definición de sus propios adeptos; extrema su posición: "*Et s'ils étaient d'accord je l'entendrais moi-même*". Califica a los seguidores como esclavos que dan cuenta de su sistema: "*Quand on sait l'esclavon, l'on comprend leur système*",

La irrupción de lo misterioso, lo vago, lo maravilloso, provoca un quiebre en la confianza en la razón que tienen los autores como Viennet y Ager, adscriptos a La Ilustración. Desde esta perspectiva, los románticos estarían asociados a la irracionalidad, de ahí la vinculación que hacen con una secta.

En EMR es profusa la alusión a la oposición entre clasicismo y romanticismo. En los versos 80-120, el yo lírico reafirma su posición "*Je fus apostrophé du surnom de classique*" y se coloca dentro del linaje que comprende los siguientes nombres: Voltaire, Racine, Boileau- Despréaux, Horacio, Rousseau, Fenelón, Regnard, Corneille, Molière. Concluye: "*Nous sommes les ultras de la littérature*" y "*Et, comme en tous pays les ultras sont des fous*". Al colocarse en esta genealogía se respalda en una tradición de autores franceses muy célebres que avalarían su posición. Además, en el verso 100, menciona al hotel Rambouillet, donde Boileau (más de un siglo

antes) participaba de las polémicas de la época. Este nombre es retomado en el verso 256: “*Un Boileau n'y verrait que du bruit, du clinquant*”.

Con la referencia a Nicolás Boileau- Despréaux (1636-1711) se evocan las ideas teóricas del libro *Arte poética* (1674), en la que retoma a Horacio y Aristóteles y propone una literatura basada en la imitación de la naturaleza, la organización racional de los elementos y el respeto a las normas clásicas. Este libro es considerado como un manifiesto teórico del neoclasicismo.

Con el fin de evidenciar la virulencia que adquiere esta oposición dicotómica (clasicismo vs. romanticismo), nos parece ineludible mencionar dos de los escritos de Henri Stendhal (1783-1842). El primero responde al citado discurso de Auger: “*Racine et Shakspeare, n° II, ou Réponse au manifeste contre le romantisme prononcé par M. Auger dans une séance solennelle de l'Institut*”, por M. de Stendhal (1825):

Ni M. Àuger ni moi ne sommes connus; tant pis pour ce pamphlet. Ensuite il y a déjà neuf ou dix mois que M. Auger a fait contre le Romantisme la sortie emphatique et assciz vide dé sens à laquelle je répons. M. Auger parlait au nom de l'Académie Française; quand j'eus terminé ma réplique le 2 mai dernier, j'éprouvai une sorte de pudeur à malmener un corps autre fois si considéré et dont Racine et Fénélon ont été membres (Stendhal, 1825, p. 4).

Stendhal le responde a Auger, descalificando su discurso. Primero se coloca como un par, calificando ambos textos (discurso y respuesta) con el mote de “panfleto” y, luego, califica los dichos de Auger como “vacío de sentido” y agrega que le “avergüenza” que esta disputa ocurra en la Academia Francesa.

Por su parte, Victor Hugo (1802-1885) también retoma dicha polémica, en uno de sus prefacios al libro *Nouvelles Odes* (1824). Para él, la distinción entre clasicismo y romanticismo no es viable ya que solo hay buena y mala literatura, independientemente del autor, época o nacionalidad.

En literatura, como en todo, sólo existe lo bueno y lo malo, lo bello y lo deforme, lo verdadero y lo falso. Pero, sin establecer aquí ninguna comparación que exigiría restricciones y desarrollos, lo "bello" en Shakespeare es tan clásico (si "clásico" significa digno de ser estudiado) como lo "bello" en Racine; y lo "falso" en Voltaire es también tan romántico (si "romántico" quiere decir malo) como lo "falso" en Calderón. Son estas verdades ingenuas que se parecen más a pleonasmos que a axiomas; pero ¿hasta dónde no se ve uno obligado a descender para convencer la testarudez y para desarticular la mala fe? (Hugo, 2011, p. 3).

Y agrega que la oposición dicotómica entre los clásicos y los románticos obedecería a una operación de los críticos para denominar, por un lado, a la anterior producción literaria, y por otro, a la nueva literatura.

Quizás objetaremos aquí que las dos palabras de guerra han desde hace un tiempo cambiado todavía de acepción, y que ciertos críticos acordaron honrar a partir de ahora en nombre de lo "clásico" toda producción con una mentalidad anterior a nuestra época, mientras que la calificación de "romántico" sería restringida especialmente a esta literatura que crece y se desarrolla con el siglo XIX (Hugo, 2011, p. 4).

Tanto Stendhal como Victor Hugo buscan, de cierto modo, minimizar la polémica situándola en un cambio de época. Sin embargo, este alejamiento de lo clásico irrita a los clasicistas.

En EMR es recurrente la alusión a esta polémica como si fuera un enfrentamiento entre dos posturas irreconciliables. En los versos 150-166, el yo lírico invoca a Minerva (diosa de la sabiduría y de las artes) y dice que ella misma urdió sus obras. Vuelve a simular ser romántico, endilgándole a Homero, Ariosto y Tasso (mencionando a Armida, personaje de su obra *Jerusalén*) la afectación por el “*vieux goût*” y “*trop de raison*”. “*Je ne veux imiter que le sombre Milton*” lanza, y luego introduce una crítica de Voltaire a Milton “*sur ses douze chants, on peut en lire trois*”. Insiste con lo oscuro del romanticismo y el “*vieux goût*” (aludiendo nuevamente a las reglas del buen gusto de Boileau). Citando la crítica que le hace Voltaire a Milton, el yo lírico se ampara en su linaje.

Otro tema relativo a esta polémica es la “*mélange*” de géneros habilitada por los autores románticos. En los versos 177-198 de EMR se nombra a Talía (una de las dos musas del teatro, la que inspiraba la comedia, y musa de la poesía bucólica o pastoril) añorando el pasado donde cada musa tenía su género: “*Qu'autrefois chaque muse avait son genre à part/ C'est ainsi que pensaient et Molière et Regnard*” (vv. 191 y 192). El romanticismo, por el contrario, mezcló los estilos y los gustos: “*Nos comiques du jour veulent toucher le coeur*” (v. 195).

Viennet, en su EMR, se ocupa de la alta difusión del movimiento romántico. En el verso 27 nombra a Mme. de Staël y a Schlegel y los llama “*Chefs de la propagande*” y “*ardens missionnaires*”. El tono,

evidentemente peyorativo, alude a los escritos sobre el género en los periódicos de la época y a la edición de libros críticos: "*Parlant le romantique et prêchant ses mystères*" (v. 30).

Sobre Mme. de Staël, además, introduce una nota al pie para aclarar que no ataca su genio sino la defensa de un género que repele la severidad del gusto francés. La escritora francesa Mme. de Staël (1766-1817), con su libro *De l'Allemagne* (1813-1814), cumplió un rol muy importante en la introducción y difusión ferviente, en Francia, del ideario romántico alemán. Dicho texto fue producto de un viaje a Alemania en el cual recorrió el país y se vinculó con los mayores exponentes del movimiento romántico (Schiller, Schlegel). Según Safranski, la autora "explicaba [...] a un público internacional los prodigios y extravagancias de la vida espiritual de Alemania" (212, p. 76).

Por otra parte, con la mención a Friedrich Schlegel (1772-1829) (uno de los más importantes representantes del romanticismo alemán) ataca directamente a la escuela de Jena.

Esta alusión a los periódicos se enmarca en un contexto donde la cantidad de lectores aumentó exponencialmente con respecto a épocas anteriores. Según Safranski:

A principios de los años ochenta del siglo XVIII, Schiller llamó a su época "el siglo manchado de tinta". Veinte años más tarde, cuando aparece la generación romántica, la situación no ha cambiado en absoluto. Por el contrario, se lee y escribe como jamás anteriormente. La elevación del rango de la literatura, su importancia para la vida, ha vuelto a crecer de forma colosal. La irrupción romántica está marcada por esta época ávida de lectura y entregada con furia a la escritura (2012, p. 47).

Sobre este tema puede consultarse *Historia de la lectura y la escritura en el mundo occidental*, de Thomas Lyons, Editorial Calderón, 2012.

Entonces, cuando Viennet denuncia, con un visible tono de irritación, la proliferación de escritos que surgen en torno del romanticismo y los reduce al término “propagande”, se está refiriendo, también, al tono utilizado. Es cierto que los textos de Mme. de Stäel son muy vehementes y apasionados pues van en línea con la exposición de los sentimientos que emana del movimiento romántico.

Les sources des effets de l'art sont donc différentes à beaucoup d'égards dans la poésie classique et dans la poésie romantique; dans l'une, c'est le sort qui règne; dans l'autre, c'est la Providence; le sort ne compte pour rien les sentiments des hommes, la Providence ne juge les actions que d'après les sentiments. Comment la poésie ne créeroit-elle pas un monde d'une toute autre nature, quand il faut peindre l'œuvre d'un destin aveugle et sourd, toujours en lutte avec les mortels, ou cet ordre intelligent auquel préside un être suprême, que notre cœur interroge, et qui répond à notre cœur (Mme. de Stäel, 1814, p. 237).

Otro autor alemán mencionado como romántico es Friedrich Schiller (1759-1805). En los versos 211-226, lo nombra como un exponente del movimiento y, además de volver sobre temas ya visitados, añade uno nuevo: el terror o el horror. “*Ils mêlent du pathos et des absurdities; / Que l'amour dans leurs vers est un dévergondage; / Que chez eux les héros font du marivaudage, / Eux seuls sur le théâtre ont porté la terreur. / Qui n'a point lu Schiller ne*

connaît point l'horreur" (vv. 216-220). Según Safranski, en un primer momento Schiller, como ocurrió con muchos de sus contemporáneos románticos, abrazó la causa de la Revolución Francesa (1789), "pero luego le dio la espalda cuando el terror y la nueva opresión en nombre de la libertad superaron todos los excesos" (2012, p. 35). En estos versos, seguramente Viennet alude a las piezas del período del *Sturm und Drang*, sobre todo a *Los Bandidos*.

En los últimos versos (260-282), el final del poema, el yo lírico hace una ideación del futuro. Se presenta despreocupado de los avatares de su época (la falta de reconocimiento, la imposibilidad de publicación en los periódicos, la falta de dinero, el engaño en que vive la sociedad literaria). Solo el reconocimiento de los autores ultra hará que permanezcan en el futuro. "*J'aime mieux être enfin un seigneur en nature, / Un chapelain vivant, q' un Homere en peinture*".

Referencias

Académie française. (1 de mayo de 2023). Jean-Pons-Guillaume Viennet. <https://www.academie-francaise.fr/les-immortels/jean-pons-guillaume-viennet?fauteuil=22&election=18-11-1830>

Auger, L. (2016). *Discours sur le romantisme*. Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL. https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/critique/auger-louis-simon_discours-romantisme/

Bénichou, P. (2012). La coronación del escritor 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna. FCE.

De Stäel, Mme. (1814). *De l'Allemagne* (Vol. 1). Chez H. Nicolle, Librairie Stéréotype.

Hugo, V. (2011). Prefacio a las odas (Trad. Victoria Lucero para la cátedra de Literatura Europea II, Esp. Lit. Francesa). Universidad Nacional de Cuyo.

Lanyi, G. (2021). Debates en torno a la definición de Romanticismo en la Francia literaria (1820-1830) (Trad. Quimey Juliá). Inédito.

Safranski, R. (2012). Romanticismo: una odisea del espíritu alemán. Tusquets.

Stendhal, H. (1825). Racine et Shakespeare, n° II, ou Réponse au manifeste contre le romantisme prononcé par M. Auger dans une séance solennelle de l'Institut. A. Dupont et Roret, Libraires.

Stendhal, H. (1927). Ce que c'est que le Romanticisme. En *Racine et Shakespeare*. Librairie A. Hatier.

Taylor, D. (2002). Hacia una definición de performance. *Revista Picadero*.

Viennet, J. P. G. (2016). *Épître aux muses sur les romantiques*. Bibliothèque nationale de France.

Des voix dissonantes aux XVIII^e et XIX^e siècles : colonisation, esclavage et racisme dans la littérature. Synthèse d'un Mémoire de Licence

María Amelia Grau-Baez

Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona

monagraubaez@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-3502-2336>

Dans ce travail je vais présenter une synthèse de mon Mémoire de Licence dont le titre est Des voix dissonantes aux XVIII^e et XIX^e siècles : colonisation, esclavage et racisme dans la littérature.

L'objectif de ce Mémoire de Licence était d'aborder la représentation littéraire de l'esclavage des Noirs et le regard des auteurs français sur la colonisation, l'esclavage aux Antilles, le racisme et le processus qui a emmené Haïti vers son Indépendance en 1804. Nous voulons démontrer que les auteurs choisis peuvent être considérés des voix dissonantes dans le concert de la littérature française des XVIII^e et XIX^e siècles car la représentation de la réalité historique qu'ils proposent dans leurs textes s'avère exceptionnelle à l'époque.

On peut affirmer avec Enrique Dussel que la littérature, comme objet esthétique, nous présente par des mots un monde symbolique parallèle à la vie quotidienne du monde réel. La littérature ne décrit pas ce monde réel avec l'objectivité sans compromis de la science, mais nous plonge plutôt dans une scène symbolique fictive dans laquelle chaque lecteur est l'acteur de ce qui est relaté, en lien avec son quotidien et ses expériences ; cela permet le lecteur de

s'approcher avec empathie d'autres réalités et de comprendre l'altérité.

L'hypothèse qui soutient ce travail est que certains écrivains ont utilisé la littérature comme un instrument plus efficace pour exposer des arguments, pour faire connaître des faits historiques, pour faire prendre conscience au lecteur de faits méconnus, négligés ou dissimulés et pour présenter d'autres idées ou d'autres manières de regarder les réalités sociales et historiques.

Dans ce mémoire, ont été étudiés des textes littéraires de trois écrivains français influencés par la poétique du Romantisme français qui soutenaient les idéaux de liberté, fraternité et égalité. Ces auteurs ont écrit leurs textes pour dévoiler des réalités historiques cachées ou souvent laissées de côté par l'Histoire officielle et pour montrer une perspective différente de la pensée dominante ou hégémonique. Olympe de Gouges, Lamartine et Mérimée mettent en question la colonisation, l'esclavage et le racisme, thèmes qui ne seront étudiés dans le monde académique occidental que depuis les années 1960. Ils devancent, donc, de plus d'un siècle les études de la Sociologie, de l'Économie, de la Philosophie, de l'Esthétique, des Expressions Culturelles et des Études Postcoloniales dans lesquelles s'inscrivent les œuvres de E. Said, Ch. Spivak, H. Bhabha et V. Mudimbe, et même celles des intellectuels français tel que Foucault, Derrida et Lacan qui traitent les conséquences du colonialisme européen et les préjugés raciaux dans les modes de pensée et d'action contemporains, tant au niveau social, politique que culturel.

Notre point de départ théorique a été l'œuvre de E. Said *Orientalismo* et *Cultura e Imperialismo* où l'auteur montre comment l'impérialisme et sa conséquence, le colonialisme, construisent un

certain regard sur l'altérité et s'imposent sur la Politique, l'Économie, la Culture et les expressions esthétiques telles que l'Art et la Littérature. De la même manière, c'est à partir de l'Art, de la Littérature et d'autres manifestations culturelles que l'on peut interroger le colonisateur, connaître l'Autrui et déconstruire les valeurs culturelles, politiques, religieuses et esthétiques établies à partir du monde eurocentrique comme universelles. C'est dans ce chemin de déconstruction qu'on a étudié les textes littéraires d'Olympe de Gouges, Prosper Mérimée et Alphonse de Lamartine. Ces trois écrivains sont contemporains de la domination économique française dans les îles de l'espace Caraïbe -Saint Domingue (Haïti), Guadeloupe, Martinique- et la Guyane française en Amérique du Sud, domination à laquelle l'esclavage a largement contribué. Ils sont également contemporains de la grande rébellion d'esclaves à Saint Domingue en 1791 qui a conduit à son Indépendance en 1804. Tous les trois ont aussi participé aux débats pour l'abolition de l'esclavage qui ont eu lieu en France à la fin du XVIII^e siècle et dans la première moitié du XIX^e.

Le contexte historique, idéologique et littéraire des textes étudiés a été abordé au chapitre 1. Les auteurs consultés -E. Grüner, E. Dussel, A. Césaire, A-M Shelton, T. Todorov, C.R.L James, - considèrent que la colonisation espagnole, puis la colonisation française et celle des autres pays de l'Europe à partir de 1492, sont à l'origine de la modernité occidentale, du capitalisme comme système économique, de l'esclavage, du racisme et de la pensée eurocentrique ou européiste.

Les trois œuvres choisies pour ce travail ont été conçues entre 1789 et 1840, c'est-à-dire, une période marquée par le pré Romantisme de Rousseau et le Romantisme. C'est le Romantisme qui né sous la figure de Victor Hugo en 1927 celui qui évolue vers le libéralisme et

élabore sa poétique en analogie avec la révolution politique. Bien que le Romantisme français prolonge les idées révolutionnaires du siècle des Lumières, liberté, fraternité égalité, il réagit contre la raison considérée comme le seul moyen de connaître la réalité et l'art romantique se tourne vers le subjectivisme en mettant l'accent sur les émotions, les sentiments, l'intuition et la liberté de l'imagination. Le Romantisme est un document humain, une confession à cris, une blessure ouverte et nue, comme dit Baudelaire, une manière de sentir. Les Romantiques refusent les lois pour la création artistique imposées par l'Art Classique et proposent un autre idéal de beauté et la liberté pour créer. Comme l'affirme A. Houser, le Romantisme nie la valeur de toute règle objective, l'expression individuelle est irremplaçable, libre, et a ses propres lois. Le goût de l'histoire prend du poids et ils ouvrent le regard vers d'autres civilisations et cultures en établissant des analogies. Les romantiques considèrent que les événements historiques ou les créations de l'esprit humain sont une conséquence fortuite des besoins spéciaux conditionnés par le temps et l'espace et non le résultat d'une évolution dirigée vers un but déterminé, comme disaient les Illustres. La couleur locale, élément caractéristique de la poétique romantique, est lié à ce sens de l'histoire.

Dans le chapitre 2 nous avons abordé la pièce de théâtre d'Olympe de Gouges, jouée pour la première fois en 1789 au Théâtre de la Nation et publiée en 2006. Elle est la première pièce dans laquelle les personnages, esclaves noirs, expriment à haute voix leur condition et utilisent la scène comme une tribune contre l'esclavage afin d'atteindre l'opinion publique, de susciter son indignation et provoquer le débat. Les personnages dénoncent avec force l'injustice de l'esclavage, réclamant liberté, égalité et fraternité,

principes des Illustrés qui ont influencé Olympe, notamment J.J Rousseau et l'abbé Rayna.l

L'Esclavage des Nègres présente trois versions écrites la première en 1788, la seconde en 1789, jouée une seule fois au théâtre devant du public, et la troisième en 1792. Dans ces trois versions on observe quelques modifications dans le titre et d'autres dans le contenu dues, en partie, à la censure que l'œuvre a soufferte reflétant les contradictions et la complexité de la pensée politique dans les années révolutionnaires. Dans le texte, d'Olympe, bien que M. de Saint Frémond, le gouverneur de l'île influencé par la pensée des Lumières, soit conscient de cette injustice et condamne l'esclavage, il n'accepte pas la rébellion et demande à ses esclaves d'attendre les décisions qui viendront des hommes instruits. Cependant, ce sont leurs luttes permanentes qui ont conduit l'Assemblée nationale en France à déclarer l'abolition définitive de l'esclavage en 1848.

Dans les colonies françaises des Antilles, beaucoup de colons propriétaires des plantations étaient des illustrés, et dans leurs bibliothèques ne manquaient pas *L'Esprit des lois*, *Le Contrat social*, *Le Neveu de Rameau* et des textes de *l'Encyclopédie* où il y a une dénonciation éthique à l'esclavage avec des arguments solides. Cependant, il était difficile de réaliser les idéaux de liberté et d'égalité dans les colonies parce que les intérêts économiques étaient plus forts. Mais ceux qui les exécutèrent en défendant leurs propres intérêts, selon James, furent les esclaves noirs de Saint-Domingue qui, menés par Toussaint Louverture, entrèrent violemment dans la vie politique en 1791, obtinrent leur liberté, et déclarèrent l'Indépendance d'Haïti en janvier 1804. L'action menée par Toussaint Louverture, un esclave noir privilégié qui travaillait dans une plantation dont le propriétaire était un Français illustré et catholique qui possédait une bibliothèque à laquelle Toussaint avait

accès, et la Constitution inspirée de ces pensées et rédigée le 31 décembre 1803, sont la démonstration concrète des principes d'égalité, de liberté et de fraternité de la Révolution française. Nous avons développé cet aspect dans le chapitre 3.

Le poète Alphonse de Lamartine en 1840 écrit le poème dramatique et populaire *Toussaint Louverture*, pour rendre hommage à ce héros noir et faire connaître du public non pas des luttes ni des violences, mais les décisions d'un homme politique et père de famille, face à l'arrivée à Haïti, en 1802, de l'armée de Napoléon pour prendre possession de l'île et rétablir l'esclavage qui avait été aboli en 1794 par la République. Le héros Toussaint, au début du texte, doute de la véritable intention de Napoléon, mais dans le dernier acte se lance au combat avec ses soldats pour obtenir la liberté.

Le thème central dans ce drame est le besoin de liberté mais d'autres thèmes sont présents aussi comme la perte de soi dans la relation colonisateur/ colonisé, les difficultés pour construire une identité née du métissage et le conflit de la couleur noire. Les sentiments dans ce poème sont mis en valeur : l'amour fidèle et généreux de Toussaint envers ses enfants correspond à son idéal d'égalité et de fraternité ressenti dans le cœur et non seulement exprimé en paroles, la douleur de la séparation, l'incertitude de l'avenir, la souffrance de l'esclavage font du poème une explosion de sentiments et d'émotions typiques de la sensibilité romantique.

Au XVII^{ème} siècle, les Français ont obtenu la partie occidentale d'Haïti baptisé Saint Domingue, peu après ils ont occupé la Martinique, la Guadeloupe et une partie de la Guyane. Les colons français ont commencé d'abord à exploiter les mines et puis à cultiver du sucre, du café, et du tabac et la production de ces produits ont largement contribué au développement économique de

la France. Des milliers d'esclaves ont été transportés depuis l'Afrique jusqu'aux Caraïbes pour travailler dans les mines et les plantations.

A l'époque des Lumières, en France, les intellectuels protestaient contre l'esclavage. J.J. Rousseau publie en 1755 *Discours sur l'origine de l'inégalité entre les hommes* et l'abbé Raynal publie en 1770 *Histoire philosophique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* où exhortait les esclaves à rechercher leur liberté en tant que droit naturel inaliénable. En 1778, Brissot et Mirabeau créent la *Société des amis de Noirs* avec l'objectif d'abolir l'esclavage. Mais, les colons aux Antilles se sentent menacés par ces actions révolutionnaires et empêchent l'application des principes de la *Déclaration des droits des citoyens*. Même si en 1815 le Congrès de Vienne prononce la première condamnation internationale de l'esclavage, les Français continuent la traite d'esclaves et les voyages en bateaux de manière clandestine jusqu'en 1848.

En 1829 ce sujet est d'actualité en France et Prosper Mérimée publie sa nouvelle *Tamango* où il raconte une rébellion d'esclaves noirs en haute mer lors d'un *voyage triangulaire* de Nantes à la côte d'Ivoire en Afrique pour collecter des esclaves et les emmener dans une île en Amérique pour travailler dans les plantations de canne à sucre. Pendant le voyage, le leader noir Tamango incite les autres noirs prisonniers dans le bateau à une rébellion contre le capitaine français Ledoux et son équipage. Ainsi, le narrateur, porte-parole de l'écrivain dans *Tamango*, critique le commerce triangulaire d'esclaves, il met en question le concept de « civilisation » face à celui de « barbarie » et il a un regard moins condamnatore voire acquiescent des rébellions d'esclaves en quête de liberté. Nous avons présenté cette nouvelle dans le chapitre 4.

En guise de conclusion, nous pouvons affirmer que l'hypothèse de ce Mémoire de Licence a été validée. Nous avons démontré que les auteurs étudiés se servent de la littérature en tant qu'objet esthétique et fictionnel, pour exposer des arguments, pour faire connaître des faits historiques et pour faire prendre conscience à un public plus large de faits parfois méconnus, négligés ou cachés. Mais surtout pour exposer leurs voix dissonantes face à une seule manière de regarder ces réalités sociales et historiques. Cela permet au lecteur de s'approcher avec empathie d'autres réalités et de comprendre l'Autrui ou l'altérité, c'est-à-dire, de se mettre à la place des Autres, d'alterner la propre perspective avec la leur, ce qui implique une volonté de compréhension encourageant le dialogue et favorisant des relations pacifiques. Encore un défi pour la Littérature.

Bibliographie

- Césaire, A. (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Éditiones Akal.
- De Gouges, O. (2006). *L'esclavage des Nègres*. Le Harmattan.
- Dussel, E. (1994) 1492. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. Clacso.
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/otros/20111218114130/1942.pdf>.
- Grüner, E. (2010). *La oscuridad y las luces*. Edhasa.
- Houser, A. (1969). *Historia social de la Literatura y del Arte*. Guadarrama.
- James, C. R. L. (2003 [1938]). *Los jacobinos negros*. Fondo de Cultura Económica.
- Lamartine, A de (1863) *Toussaint Louverture*. Bibliothèque Nationale de France. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2101108>
- Mérimée, P. (2008). *Tamango*. Hatier.
- Said, E. (1996). *Cultura e Imperialismo*. Anagrama.
- Todorov, T. (2011). *La conquista de América: el problema del otro*. Siglo Veintiuno Editores.

Universidad autónoma de México. (27 de octubre 2020). Estética latinoamericana [Video].
You tube. <https://www.youtube.com/watch?v=YFo0RPo7y6M>

Las figuraciones de lo femenino en *Le cœur à rire et à pleurer* (1999), de Maryse Condé, y *La femme aux pieds nus* (2008), de Scholastique Mukasonga¹

Quimey Juliá

Universidad Nacional de las Artes
Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona
quimeyjulia@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0672-974X>

Le cœur à rire et à pleurer (1999), de Maryse Condé, y *La femme aux pieds nus* (2008), de Scholastique Mukasonga, son libros que relatan las experiencias autobiográficas de las autoras en un contexto de colonización. En ambos casos, la opresión es llevada a cabo por países de habla francesa: en Mukasonga, se trata de los belgas en Ruanda, y en Condé, de los franceses en Guadalupe. Ambos relatos se escriben desde el exilio, en la lengua de los colonizadores, y cuentan experiencias de la infancia. Estas autobiografías están muy lejos de crear relatos unidireccionales: se presentan diversas zonas grises y contradicciones. Son esas ambigüedades las que resultan más productivas para el análisis.

Para comenzar, podemos observar que, en estos libros, las figuras maternas tienen un rol preponderante. La madre de Maryse, Jeanne, es difícil de definir o aprehender. Es significativo que recién hacia la mitad del libro se nos diga su nombre, siendo una figura tan importante dentro de la narración. Puede ser cruel o sensible,

¹ Este trabajo es un fragmento de un artículo realizado en el marco de la adscripción a la cátedra Narrativa Universal I (UNA), titulado "La búsqueda de la identidad en *Le cœur à rire et à pleurer* (1999), de Maryse Condé, y *La femme aux pieds nus* (2008), de Scholastique Mukasonga".

generosa o tacaña. Para la Condé de diez años, la única forma de definirla es mediante la metamorfosis de personajes mitológicos. Y así lo hace en una composición que lee en el cumpleaños de Jeanne: *“En sa première métamorphose, ma mère était comparée à une des sœurs Gorgones, la tête couronnée d’une chevelure de serpents venimeux. En la seconde, à Leda, dont la douce beauté séduisit le plus puissant des dieux”* (Condé, 1999, p. 84). Su familia queda desconcertada frente a este escrito. Esa es la primera vez que ve llorar a Jeanne. ¿Qué intenta hacer Maryse con su texto? Siguiendo a Sylvia Molloy, la mujer escritora debe realizar “un proceso de revisión de figuraciones antiguas o bien inventar figuraciones nuevas que le permitan representar a la mujer” (Molloy, 2006, p. 71). Las figuras mitológicas aparecen en los escritos de las mujeres como un intento de autodefinición (o, podríamos agregar, de definición de otra mujer), en oposición a la abstracción que logran los hombres al utilizar la mitología para intentar aprehenderlas. Condé no tiene un modelo de mujer en el que pueda encasillar satisfactoriamente a su madre, por lo que debe buscar otra forma de definición. Lo que sucede es que no encuentra una manera unidireccional, sino que la esencia de la figura de Jeanne es la contradicción, la convivencia de diferentes caras. Estas pueden relacionarse con el rechazo de Jeanne hacia la cultura de su país y su admiración por Francia: no parece casual que Maryse tome los personajes mitológicos que le enseñaban en la escuela para caracterizarla.

Otro punto interesante es su elección de Leda, por la cual Zeus se sintió atraído, ya que nos permite pensar en la figura paterna, tan desdibujada en el texto. El padre de Maryse parece un hombre sin voluntad propia, que en la mayoría de los casos se guarda de contradecir a su mujer o tomar grandes decisiones y no se preocupa

demasiado por su última hija. Entonces, ¿este hombre es Zeus o Tindáreo, que también tuvo hijos con Leda y, aunque era un rey, no tenía un origen divino? Cabe destacar que la concepción y el nacimiento de la narradora están mitologizados. Podría pensarse que la elección de Leda refuerza la idea de lo sobrenatural, de una presencia divina en el embarazo inexplicable de Jeanne, que deja excluido a su esposo. En cualquier caso, mediante esta imagen, Maryse la representa como una mujer hermosa, madre de numerosos hijos, cuya belleza seduce a cualquier hombre. Del otro lado, tenemos a una de las Gorgonas, de apariencia monstruosa y un poder terrible. Esta es la otra faceta de Jeanne, que puede ser fría y cruel. En la misma mujer convive el monstruo con la belleza, el amor por los hijos y la crueldad.

En *La femme aux pieds nus*, Mukasonga llama a su madre “Stefania”, “*ma mère*” o “*maman*”, marcando diferentes grados de cercanía. La utilización de estos términos parece hacer referencia a que Stefania es tanto un personaje público (una mujer que representa a todas las demás mujeres de su pueblo, un modelo de conducta), como privado, cuya intimidad con su familia la individualiza. Stefania es la que define el ideal de mujer porque es la casamentera de los tutsis (evalúa a las mujeres y su opinión es definitiva). Para este pueblo (que era ganadero antes del exilio), una mujer debe tener las características de una vaca, saber trabajar y, más importante aún, ser fértil. Como no tienen espejos, la única forma de conocerse es mediante la mirada de los otros. El mayor espejo es Stefania. Así, Scholastique crece con un modelo de mujer mucho más definido que la ambigüedad con la que convive Maryse.

Por otra parte, podemos afirmar que estas mujeres son triplemente subalternas, utilizando el término de Gayatri Spivak, por su género,

por estar colonizadas y por su color de piel. En el libro, se manifiesta el intento de descripción de estas mujeres por parte de los colonizadores. Como indica Spivak, esa tentativa tiene que ver con la violencia epistémica de la narrativa imperialista. Esta describe a las mujeres tutsis como “[...] *des sortes de châtelaines dont les seules occupations auraient été de tresser de minuscules et fûtiles vanneries ou de bercer nonchalamment sur leurs jambes allongées la baratte* [...]” (Mukasonga, 2018, p. 51). A esa imagen falsa de los colonizadores, que aun en la actualidad conservan los turistas, se opone la que Scholastique guarda de su madre: una mujer siempre cosechando y trabajando la tierra.

Sin embargo, este sujeto femenino sufre de una doble violencia, porque también es marginado dentro de su propia cultura. Como menciona Spivak, “la negación y la salvaguardia del consumismo y la estructura de explotación están ajustadas a las relaciones sociales patriarcales” (Spivak, 2003, p. 329). El mismo texto, en su calidad de testimonio, reivindica esa violencia interna. Dijimos que Stefania es la casamentera que refuerza el ideal de belleza ruandés y que también es la imagen ideal de mujer que nos presenta el relato. Las mujeres solo pueden formar una pequeña comunidad equitativa entre ellas. En esta, el respeto mutuo es vital: para tomar una decisión, todas deben estar de acuerdo. Pero por fuera, su rol es inferior. Podríamos pensar que es justamente por esa violencia sufrida por las mujeres dentro de su cultura que Mukasonga, como menciona Sofía Irene Traballi (2020), se decanta por el género masculino al introducir palabras del kinyarwanda dentro del discurso en francés: el universo masculino es más representativo de la sociedad ruandesa que el femenino. No obstante, también resulta notable que había una dimensión femenina que en el idioma de los colonizadores se pierde. Parecería que, en tierra francesa, ni

siquiera la pequeña comunidad equitativa que mantenían las mujeres ruandesas es posible.

Si ya reflexionamos sobre la figura paterna en *Le cœur à rire et à pleurer*, ahora, teniendo en cuenta el rol de la mujer en la sociedad ruandesa, se puede pensar en el papel del padre de Scholastique en el libro. En apariencia, el texto no cuestiona la opresión a las mujeres, sino que se limita a testimoniar las tradiciones tutsis. No obstante, es significativo cómo, al igual que en la autobiografía de Condé, la figura paterna está desdibujada, frente a una madre que ocupa un rol central (aún más importante en este libro). Al igual que el padre de Maryse, este es un hombre que parece carecer de la fortaleza y la personalidad de Stefania, y que no se encarga tanto de sus hijos como su mujer. Hacia el final del capítulo “*Le pays des contes*”, Mukasonga ve al emperador de Etiopía, país del cual, según su madre, proviene su pueblo. La llegada del monarca le genera una profunda emoción, pero cuando lo ve se desilusiona:

... c'était ce petit vieillard habillé d'un uniforme kaki qui ne se distinguait guère, si ce n'est par quelques médailles supplémentaires, de celui des militaires qui l'entouraient. Il portait un énorme képi qui me parut trop grand pour lui et qui me fit rire; mais ce qui m'affligea le plus, ce fut sa petite taille. Comment pouvait-on être un si grand roi en étant si petit? (Mukasonga, 2018, p. 138).

Cuando Stefania le pregunta cómo era el emperador, Scholastique no se anima a describirlo para no defraudarla. Después de reflexionar unos instantes, le responde que el rey se parece a su padre. Nuevamente, la figura paterna es definida a partir de un personaje (en este caso, real; en Condé, ficticio) notable. Ambos son reyes y, si en *Le cœur à rire et à pleurer* solo se podía inferir la connotación negativa, en este caso es sumamente explícita.

Mukasonga ve a su padre como un anciano muy pequeño, un poco ridículo y que no se destaca del resto de los hombres de su pueblo. Así, se puede pensar que el texto critica solapadamente los valores de la sociedad tutsi, poniendo en duda el prestigio de los varones.

En relación con el rol de las mujeres tutsis, el idioma francés es una limitación, por la intraducibilidad de ciertas palabras y la pérdida de la ambigüedad de género. No obstante, también abre opciones imposibles en kinyarwanda. Estas se vinculan con la sexualidad. Para Stefania (y también para Jeanne), es un tópico prohibido. Ninguna habla con sus hijas del tema, negándoles un saber fundamental sobre sus cuerpos. En la sociedad ruandesa, las madres no debían brindar explicaciones sobre esos asuntos y las palabras que designaban la genitalidad jamás se decían. El francés le permite a Mukasonga hablar de las vulvas: “J’écris des mots qu’une Rwandaise ne doit ni prononcer ni écrire. Mais, après tout, ce sont des mots français et sur eux ne pèse peut-être pas d’interdit” (Mukasonga, 2018, p. 153). Jeanne tampoco habla sobre el tema con su hija. Sin embargo, Maryse debe presenciar un parto. Allí aparece una diferencia diametral entre ambos libros: *La femme aux pieds nus* presenta la concepción como el momento más importante para las mujeres (ya vimos que la fertilidad es el máximo atributo) y como una forma de conservar la vida amenazada por los belgas, mientras que Condé describe el parto de una manera sangrienta y grotesca (y hasta escatológica). Para ella, la fertilidad también es muy importante, pero su primer acercamiento al tema del alumbramiento es impactante. En el medio de la escena, Jeanne está ayudando a otra mujer a dar a luz y habla en *créole*. Es la primera vez que su hija la escucha pronunciar palabras en ese idioma (y la primera ocasión en la que Jeanne se expresa en *créole* es cuando está embarazada de Maryse). Así, aparece el movimiento contrario

al planteado por Mukasonga: en el momento de mayor acercamiento a la genitalidad, no aflora la lengua de los colonizados, sino el dialecto nativo. La relación entre la concepción y la lengua del pueblo tutsi abre la posibilidad de recuperar un estado pre colonial desde el lenguaje. Pese a las diferencias, en ambos casos, las mujeres se libran de la prohibición que pesa sobre la sexualidad cambiando de idioma.

Por otra parte, al igual que Stefania, la madre de Condé se constituye como el ideal de mujer de la narradora. Sus valores son ambiguos (en línea con su imagen) y diametralmente diferentes a los de Stefania. Jeanne detesta que su hija pase tiempo en la cocina, afirmando que las niñas inteligentes se tienen que mantener alejadas de ese lugar. Quiere que Maryse tenga un ideal de mujer negro y se indigna cuando esta se muestra encantada con una joven blanca. No obstante, también siente rechazo ante las mujeres africanas: le dice a su hija despectivamente que se parece a ellas por haberse quemado la piel. La narrativa colonizadora actúa en este relato de modo inconsciente, repitiendo los patrones que se creen superados. Maryse no puede admirar a una blanca, pero tampoco debe ser “demasiado negra”. Como indica Spivak, en este contexto postcolonial, el factor del color pierde el poder emancipatorio.

Hay otra dimensión que permite ver la relación entre los géneros y las diferentes culturas: la vestimenta y los cortes de pelo. En la sociedad ruandesa, los peinados de las mujeres iban variando según su edad y estado civil. Las que estaban en edad de casarse tenían los amasunzu, mientras que las que ya tenían marido utilizaban otro corte de pelo. Para este pueblo, resultaba imprescindible reconocer si una mujer era soltera o no a simple vista, poniendo esta característica en primer plano. Como ya habíamos visto, en esta

sociedad donde no había espejos, cada sujeto se reconocía en la mirada de los otros. Los cortes de pelo estaban dirigidos de forma evidente a los hombres, a los cuales no se les exigía una diferenciación de peinados. Cuando el ritual se traslada a Francia, pierde sentido: la protagonista observa que los franceses podan los arbustos de una forma que le recuerda a los amazunsu.

Pero, ¿qué sucede con la moda europea? Esta era definida como emancipatoria, frente a la “coutume archaïque et dégradante” (Mukasonga, 2018, p. 106) de los amazunsu. Es paradójico que la tendencia liberadora fuera justamente el alisado. Resulta interesante ver cómo Mukasonga describe el procedimiento: “*Il suffisait de [...] faire rougir [le peigne] au feu, de le passer dans la brousse sauvage des cheveux crépus et ceux-ci se changeaient en longues mèches lisses et soyeuses qui ondulaient sur vos épaules*” (Mukasonga, 2018, p. 106). El pelo ruandés, nuevamente vegetal como los arbustos de Francia, se domestica mediante el fuego. Sin embargo, ni siquiera esta costumbre sobrevive en territorio europeo: cuando Mukasonga quiere comprar el peine alisador, la vendedora piensa que es para un caniche. En Francia, lo que formaba parte de la tradición tutsi pasa a integrar el mundo vegetal, y lo emancipador y moderno, el animal.

Por su parte, Condé nace en una familia totalmente europeizada, sin conocer las tensiones entre la moda local y la francesa que sufre Mukasonga. Para su nacimiento, Jeanne prepara tres canastos de ropa, sin saber si tendrá un hijo o una hija: “*Dans l'un, les casaques en batiste, en soie ou en dentelle ainsi que les chaussons crochetés au fil DMC, le burnous, les bonnets, les bavoirs, le tout en rose*” (Condé, 1999, p. 23). La seda, que en *La femme aux pieds nus* formaba parte del modelo femenino europeo en relación con el pelo, está al

alcance de Condé desde antes de su nacimiento. Además, se hace presente el color rosa como definición de la mujer, cuestión que no aparecía en Mukasonga. Pero Maryse no se adapta a este modelo. Dentro del aura mítica en la que se envuelve su nacimiento, esto podría interpretarse como un presagio: Maryse va a romper las normas, no va a ser el modelo de mujer que ve en Jeanne.

En la preparación de la venida al mundo de Maryse, hay otro detalle importante: el deseo de Jeanne de tener una hija. En el universo colonial de Mukasonga, esto resultaba inimaginable. Durante todo el libro, hay una valoración híper positiva de los hijos varones. La madre de Mukasonga solía decir que, antes del exilio, las mujeres estaban orgullosas de tener un niño. Cuando fueron expulsadas de su territorio, empezaron a temer por ellos, que probablemente serían asesinados. Sin embargo, hay muchas referencias al nacimiento de un varón como un hecho afortunado aun dentro del exilio. La narradora, en contraposición a Condé y en línea con su forma en apariencia imparcial de relatar las costumbres de su pueblo, no emite ninguna valoración sobre este tema.

Como conclusión, podemos destacar que, en ambos libros, las mujeres son triplemente subalternas y sufren una doble violencia, tanto en su país de origen como en Francia. Sin embargo, esto se invierte en los relatos: las madres de las protagonistas ocupan un rol central, mientras que los padres son relegados. A su vez, en el plano de la lengua, se produce una emancipación con el cambio de idioma. Así, es el lenguaje (la escritura y la oralidad) el que permite que las mujeres se liberen de la subalternidad que les imponen las sociedades.

Referencias

- Condé, M. (1999). *Le cœur à rire et à pleurer. Souvenirs de mon enfance*. Éd. Robert Laffont.
- Molloy, S. (2006). Identidades textuales femeninas: estrategias de autfiguración. Mora. *Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, (12), 68-85.
- Mukasonga, S. (2018). *La femme aux pieds nus*. Éd. Gallimard.
- Spivak, G. C. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364.
- Traballi, S. I. (2020). Una traducción de *La femme aux pieds nus* (La mujer descalza) de Scholastique Mukasonga. *C'est-à-lire. Revista bilingüe de reseñas de textos francófonos de creación*, (5), 62-65.

Cuerpos expuestos: emociones y extimidad en *Mira las luces amor mío* (2021 [2014]) de Annie Ernaux

Noelia Martino

Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona
noelia.martino@mi.unc.edu.ar
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4838-7262>

“Escogemos nuestros objetos y nuestros lugares de memoria o más bien el espíritu de la época decide qué merece la pena ser recordado”

(Ernaux, 2021).

Desde la publicación de su primera obra, *Les armoires vides* (1974) por editorial Gallimard, la presencia de Annie Ernaux (1940, Lillebonne, Seine-Maritime) en el campo literario de las letras francesas fue tomando cada vez más fuerza, sobre todo cuando diez años después, recibió el premio Renaudot por *La place* (1984). Reconocida como la dama de las letras francesas, ha recibido múltiples premios hasta llegar al galardón máximo en el 2022: el premio Nobel de literatura.

Antes de ingresar al texto que nos ocupa, sería importante situar la escritura de Ernaux en la contemporaneidad. Podemos entonces ubicarla como característica de literatura extremo-contemporánea por su diversidad y heterogeneidad. Nos referimos con esto al término propuesto por primera vez por Michel Chaillou en 1987 quien describe de manera gráfica en la propia escritura, la caracterización de lo extremo-contemporáneo. Así, podemos

aproximarnos a una literatura que es entre otras cosas, una literatura de lo cotidiano, que es íntimo, propio, cercano y al mismo tiempo, por esa misma cotidianeidad íntima, es comunitario y social: “*L’extrême-contemporain? Ce qui m’est le plus proche, mes proches, un même coeur, amour, amis, ma chemise, mes culottes, ce qui touche à la peau, ma savate*” (Chaillou, 1987) Por otra parte, en el Manifiesto de la “Colección Extremocontemporáneo” perteneciente a la Editorial Milena Cacerola puede leerse: “Lo extremo de nuestro contemporáneo. Exploración de las fronteras espaciales, sociales, del imaginario, del lenguaje, de los géneros. Nuevas prácticas de escritura que transcriben nuestro cotidiano. Escritores que plantean nuevos modos de implicarse con la literatura. Y con la vida” (Milena Caserola, 2015). Es importante señalar aquí que la editorial Milena Caserola de Buenos Aires, Argentina, publicó en 2015 la traducción al español rioplatense realizada por Sol Gil, de dos obras de Annie Ernaux: *Journal du dehors* (1993) y *La vie extérieure* (2000) ambas en un mismo volumen titulado *Diario del afuera/ La vida exterior* (2015). La publicación fue realizada en la Colección Extremocontemporáneo de dicha editorial. En estas obras ya podemos reconocer el interés por la lectura etnográfica de los cuerpos que se sitúan fuera de sí, pero desde sí, desde la perspectiva de la que escribe y describe, desde sus ojos que observan, desde sus manos que anotan, que escriben. Los cuerpos otros desde el propio cuerpo. El oxímoron. Lo íntimo del afuera.

En las obras de Annie Ernaux, en su escritura, los cuerpos recuerdan las emociones, la enfermedad, la educación, las lecturas, la posición social y las marcas de la experiencia. Allí la concepción del cuerpo se convierte en palabra escrita que abarca desde géneros autoficcionales, hasta escrituras disruptivas de los géneros conocidos –si fuera esto posible– dentro de la enorme esfera del

espacio biográfico propuesto por Leonor Arfuch, quien ubica una multiplicidad de géneros que se apoyan en la vivencia para oponerse a lo evanescente de la memoria, en este espacio narrativo tensionado entre la historia de los hechos, lo fáctico y lo vivencial y la construcción narrativa (Arfuch, 2010). En él, confluyen las más variadas formas de la primera persona, y ocurre un fenómeno propio de la literatura y/o las narrativas contemporáneas: el límite entre lo público y lo privado se difumina, ante un *yo* cuya transformación en *nosotros* da cuenta de una pluralidad de voces, de un espacio colectivo, (Arfuch, 2010) lo que afirma su extremo contemporaneidad. Como dirá Chaillou:

L'extrême-contemporain ? L'affiche à peine décollée du présent. Ça tient encore, ça résiste. On voudrait voir le dessous, poésie, fatras, substance murmurante mais le jour colle à la nuit, l'humain s'avance soudé. On n'émerge pas des narrations habituelles, il faut toujours coller au modèle. Ressembler, jamais dissoudre. Analyser, jamais confondre. Subjuguer, errer, rôder. Extrême-contemporain, toi le plus éloigné de moi, ami crépusculaire, à deux nous inventerons le langage qui fait torche, tes traits réunis dans l'assemblage de la flamme. Extrême-contemporain, mon contraire, mon feu (Chaillou, 1987).

De esta manera, catorce años después de la aparición de *La vie extérieure* (2000), más aún, veintiún años posterior a la publicación de su *Journal du dehors* (1993), Annie Ernaux, ya altamente reconocida escritora en el mundo de las letras francesas, publica *Regardes les lumières mon amour* (2014)¹. Allí, reaparece el interés por la cotidianidad externa, vivida desde su perspectiva. Nuevamente su cuerpo, que se encuentra con otros cuerpos, la

¹ Para este trabajo, accedimos a la traducción al español realizada por Lydia Vazquez Jiménez para Cabaret Voltaire que lleva por título *Mira las luces, amor mío* (2021).

experiencia del encuentro con los cuerpos otros, es explorada hacia afuera y desde adentro. Lo íntimo radica en lo exterior.

Propuesto como parte del *Proyecto Raconter la vie*² de Editorial Seuil, *Mira las luces amor mío* (2021 [2014]) exhibe la intimidad de la “fluctuación imperceptible de los cuerpos aventurados en terreno desconocido” (Ernaux, 2021, pp. 11-12) y propone una escritura de los cuerpos expuestos en la sociabilidad de las grandes superficies de hipermercados en el que las imágenes que relata la narradora son aquellas cuya huella emocional ha quedado pegada a los objetos y a los cuerpos, habida cuenta de que, tal como plantea Sara Ahmed en *La política cultural de las emociones* (2015), estas deben entenderse en el mundo contemporáneo como uno de los principales articuladores de la realidad social y por lo tanto conforman un horizonte de análisis que de ningún modo anula o cancela lo discursivo. Al contrario, los interpela y afirma el “complejo ensamblaje de una constelación de elementos” (Ahmed, 2015, p. 11).

En este sentido, *Mira las luces amor mío* (2021 [2014]) está escrito a la manera de un diario íntimo que recorre las observaciones realizadas por la narradora al modo de una investigación etnográfica en la enorme superficie de uno de los grandes hipermercados Alcampo (u Auchan) de Cergy. Aquellas están datadas, apartado por apartado, entre el jueves 8 de noviembre de 2012 y el martes 22 de octubre de 2013.

²Por iniciativa de Pierre Rosanvallon, profesor del Collège de France, nació este proyecto editorial multi-soporte y profundamente innovador: “Narrar la vida”. En la línea de Certeau, Beckett y Goffman, de Bourdieu también y de su «Miseria del mundo», esta iniciativa pretende promover una etnografía de lo cotidiano, por parte de los actores mismos de la vida cotidiana. (Fuente: <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-dynamiques-2014-3-page-16.htm>. La traducción es mía).

En este sentido, la obra produce desvíos de las formas canónicas del género y exhibe el cuerpo social del presente siglo:

Escogemos nuestros objetos y nuestros lugares de memoria o más bien el espíritu de la época decide qué merece la pena ser recordado. Los escritores, los artistas, los cineastas participan en la elaboración de la memoria. Los hipermercados, frecuentados grosso modo cincuenta veces al año por la mayoría de las personas desde hace cuarenta años en Francia, empiezan apenas a considerarse entre los lugares dignos de representación. Sin embargo, cuando miro atrás, me doy cuenta de que a cada período de mi vida aparecen asociadas imágenes de grandes superficies comerciales, con escenas, encuentros, gente (Ernaux, 2021, p. 13).

Lo que se narra allí es el estrecho vínculo material que une al cuerpo con el universo que lo rodea en el cual, la intimidad se articula entre las emociones, lo social y el mundo afectivo, y que, en palabras de Laura Scarano en su libro *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia* (2007) “solo ingenuamente puede ser pensada como esfera exclusivamente individual y empírica” (Scarano, 2007, p. 20) y que escasamente ha sido estudiado como marca de la escritura.

Proponemos un acercamiento a este texto como un diario íntimo, es decir, de la extimidad, que, en términos de Tamara Kamenszain (2016) “representa a lo más próximo [...] que al mismo tiempo hace su aparición en el exterior. [...]: lo más íntimo habita afuera, como un cuerpo extraño, produciendo una ‘fractura constitutiva de la intimidad’ difícil de aceptar para el mismo sujeto ya que se trata de “un real que habita en lo simbólico”. (Kamenszain, 2016, p. 57).

De esta manera, ingresamos a la obra por medio de un paratexto en el que la narradora expone el significado que adquieren para su

vida estas grandes superficies: “Sin embargo, cuando miro atrás, me doy cuenta de que a cada período de mi vida aparecen asociadas imágenes de grandes superficies comerciales, con escenas, encuentros, gente” (Ernaux, 2021, p. 12), pero también para una lectura del cuerpo social en tanto son espacios de encuentro y circulación de, entre y con otros y, por lo tanto, para su proceso de escritura en el que la observación de quienes circulan en el hipermercado se presenta como una nueva pulsión ante “La presencia necesaria del mundo” (Ernaux, p. 16). En este sentido, en un segundo momento de este paratexto el procedimiento es, por un lado, exponer las razones y el proceso de escritura de este diario y por el otro, presentar la fisonomía del espacio en el que se emplaza el hipermercado, y la del hipermercado mismo, con una descripción detallada y minuciosa de la disposición de los espacios que irá llenando posteriormente, con cuerpos que circulan y se encuentran,

... esforzándome simplemente en prestar más atención a todos los actores de este espacio [...]. Nada de pesquisas ni exploraciones sistemáticas, sino un diario, forma que más se corresponde con mi temperamento, propenso a la captura de las cosas y de las personas [...]. Un listado libre de observaciones, de sensaciones, para intentar captar algo de la vida que transcurre ahí (Ernaux, 2021, p. 22).

Luego, comienza el diario.

Lo primero que leemos allí es la descripción de las posibilidades que la disposición de los espacios ofrece a la circulación de los cuerpos. Cada uno de los apartados del diario, fechados según el día y el momento de la visita –en varios se explicita al lado de la fecha, el instante del día documentado– merecería su propio espacio analítico. Por cuestiones de espacio, en este trabajo nos limitaremos

a señalar solo algunos que llamaron particularmente nuestra atención.

El pasaje correspondiente al “*lunes, 12 de noviembre*”³ (Ernaux, 2021, p. 30) de 2012, da cuenta de una explícita intencionalidad de visibilizar los cuerpos diversos, consciente del lugar de privilegio que ocupa la narradora, en tanto escritora blanca ya consagrada y reconocida. El uso de ciertas adjetivaciones es polémico, ella lo reconoce, subvierte y revaloriza su sentido como modo de exponer estos cuerpos y darles una existencia visible:

Una mujer negra con un largo vestido de flores se para delante, duda, se va. (Dilema ¿Voy a escribir o no «una mujer negra», «una africana» ⁴[no está claro que lo sea] o solo «una mujer»? estoy ante una elección que particularmente hoy, compromete la lectura que se haga de este diario. Escribir «una mujer» es borrar una característica física que no puedo no haber visto de inmediato [...] es negarle una parte de su ser, y no la menos importante, su piel. Negarle textualmente la visibilidad. [...] es mi compromiso de escritura [...] dar a los que habitan el mismo espacio que yo la existencia y la visibilidad a la que tienen derecho. Así que escribiré «una mujer negra», «un hombre asiático», «unos adolescentes árabes» cuando me parezca (Ernaux, 2021, pp. 30-31).

Esta exposición, sin embargo, no se limita a la diversidad cultural, también interviene sobre las clases sociales cuyas marcas de diferencia aparecen a veces a partir del artefacto sobre el cuerpo, y otras con la falta o inexistencia de este. Posibilidad que se habilita solo en la escritura. Así, encontramos dos pasajes en los que este contraste se logra mediante el recurso de estar escritos de manera

³ En cursiva en el original.

⁴ Entre comillas, estilo francés. En el original.

análoga. El primero, datado el 20 de noviembre, expone un listado de los apellidos de las familias más ricas, dueñas de los hipermercados; el segundo, cuya fecha es el 28 del mismo mes, informa sobre un incendio en una fábrica textil de Bangladesh, proveedora de aquellos. En el primero, las familias dueñas de estos apellidos e hipermercados, no tienen cuerpo, ni rostros, no hay descripciones, “Son sombras, seres míticos” (Ernaux, 2021, p. 41). Frente a estos seres incorpóreos las obreras y obreros de la fábrica textil de Bangladesh son hombres y mujeres reales, que trabajaban en condiciones de explotación cuya existencia se realiza en la escritura, incluso en sus cuerpos ahora sin vida: “112 personas han muerto” (Ernaux, 2021, p. 45). Los primeros desaparecen en la escritura, a los segundos se les confiere existencia y corporeidad a partir de ella.

El diario termina en el año 2013, el martes 22 de octubre.

Lo que se escribe allí es la reafirmación del acto de escritura como medio de exposición y al mismo tiempo, como modo de otorgar existencia a las cosas y los cuerpos, “porque ver para escribir, es ver de otra manera. Es distinguir objetos, individuos, mecanismos y otorgarles valor de existencia” (Ernaux, 2021, p. 111).

Mención aparte merece un nuevo paratexto, incluido en la segunda edición de *Regardes les lumières mon amour* realizada en 2016 y publicada en folio. Solo diremos que, en enero de 2016, fecha con la que se registra este apartado que lleva por título “TRES AÑOS DESPUÉS”⁵ (Ernaux, 2021, p. 113), el interés se centra en actualizar al lector de esa edición sobre la disposición de los espacios y los cambios y transformaciones que estos sufrieron en el transcurso de

⁵ El apartado se incluye en la traducción del año 2021 de Cabaret Voltaire.

los tres años desde la culminación de la escritura, hasta la fecha de esta segunda edición.

Es un apartado además reflexivo, que de alguna manera condensa los intereses contenidos en el acto de escritura:

Anotar mis desplazamientos al hiper Alcampo durante varios meses entre 2012 y 2013 supuso una manera de fijar momentos de esa historia colectiva, continua e insensible. También de captar en mí, pensamientos, sensaciones y emociones que solo pueden surgir ahí, en ese espacio donde está reunida la mayoría de mis “semejantes diferentes”, donde el “vivir juntos” esa fórmula vacua, posee una forma corporal, visible (Ernaux, 2021, p. 119).

Su búsqueda al dejar un registro escrito se traduce entonces en dar existencia a los cuerpos en él, a partir de las emociones y las impresiones que estos dejaron en su propio cuerpo y exponerlos.

Intimidad que transgrede sus límites ya difusos y de este modo los interpela y cuestiona. Narración de lo exterior que la traspasa y deja huella.

Extimidad.

Referencias

- Ahmed, S. (2014). La política cultural de las emociones. UNAM.
- Arfuch, L. (2010). El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea. Fondo de Cultura Económica.
- Chaillou, M. (1987). L'extrême-contemporain, journal d'une idée. *Poésie*, (41), 5-6. <https://po-et-sie.fr/texte/lextreme-contemporain-journal-dune-idee/>
- Creux, G. (15 de julio de 2014). *Annie Ernaux, Regarde les lumières mon amour*. <https://doi.org/10.4000/lectures.15143>

- Ernaux, A. (2015). *Diario del Afuera/La vida exterior* (Trad. S. Gil). Milena Caserola.
- Ernaux, A. (2021). *Mira las luces amor mío* (Trad. L. Vazquez Jiménez). Cabaret Voltaire.
- Kamenszain, T. (2016). Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay. Eterna Cadencia.
- Scarano, L. (2007). Palabras en el cuerpo: literatura y experiencia. Biblos.

Los *Mardis* a través de la correspondencia: formas de sociabilidad en Mallarmé¹

Ramiro Miguez

Universidad del Salvador
Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona
ramirojmiguez@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-4800-5225>

Existe un lugar común entre los especialistas del epistolario de Stéphane Mallarmé, que fue inaugurado por Yves Bonnefoy en su prefacio a la primera antología de la correspondencia (1998), que supone al trabajo epistolar dividido en dos periodos. El primero, las cartas de juventud, con una mayor densidad conceptual y que anuncian la estética simbolista, escritas hasta 1890 aproximadamente; y, por otro lado, un segundo período que se solapa con el primero y acaba por eclipsarlo, aquellas que comienzan a partir de la mudanza de Mallarmé y su familia a París, en 1880. Esta época es clave porque este asentamiento es tanto geográfico, recordemos que hasta entonces el poeta había vivido en Valvins o Tournon, como simbólico, puesto que implica su afianzamiento en el campo literario francés de la segunda mitad del siglo XIX.

Pensar la correspondencia del poeta como una estructura doble falla a la hora de estudiar estas cartas tardías del autor. Al volverse centro del campo literario, Mallarmé multiplica sus corresponsales y las extensas cartas de juventud dan lugar a epístolas breves, en la

¹ Este trabajo se inscribe en el grupo de investigación "Epistolario y poéticas en el siglo XIX francés: públicos, circulaciones, usos" (Dir.: Magdalena Cámpora. Vicerrectorado de Investigación, Universidad del Salvador, PI 80020220200029US, 2021-2024).

mayor parte de los casos de unas pocas líneas, en su mayoría dirigidas a autores más jóvenes o, también, versos. Dada la disparidad entre estos dos cortes temporales, se ha privilegiado el estudio de aquellos textos que se configurarían como una suerte de prólogo a la filosofía poética de Mallarmé, en detrimento de los más tardíos.

Es Bertrand Marchal quien, a partir de la publicación de una nueva edición de la correspondencia en 2019, propone la lectura de esta segunda parte de la correspondencia como un espacio de sociabilidad mallarmeana (2020). Este concepto no solo pone en evidencia la importancia del intercambio epistolar para comprender las formas de socialización literaria de finales del XIX, sino que también plantea la pregunta de si existe una sociabilidad específicamente mallarmeana.

Es en las reuniones de los martes en donde se materializa esta forma de sociabilidad mallarmeana y en este entrecruzamiento la correspondencia es, indudablemente, el acceso más fiel que se tiene a lo que sucedía allí. De una forma bastante interesante, la correspondencia de este segundo periodo deja constancia no solo del lugar que ocupan los *Mardis* en la figura autoral del poeta, sino también de su conciencia en relación a su proyección y su centralidad dentro del campo. Este último aspecto puede observarse en la famosa carta autobiográfica escrita a Paul Verlaine, en la cual Mallarmé construye su propio legado e incluso introduce el neologismo “mallarmistas”:

Vos Poètes [sic] Maudits, cher Verlaine, A Rebours d’Huysmans, ont intéressé à mes Mardis longtemps vacants les jeunes poètes qui nous aiment (mallarmistes à part) et on a cru à quelqu’influence tentée par moi, là où il n’y a eu que des rencontres. Très-affiné, j’ai été dix ans d’avance du côté où de

jeunes esprits pareils devaient tourner aujourd'hui (2019, p. 573).

En este pasaje, encontramos tres elementos centrales para nuestra comunicación: la conciencia del poeta de su lugar en el campo, la institucionalización de los *Mardis* y, finalmente, la agrupación de estas reuniones en torno a dos periodos, de forma que el poeta es consciente de su lugar como un maestro para estos jóvenes escritores.

Patrick Thériault, un investigador canadiense que estudia la proyección social de Mallarmé, considera que los *Mardis*, aquellas reuniones que el poeta llevaba a cabo en el comedor del número 89 de la *rue de Rome*, «*décrivent un dispositif culturel en phase avec la réalité institutionnelle du champ littéraire contemporain [...], ils offrent à son animateur et à ses participants des ressources d'autopromotion et de positionnement stratégique avantageuses*» (2012, p. 70). Estas reuniones son la forma de sociabilidad mallarmeana por excelencia, revestida de un carácter iniciático y hermético afín a la estética simbolista, tanto que sus participantes estaban atados a una suerte de «ley del silencio» (Besnier, 1998, p. 40). La invitación a las reuniones, además, conllevaba una serie de ritos de iniciación.

Los *Mardis* no solo se relacionan con su contemporaneidad, sino que también a partir de esta noción de “sociedad” presenta ecos de la tradición francesa, sobre todo aquellos círculos literarios que entre los siglos XVII y XVIII eran liderados por mujeres. Esta noción de sociedad puede también pensarse como un grupo cerrado, iniciático, y así como los salones clásicos lograron un refinamiento de la lengua durante el *Grand Siècle* y el Iluminismo, la comunicación dentro de la sociabilidad mallarmeana se opone a nuevas formas de comunicación nacidas en el siglo XIX,

particularmente el desarrollo de la prensa (Thériault, 2012, p. 69). Mallarmé logra aunar estas dos tradiciones, la literaria y la hermética, en sus famosas reuniones de los martes, que funcionaban a la vez como espacio de legitimación y de iniciación a la estética simbolista.

Debemos tener en cuenta que existen dos generaciones de mardistas y cada una de ellas presenta una estructura distinta (Thériault, 2012, p. 71). De 1884 a 1890, la agrupación tiene un formato horizontal, el escritor más sobresaliente de este primer periodo es Édouard Dujardin. Entre los años 1890 y 1891, aparece una segunda generación y las reuniones adquieren una estructura jerarquizada en la que Mallarmé se erige como un maestro cuyas enseñanzas giran en torno a la transmisión de la estética simbolista. Aquí podemos encontrar a grandes nombres como Paul Claudel, Pierre Louÿs, André Gide, Camille Mauclair o Paul Valéry.

El gran nivel de codificación de estas reuniones puede verse en una serie de pequeñas epístolas en verso. En ellas, Mallarmé escribe un pequeño poema a su destinatario y firma siempre con la misma frase: «STÉPHANE MALLARMÉ / LE MARDI DE 4 À 7. / 89, RUE DE ROME». Esta forma de sociabilidad acabó generando resultados materiales, particularmente un libro que los mardistas regalaron a Mallarmé en donde figuran diferentes poemas dedicados a su maestro. En la colección Henri Mondor aparece el agradecimiento por parte del poeta y que pone en evidencia la importancia del círculo literario:

Messieurs aux chers visages. Sans phrases je vous remercie ému, tout ce que je dirais flotte ici, d'avoir, maintenant, par une inversion spirituelle et jeune, fait de moi l'invité si vous passez les hôtes ; oui et rassemblé, avec votre nombre, dance mardi, ma joie de soirs successifs de mainte année (Mallarmé, 1969, p. 865).

En esta antología, la mayor parte de los poemas identifican a Mallarmé como una figura de maestro, el poema de Pierre Louÿs, por ejemplo, comienza «*Cinquante heures de nuit préparatoire, ô Maître!*» (Mallarmé, 1969, p. 1637), o bien en la segunda estrofa del homenaje escrito por Claudel: «*Gardien pur d'un or fixe où l'aboi vague insulte!*» (1969, p. 1636).

Tenemos, entonces, la poética de Mallarmé cuyo hermetismo se opone al uso utilitario del lenguaje propio de la modernidad y, de forma paralela, la sociabilidad mardista con sus códigos de iniciación. Por lo tanto, los *Mardis* no se muestran como espacio de sociabilidad, sino que también ponen en escena una figura autoral. En un juego de luces y sombras, estas reuniones se transforman en un espacio que le permite al poeta reafirmar su lugar en el campo y oponerse a otras expresiones o usos del lenguaje.

Si bien al comienzo, casi tímidamente, los *Mardis* se muestran como un espacio donde prima la horizontalidad, a medida que avanza el siglo, los autores más jóvenes envían libros al poeta y preguntan en diferentes cartas su juicio respecto a las obras, se proyectan de este modo como una bisagra, una suerte de escuela poética, entre la literatura pasada y la que vendrá.

En una carta dirigida a Gide este uso pedagógico de los *Mardis* se vuelve bastante claro:

Vous avez fait, avec le Voyage d'Urien quelque chose de solitaire ; qui restera, outre Poe et de rares, une de mes lectures. Je ne sache qu'on soit parti jamais, avec autant, disons, de naturel, selon un fil de fiction ténu et pur ; comme le vôtre qui mène à la totalité du Songe ! [...] Tel groupe de mots apparu sans faste, hante parmi les très beaux qui jamais se soient écrits. Vous deviez faire cela, Gide pensif et musical ; rien ne me surprend, excepté peut-être une prestesse et une

exactitude dans les analogies, que je ne devinais à personne (Mallarmé, 2019, p. 1157).

Aquí aparece un doble movimiento, no solo incorpora a Gide en una tradición literaria junto con Poe, sino que realiza una crítica de la obra. Esta carta deja constancia, además, de que incluso en las cartas más tempranas, Mallarmé nunca abandonó su característica prosa, de forma que deben leerse como algo más relevante que un intercambio epistolar entre autores.

A partir de esto, encontramos una relación de continuidad entre la correspondencia y los *Mardis*, puesto que el epistolario nos permite rastrear el desarrollo y la lógica del círculo literario, este último aspecto se vuelve notorio al rastrear la correspondencia entre el poeta y la segunda generación de mardistas.

Habíamos considerado que la correspondencia funciona como una extensión de las conversaciones de los *Mardis*. Para comprobar esto, ocurre un fenómeno bastante particular, según el cual Mallarmé no escribe a los participantes cuando no está en París, esto es particularmente notorio durante su estadía en Valvins en 1896. De una forma contraintuitiva, decide utilizar el correo como medio en los momentos en que los corresponsales de los martes están más cerca para extender las formas de sociabilidad de los martes. Dos cartas son particularmente reveladoras de esto, una dirigida a Paul Valéry en marzo de 1897, en donde le anuncia que acababa de enviar las pruebas de un «*poème bizarre*» (Mallarmé, 2019, p. 1579). Puede mencionarse, también, una misiva escrita a Paul Claudel en la que Mallarmé informa su lugar como príncipe de los poetas y la muerte de Paul Verlaine. Esta carta nos deja una suerte de escenificación de las reuniones: «*Vous me manquez aussi parce que vous auriez une façon de hausser les épaules furieusement, là, sur le petit canapé des Mardis, laquelle me réconforterait intimement*»

(Mallarmé, 2019, p.1407). Este «*hausser les épaules*» pone en evidencia cómo el comedor de la *rue de Rome* se transformó en un espacio de unión entre el último bastión del siglo XIX y las primeras muestras del XX, escenario en el que la poesía legitimada dialogaba con la que vendrá.

En la comunicación planteamos cómo los *Mardis* pueden estudiarse como una forma de sociabilidad mallarmeana sobre todo en que la correspondencia. Allí, el autor nos brinda un testimonio de estas reuniones. La sociabilidad de los *Mardis* se caracteriza por el secreto y en muchos aspectos es la obra literaria, ya sea poema o libro, la que habilita el ingreso a este círculo. Mallarmé recibía poemas por correo, los juzgaba, y respondía con una misiva en la que solapadamente se mencionaba la dirección y el horario de los encuentros, de forma que la literatura se perfilaba como la llave capaz de acceder al hermetismo de la *rue de Rome*. Esta forma de sociabilidad es impensada sin las transformaciones que tuvo la correspondencia durante el siglo XIX. Dentro del salón de Mallarmé, y quizás dada su –muchas veces a pesar del mismo Mallarmé– vocación de pedagogo, las circunstancias hicieron que el poeta adquiriera la categoría de maestro. Asistimos así a una de las últimas configuraciones de la figura autoral del poeta. Si entre los primeros mardistas primaba la experimentación, con la segunda generación Mallarmé es más actual que nunca, a pesar de que con muchos de ellos mediaban veinte años, junto con la conciencia que tiene el autor de ser un bastión para comprender la literatura del siglo XX.

La correspondencia extiende las conversaciones, muestra a los *Mardis* como un lugar de enseñanza e intercambio, un pseudo taller de escritura, pero que a la vez funcionaba como un lugar en donde posicionarse en el campo, adquirir legitimidad, contactos,

publicaciones o editores. Así, en un gesto humilde y grandilocuente a la vez, típico de Mallarme, en ese comedor burgués del número 89 de la *rue de Rome* se ideó gran parte de la literatura francesa del siglo siguiente.

Referencias

Besnier, P. (1998). *Mallarmé, le théâtre de la rue de Rome*. Éditions du Limon.

Bonnefoy, Y. (1994). L'unique et son interlocuteur. En S. Mallarmé, *Correspondance complète 1862-1871*. Gallimard.

Faculté des Lettres de Sorbonne Université. (2020). *Séminaire "La correspondance de Mallarmé": Logique et particularités de la correspondance* [Video. Seminario dictado por Bertrand Marchal]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=niLF35m8AjE>

Mallarmé, S. (1945). *Œuvres complètes* (Eds. H. Mondor y G. Jean-Aubry). Bibliothèque de la Pléiade.

Mallarmé, S. (2019). *Correspondance 1854-1898* (Ed. Bertrand Marchal). Gallimard.

Thériault, P. (2012). Le 89, rue de Rome : à l'enseigne du secret. Une mise à profit moderne d'un mode de communication à caractère initiatique. *Romantisme*, (158), 69-81. <https://doi.org/10.3917/rom.158.0069>

Imagen y fotografía en la producción literaria de Annie Ernaux

Claudia Moronell

Universidad Nacional de La Plata
Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona
claudia.moronell@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-0415-3414>

En la conformación de la imagen discursiva de Annie Ernaux cobran relevancia, como testimonios del tiempo y la memoria, una diversidad de recursos: agendas, diarios íntimos, fotografías, videos y cortometrajes que se incorporan de diversas formas al relato, dando cuenta de importantes decisiones escriturarias.

Examinaremos en este trabajo, cómo se integran algunos recursos visuales con las operaciones discursivas desarrolladas en *Les années* (2008), relacionando, sobre todo, la articulación del relato con la descripción de fotografías que aparecen en puntos clave en la cronología de la obra. Este libro, a diferencia de otras obras de la autora, formula desde el título y la extensión infrecuente, una continuidad, un desarrollo temporal condensado en una planificación textual de largo aliento. Esta “*somme*”, como califica Veronique Montémont al libro, mantiene la perspectiva sociológica y las reivindicaciones políticas, trazos dominantes de la producción de la autora, representando a la vez una renovación de la forma autobiográfica, donde la escritura sobre sí se proyecta en lo colectivo y lo colectivo encuadra y modela los recuerdos del yo narrador.

Sin querer abundar sobre la muy estudiada relación entre la escritura de Annie Ernaux con las ciencias sociales y en particular

con los trabajos de Pierre Bourdieu, la influencia de su sociología en la percepción del mundo y de sí misma de la autora, nos referiremos a un aspecto de dicha relación, centrado en la función social de la fotografía.

Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía es un libro de Pierre Bourdieu de comienzos de los años sesenta, que estudia la fotografía, su dimensión cultural y social, el trasfondo social que la hace posible, le otorga funciones y le confiere sus significados. El proyecto de dicha obra fue propuesto por la firma Kodak a Raymond Aron, quien se lo ofreció a su colaborador, Bourdieu, muy aficionado a la fotografía, que ya había realizado trabajo de campo en Argelia y en Bearn, entre los campesinos y obreros de la región. El autor, que teoriza sobre esta práctica generalizada y sus funciones en las clases sociales, dice en la Introducción de su libro:

...la fotografía no puede quedar entregada a los azares de la fantasía individual y, por la mediación del ethos – interiorización de regularidades objetivas y comunes–, el grupo subordina esta práctica a la regla colectiva, de modo que la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha hecho, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo (Bourdieu, 2008, p. 43).

En una obra literaria como *Les Années*, que representa el paso de los años como eje narrativo, no podían estar ausentes la mención, descripción y la lectura de las imágenes fotográficas acumuladas en el acervo familiar de la escritora. El recorrido del contexto histórico y social al que se refiere el libro está anclado en fotografías, no muy numerosas, cuya observación y descripción se suceden en el hilo de

la cronología de los sesenta años que la narradora intenta hacer revivir.

Les annés comienza con una afirmación que visiblemente dispara una serie de reflexiones: “*Toutes les images disparaîtront*”. Le siguen tres páginas de descripciones de imágenes memoradas, imaginadas, soñadas y aparentemente indelebles; percibidas en tiempos lejanos en revistas, afiches, paredes, televisión, vidrieras, publicidades, etc. El apartado se cierra sobre la certeza de la evanescencia de todas, y la manifestación de la memoria que todo lo aproxima: los vivos y los muertos, lo real y lo imaginado, el sueño y la historia (Ernaux, 2008, p. 15).

Las primeras fotografías son muy características de la práctica de la época, como una de 1941, que muestra un bebé, algo enfurruñado, sentado sobre una mesa esculpida, con un fondo de cielo con nubes.

...une photo sépia, ovale, collée à l'intérieur d'un livret bordé d'une liseré doré, protégée par une feuille gaufrée, transparente. Au-dessous, Photo-Moderne, Ridet, Lillebonne (S.inf.re). Tel. 80. Un gros bébé a la lippe boudeuse, des cheveux bruns formant un rouleau sur le dessus de la tête, est assis à moitié nu sur un coussin au centre d'une table sculptée. Le fond nuageux, la guirlande de la table, la chemise brodée, relevée sur le ventre- la main du bébé cache le sexe-, la bretelle glissée de l'épaule sur le bras potelé visent à représenter un amour ou un angelot de peinture (Ernaux, 2008, p. 21).

La narradora cierra la descripción con una afirmación contundente: “[...] impossible de lire autre chose que la mise en scène rituelle, sur le mode petit-bourgeois, de l'entrée dans le monde”.

Las fotografías que siguen, algunas del mismo estudio fotográfico, muestran a la niña a los cuatro años, con vestidos diferentes, de la mano del padre o de la madre. Las últimas casi idénticas, tomadas el mismo día. Más adelante una foto en la playa, a los nueve años, inicia el relato de unas breves vacaciones con su padre, alejada de la mirada atenta de la madre, donde la narradora reflexiona sobre probables pensamientos de la niña y sus recuerdos escolares. No falta en el conjunto de fotografías las del grupo familiar extendido y la muy breve descripción del retrato de la pequeña hermana muerta a los seis años, antes del nacimiento de la protagonista.

La descripción de una fotografía de la adolescencia que muestra a la narradora en 1955, con una compañera del Liceo es interesante en principio, el sentido de la denotación de la vestimenta que demuestra la austeridad de la vida y la escasez de medios de la familia. La imagen destaca además el peinado que luce la jovencita, una “permanente” habitual en su medio, a su edad. Para la narradora, ese aspecto de sí misma en el pasado da paso a la memoria del cuerpo y la subsiguiente conciencia sobre su identidad en la borrosa imagen de la fotografía: “*prise dans ce corps-la, avec une mémoire unique*” (p. 56).

La adolescente que se ve en la siguiente fotografía luce muy diferente a la de la foto anterior. La narradora testimonia su transformación, y recuerda los sentimientos de la joven que ya reconocía las diferencias sociales, las jerarquías presentes en su medio, se avergonzaba del suyo y trataba de disimularlo frente a sus compañeras o hacerse perdonar, a partir de cierto estilo en sus maneras y en su vestimenta.

La primera foto grupal es del Liceo, en el 59. La autora se reconoce con alguna dificultad entre las veintiséis jóvenes en guardapolvo blanco, y posturas uniformes. La observación dispara el relato autobiográfico del verano anterior, con sus descubrimientos sexuales, su necesidad de pasar desapercibida, los sentimientos negativos de soledad, de rechazo del propio cuerpo y la obsesión por la comida, contrapuestos a los deseos de ser flaca, rubia, libre y útil al mundo.

Más adelante siguen las fotografías que testimonian la ruptura con el mundo parental y su entrada en la burguesía. Una foto datada en junio de 1963, la muestra como la de aspecto más maduro en un grupo de dos chicas y dos muchachos compañeros de la universidad. Como en casos anteriores, a la lectura de la fotografía da paso al relato autobiográfico y a las reflexiones distanciadas sobre la joven del pasado, sus deseos y rechazos de la época: la ruptura con el mundo de sus padres, las lecturas, los deseos de escribir, la búsqueda de una lengua. *“Elle ne se sent nulle part, seulement dans le savoir et la littérature”* (p. 90).

Una nueva foto en blanco y negro de la autora con su pequeño hijo, pone de manifiesto la sensación de un tiempo que parece haber acelerado el cumplimiento de logros y mandatos sociales: ha formado una familia y la foto, enviada a los abuelos en 1967, es una especie de garantía de esa construcción. La narradora recuerda una época enteramente ocupada por las felicidades derivadas de la pequeña célula familiar, el goce por el acceso a una vida moderna y cómoda, la previsión doméstica del futuro inmediato. Sin embargo, cuando el relato pasa a la intimidad del propio yo en el pasado, la narradora asume que fue una época en la que casi no tenía verdaderos pensamientos sobre sí, que esbozaba muy rara y

brevemente en su diario íntimo, como si las reflexiones profundas mellaran o atentaran contra la familia y la felicidad del joven matrimonio. La autora señala una de aquellas anotaciones teñidas de culpabilidad: “...*je suis une petite- bourgeoise arrivée*” (Ernaux, 2008, p. 103).

En las secuencias de imágenes visuales que se suceden en *Les années*, hay una mención a las primeras escenas filmadas en súper 8, que se mostrarán más adelante en una película documental de 2022. En el libro se describen algunas imágenes de la escritora y sus hijos, entrando en su casa un día cualquiera. El distanciamiento y la objetivación de sí exhiben la idea perturbadora de verse a uno mismo, tal vez de la misma forma en que los ojos de los demás nos miran. La narradora revive las sensaciones inquietantes de aquel momento al verse caminando, moviendo los labios, riendo frente a una cámara que captaba los gestos de la cotidianeidad.

La única referencia en imágenes al trabajo de profesora, ejercido por Ernaux durante mucho tiempo, es una clase filmada por video cámara en 1985, donde un grupo de alumnos mayoritariamente integrado por jóvenes africanas, antillanas, magrebíes la interrogan sobre lo que ella, su profesora de literatura pensaba cuando tenía su edad. La narradora revisa su propia figura, sus gestos, su voz, sus titubeos en las respuestas de frases estereotipadas sobre la experiencia femenina en los años vividos.

La primera fotografía en colores que se describe en el libro, está tomada por uno de los hijos, cuando era adolescente. Data de unas vacaciones en España, en el 80: se ve al esposo de espaldas, filmando un edificio, a ella y a su hijo menor, que lleva consigo el estuche de la cámara. Los dos sonríen al ser sorprendidos por el

objetivo, pero toda la fotografía trae el recuerdo de la angustia que la dominaba en aquel momento cuando ya estaba presente la idea de divorcio, que implicaba introducir la desgracia en el pequeño universo tranquilo que habían conformado con su matrimonio y sus dos hijos.

Una fotografía muy posterior, de 1992, da cuenta de una mujer madura, mirando con ternura hacia el objetivo de la cámara, con un gato en brazos. Las impresiones de la narradora acerca de esa mujer es la sensación de plenitud, de falta de ataduras. Los recuerdos de la época se refieren largamente a la visión serena e ineluctable de la vida ya desposeída del círculo familiar del que era el centro, sin deberes familiares, dedicada a su trabajo y sus gustos personales. Otra foto de un grupo en la playa, en 1999, la muestra como una mujer de aspecto urbano, acomodado, de vacaciones, que ve en sus hijos: “dos hombres”.

Para la última descripción de fotografías la escritora ha elegido una de 2006 donde aparecen dos rostros muy próximos, el de ella y su nieta, solo parecidas en el desorden y largo del cabello. Es una especie de cuadro de “transmisión familiar”: la abuela que presenta a su nieta. Todo el decorado que opera como fondo de la fotografía, biblioteca, libros de la Pléiade, títulos de autores importantes, subraya una tradición intelectual.

Ya hemos señalado que el orden cronológico de las fotografías descriptas va en consonancia con la memoria social que la obra destaca. La autora trabaja ciertos aspectos de sus imágenes orientándolos hacia su correspondencia con el pasado común. La elección del corpus de fotografías va en ese sentido: todas las fotos se deben a la práctica común de la fotografía popular que capta personajes por lo general inmóviles, instalados en un plano.

La materialidad de las fotos es también indicadora de usos sociales y paso del tiempo. La autora detalla características de las primeras fotografías, realizadas en estudio, destinadas a la distribución familiar: insertas en una especie de librito de cartón repujado, en blanco y negro, de borde liso o dentado, donde se imprimió el nombre del estudio, la dirección, la fecha. De las fotos que han circulado en las mesas de encuentros festivos de la familia se observa también su estado, las manchas, los bordes, lo escrito por detrás, la nitidez, lo borroso o fuera de foco. Muy pocas veces se indica la relación con el o la fotógrafa, apenas la indicación de quién las tomó, solo para hablar del grupo que formaban en el momento.

De lo captado en las imágenes más lejanas, en principio se describe la figura protagonista, sus gestos y los rasgos que permiten la identificación: el rostro ancho, los pómulos, el cabello. Se agregan elementos significativos de la época y la posición social, sobre todo en lo referido a la vestimenta: pollera hecha sobre un vestido del año anterior, pullover tejido por una vecina, bailarinas sin zoquetes, y más adelante, según su ascenso en la escala social, pañuelos, abrigos caros, etc.

En las fotografías que la muestran en su adolescencia, donde es posible reencontrar o hacer hipótesis sobre los pensamientos y la conciencia de entonces, la narradora reflexiona sobre aquello que la escritura puede reencontrar de sí y de la época en las imágenes. Algunas le producen cierta percepción, casi corporal de las sensaciones de la joven adolescente. Ernaux lo explica en términos de los elementos visuales: *“capter le reflet projeté sur l’écran de la mémoire individuelle par l’histoire collective”* (p. 56).

Evidentemente ninguna de las imágenes fotográficas ha tenido intenciones puramente estéticas, sino que han sido tomadas en su específica función familiar o social de fijar un recuerdo, solemne o no, pero siempre significativo. Ernaux destaca recuerdos, relata los momentos en que fueron tomadas las imágenes, pero se extiende decididamente en una búsqueda de gestos, costumbres, sensaciones y pensamientos de su comunidad, refrendando su propósito escriturario de plasmar una memoria social. De este modo el relato parte de las imágenes observadas con un distanciamiento que mantiene la tercera persona y se nombra a sí misma como la niña, la joven, la mujer.

En 2022, Annie Ernaux presentó, junto a su hijo David, el film *Les Années Super 8*, en el Festival de Cannes. Las imágenes filmadas con cámara doméstica muestran los hábitos de una familia de clase media, atraída por las costumbres de consumo de su grupo, de aspiraciones intelectuales e ideología de izquierdas, como lo testimonia la filmación de viajes a Chile, en la época de Salvador Allende, a la República popular socialista de Albania, a Córcega, a España, después de la muerte de Franco y las propias declaraciones de la autora. La voz en off de la narradora revisa los sentimientos de entonces: “veíamos la historia en marcha”, dice en el *film*.

Las filmaciones pertenecían a un pasado dejado atrás después de su divorcio; habían quedado en la casa de la escritora y los hijos, junto con la pantalla y el dispositivo que a nadie le interesaba montar para ver las proyecciones. Permanecieron olvidadas cerca de cuarenta años y al revisarlas, después de la muerte de Philippe Ernaux, la escritora decidió darles un sentido, sumergirse en las imágenes, pensar en la historia que contaban: un fragmento de la autobiografía familiar y a la vez de la historia de una época. Entre

las intenciones declaradas por la autora en diversos reportajes, estaba la de mostrar a la familia como el primer lugar de sociabilidad y poner en valor la evolución de los cuerpos, el envejecimiento y el mundo en perpetuo movimiento.

Como hemos mencionado anteriormente, Ernaux ya había aludido en *Les années* a esas imágenes filmadas, a partir de una fotografía de las últimas vacaciones en familia.

En las primeras secuencias del film se destaca la adquisición de la cámara, objeto deseado, entre “el diluvio de bienes” que la burguesía acomodada podía comprar en los años setenta. La narradora destaca que su marido, director de cine, era quien manejaba la cámara y agrega su propia timidez para hacerse cargo de un objeto demasiado caro; se cierra el enunciado mencionando la división de tareas aceptada desde el comienzo del matrimonio. Un enunciado escueto y muy significativo acerca de los roles familiares de la época, que más adelante se señalará como la causa del malestar de la escritora y seguramente de la posterior ruptura de la pareja.

Como sucede en *Les années* con las fotografías, el film parte del núcleo familiar, de imágenes banales de la autora volviendo de las compras, corrigiendo pruebas, imágenes de los hijos en bicicleta o nadando, de la madre, los suegros, los cuñados. Las palabras que acompañan las imágenes recorren constantemente el camino de lo íntimo a lo social y viceversa.

Hemos tratado de comprender en la obra de Ernaux, cuál es el aporte de la imagen en su literatura. Una obra que procede de la memoria y trabaja en gran medida, con la observación y la metodología de las ciencias sociales, a lo que podríamos añadir la

observación y análisis de las imágenes del pasado, en fotografías, videos o filmaciones. Estos recortes testimoniales de la propia vida se integran al relato en un intento de capturar formas, relieves y posturas, señaladores en el tiempo de su evolución personal y social.

Debido a su función social, la fotografía no podía estar ausente en una obra como *Les Années* que revela la conciencia personal y social de toda una época. Para Bourdieu:

Comprender adecuadamente una fotografía, ya sea su autor un campesino corso, un pequeñoburgués de Boloña o un profesional parisino, no es solamente recuperar las significaciones que *proclama* (es decir, en cierta medida, las intenciones explícitas de su autor), es también, descifrar el excedente de significación que *revela*, en la medida en que participa de la simbólica de una época, de una clase o de un grupo artístico (Bourdieu, 2008, p. 44).

Más allá de las fotografías rituales, estereotipadas que indican una práctica habitual en los sectores populares, la memoria de la narradora posee las claves de las fotos; pero en aquellas cuya distancia temporal imposibilita los recuerdos, se deja guiar por la experiencia social, por una especie de sensación colectiva en la que se sumerge para recobrar el sentido o el significado de tal o cual pose o de tal o cual sonrisa o gesto que la lleva mucho más allá de la experiencia personal. Es decir, la fotografía que se describe estimula los significados adecuados al texto: puede poner de manifiesto la integración o el alejamiento del grupo, o la intimidad de la joven que fue, o incluso la búsqueda de sí en el pasado. La comprensión de sí arrastra la comprensión de lo social o va en paralelo o uno revela al otro y viceversa. La imagen fotográfica plantea hipótesis, suposiciones que parecen acicatear la memoria y

evocar el recuerdo y la consecuente polifonía de la época en la que está situado. Tal como opera muchas veces la memoria voluntaria frente a los testimonios: observa, discierne, supone, recuerda. De allí que la diferenciación de lo público y lo privado, de lo social y lo íntimo no sean las categorías más adecuadas para el análisis de la lectura de las fotografías, porque los dos planos se imbrican permanentemente o se explican uno al otro. La revisión y la descripción de las fotografías, la indagación en el rostro, la narración de la ocasión y la modalidad de la captura fotográfica contribuyen a la acumulación de sentido en la obra literaria.

Entre las reflexiones sobre el hecho mismo de filmar, sobre la justificación de esa práctica, está el interés de capturar lo que no sucederá otra vez, tal como Ernaux descubre en la contemplación de las imágenes de sus hijos captadas la primera vez que esquiaron o nadaron. Pensamos que filmar la vida doméstica, la intimidad de una familia, es dejar a los hijos en una especie de legado, la imagen de lo que fueron, lo que significó su aparición, sus pasos, sus logros en la célula familiar. Los comentarios de las numerosas secuencias en que la cámara registra muebles, objetos que conservaron en las diversas casas que habitó la familia, sugieren por un lado el gusto burgués de la época por las antigüedades, y a la vez los escenarios donde se desarrolló la vida familiar, marcadores de época; incluso la narradora sugiere interpretaciones sobre la personalidad del esposo en la insistencia de filmar dichos escenarios. Ubicar la autobiografía familiar en la historia de una época, otorgarle una voz, implicó convertir las secuencias de imágenes mudas, en testimonios de la vida de un grupo social de pertenencia.

Tal como Ernaux explica al final de su libro, donde revela mucho de la búsqueda de la forma de la escritura, su conciencia crítica intentó

extraer de las imágenes fijas del recuerdo y podríamos agregar de las fotografías y los videos, que están fundidas en una totalidad indistinta, los elementos que componen esa totalidad.

La revisión de fotografías o filmaciones, permite, luego de superar la sorpresa y la incredulidad sobre sí, adquirir una distancia objetivante y observar el entorno, reflexionar sobre todo lo que la memoria arrastra de lo acontecido alrededor del sujeto.

Para Ernaux, los nuevos usos sociales de las fotografías y videos, que responden al deseo de guardar fotos o películas y archivarlos en la computadora, obedecen a la necesidad de capturar el presente a medida que se lo vive, de registrar y conservar la totalidad de la vida. A la vez, la autora encuentra cierta desmesura en estas huellas de memoria, demasiadas imágenes que dificultan el recuerdo de quiénes las capturaron y en muchas ocasiones de las mismas circunstancias en que fueron tomadas. Sin embargo, hemos advertido en el escrutinio de las fotografías y en el uso que Ernaux hace de las imágenes, a pesar del escepticismo sobre su permanencia, el deseo de la abolición del paso del tiempo y la búsqueda de un sentido a todo el pasado revivido.

La imagen de la autora, que se duplica a partir de las imágenes de su pasado y se refuerza a partir de los textos elegidos y leídos con la voz de la escritora, se nutre también, a partir de estrategias renovadas, de los discursos visuales.

Referencias

Ernaux, A. (2008). *Les années*. Gallimard.

Bourdieu, P. (2008). Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Gustavo Gilli Editorial.

Best, F., Blanckeman y B., Dugast-Portes. (2014). *Annie Ernaux: Le Temps et la Mémoire*. Colloque de Cerisy. Éditions Stock.

Montémont, V. (2011). Les Années: vers une autobiographie sociale. Danielle Bajomée, Juliette Dor. En *Annie Ernaux. Se perdre dans l'écriture de soi* (pp. 117-132). Klincksieck.
<https://shs.hal.science/halshs-00865151>

Ruskin, Proust y la Vierge Dorée: de la idolatría hacia el autor a la idolatría hacia la obra

Francisco Salaris Banegas

Universidad Nacional de Córdoba
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona
francisco.salaris@mi.unc.edu.ar
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5519-3976>

Los estudios sobre las relaciones entre Proust y Ruskin son innumerables, al punto de que existe, incluso, un *Dictionnaire Proust-Ruskin* publicado en 2017 por Jérôme Bastianelli. A grandes rasgos, la crítica estudia la influencia que Ruskin tuvo sobre el pensamiento estético de Proust –fundamental para la concepción de la *Recherche*– y el alejamiento que Proust estableció a partir de principios del siglo XX. Tal alejamiento tiene muchas aristas, pero su origen radica en la doctrina moral de Ruskin, que sirve de fundamento a su doctrina estética. A partir de allí, Proust desliza algunas críticas: la “materia de representación” (pintura, literatura, etc.), contrariamente a lo que dice Ruskin, sí determina cambios en aquello que quiere representarse, y, fundamentalmente, Proust critica lo que él denomina “idolatría” y “punto de artificialidad” en la concepción ruskiniana de la belleza. Tal contrapunto aparecerá luego como tema central de la *Recherche*: los personajes estetas (como Swann, la abuela, Bloch) articulan una idolatría que les impide separar el arte de la vida y, en consecuencia, funcionan como modelos negativos para el narrador.

En este trabajo me concentraré en un pasaje brevísimo: la descripción que hace Proust de una pequeña estatua que ya había llamado la atención de Ruskin. A partir de allí, trataré de abstraer la

teoría estética en miniatura que Proust esboza y estudiaré sus vinculaciones con la idolatría, que, por la misma época, comenzaba a condenar en Ruskin.

En su tercer texto sobre Ruskin, titulado “*Ruskin à Notre-Dame d’Amiens*” y publicado en el *Mercure de France* en 1900,¹ Proust habla durante unas cuantas páginas de la “*Vierge Dorée*”, una estatua gótica de la puerta sur de la catedral de Amiens, a la que Ruskin había dedicado unas líneas en *The Bible of Amiens*. La descripción de Ruskin es de un entusiasmo moderado, y hace hincapié en la decadencia en que se halla la Virgen (recordemos que Ruskin hace una suerte de tour por Amiens y su catedral):

...al llegar al pórtico, es obligado amar la bella y pequeña madonna francesa que ocupa su centro, con su cabeza un tanto ladeada, lo mismo que su nimbo, como favorecedor sombrero. Es una madonna de decadencia, a pesar de –o más bien en razón de– toda su lindeza y de su alegre sonrisa de doncella [...] todavía sabían esculpir en el siglo XIV, y la Madonna y su orla de espinos en flor son dignos de vuestra mirada (Ruskin, 2006, pp. 267-269).

Proust, aunque embriagado por el “*pèlerinage ruskinien*”, se detiene para vivir su propia experiencia estética, y convierte la escueta descripción de su maestro en una revelación que será trascendental para toda su obra posterior. La Vierge

...tiene quizás algo de menos universal que una obra de arte, pero nos retiene con un lazo más fuerte que el de la obra de arte misma, con uno de esos lazos de los que se valen, para

¹ Para una cronología detallada de los escritos de Proust sobre Ruskin, véase el recorrido que realizan Diane Leonard (2006) o Cynthia Gamble (2014).

conservarnos, las personas y los países (Proust en Ruskin, 2006, p. 74).

Es decir, la Virgen consigue construir, ante los ojos de Proust, una *individualidad* que la separa de las pretensiones universalistas del arte –pretensiones universalistas que tenía el propio Ruskin, siguiendo una larga tradición de teorías estéticas del Clasicismo (Landow, 1971)–. El pasaje sigue en un tono similar: Proust se refiere a la Virgen como la habitante más antigua de Amiens y afirma, una vez más: “No es una obra de arte. Es una bella amiga...” (p. 75). Unas líneas más adelante, agrega: “En mi habitación, una fotografía de la Gioconda conserva solamente la belleza de una obra de arte. Junto a ella, una fotografía de la Virgen Dorada adquiere la melancolía de un recuerdo” (p. 75).

Es decir, en su texto Proust logra una simbiosis muy fuerte entre arte y vida, ya que el espectador parece no colmar la distancia necesaria entre él mismo y la obra de arte. El espectador, así, deja de serlo para vivir en el seno del arte, o para incorporar el arte al seno de la vida. Para entender mejor la experiencia estética de Proust frente a la Vierge Dorée de Amiens, resulta necesario preguntarse cuáles son las condiciones bajo las cuales Proust incorpora la madonna al curso de la vida, y la despoja –al menos parcialmente– de sus atributos no ya estéticos, sino de “obra”, de “artificio”.

En este sentido, es importante enmarcar la experiencia en el peregrinaje que emprende Proust tras los pasos de Ruskin en Amiens, y que ya lo había guiado por Venecia. La noción de peregrinaje, que habilita una dimensión religiosa, articula una disposición absoluta de arrojo del sujeto: se despoja de sus atributos de diletante y se funde, de manera horizontal, con lo que encuentre.

Mientras la Virgen es fruto de una experiencia de arrojo –la del peregrinaje–, la Gioconda es un elemento de museo: su contemplación es posible a través de una serie de reglas que demarcan claramente la posición de un contemplador y de una obra contemplada. Con la personificación que adquiere la Virgen, ella misma deviene contempladora y el sujeto deviene contemplado. La Virgen, además, es parte de una estructura mayor –la catedral, la Biblia de Amiens– que la insufla de vida particular: no es un recorte, sino que está en su hábitat natural. Proust observa, de hecho, que si las estatuas de las catedrales estuvieran en otro espacio, se cometería en un “sacrilegio estético”². Cynthia Gamble, una crítica que se ocupó arduamente de la relación entre Proust y Ruskin, utiliza otra palabra del vocabulario religioso para referirse a la experiencia: adoración (Gamble, 2012, p. 273). Y agrega, además, que la Virgen reemplaza la guía del libro y se convierte, ella misma, en la guía.

² Como se sabe, la catedral es un símbolo de extrema importancia en la obra proustiana. Su temprano artículo *La muerte de las catedrales*, de hecho, se suma a una larga tradición francesa de repudio contra el desprecio por la arquitectura medieval y contra la destrucción de las catedrales. Por su estructura compleja pero a la vez etérea y por su carácter de todo orgánico, la catedral es también representación de la obra máxima, la *Recherche*. No en vano los críticos han seguido esta línea interpretativa (cfr. Tadié, 2017; Fraisse, 1990). El libro de Fraisse contiene un largo apartado dedicado a la presencia de las catedrales en la vida y la obra de Proust. En otra entrada, titulada “Sculpture-Statue”, traza las fuentes de la descripción que el narrador de la *Recherche* realiza del pórtico de la iglesia de Balbec: allí se concentran motivos tomados del portal de Sainte-Anne de Notre-Dame de París, del pórtico occidental de Chartres y de la fachada de la catedral de Amiens. Convendría recordar, también, que en una de sus cartas de diciembre de 1899, Proust indica que se encuentra escribiendo un libro sobre Ruskin y las catedrales: “Depuis une quinzaine de jours je m’occupe à un petit travail absolument différent de ce que je fais généralement, à propos de Ruskin et de certaines cathédrales” (Proust, 1976, p. 377).

Los críticos han señalado ya la importancia que este pasaje temprano de Proust tiene en toda la *Recherche* (Debray-Genette, 1980; Gamble, 2012) y el principio de una crítica velada a Ruskin, que se hará patente en los años posteriores, particularmente en el “*Post-Scriptum*” a su traducción de *The Bible of Amiens*, escrito en 1903. Lo que al parecer no ha sido estudiado en profundidad es la idolatría estética a la que sucumbe Proust cuando habla de la Vierge Dorée, una idolatría que él mismo criticaba en Ruskin y que luego será fundamental en los personajes “estetas” de la *Recherche*, como Charles Swann, incapaces de separar el arte de la vida³. En efecto, la dubitación sobre el carácter artístico de la Vierge anticipa, aunque a la inversa, la mirada estetizante de Swann sobre Odette, en quien este creía ver a la Séfora de Botticelli. La incorporación de Séfora/Odette al curso de su vida cotidiana –acaba casándose con ella y ella acaba ingresando al mundo de la burguesía adinerada– altera sus percepciones de la realidad, y por eso Swann es uno de los modelos negativos para el narrador de la *Recherche*. El amor que comienza a sentir, un tanto tardíamente, Swann por Odette –alimentado por los celos– reclama de Swann un arrojo semejante al de Proust frente a la Virgen. En ese personaje se cifra la crítica a la idolatría estética, cuyo antecedente culposos es, sin dudas, la Virgen Dorada. Si el texto sobre Ruskin adelanta algunos aspectos vinculados con la memoria, también anticipa, aunque con un signo contrario, la fascinación y a la vez la distancia que Proust sentía con respecto al esteticismo.

Hay un detalle más que revela a este pasaje como clave en la teoría estética de Proust. En su descripción de la Virgen, como ya vimos,

³ Son muchos los críticos que abordaron la idolatría estética de algunos personajes proustianos y su impacto en la trayectoria literaria del narrador. Para un análisis completo, cfr. Schmid, 2008, pp. 93-127.

Ruskin llama la atención sobre “su orla de espinos en flor”. Proust también se refiere a los espinos:

Cuánto amo a la Virgen Dorada, [...] con su exquisito y simple adorno de espinos. Como los rosales, los lirios o las higueras de otro pórtico, estos espinos esculpidos están todavía en flor. Pero esta primavera medieval, por tan largo tiempo prolongada, no será eterna y el viento de los siglos ha deshojado ya, delante de la iglesia, como en el día solemne de un Corpus Christi sin colores aromáticos, algunas de sus rosas de piedra (p. 73).

Gamble indica que, aunque los espinos están en flor, no son de colores (por el mismo material de la Virgen), y esto disminuye la sensualidad que sí se halla en la famosa descripción de los espinos de *Du côté de chez Swann*, que además son aromáticos. Vincula esto con el protestantismo de Ruskin, que “inhíbe el desarrollo de esta escena e impide que el espino se convierta en el “arbuste catholique et délicieux» de la *Recherche*” (2012, p. 276). Sin embargo, lo esencial en estos pasajes proustianos parece no ser la sensualidad –que, por lo demás, no está muy clara–, sino algo que salta aún más a la vista.

Como bien lo indica Jérôme Bastianelli a partir de la consulta de libros pertinentes (2015, p. 271), en la época de la construcción de la catedral (s. XIV) no se usaba, en la Picardía, espinos en flor para adornar a las estatuas. Ajaneeyakul y Carral, investigadores de la Universidad Thammasat de Tailandia, dedican precisamente un artículo a este tema, y señalan primero que la Vierge Dorée no estaba destinada, en el plan de construcción original de la catedral de Amiens, al portal de Saint-Honoré: la caracterización de la estatua como una “verdadera amienense” que realiza Proust, se vuelve entonces endeble. A continuación, los críticos realizan un amplio repaso por textos especializados y concluyen que, en efecto,

la Vierge no está adornada por espinos, una flor rústica y popular, sino por rosas o lirios, símbolos de la pureza y del misticismo (Ajaneeyakul, Carral, 2020, p. 60). ¿Se imaginó entonces Ruskin los espinos? ¿Se los imaginó Proust? En sus memorias, *Praeterita. Memorias de un esteta victoriano*, Ruskin menciona su fascinación por los espinos en flor, que le recuerdan a los viajes matinales cuando era niño. Esta fascinación, llevada a su máxima expresión, es determinante en la *Recherche*; los espinos, de hecho, son un elemento de fuerte carga simbólica que se encuentra ya en los primeros manuscritos de la obra (véanse, por ejemplo, los manuscritos de *Le côté de Villebon et le côté de Meséglise*⁴). Por otra parte en el pasaje de la Vierge, Proust parece no desconocer el atavío común en las estatuas virginales, porque se refiere también a “los rosales, los lirios o las higueras de otro pórtico”.

Proust perpetúa la visión de Ruskin sobre los espinos en la Vierge Dorée: no solo la confirma sino que además se los imagina en flor y hasta consigue intuir el aroma que antes poseían. En otras palabras, extiende una observación hecha al pasar y la convierte en motivo de una mitología particular, que expande y reinterpreta de otras formas: la Virgen, en el texto proustiano, está expuesta a las inclemencias del tiempo, como todos los personajes de la *Recherche*.

Inmerso en la experiencia del peregrinaje –aunque la conciencia crítica sobre la doctrina estética de Ruskin comienza a cobrar fuerza de a poco–, Proust altera la materialidad de la visión para conformar un concepto ideal, en el que su imaginación completa pero también reformula la de su maestro. Si, como nos cuenta el

⁴ Se trata de la segunda unidad de *Les soixante-quinze feuillets*. Allí se recogen, en versiones diferentes, las primeras reflexiones del narrador proustiano sobre los espinos blancos y rosas (cfr. Proust, 2021).

narrador de la *Recherche*, su abuela prefería regalar pinturas a fotografías de los lugares conocidos para conseguir así un *espesor artístico* que interfiriera en la mera reproducción, las operaciones del peregrino sobre la Virgen parecen tomar el mismo camino. La Virgen es mucho más individual que la obra de arte porque recibe los atributos de la idealización: el sujeto la imagina tal como la querría ver, no siempre tal como la ve.

Existe en el pasaje elegido, entonces, una tensión. Por un lado, hay una experiencia transmitida, que adquiere la forma de una peregrinación y está signada por la fascinación por Ruskin. Por otro lado, hay una experiencia propia, emancipatoria, pero insuflada también por el espíritu de la peregrinación. Ambas experiencias están relacionadas con la idolatría, pero me atrevo a proponer una dialéctica entre una idolatría de partida y otra de llegada. Al desprenderse de la idolatría hacia el autor, Proust cae en otra hacia la obra. Es un trayecto no completo, pero sí fundamental para la constitución del sujeto proustiano. En este contexto, el pasaje obliga a revisar la relación del Proust temprano con el primer esteticismo, e implica la necesidad de un paso siguiente: la superación de la simbiosis arte/vida. Tal será la tarea del narrador de la *Recherche*, quien se ve obligado a evitar el “*péché d'idolatrie*”, como lo llama Luc Fraisse a partir de expresiones del propio Proust en sus prólogos a las traducciones de Ruskin. Tan solo cuando consiga contemplar con la debida distancia los modelos, como Swann e incluso el Barón de Charlus, Marcel podrá concebir su obra, que es su vida y a la vez la *Recherche* que el lector tiene entre manos. La idolatría se transforma entonces en productividad, aun cuando se trata de una productividad que declara su propio carácter improductivo. El movimiento que señala el pasaje de la Vierge Dorée es un primer momento en este proceso.

Referencias

- Ajaneeyakul, U y Carral, F. (2020). La Vierge Dorée et la blanche épine de John Ruskin à Marcel Proust. *Bulletin de l'ATPF*, 139(43), 58-79.
- Debray-Genette, R. (1980). Thème, figure, épisode: genèse des aubépines. En R. Barthes, L. Bersani, R. Debray-Genette et al., *Recherche de Proust*. Éditions du Seuil.
- Fraisse, L. (1990). L'œuvre cathédrale: Proust et l'architecture médiévale. José Corti.
- Fraisse, L. (1995). L'esthétique de Marcel Proust. SEDES.
- Gamble, C. (2014). Finding a voice: From Ruskin to the pastiches. En A. Watt (Ed.), *Marcel Proust in Context* (pp. 27-33). Cambridge University Press.
- Landow, G. (1971). *Aesthetic and critical theory of John Ruskin*. Princeton University Press.
- Leonard, D. (2006). Ruskin and the cathedral of lost souls. En R. Bales (Ed.), *The Cambridge Companion to Marcel Proust* (pp. 42-57). Cambridge University Press.
- Proust, M. (1976). Correspondance, tome II. Plon.
- Proust, M. y Ruskin, J. (2015). La Bible d'Amiens – Sésame et le lys. Édition établie, présentée et annotée par Jérôme Bastianelli. Éditions Robert Laffont.
- Proust, M. (2021). Les soixante-quinze feuillets. Gallimard.
- Ruskin, J. (2006). La Biblia de Amiens. Prefacio de Marcel Proust. Abada.
- Schmid, M. (2008). *Proust dans la décadence*. Honoré Champion Éditeur.
- Tadié, J-Y. (2017). Marcel Proust: La cathédrale du temps. Gallimard.

¿Improductividad o inutilidad?

La figura del intelectual en Michel Houellebecq

Fernando Agustín Urrutia

Universidad Nacional de La Plata
Universidad Nacional de Moreno
Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona
urrutiafernando4994@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-6564-7196>

“Solo tiene convicciones quien no ha profundizado en nada”

Emil Cioran, *Del inconveniente de haber nacido*.

En febrero de 1995, antes del estrellato, la revista *Art Press* publicó un reportaje a Michel Houellebecq en el que le preguntaron lo siguiente:

E: ¿Qué hace que esas pocas obras de las que eres autor [...] constituyan una obra? ¿Cuál es la unidad, la línea directriz, obsesiva?

M. H.: Ante todo, según creo, la intuición de que el universo se basa en la separación, el sufrimiento y el mal; la decisión de describir ese estado de cosas y, quizá, de superarlo [...] El acto inicial es el rechazo radical del mundo tal como es; también la adhesión a las nociones de bien y mal. La voluntad de profundizar en estas nociones, de delimitar su dominio, incluso en mi interior. Después viene la literatura (Houellebecq, 2011, p. 29).

Ese “rechazo radical del mundo” como consecuencia de una concepción hondamente pesimista de la existencia constituye el *leitmotiv* que articula no solo las tramas de sus novelas y los versos

de sus poesías, sino también el complejo diseño de sus personajes. El héroe houellebecquiano, de hecho, está lejos de ser un ciudadano común. Es, más bien, un usuario del sistema en el que vive¹. Suele tener un buen trabajo, ser el beneficiario de una cuantiosa herencia o bien un bendecido por la fama y el éxito. Sin embargo, esto no basta para caer en el conformismo: el héroe houellebecquiano es un intelectual lúcido y un ávido lector que, lejos de la academia, conceptualiza, teoriza, lanza apreciaciones filosóficas que develan el estado del mundo y que dialogan con debates de acuciante actualidad (Romero, 2009; Fassin, 2015), pero lo hace siempre desde el margen, en solitario, pues su carácter hosco y depresivo lo convierte en un sujeto que está auténticamente dissociado del tejido social y que opera él mismo como contraste con los personajes llanos, usualmente derrotados y ridículos a los cuales describe con sagacidad e ironía, como sucede, por ejemplo, al inicio de *Ampliación del campo de batalla*, cuando el narrador se encuentra con un nuevo compañero de trabajo:

Son las diez de la mañana. Estoy sentado en un despacho blanco y tranquilo, delante de un tipo algo más joven que yo, que acaba de incorporarse a la empresa. Creo que se llama Bernard. Su mediocridad pone a prueba los nervios. No para de hablar de dinero y de inversiones: las carteras de valores, las obligaciones francesas, los planes de ahorro-vivienda..., no se le escapa nada. Cuenta con una tasa de aumento salarial superior a la inflación. Me cansa un poco; no consigo contestarle en serio. Se le mueve el bigote. [...]

Pobre Bernard, en cierto sentido. ¿Qué puede hacer con su vida? ¿Comprar discos láser en FNAC? Un tipo como él debería

¹ En uno de los mails con Bernard-Henri Lévy que componen el libro *Enemigos públicos* (2010), Michel Houellebecq confiesa: "no me siento (en realidad no me he sentido nunca, y me sentiré cada vez menos) un *ciudadano*, sino, más banalmente, un *usuario*" (p. 87).

tener hijos; si tuviera hijos, uno podría esperar que acabara saliendo algo de ese hormigueo de pequeños Bernards. Pero no, ni siquiera está casado. Fruto seco.

En el fondo no es como para compadecer tanto a este buen Bernard, a este querido Bernard. Incluso creo que es feliz; en la medida que le corresponde, claro; en su medida de Bernard (Houellebecq, 1999, pp. 24-23).

Esta suerte de superioridad intelectual respecto de los otros, junto con un carácter maldito que se repite una y otra vez en los libros de Houellebecq, es el resultado de una postura de no-pertenencia que dota a los protagonistas una aguda sensibilidad estética y de un juicio severo e impasible. La soledad, por lo tanto, aparece como una condición inherente a ese “rechazo radical del mundo” que planteaba el autor: el protagonista de *Ampliación*, por mencionar un caso, lleva dos años de castidad y no posee ninguna amistad significativa. En este marco, la frase de Cioran que inaugura este ensayo resulta reveladora: los héroes houellebecquianos, en su soledad, han profundizado demasiado en un pensamiento sólido y escéptico sustentado, especialmente, por las lecturas intensivas de Schopenhauer, de Baudelaire, de Auguste Comte, de Lautréamont, de Nietzsche, Cioran, Huxley, Husysmans y otros². Es decir, que los

² Son incontables los autores que se citan o se mencionan en la obra de Houellebecq, tanto para elogiarlos como para criticarlos severamente, o bien para entablar, a partir de ellos, sustanciales reflexiones. Por ejemplo, en el décimo capítulo de *Las partículas elementales* titulado “Julien y Aldous” hay un extenso debate entre los protagonistas, Bruno y Michel, sobre la obra de Aldous y Julien Huxley en el que se combinan elucubraciones filosóficas y científicas (2013, pp. 156-162). En *El mapa y el territorio*, por su parte, Jed Martin entabla una larga conversación con Michel Houellebecq sobre la obra de William Morris y Alexis de Tocqueville (2011, pp. 227-234). En *La posibilidad de una isla*, su protagonista, Daniel, lector de Baudelaire y poeta, critica severamente a Nabokov, a quien tilda de “seudopoeta mediocre y amanerado, torpe imitador de Joyce” (2005, p. 30). A su vez, *Sumisión*, la polémica novela que plantea una Francia gobernada por un presidente musulmán, está íntegramente estructurada en un paralelismo biográfico entre François, un profesor académico, y Joris-Karl Huysmans, escritor al que dedica su carrera. Vale

autores entre los que pasan sus días poseen una indudable tendencia al pesimismo, al nihilismo o la melancolía.

La decadencia en Houellebecq, entonces, nunca es material, sino subjetiva, pues afecta al sujeto a través de su aislamiento y su adicción a la lectura –como se verá más abajo–, y de una plena conciencia del hastío y la fugacidad que caracteriza al capitalismo posindustrial en el cual se mueven (Maris, 2015). Las discusiones de alto contenido intelectual, las críticas a autores o las nada condescendientes apreciaciones filosóficas sobre la sociedad contemporánea son enunciadas por sujetos que ostentan un tipo de intelectualidad que bien puede resumirse en el siguiente aforismo de Emil Cioran: “Opiniones sí; convicciones, no. Ese es el punto de partida del orgullo intelectual” (2014, p. 162) Esta idea es, justamente, la mejor caracterización del intelectual houellebecquiano: critican, pero no están en ningún espectro ideológico ni se comprometen con ninguna causa, no aportan más que opiniones asertivas, ácidas o nostálgicas sobre el mundo, el cual consideran, como lo evidencian una y otra vez, un lugar en el cual la felicidad no tiene posibilidad de ser, y lo dejan en claro mediante constantes intervenciones. En *Las partículas elementales*, por ejemplo, el narrador admite que “la desgracia sólo alcanza su punto más alto cuando hemos visto, lo bastante cerca, la posibilidad práctica de la felicidad” (Houellebecq, 2013, p. 249). Del mismo modo, en *Ampliación del campo de batalla* declara que “El hastío prolongado no es una posición sostenible: antes o después se transforma en percepciones claramente más dolorosas, de un dolor positivo; es exactamente lo que me está pasando” (Houellebecq,

mencionar, además, que las alusiones a Auguste Comte, Arthur Schopenhauer y Charles Baudelaire son un *continuum* en los libros de Houellebecq.

1994, p. 56). A su vez, Michel en *Plataforma* confiesa: “Observo el mundo, me dije; lo observo procediendo empíricamente, con buena fe; no puedo hacer otra cosa que observarlo” (Houellebecq, 2001, p. 237) Por último, de modo más categórico, Daniel, el corrosivo humorista de *La posibilidad de una isla*, reflexiona:

A cualquier observador imparcial le resulta evidente que el individuo humano *no puede* ser feliz, que no ha sido concebido en absoluto para la felicidad, y que su único destino posible es propagar la desgracia a su alrededor, haciendo que la vida de los demás sea tan intolerable como la suya propia (Houellebecq, 2005, p. 60).

Ahora bien, a pesar de que esta contemplación pasiva y nihilista del mundo impide a la crítica clasificar a los personajes de Houellebecq en alguna de las definiciones clásicas del intelectual, como la definición sartreana ligada al compromiso³ o bien como aquél sujeto cuyo objetivo es “hacer progresar la libertad y el conocimiento humanos”⁴ (Said, 1995, p. 35), sí es posible afirmar, en cambio, que son figuras cuya inclinación a fantasear y a regodearse con su condición de solitario que sufre, que sorprende y desentona

³ En su clásico *¿Qué es la literatura?*, el filósofo y escritor Jean-Paul Sartre lanza una definición del escritor y, por extensión, del intelectual que marcó el clima de su época – nótese la amplia distancia con el perfil del intelectual en Houellebecq–:

El escritor “comprometido” sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio. Ha abandonado el sueño imposible de hacer una pintura imparcial de la sociedad y la condición humana. El hombre es el ser frente al que ningún ser puede mantener la neutralidad; ni el mismo Dios. Porque Dios, si existiera, estaría situado en relación con el hombre (Sartre, 1948, p. 53).

⁴ En *Representaciones del intelectual*, Edward Said esboza una imagen del intelectual como alguien marginal o exiliado, aunque no deja de volver sobre la idea del compromiso y de que la independencia del intelectual es condición *sine qua non* para garantizar su libre afiliación a un ideal o causa colectiva: “Sí, la voz del intelectual es solitaria, pero su resonancia se debe únicamente al hecho de asociarse libremente con la realidad de un movimiento, las aspiraciones de un pueblo, la prosecución común de un ideal compartido” (Said, 1995, p. 107).

las vuelve profundamente improductivas, en términos de Bataille (1987), y que, llevadas al extremo de sus extraordinarias dotes intelectuales a través de su inflamada pasión de artista, caen en la más oscura inutilidad. Me explayaré mejor sobre este punto.

Tanto en su ensayo de 1933, “La noción de gasto”, como en su clásico libro *La parte maldita*, de 1949, George Bataille sostiene que en la sociedad capitalista moderna “la imagen de un mundo apacible y coherente con la razón no es otra cosa que una cómoda ilusión” (1987, p. 27), dado que, detrás de una vida supuestamente regulada por la necesidad primordial de adquirir, de producir y de conservar, el mundo en el que vivimos está abocado al descalabro, pues la supervivencia de las sociedades, desde sus inicios, no es posible sino a costa de considerables y crecientes gastos improductivos. Esta concepción explica, según él, un gran número de fenómenos sociales, políticos, económicos y estéticos que son manifestaciones del gasto improductivo:

La actividad humana no es enteramente reducible a procesos de producción y conservación y la consumición puede ser dividida en dos partes distintas. La primera, reducible, está representada por el uso de un mínimo necesario a los individuos de una sociedad dada para la conservación de la vida y para la continuación de la actividad productiva. La segunda parte está representada por los llamados gastos improductivos: el lujo, los duelos, las guerras, la construcción de monumentos suntuarios, los juegos, los espectáculos, las artes, la poesía, la actividad sexual perversa (es decir, desviada de la actividad genital), que representan actividades que, al menos en condiciones primitivas, tienen su fin en sí mismas (Bataille, 1987, p. 28).

Haciendo una simplificación brutal de las teorías del pensador francés, se puede decir que hay momentos en los que necesitamos

algo más que simplemente producir y consumir, momentos en los que añoramos una experiencia de lo trágico, de lo sublime, de lo morboso, lo erótico, lo estético o lo trascendental. Una experiencia irreverente, en fin, que no pueda ser capturada por la lógica de la producción y el consumo, y que resulta necesaria para afirmar nuestra soberanía y nuestra libertad, ya que nos permiten experimentar la vida de una manera que trasciende las limitaciones de la lógica utilitaria y capitalista. En este sentido, el gasto improductivo está directamente asociado con las producciones artísticas, como la música, la danza, la arquitectura, la literatura, el teatro y la poesía, es decir, aquello que Bataille denomina “gasto improductivo simbólico” (Bataille, 1987, p. 30).

De este modo, no resulta difícil catalogar a los personajes de Houellebecq como “improductivos”, dado que, desde su primera novela de 1994, *Ampliación del campo de batalla*, hasta la más reciente, *Aniquilación*, todos los protagonistas ostentan una marcada inclinación a las actividades intelectuales y artísticas ligadas, fundamentalmente a la lectura y la escritura y, en el caso de *El mapa y el territorio*, también a la pintura. Esta tendencia está íntimamente relacionada, en primer lugar, con el hecho de que las necesidades materiales primarias están hartamente satisfechas, sea por herencia, por un empleo acomodado poco demandante o al que no se le presta mayor atención, o bien por el éxito repentino producto del azar y la fortuna, por lo que están dados el tiempo y las condiciones necesarias para el gasto simbólico. En segundo lugar, el particular pesimismo del sujeto houellebecquiano lo vuelve renuente a renunciar, a pesar de todo, a la posibilidad de trascender, es decir, de superar el carácter trágico de una vida cuyo único horizonte es el sufrimiento y la caducidad. Esto explica que en las novelas del autor tengan siempre un lugar destacado las actividades ligadas al gasto

improductivo, mediante el cual se intenta superar la insoportable levedad del ser. “Tenemos el arte para no perecer a manos de la verdad”, afirmaba Nietzsche (2013, p. 44), entendiendo la “verdad” como la certeza de la muerte que persigue la vida humana desde sus inicios. La superación del ser-para-la-muerte que supone la creación artística, justamente, se materializa en Houellebecq a través la necesidad de escribir que experimentan los protagonistas, su deseo dejar registro de la experiencia vivida. Un caso paradigmático de esto es el ingeniero informático de *Ampliación del campo de batalla*, que en el tercer capítulo confiesa:

Las páginas que siguen constituyen una novela; es decir, una sucesión de anécdotas de las que yo soy el héroe. Esta elección autobiográfica no lo es en realidad: sea como sea, no tengo otra salida. Si no escribo lo que he visto, sufriría igual; y quizás un poco más. Un poco solamente, insisto en esto. La escritura no alivia apenas. Describe, delimita. Introduce una sombra de coherencia, una idea de realismo. Uno sigue chapoteando en una niebla sangrienta, pero hay algunos puntos de referencia. El caos se queda a pocos metros. Pobre éxito, en realidad.

¡Qué contraste con el poder absoluto, milagroso, de la lectura! Una vida entera leyendo habría colmado todos mis deseos; lo sabía ya a los siete años. La textura del mundo es dolorosa, inadecuada; no me parece modificable. De verdad, creo que toda una vida leyendo me habría sentado mejor. No ha sido concedida una vida semejante (Houellebecq, 1999, p. 18).

Así, la figura del intelectual deviene en la del escritor. De hecho, los héroes houellebecquianos son intelectuales-artistas, ya que convive en ellos tanto la teoría como la poesía, la crítica y la literatura. Ambas condiciones, vale aclarar, son claramente improductivas y están íntimamente relacionadas, ya que representan, a su modo, un

antídoto contra la fatalidad y el olvido. Asimismo, frente a la supuesta imposibilidad de ser feliz y ante la falta de ambición por el progreso mediante el trabajo y la acumulación que propone el capitalismo, la lectura y la escritura operan, en última instancia, como un refugio escaso pero suficiente contra esa inminente desdicha. Al respecto, Bernard Maris, en su libro *Houellebecq economista*, al analizar el contexto sociohistórico en que viven los personajes del autor, anota: “Este mundo es agotador y desesperante. En el centro del capitalismo y de la sociedad de mercado está prohibido plantarse, descansar, quedarse en un mismo sitio, contentarse con lo que se tiene, acostumbrarse a los objetos, a las marcas, al propio trabajo” (2015, pp. 74-75). En tal contexto, es claro que el género humano no puede soportar demasiada realidad, y la literatura aparece entonces como el único goce improductivo capaz de brindar momentos de plenitud, de reencuentro con la condición de sujeto, de “quedarse en un mismo sitio”, tal como teoriza el propio Houellebecq en un ensayo publicado en 1997 en la revista *Les Inrockuptibles*, titulado “Aproximaciones al desarraigo”:

Un libro solo puede apreciarse *despacio*, implica una reflexión (no en el sentido de esfuerzo intelectual, sino sobre todo en el de *vuelta atrás*); no hay lectura sin parada, sin movimiento inverso, sin relectura. Algo imposible e incluso absurdo en un mundo donde todo evoluciona, todo fluctúa; donde nada tiene validez permanente: ni las reglas, ni las cosas, ni los seres. La literatura se opone con todas sus fuerzas (que eran grandes) a la noción de actualidad permanente, de presente continuo. Los libros piden lectores; pero estos lectores deben tener una existencia individual y estable: no pueden ser meros consumidores, meros fantasmas; deben ser también, de alguna manera, *sujetos*. [...] Cada individuo es capaz de producir en sí mismo una especie de *revolución fría*,

situándose por un instante fuera del flujo informativo-publicitario. Es muy fácil de hacer; de hecho, nunca ha sido tan fácil como ahora situarse en una *posición estética* en relación con el mundo: basta con dar un paso a un lado. Y, en última instancia, incluso este paso es inútil. Basta con hacer una pausa; apagar la radio, desenchufar el televisor; no comprar nada, no desear comprar. Basta con dejar de participar, dejar de saber; suspender temporalmente cualquier actividad mental. Basta, literalmente, con quedarse inmóvil unos segundos (2011, pp. 66-71).

Esta “revolución fría”, cúspide del renunciamiento, está presente en el carácter del intelectual-artista houellebecquiano: ellos contemplan la vida desde ese “paso al costado” que los dota de una sensibilidad que oscila entre el cinismo y la melancolía, entre el nihilismo y lo poético: “Vivir sin leer –dice el hastiado protagonista de *Plataforma*– es peligroso, obliga a conformarse con la vida, y uno puede sentir la tentación de correr riesgos” (Houellebecq, 2002, p. 86). El “riesgo” es el del suicidio, ya que “conformarse con la vida” significa *aggiornarse* a una vida sin beatitud ni sentido, ser parte de un mundo que “apesta a egoísmo, masoquismo y muerte.”, pues “hemos creado un sistema en el cual ya no se puede vivir” (Houellebecq, 2002, p. 315) y que nos arrastra, inextricablemente, a la creativa agonía del arte, a la mencionada “posición estética” frente al mundo. Así, el ingeniero informático de *Ampliación del campo de batalla*, además de escribir su propia historia, redacta fábulas de animales irónicas y soeces (1999, p. 14); Bruno, en *Las partículas*, cuando la frustración y el fracaso amoroso con su amante lo llevan al límite, se lanza a escribir poemas reaccionarios, de una virulenta repugnancia (2013, p. 178), al igual que lo hace, aunque sin violencia, su hermano, el científico Michel (2013, p. 289); en *Plataforma*, Michel, luego de la tragedia de que acabó con la vida de su amada, escribe la novela que el lector tiene entre sus manos

(2002, p. 315); Jed Martin, el afamado y triste pintor de *El mapa y el territorio*, pasa toda su vida haciendo una obra que imprime su nombre en los libros de historia (2010, p. 377); Françoise, el profesor universitario de *Sumisión*, vive un auténtico éxtasis al escribir un insuperable prólogo a las obras completas de Huysmans (2015, p. 266); Daniel, por último, en *La posibilidad de una isla*, se ampara también en la poesía, impulsada por el desencanto de vivir a raíz de una devastadora desilusión amorosa (2005, p. 358).

Ahora bien, la improductividad amarga pero prolífica del sujeto houellebecquiano se ve con frecuencia amenazada o segada por el vaciamiento existencial absoluto. El propio Houellebecq ofrece pistas sobre este fenómeno en su ensayo *H.P. Lovecraft. Contra el mundo, contra la vida*: “Cuando uno ama la vida, no lee. Ni tampoco va mucho al cine. Digan lo que digan, el acceso al universo artístico queda más o menos reservado a los que *están un poco hasta el gorro*” (2006, p. 18). A lo cual agrega unas páginas más adelante: “A fuerza de practicar una política de total no compromiso con las realidades vitales, uno se arriesga a caer en una apatía completa e incluso a dejar de escribir” (2006, p. 85). Ese desborde absoluto, esa “apatía completa” que impide escribir es la anulación de la creatividad y, por ende, del consuelo trascendental que pueda proporcionar el gasto improductivo. El mismo Bataille, al analizar el gasto improductivo en la literatura, advierte sobre esta trágica condición del poeta:

El término poesía, que se aplica a las formas menos degradadas, menos intelectualizadas de la expresión de un estado de pérdida, puede ser considerado como sinónimo de gasto; significa, en efecto, de la forma más precisa, creación por medio de la pérdida. Su sentido es equivalente a *sacrificio*. [...] Para los pocos seres humanos que están enriquecidos por

este elemento, el gasto poético deja de ser simbólico en sus consecuencias. Por tanto, en cierta medida, la función creativa compromete la vida misma del que la asume, puesto que lo expone a las actividades más decepcionantes, a la miseria, a la desesperanza, a la persecución de sombras fantasmales, que solo pueden dar vértigo, o a la rabia. Es frecuente que el poeta no pueda disponer de las palabras más que para su propia perdición, que se vea obligado a elegir entre un destino que convierte a un hombre en un réprobo, tan drásticamente aislado de la sociedad como lo están los excrementos de la vida apariencial, y una renuncia cuyo precio es una actividad mediocre, subordinada a necesidades vulgares y superficiales (Bataille, 1987, p. 30).

Tanto para un intelectual como para un artista la improductividad puede tener numerosas formas, incluso las del tiempo muerto, siempre y cuando ese carácter trágico de la “función creativa que compromete la vida misma del que la asume” no lo arroje al terreno de lo que llamo la condición de inutilidad. Consciente de su vaguedad como término, de cierta vulgaridad estilística, de su carácter polisémico según la disciplina y de los riesgos de confusión, propongo, a pesar de ello, el término inutilidad como opuesto a improductividad para pensar cierta tensión que atraviesa la figura del intelectual-artista en algunas novelas de Michel Houellebecq. Aquí, inutilidad debe ser entendida, en principio, como la incapacidad de hacer, corolario de la más inquietante incapacidad de ser. La inutilidad sería el desengaño más absoluto: la constricción de la muerte y la futilidad vencen las ilusiones necesarias de la fe, la razón, el progreso, el amor, la ciencia o el arte. Ya no queda más que la autoaversión, el sufrimiento y la visión efímera, sinsentido y sin valor del mundo. De este modo, padecería la condición de inutilidad quien no ha logrado mantenerse al borde de la orilla, aquel que no ha sobrevivido a ese “paso al costado”, que

no ha logrado encontrar un sentido o un consuelo en el gasto improductivo y que ha sido devorado, por tanto, por la violencia neuronal de un mundo que se le ha vuelto imposible de tolerar. Para aquel que se sumerge sanamente en la improductividad, no escribir también es escribir, ya que la experiencia del no-hacer resulta muchas veces necesaria para madurar una obra futura. Para el inútil, en cambio, ya no hay escritura posible: el vacío es total. Los héroes houellebecquianos suelen transitar por este delicado equilibrio entre la improductividad creativa y la inutilidad destructiva. Si en los momentos de desazón el gasto improductivo, es decir, el arte y la literatura, los mantiene a flote, llegado un punto la decadencia y la desdicha es tal que algunos de ellos son arrastrados a un sinsentido que los vacía de vitalidad. Y entonces ya no dan un paso al costado: dan un paso al precipicio. Es lo que sucede, por ejemplo, con el protagonista de *Ampliación*, que ingresa a un centro psiquiátrico (1999, p. 162), al igual que Bruno, el frustrado escritor de *Las partículas* (2013, p. 254). Michel, en *Plataforma*, insinúa un inminente suicidio al final de su novela (2002, p. 316); Fracoise, en *Sumisión*, se convierte al islam y renuncia por completo a su vida de intelectual (2015, p. 281); Daniel, por último, acaba efectivamente con su vida en *La posibilidad de una isla*. Sus últimas palabras resultan reveladoras:

Ya no siento odio dentro de mí, ni nada a que agarrarme: ni referencia, ni indicio; el miedo está ahí, verdad de todas las cosas, en todo igual al mundo observable. Ya no hay mundo real, mundo sentido, mundo humano; he salido del tiempo, ya no tengo pasado ni futuro, ya no tengo ni tristeza ni proyecto, ni nostalgia, ni abandono ni esperanza; ya solo queda el miedo (2005, p. 386).

“El hastío –escribe Emil Cioran en *El ocaso del pensamiento*– es la sensación enfermizamente clara del tiempo que te espera, en el que tienes que vivir y con el que no sabes qué hacer” (2006, p. 216). Este tedio vital que carcome la sustancia misma del ser es lo que condena a algunos protagonistas a abandonar el camino de la improductividad y explorar, en cambio, los inútiles senderos del vacío. El desamor, la desesperación, el deseo, la soledad y la muerte disuelven al hombre houellebecquiano en un concentrado parecido a la nada y lo aproximan lentamente a la locura. Tal como escribe Bernard Maris en *Houellebecq economista*, “nuestra época está loca, por su pretensión de enmascarar lo que ha torturado y torturará a las personas hasta que la humanidad desaparezca: el amor y la muerte” (2015, p. 20). Ser insoportablemente consciente de esa máscara, intentar escapar, resignarse y sufrir eternamente por ella, pero nunca sucumbir, nunca *ser parte*, es lo que caracteriza al intelectual-artista prototípico de Michel Houellebecq. Ir contra el mundo y contra la vida es quizás la forma más extrema de la vida auténtica, y por ello el autor sumerge al sujeto en un constante reflejo con la posibilidad de su propia muerte: la ausencia de sentido en la cual todo es una suerte de túnel que, a pesar de hallar por momentos en el arte y la literatura cierto modo de sobrevivir, tarde o temprano desemboca en un sufrimiento inaguantable que pone al hombre de cara a la futilidad y, con ello, a la inutilidad de cualquier afán que los ilusione, aunque sea un instante, con la posibilidad de trascender.

Referencias

- Bataille, G. (1987). *La parte maldita*. Icaria.
- Cioran, E. (1995). *Del inconveniente de haber nacido*. Taurus.

- Cioran, E. (2006). *El ocaso del pensamiento*. Tusquets Editores.
- Cioran, E. (2008). *En las cimas de la desesperación*. Tusquets Editores.
- Cioran, E. (2008). *Ese maldito yo*. Tusquets Editores.
- Fassin, E. et al. (2015). Discutir Houellebecq. Cinco ensayos críticos entre Buenos Aires y París. Capital Intelectual.
- Houellebecq, M. (1999). *Ampliación del campo de batalla*. Anagrama.
- Houellebecq, M. (2002). *Plataforma*. Anagrama.
- Houellebecq, M. (2005). *La posibilidad de una isla*. Alfaguara.
- Houellebecq, M. (2006). H.P. Lovecraft. Contra el mundo, contra la vida. Siruela.
- Houellebecq, M. (2010). *El mapa y el territorio*. Anagrama.
- Houellebecq, M. (2011). *El mundo como supermercado*. Anagrama.
- Houellebecq, M. (2013). *Las partículas elementales*. Anagrama.
- Houellebecq, M. (2015). *Sumisión*. Anagrama.
- Maris, B. (2015). *Houellebecq, economista*. Anagrama.
- Nietzsche, F. (2013). *Ilusión y verdad del arte*. Casimiro.
- Romero, W. (2009). Panorama de la Literatura Francesa Contemporánea. Santiago Arcos.
- Said, E. (1995). *Representaciones del intelectual*. Paidós Ibérica.
- Sartre, J-P. (1948). *¿Qué es la literatura?* Losada.

La angustia adecuada. Una aproximación a la poesía de Michel Houellebecq

Fernando Agustín Urrutia

Universidad Nacional de La Plata
Universidad Nacional de Moreno
Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona
Urrutiafernando4994@gmail.com
ORCID : <https://orcid.org/0009-0000-6564-7196>

Je flottais parmi les nuages,

Absolument désespéré

Entre le ciel et le carnage,

Entre l'abject et l'éthéré.

Michel Houellebecq, *Le sens du combat* (1996).

Un 30 de enero de 1847, Gustave Flaubert escribía una carta a su amante, Louise Collet, en la que reflexionaba lo siguiente: “El objeto más trivial produce inspiraciones sublimes. El Arte es grande únicamente porque engrandece” (1988, p. 175). La frase sintetiza, de modo magistral, una compleja teoría estética según la cual lo relevante de una obra no es su contenido, sino la forma con que el mismo es tratado. Según el autor de *Bouvard y Pécuchet*:

La Belleza resume de la forma en el mundo del Arte. No podrás nunca separar la forma de la Idea, ya que la Idea sólo existe en virtud de su forma. Supón una idea que no tenga forma: es imposible; lo mismo una forma que no exprese una idea (1988, p. 92).

Esta lógica que exalta y prioriza el trabajo formal abrió, en los tiempos de Flaubert y Baudelaire, nuevas posibilidades a la literatura: la Era Moderna exigía abandonar los temas elevados, fantasiosos o etéreos y volcarse a la literaturización de la vorágine, de lo banal y lo mundano. Así surgieron obras como *Madame Bovary*, *Las flores del mal* y, casi ciento cincuenta años después, en un clima de época diferente pero homologable al de las anteriores, las obras de Michel Houellebecq. Al igual que sus colegas decimonónicos, el autor no duda en tratar temas que pueden resultar controvertidos y hasta inaceptables para ciertos gustos o sensibilidades. Sin embargo, a pesar de la polémica y la excesiva carga mediática que arrastra, la literatura de Houellebecq revela un metódico trabajo compositivo que la convierte en un proyecto creador completo, meditado y coherente, ya que detrás de la provocación subyace la búsqueda de una forma que pueda expresar y retratar los fenómenos más acuciantes de la sociedad contemporánea. Esta búsqueda se deja ver con claridad en sus novelas, pero también en su obra poética. De hecho, el origen literario de Houellebecq es como poeta, no como narrador; incluso ha llegado a declarar, en numerosas ocasiones, que considera la poesía un género superior, tal como se lo confiesa en una carta a Bernard Henry-Levy:

La novela (incluso las de Dostoievski, las de Balzac o las de Proust) sigue siendo, comparada con la poesía, un *género menor*. [...] ¿Dónde intervienen directamente las palabras, y el poder que se desprende de su colocación? En la poesía, y ante todo en la poesía. Comparado con un poeta, ningún novelista tiene estilo, nunca ha podido tenerlo. [...] En la poesía no viven únicamente los personajes, sino las palabras. Parecen rodeadas de un halo radiactivo. Encuentran de golpe su aura, su vibración original. (Houellebecq, 2010, pp. 255-257).

Ese supuesto poder radiactivo de la palabra poética que se desprende de su colocación, es decir, de un trabajo con la forma que busca su vibración esencial, es la clave secreta que impulsa al autor a ensayar en sus primeros poemarios los temas “poco poéticos” que luego serán pilares de su narrativa, tales como la vida en la gran ciudad moderna, la alienación, la tecnología, la obsesión y la abstinencia sexual, la imposibilidad del amor, la decadencia de las sociedades líquidas (Bauman, 2015), entre otros. Para Houellebecq, lo que distingue la novela de la poesía es, según señala Nicolás Mavrakis, “una *sensibilidad*; esto es: un modo específico con el cual interpretarse a sí mismo, a los otros y al mundo a través de las palabras” (2016, p. 15). Esta sensibilidad, justamente, es lo que lo convierte, en pleno capitalismo posindustrial de fines del siglo XX, en un “poeta romántico” arcaico cuya vena romántica “nace en el lirismo del esfuerzo por imponer la percepción y la capacidad de extrañamiento de la poesía en un mundo que ha decidido declararla obsoleta” (Mavrakis, 2016, p. 16). El desafío del poeta, entonces, y tal como lo planteaba Flaubert, consiste en expresar un mundo angustiante a través de una forma que exprese lo sublime de lo trivial, o, en palabras de Baudelaire, “separar lo eterno de lo transitorio” (2009, p. 39). De aquí que encontremos poemas como el que sigue:

Je flottais au-dessus du fleuve
 Prés des carnivores italiens
 Dans le matin l'herbe était neuve,
 Je me dirigeais vers le bien.
 Le sang des petits mammifères
 Est nécessaire à l'équilibre,
 Leurs ossements et leurs viscères
 Sont les conditions d'une vie libre.
 On les retrouve sous les herbes,
 Il suffit de gratter la peau

La végétations est superbe,
Elle a la puissance du tombeau.
Je flottais parmi les nuages,
Absolument désespéré
Entre le ciel et le carnage,
Entre l'abject et l'éthéré (2012, p. 110).

Esta tensión entre la sensibilidad melancólica y sacralizada del poeta que se desplaza por un mundo profundamente material, horroroso y hostil demuestra la fuerte sensibilidad romántica que Houellebecq imprime a su obra poética. En el fondo, esta dicotomía constituye una versión revisitada de la antigua antinomia *spleen* e ideal de Baudelaire, cuyos versos, según Houellebecq, son “lo más bello que ha creado la lengua francesa” (2010, p. 140). La influencia de Baudelaire, en este sentido, no es baladí. En el intercambio de e-mails con Bernard Henry-Levy que constituyen el libro *Enemigos públicos*, el autor de *Sumisión* confiesa: “Todos necesitamos modelos, al menos al principio, y más a menudo hasta el final [...] a mí me cuesta alejarme del *modelo Baudelaire*. Es difícil, pero necesario” (Houellebecq, 2010, p. 290). Lejos de ser una exageración, la frase revela una clave de lectura fundamental. Hasta la fecha de escritura de este trabajo Houellebecq ha publicado cinco poemarios: *Sobrevivir* (1991), *El sentido de la lucha* (1996), *La búsqueda de la felicidad* (1997), *Renacimiento* (1999) y *Configuración de la última orilla* (2013), y en todos ellos pueden leerse reminiscencias del autor de *Los paraísos artificiales*, “el único escritor- escribe Houellebecq- al que creo poder citar más o menos de memoria” (2010, p. 11). En efecto: Baudelaire podía hablar de una cabellera en versos alejandrinos, o escribir un soneto a su gato o a su pipa; podía alabar a una mendiga, describir de modo impersonal las caóticas calles de París del siglo XIX o bien involucrar entre la muchedumbre un Yo poético devorado por el hastío y por la sed de hallar un sentido a la

existencia. Por su parte, en plenos siglos XX y XXI, Houellebecq “percibe la urgencia histórica de un *upgrade* capaz de reescribir las coordenadas de ese romanticismo del que se siente partícipe. [...] Lo único necesario, es una *sensibilidad romántica* que pueda darle a esa expedición un espíritu contemporáneo” (Mavrakis, 2016, p. 18). Por tal motivo, y anclado en su modelo, describe en alejandrinos un sujeto sin empleo en el poema “En el paro”, incluido en la primera parte de *El sentido de la lucha*; versifica, hacia el final de *Renacimiento*, una seguidilla de escenas existenciales en “Tardes sin bruma” y da voz, en el mismo libro, a un sujeto que se masturba al borde de la desesperación en “¡El pito, el pito!”; a la vez, declara abatido el fin del amor y la entrada en la vejez en “Las inmediaciones del vacío”, incluido en *Configuración de la última orilla*, o poetiza con rima consonante una compra en el supermercado en “Hipermercado-Noviembre”, poema que abre *La búsqueda de la felicidad*:

D’abord j’ai trébuché dans un congélateur.
 Je me suis mi à pleurer et j’avais un peu peur.
 Quelqu’un a rommé que je cassais l’ambiance;
 Pour avoir l’ir normal j’ai repris mon avance
 Des banlieusards sapés et au regard brutal
 Se croisaient lentement près des eaux minérales.
 Une rumeur de cirque et demi-débauche
 Montait des rayonnages. Ma démarche était gauche.
 Je me suis écroulé au rayon des fromages;
 Il y avait deux vieilles dames qui portaient des sardines.
 La première se retourne et dit à sa voisine:
 « c’est bien triste, quand même, un garçon de cet âge »
 Et puis j’ai vu des pieds circonspects et très larges;
 Il y avait un vendeur qui prenait des mesures.
 Beaucoup semblaient surpris par mes nouvelles chaussures;
 Pour la dernière fois j’étais un peu en marge (Houellebecq, 2012, p. 149).

De este modo, “el modelo Baudelaire”, con su modernidad, su formalismo y su elocuencia, opera como una suerte de patrimonio heredado, una fuente primaria de consulta a la hora de expresar la decadencia y la angustia, de conjugar adecuadamente la disonancia, la banalidad y las escenas ancladas en la época, de priorizar las formas clásicas y de construir la figura del poeta como un sujeto elevado o, en palabras de Houellebecq, “un parásito sagrado” que cree, con romántica convicción, en la “identidad entre lo Verdadero, lo Bello y lo Bueno” y que puede “prosperar sobre el cuerpo de las sociedades ricas y en descomposición” (Houellebecq, 2012, p. 22). Un parásito sagrado que es diferente al resto de los mortales, que camina por la ciudad atravesado por el tedio, pero sin renunciar a su condición de *flâneur*, como se puede apreciar en el poema “Él camina de noche, la mirada repleta de muerte”:

Il marche dans la nuit, son regard plein de mort,
 Et le froid se fait vif entre les carrefours
 Cela fait plus d'un an qu'il n'a pas fait l'amour;
 Les êtres humains se croisent, on sent glisser leurs corps.
 Il marche dans la ville avec un mot secret,
 C'est vraiment très curieux de voir les autres vivre,
 De regarder la vie comme on lit dans un livre
 Et d'avoir oublié jusqu'au goût de regret.
 Il compose le code, retrouve son studio
 Et une main glacée se pose sur son coeur
 Certainement quelqu'un a commis une erreur,
 Il n'a plus très envie d'écouter la radio.
 Il est seul, maintenant, et la nuit est immense
 Il frôle les objets d'une main hésitante
 Les objets son bien là, mais sa raison s'absente
 Il traverse la nuit à la recherche d'un sens (Houellebecq, 2012, p. 40).

Por otro lado, en este “modelo Baudelaire” que conjuga el contenido moderno y la forma clásica suele predominar la precisión, es decir, la palabra justa, dado que, para expresar el mundo que lo rodea, Houellebecq suele ser, poemario tras poemario, cada vez más renuente al lirismo, a los juegos simbólicos o a los giros lingüísticos, tal como lo expresa en el poema “Las anécdotas”: “Tenemos necesidad de metáforas inéditas, algo religioso que incluya la existencia de aparcamientos subterráneos. Y naturalmente nos damos cuenta de que eso es imposible.” (Houellebecq, 2012, p. 56). Esta imposibilidad se debe al estado calamitoso en que, según el autor, se encuentra la poesía, a la que, en cuanto intenta hablar del mundo, “se la acusa con gran facilidad de tendencias metafísicas o místicas por un motivo muy simple: entre el reduccionismo mecanicista y las tonterías *New Age*, ya no hay nada. Nada. Una pavorosa nada intelectual, un desierto total” (Houellebecq, 2011, p. 43). Este sombrío diagnóstico proviene, en primer lugar, a una visión arcaica, decimonónica de la literatura. De hecho, en una entrevista brindada a la revista *Encore* en 1997, confiesa: “He leído a muchos poetas del siglo pasado, pero no a tantos de mi propio siglo. Mi época favorita [...] sigue siendo la primera época del romanticismo alemán. Sería difícil encontrar algo así en la actualidad” (Houellebecq, 2011, p. 100). Por otra parte, en una entrevista con Sabine Audrerie, el autor declara:

No estoy ni a favor ni en contra de ninguna vanguardia, pero me distingo por el simple hecho de que me interesa más el mundo que el lenguaje. Me fascinan los fenómenos inéditos del mundo en el que vivimos, y no entiendo cómo los demás poetas consiguen mantenerse al margen: ¿es que todos viven en el campo? Todo el mundo va al supermercado, lee revistas, tiene un televisor, un contestador automático... No consigo superar este aspecto de las cosas, escapar a esta realidad; soy

terriblemente permeable al mundo que me rodea.
(Houellebecq, 2011, p. 101).

Preferir el mundo antes que el lenguaje lo arrastra, paulatinamente, a adoptar un enfoque crudo y sin concesiones de la realidad, a menudo utilizando un tono límpido y descarnado que vehicula, a su vez, un sentir melancólico y pesimista: la angustia adecuada para reflejar una profunda tristeza y desencanto frente a la condición humana en general y la sociedad contemporánea en particular, dado que para él la literatura “se trata de construir y entregar un espejo ante el cual el mundo no se vea a sí mismo muy bello” (Mavrakakis, 2016, p. 32), tal como lo demuestran, por ejemplo, los poemas “Me levanto, y el mundo cae de nuevo sobre mí como un bloque”, del libro *Renacimiento*, y “Se gime de sufrimiento o de placer”, de *El sentido de la lucha*:

Je m'éveille, et le monde retombe sur moi comme un bloc;
Le monde confus, homogène.
Le soleil traverse l'escalier, j'entame un soliloque,
Un dialogue de haine.
Vraiment, se disait Michel, la vie devrait être différence,
La vie devrait être un peu plus vivante;
On ne devrait pas voir ces choses;
Ni les voit, ni les vivre.
Maintenant le soleil traverse les nuées,
Sa lumière est brutale;
Sa lumière est puissante sur nos vies écrasées;
Il est presque midi et la terreur s'installe (Houellebecq, 2012, p. 258).

Pourquoi la solitude ? Pourquoi l'écrasement ?
Pourquoi dans la pitrine le reptile de l'angoisse ?
Au milieu de la nuit, la langue entre les dents,
Je sens dans mes organes les bactéries qui croissent.
On gémit de souffrance ou de plaisir,

Le cri est également une synthèse.
L'essentiel est finalement de ne pas dormir;
Parfois on s'étripe, parfois on se baise. [...]
Naturellement, nous ne savons pas aimer. [...]
Il est depuis quelques semaines évident pour moi que les expériences n'enrichissent pas l'être humain, mais qu'elles l'amointrissent; plus exactement, elles le détruisent. Les gens réfléchissent, ils font la moyenne; naturellement ça se rapproche de zéro, et même assez vite. Finalement, le plus grand succès de mon parcours terrestre aura été de ne rien pouvoir apprendre, en aucun cas, de la vie (Houellebecq, 2012, p. 57).

El pesimismo, entonces, no es solamente una filosofía o una mera actitud ante la vida según la cual el mundo es malo y no debería existir: para Houellebecq, el pesimismo es un *método*. Toda su obra, desde sus poemarios y novelas hasta sus entrevistas y ensayos pueden estudiarse como un *continuum* si se la explora desde la influencia del pesimismo filosófico. Influencia que el autor deja plasmada en su primer libro, *Sobrevivir*, cuyo subtítulo es, justamente, "Método": un método poético y un programa con los lineamientos filosóficos claves para un proyecto creador coherente, delimitado y denodadamente pesimista. En ese texto, el autor anota lo siguiente:

El mundo es un sufrimiento desplegado. En su origen, hay un nudo de sufrimiento. Toda existencia es una expansión, y un aplastamiento. Todas las cosas sufren, hasta que son. La nada vibra de dolor, hasta que llega al ser: en un abyecto paroxismo. Los seres se diversifican y se hacen más complejos, sin perder nada de su naturaleza primera. A partir de un determinado nivel de conciencia, se produce el grito. La poesía deriva de él. El lenguaje articulado, también. El primer paso de la trayectoria poética consiste en remontarse al origen. A saber: el sufrimiento. [...] Si no consiguen articular el

sufrimiento en una estructura bien definida, estarán jodidos. El sufrimiento se los comerá crudos, desde dentro, sin que hayan tenido tiempo de escribir nada. La estructura es el único medio de escapar al suicidio. Y el suicidio no resuelve nada. Imaginen que Baudelaire hubiese tenido éxito en su intento de suicidio a los veinticuatro años. Crean en la estructura. Crean también en la métrica antigua. La versificación es una poderosa herramienta de liberación de la vida interior (Houellebecq, 2012, pp. 11-17).

Como se puede apreciar, el pesimismo es la otra cara de Jano de la búsqueda formal de Houellebecq. Primero fue Baudelaire, con su forma clásica y su contenido irreverente. Luego fue la filosofía decimonónica, precisamente la filosofía pesimista de Arthur Schopenhauer la que inyectaría las premisas, las ideas, el orden conceptual para construir un sistema ficcional de pensamiento que se desplegará a lo largo de toda la obra de Houellebecq. En un libro entusiasta titulado *En presencia de Schopenhauer*, el autor relata su encuentro con el pensador alemán:

Cuando tomé prestado *Aforismos sobre la sabiduría de la vida* de la biblioteca municipal del distrito VII [...] debía de tener veintiséis años, aunque quizás tuviera veinticinco o veintisiete. Sea como fuere, era muy tarde para un descubrimiento tan formidable. En esa época ya conocía a Baudelaire, Dostoievski, Lautréamont y Verlaine, a casi todos los románticos; y mucha ciencia ficción. Había leído la *Biblia*, los *Pensamientos* de Pascal, *Ciudad* de Clifford D. Simak y *La montaña mágica*. Escribía poemas; ya tenía la impresión de releer, en lugar de leer; creía haber concluido por lo menos un ciclo en mi descubrimiento de la literatura. Y entonces, en unos minutos, todo se tambaleó (Houellebecq, 2018, p. 22).

Desde entonces, Schopenhauer, junto a Baudelaire, será un maestro, un modelo y una fuente de inspiración. En un ensayo titulado

“Historia de una revolución”, Agathe Novak-Lechevalier amplía los alcances intelectuales de aquel episodio y afirma que la filosofía de Schopenhauer se convirtió en un “formidable operador de verdad [...] una máquina para pensar” (2018, p. 15), dado que las ideas que desarrolla el francés, y todo lo que escribió y escribirá, pueden leerse

...a través del filtro de la filosofía de Schopenhauer. Idéntica evidencia del sufrimiento, idéntico pesimismo, idéntica concepción del estilo, idéntica concesión de una importancia central a la compasión como fundamento general de la ética; idéntico carácter salvador de la contemplación estética; idéntica imposibilidad de adherir al mundo (Novak-Lechevalier, 2018, p. 14).

Se comprende, así, por qué Houellebecq insiste en buscar una forma que contenga el sufrimiento, que lo ordene, lo aplique al mundo que intenta describir y lo exprese de modo ordenado y lacónico, ya que es precisamente en la conversión de ese sufrimiento vital en lirismo, en grito, en un tipo de escritura que resalte el dolor esencial, donde se concatenan la poética y el pensamiento de Houellebecq con la filosofía pesimista de Schopenhauer y con la tradición de los poetas románticos y malditos del siglo XIX. Comienza así a forjarse un sistema ficcional de pensamiento que unifica la estética y la temática de su obra, y cuyo epicentro será la búsqueda de la abyección, de un efecto de incomodidad y desconcierto que devuelva a la poesía su fuerza y su autenticidad, tal como anota en *Sobrevivir*:

En las heridas que nos inflige, la vida alterna la brutalidad con la insidia. Conoced ambas formas. Practicadlas. Adquirid de ellas un conocimiento completo. Distinguid aquello que las separa, y lo que las une. Entonces, se verán resueltas muchas

contradicciones. Vuestra palabra ganará en fuerza, en amplitud [...].

Creed en la identidad entre lo Verdadero, lo Bello y lo Bueno.

La sociedad en la que vivís tiene como fin destruirlos. Otro canto se puede decir de vosotros respecto a ella. El arma que empleará es la indiferencia. Vosotros no podéis permitirlos adoptar la misma actitud. ¡Pasad al ataque!

Toda sociedad tiene sus puntos débiles, sus heridas. Meted el dedo en la llaga y apretad bien fuerte. Profundizad en los temas de los que nadie quiere oír hablar. El envés del decorado. Insistid sobre la enfermedad, la agonía, la fealdad. Hablad de la muerte, y del olvido. De los celos, de la indiferencia, de la frustración, de la ausencia de amor. Sed abyectos, seréis auténticos (Houellebecq, 2012, p. 28).

De este modo, como acertadamente señala Nicolás Mavrakakis, “La obra de Michel Houellebecq es útil simplemente porque establece un punto simple: pensar y escribir *bien* no significa pensar y escribir *cosas buenas*” (Mavrakakis, 2016, p. 34). En efecto: al partir del sufrimiento como principio ordenador del mundo y, por extensión, de la palabra, la literatura houellebecquiana desemboca en una escritura que, enraizada en la plena conciencia la muerte y el vacío, ostenta la máxima precisión en favor de la turbación y el desequilibrio como una expresión exagerada de esa exploración estética que la sociedad contemporánea exige a la poesía: una forma que fomente la simbiosis entre un sentir amargo y un pensar nocivo, que bien puede denominarse estética de la abyección, y cuya finalidad primera y última es provocar al lector, inducirle en igual medida goce e incomodidad, asombro y repulsión, placer y estremecimiento, como se puede apreciar en el poema “Una mezcla de humanos monstruosos e innumerables”, incluido en el poemario *La búsqueda de la felicidad*:

Un mélange d’humains monstrueux et sans nombre

Gravitait dans les rues. Le ciel était pervers.
J'inventais sans arrêt des nuances de vert.
Devant moi trois caniches, talonnés par leur ombre.
Je veux penser à toi, Arthur Schopenhauer,
Je t'aime et je vois dans le reflet des vitres,
Le monde est sans issue et je suis un vieux pitre,
Il fait froid. Il fait très froid. Adieu la Terre.
À la fin je sais bien on rentre à la maison;
Le terme est ironique, vous avez bien raison.
C'est vrai je connais mal tous mes colocataires,
Il y a un infirmier et quelques fonctionnaires.
Ils ont beaucoup d'amis, du moins je le suppose;
Je m'approche des murs, j'ai creusé quelque chose.
Ils font la même bruit qu'un troupeau de grilles;
Je ferme un peu les yeux et je peux voir les grilles.
Le matin vers huit heures je passe devant l'église,
Dans l'autobús 23 des vieillards agonisent
Et la même journée bientôt s'immobilise;
On peut s'interroger sur le sens des Églises (Houellebecq, 2012,
p. 205).

El interés por el mundo y no por el lenguaje, las formas clásicas que contienen el sufrimiento vital y, con él, las críticas a la sociedad, el pesimismo, la sensibilidad, la enajenación y la decadencia son el resultado de la influencia de y la adhesión a escuelas y modelos literarios y filosóficos que hoy resultan en su mayoría antiguos –y, en algunos casos, próximos al cliché– pero que en Houellebecq son puestos a funcionar en el marco de un proyecto creador coherente con el fin de “Ofrecer una alternativa a la vida en todas sus facetas, constituir una oposición permanente, un recurso permanente a la vida: tal es la misión más elevada del poeta en esta tierra” (Houellebecq, 2006, p. 116). Así, el poeta Houellebecq añora la precisión y desdeña el artilugio, abraza la irreverencia y resalta el nihilismo, rescata la forma y contamina el contenido como estrategias de un escritor que, anclado en lo clásico, explora el

modo de expresar un mundo nuevo y decepcionante a partir de sus influencias, las cuales lo han dotado de cierta sensibilidad arcaica que le ha permitido diseñar un marco teórico y formal sólido desde el cual construir, en pleno siglo XXI, una literatura cuyos fundamentos pueden parecer vetustos a simple vista, pero que en realidad son el secreto que constituye su polémica y anacrónica autenticidad.

Referencias

- Baudelaire, C. (2009). *Arte y modernidad*. Prometeo libros.
- Baudelaire, C. (2011). *Las flores del mal*. Colihue.
- Bauman, Z. (2015). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Flaubert, G. (1988). *Cartas a Louise Colet*. Siruela.
- Houellebecq, M. (2006). H. P. Lovecraft. *Contra el mundo, contra la vida*. Siruela.
- Houellebecq, M. (2011). *El mundo como supermercado*. Anagrama.
- Houellebecq, M. (2012). *Poesía*. Anagrama.
- Houellebecq, M. (2016). *Configuración de la última orilla*. Anagrama.
- Houellebecq, M. (2018). *En presencia de Schopenhauer*. Anagrama.
- Houellebecq, M. y Henri-Lévy, B. (2010). *Enemigos públicos*. Anagrama.
- Mavrakis, N. (2016). Houellebecq, una experiencia sensible. Galerna.
- Schopenhauer, A. (2008) *El mundo como voluntad y representación I*. Losada.
- Schopenhauer, A. (2009). *Parerga y Paralipómena*. Trotta.

Educación e Historia: análisis del concepto “humor” en *Las preciosas ridículas* de Molière (1659)

Verónica Irene Volpiansky

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

veromendoza61@yahoo.com.ar

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-7405-5326>

Ariel Alexander Alvino Barraza

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

ariel.alvino@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-2565-0005>

*Y que en tu risa viva el arte
de que rían los demás.*

Gustavo Fabián Nápoli (1998)

Introducción

El objetivo del trabajo es identificar el concepto “humor” en *Las preciosas ridículas*¹. Los análisis problematizan el vínculo entre el contexto sociocultural francés del siglo XVII, algunas teorías humorísticas tanto clásicas como contemporáneas y la farsa costumbrista molieresca, objeto de estudio.

¹ En adelante LPR.

Tras decidirse por el teatro, Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673), Molière, se unió a la compañía itinerante de la familia Béjart el 30 de junio de 1643, fundando el *Illustre Théâtre*. Después de un periplo de varios años por provincias, acabarán instalándose en el *Théâtre du Petit Bourbon* de París (Adrada, 2009, p. 170).

El núcleo inicial del *Illustre Théâtre* estaba compuesto por los actores Madeleine, Louis, Joseph, Gèneviève y, posteriormente, Armande Béjart; a los que se unieron otros actores procedentes de los teatros del Marais, del *Hôtel de Bourgogne* y de compañías de provincias. Molière procuró repartir equitativa y apropiadamente los papeles, rentabilizar las gestiones económicas, preparar los ensayos, la puesta en escena, etc. Otra labor significativa fue conservar un número estable de actores para realizar las representaciones (Adrada, 2009, p. 170).

LPR fue la pieza teatral con la cual el actor, autor, director, editor y su *Troupe* conquistaron los favores de Luis XIV. El texto, redactado para ser representado en el *Théâtre du Petit Bourbon* en París el 18 de noviembre de 1659, criticó el “preciosismo”: movimiento sociocultural del siglo XVII relacionado con la moda del *poussée précieuse* que envolvió la vida cotidiana de los “Salones” franceses. En esta ocasión vamos a considerar el preciosismo con base en los análisis de Enriqueta Bezian de Busquets, del año 2005.

Las *Salonnières* encargadas de coordinar la vida sociocultural en los Salones desarrollaron la *politesse* y el arte de la conversación. Los Salones se erigieron en espacios de sociabilidad donde las preciosas influenciaron costumbres y lenguaje; siendo sus principales intereses las éticas comportamentales de la cultura del espíritu y del ideal amoroso-matrimonial.

¿Cuáles fueron las “teorías poéticas y retóricas” con las cuales Molière construyó el discurso de LPR? Siguiendo a Jorge Gallor (2020), sistematizaremos la teoría retórica propuesta por Quintiliano. Luego, señalaremos la presencia de la teoría de la comedia de Aristóteles y Plauto en la obra objeto de análisis.

En 2018, José Luis Veira clasificó las principales “teorías contemporáneas del humor” en tres: de la “superioridad”, el “alivio” y la “incongruencia”. Cada una cuenta con fecundas trayectorias en cuanto a los esfuerzos interpretativos de los fenómenos risibles y humorísticos. En este escrito hemos intentado indicar someramente su relación con LPR.

Posteriormente al relevamiento, sistematización y análisis de los datos, la interpretación de las unidades de observación dio como resultado la vinculación, aunque parcial e incompleta, entre el contexto sociocultural del preciosismo francés del siglo XVII, las teorías clásicas tanto de la poética como la retórica y las teorías contemporáneas del humor con la obra teatral LPR.

Metodología

La metodología consistió en la búsqueda y revisión bibliográfico-narrativa de fuentes primarias y secundarias en diversas bases de datos, acotando la selección de los documentos mediante criterios de inclusión-exclusión.

Los criterios de inclusión de nuestro universo de referencias bibliográficas consistieron en artículos y/o libros que 1) manifiesten la relación entre Molière y el humor, 2) clarifiquen el preciosismo francés del siglo XVII, 3) analicen la obra LPR, 4) teoricen sobre

poesía y retórica clásicas y 5) reflexionen sobre las teorías contemporáneas del humor, su rol social y sentido cómico.

Mientras que los criterios de exclusión han desestimado 1) propuestas sin evidencias de risas, chistes o argumentos irrisorios del comediógrafo parisino, 2) abordajes históricamente descontextualizados y anacrónicos tanto de Molière como de su obra, 3) investigaciones de textos particulares del *corpus* molieresco (salvo LPR) y 4) publicaciones sin el debido rigor académico-científico.

Resultados

El Fenómeno Sociocultural de la Preciosidad Francesa del Siglo XVII

El preciosismo, corriente de pensamiento, se tradujo en comportamientos sociales y éticos. Entendido como la formalización de conductas sentimentales, poseía aspiraciones precisas de ideales, costumbres, gustos y estilización del lenguaje. Esencialmente, el preciosismo fue un movimiento sociocultural de orden moral (Bezian de Busquets, 2005, p. 3).

En cuanto a su tipificación, es factible distinguir la preciosa auténtica de la aparente (a partir de la farsa costumbrista molieresca); la preciosa aristocrática de la burguesa y, en general, tanta diversidad como aquella susceptible de ser calibrada con base en el despliegue de talentos diferentes en su desarrollo sincrónico, diacrónico y espacial (Bezian de Busquets, 2005, pp. 3-4).

El medio en que se desarrolló la preciosidad fue, primeramente, la Corte Real². Pero a partir del reinado de Enrique IV de Borbón la Corte francesa focalizó sus intereses en controlar el caos político-social y económico que arrastraba medio siglo de guerras confesionales. De manera tal que la preciosidad continuó gestándose en los Salones de la aristocracia.

Los Salones³ fueron espacios favorables a la literatura y el pensamiento. Estos crearon microclimas propicios al desarrollo de la erudición y el arte. Funcionaron como Cortes paralelas, aristocráticas primero y burguesas después. La época de gran proliferación de Salones fue entre 1635-1650. La paz reestablecida por Richelieu favoreció su expansión⁴. Asimismo, al auge y consolidación del preciosismo fue esencial Catalina de Vivonne, marquesa de Rambouillet (1588-1665)⁵. Luego, aunque más burgués que aristocrático y con mayor énfasis en lo literario, prosperó el

² Las preciosas encontraron allí el espacio en el cual pudieron desenvolverse intelectualmente mediante la cortesía, poesía galante y conversaciones edificantes (Bezian de Busquets, 2005, p. 5).

³ La sociabilidad a través de los Salones y del mundo de las letras les permitió a las preciosas moverse con mayor libertad que antaño en el mundo masculino. Esta "aristocracia del espíritu" fue la base de toda la preciosidad (Bezian de Busquets, 2005, pp. 4-5).

⁴ Los de Marie Bruneau des Loges (1585-1641), Madeleine de Souvré, marquesa de Sablé (1599-1678), Madeleine de Scudéry (1607-1701), Ana María Luisa de Orléans, Mlle. de Montpensier (1627-1693) y otros Salones burgueses, como el de Mme. de Sçarron, futura Mme. de Maintenon (1635-1719) (Bezian de Busquets, 2005, p. 7).

⁵ Salón más aristocrático que literario, allí se expandieron la conversación y la poesía. Destacó tanto por su permanencia como por sus visitantes (Bezian de Busquets, 2005, p. 7).

Salón de Madeleine de Scudéry (1607-1701)⁶ (Bezian de Busquets, 2005, pp. 6-7).

Las anfitrionas de los Salones incentivaron debates sobre diversos aspectos, particularmente sentimientos y relaciones amorosas. Buscaron distinguirse afirmándose en el pulimento del lenguaje. Según la crítica molieresca, las preciosas abusaron de adjetivos⁷ y adverbios superlativos⁸. En este sentido, el lenguaje usado por las protagonistas de las obras de Molière, especialmente en LPR, fue caricaturizado y exagerado con la finalidad de provocar la hilaridad de los espectadores/lectores (Bezian de Busquets, 2005, p. 6).

Teorías del Humor

Teorías de la risa, la comedia y la retórica vigentes en el siglo XVII

Quintiliano aborda lo risible en el discurso indagando “quién habla, de qué asunto, en presencia de quién, contra quién y qué es lo que dice” (2004, p. 334).

¿Quién habla? El narrador⁹ es Jean-Baptiste Poquelin, Molière. Educado por mediación de su abuelo en el *Collège* de Clermont,

⁶ Salón que recibía a burgueses comprometidos con los romances y las gens de lettres. Además, Scudéry publicaba con relativa frecuencia los distintos tomos de su romance *Le Grand Cyrus*, en donde los habitués del Salón se reconocían en los personajes al reencontrar allí sus conversaciones (Bezian de Busquets, 2005, p. 10).

⁷ Terrible, admirable, furioso, etc.

⁸ Furiosamente, terriblemente, espantosamente, etc.

⁹ Molière es el comediógrafo autor de la obra, pero también debemos considerar la puesta en escena y tanto la interpretación como la ejecución actuarial por parte del Ilustre Teatro.

centro educativo en el cual escenificó junto a sus compañeros de clase¹⁰ las obras de Tito Macio Plauto y Publio Terencio Afro.

¿Cuál es el asunto? LPR, obra con la cual Molière obtiene su primer gran éxito. De estilo farsesco, no es factible definirla, etiquetarla o conceptualizarla en un solo género debido a que exhibe aspectos tanto de la farsa como de la comedia de costumbres y de enredos e intriga, lo que le confiere un carácter híbrido y novedoso.

Tiene como argumento a un padre cuyo deseo es casar a dos jóvenes, su hija y su sobrina. Ambas acaban de llegar a París y quieren comportarse, imitando, las costumbres y el lenguaje de la Corte. Dos nobles llegan a su casa a conocerlas y, despreciados, buscan venganza disfrazando a sus criados Mascarilla y Jodelet, respectivamente, en marqués y vizconde, con la intención de cortejarlas. Cuando las damas les reciben quedan encantadas, a pesar de las exageraciones¹¹ de los criados disfrazados de nobles y de las quejas de la criada de las jóvenes por el incomprensible lenguaje utilizado. Finalmente, los pícaros Jodelet y Mascarilla resultan desenmascarados por sus amos y las mujeres quedan burladas (Adrada, 2009, pp. 272-275).

¿Ante quién? La obra dramática fue representada en París el 18 de noviembre de 1659¹² en el *Théâtre du Petit-Bourbon* y publicada un año después. Molière explica a los espectadores/lectores, en el prólogo que antecede la narración, estar ridiculizando “a las preciosas provincianas”. Declara a las auténticas preciosas que no

¹⁰ Hijos de aristócratas y burgueses adinerados.

¹¹ Presunción de servicio, poemas disparatados, lenguaje rebuscado, etc.

¹² Fue concebida como intermedio a la representación de otra obra más extensa en cinco actos (Adrada, 2009, p. 271).

deben molestar ni sentirse ofendidas, pues no son ellas el objetivo de lo risible en la obra, sino las falsas, afectadas y simuladoras. La finalidad del introito es atenuar la dolorosa interpretación que pudieran haber realizado las prestigiosas damas de París (Moran, 2011, p. 3).

¿Contra quién? El preciosismo francés del siglo XVII desarrollado en los Salones parisienses y provincianos. Las “bellas ridículas” están preocupadas por mostrarse socialmente como doncellas distinguidas, cumplidoras con el estilo que la moda impone en cuanto a vestimenta¹³, actitudes y vocabulario. Pero lo que piensan como novedoso son formas anacrónicas de comportamiento (Moran, 2011, p. 3).

¿Qué es lo que dice? El asunto cómico es abordado desde el título de la obra. Fiel a la idea de elaborar caricaturas con un carácter o perfil ridículo, Molière creó personajes que reflejaron la presuntuosa manera de ser, hablar, actuar y escribir de dos provincianas francesas dispuestas a abandonar premeditadamente la sencillez y naturalidad que les eran propias para asumir otros valores socioculturales con el objetivo de aparentar lo que no eran.

La tensión, producto de la creación de una comedia dentro de otra comedia¹⁴ (Moran, 2011), se mantiene durante toda la obra y se

¹³ Bergson hace alusión a la indumentaria al plantear que la moda es siempre risible en alguna medida, dado que lo cómico se encuentra en constante estado potencial. En LPR hay diversas referencias al vestuario que se debe utilizar para seguir correctamente los pasos de galantería. Por ejemplo, las “bellas provincianas” están preocupadas tanto por la ausencia de encajes, los trajes sin cintas y las cabezas despeinadas (Morán, 2011, p. 9).

¹⁴ La comedia enmarcada o metacomedia puede ser reconocida a través de diferentes indicios que nos sugieren el autor y los personajes. Para ahondar en esta temática, remitirse al artículo de María Alma Moran (2011).

resuelve con el reconocimiento del ardid por parte de las preciosas provincianas. Así, el autor distingue entre cultura auténtica y presunción, concentrando los argumentos cómicos sobre esta última, no sobre las personas (Gallor, 2020, p. 305).

Por su parte, el filósofo y polímata griego Aristóteles enunció su teoría de la comedia en el libro I de la *Poética*. Allí considera que la principal característica de la comedia es “exponer de forma dramática [...] lo risible” (2010, p. 87). Asimismo, el concepto es ampliado en virtud de que la comedia pretende imitar las acciones de los que son peores que nosotros en sentido estético, no ético-moral¹⁵. Además, aclara que “lo ridículo es un defecto y una fealdad indolora y no destructora” (2010, p. 89).

Aristóteles ofrece otro apuntalamiento importante a la teoría de la comedia que será fundamental en Molière: “los poetas siguen los gustos del público al componer a la medida de sus deseos [...] éste es el placer esperable y propio de la comedia” (2002, p. 63).

Molière aplicó la teoría aristotélica a LPR al imitar en términos risibles el absurdo y la extravagancia de sus aspiraciones. En este sentido, nos percatamos del conocimiento que el comediógrafo francés tenía de los asistentes a la representación teatral, ya que les hace ver a los espectadores “[...] el peligro que corrían si se dejaban llevar por las locuras de su época” (Gran Enciclopedia Rialp, 1981, p. 169).

¹⁵ Rosana López aclara que “peores” no se refiere a una interpretación moral sino estética: “La comedia imitará entonces las acciones de los hombres peores cuyos vicios pueden ser objeto de la risa por ser inofensivos para el que asiste a la representación. De ahí que Aristóteles insista en que los “inferiores” lo son desde el punto de vista estético y no ético-moral, pues se relacionan con la parte del vicio que se acerca a “lo ridículo”, que no es otra cosa que una fracción de lo feo que no causa dolor” (2007, p. 62).

Molière también conocía los preceptos consignados por la teoría latina, tomando de allí el adagio latino *Castigat ridendo mores*. Presente en Horacio, Plauto y Terencio, su injerencia destaca en la obra molieresca a través de la función social de la risa como control social. De los autores mencionados, el más influyente en la obra LPR es Plauto. Referenciamos algunas características del poeta romano presentes en la farsa objeto de análisis.

“Costumbres estereotipadas”. El objetivo de las burlas y los risueños argumentos en LPR es el preciosismo. Considerado por Molière como el *summum* de la pedantería, tiene en Magdelon y Cathos a sus principales exponentes. Ellas se caracterizan por su forma de pensar afectada y por su lenguaje *a la belle manière*. Esto hace proferir frases como la de Magdelon cuando pide a su criado Almanzor, sencillamente, que les acerque un sillón: “Rápido, tráenos aquí las comodidades de la conversación” (Molière, 2016, p. 20).

Otro ejemplo de costumbres estereotipadas es cuando Cathos invita al marqués de Mascarilla a sentarse: “Mas, por favor, caballero, no seáis inexorable con este sillón que os tiende los brazos hace un cuarto de hora; satisfaced un tanto el deseo que tiene de abrazaros” (Molière, 2016, p. 21).

La “creación de situaciones utópicas” se encuentra al comienzo de la obra, sobresaliendo lo que se conoce como “puesta en abismo” o “comedia dentro de la comedia”: La Grange y Du Croisy, ridiculizados por Magdelon y Cathos, accionan su represalia mediante la creación de otra comedia cuyo objetivo es ridiculizarlas.

La farsa comienza con la intervención de los criados de La Grange y Du Croisy, Mascarilla y Jodelet. Así, un velo cómico envuelve la realidad de las preciosas, hasta que desaparece con el reconocimiento de que han sido engañadas.

Teorías contemporáneas de la risa y el humor

La risa es la manifestación no verbal de la expresión emocional de la alegría y, generalmente, es consecuencia de una situación humorística. Rod Martin establece que el humor tiene cuatro componentes: el cognitivo, el emocional, el social y la risa (Martin y Kuiper, 2016, como se citó en Veira, 2018, p. 12).

El aspecto cognitivo se refiere a la capacidad de percibir la incongruencia y mantener simultáneamente *in mente* dos interpretaciones contradictorias de una situación. El elemento emocional es la alegría activada por el proceso cognitivo (es decir, la risa). El componente social se deriva del hecho de que el humor se da en un contexto de relación social con mucha mayor frecuencia que en solitario¹⁶. El punto de vista evolutivo¹⁷ contempla el humor como un mecanismo de cohesión social¹⁸ (Veira, 2018, pp. 12-13).

¹⁶ La risa en solitario solo puede darse en situaciones para-sociales. Por ejemplo, viendo televisión, leyendo una comedia, etc. También imaginando o recordando determinados sucesos futuros o del pasado (Veira, 2018, p. 13).

¹⁷ La risa tiene un largo historial evolutivo, ya que precedió a la aparición del lenguaje. En ese sentido, algunos animales no-humanos también ríen (Veira, 2018, pp. 12-13).

¹⁸ La risa tiene funciones sociales ambivalentes de control social y de rebelión o transgresión. Ambas dependen de la situacionalidad social en la cual se desarrolla el discurso humorístico y en el marco de relaciones desiguales de poder (Watson, 2015, como se citó en Veira, 2018, p. 13).

Las contribuciones teóricas contemporáneas más relevantes sobre el humor son la teoría de la superioridad, del alivio y de la incongruencia. Estas teorías son compatibles en la medida que coinciden en la naturaleza social del humor¹⁹, pero son divergentes en cuanto a la explicación causal o funcional (Veira, 2018, p. 9).

La teoría de la superioridad²⁰ expresa que hallamos el humor en las desgracias de los demás (Watson, 2015, como se citó en Veira, 2018, p. 13). LPR podría calificar como referente de este marco conceptual. Así, el comportamiento de Magdelon y Cathos es irrisorio en la medida que los espectadores/lectores se ubican en una posición de superioridad. Si son risibles, es porque no están a la altura de lo que se espera socialmente de ellas.

La teoría del alivio²¹ focaliza la función social de la risa, entendiendo que esta es necesaria para el organismo porque libera

¹⁹ El humor es un hecho social, lo cual quiere decir que: 1) es universal (está extendido por la mayoría de los grupos y culturas), está condicionado socialmente (variables como la edad, el sexo, la religión, el país, los estudios etc. son determinantes en su aparición y formas) y 3) ejerce cierta presión sobre el grupo. Además, en todas las sociedades existen normas implícitas acerca de qué tipos de situaciones sociales son adecuadas para introducir el humor y en cuáles puede ser mal recibido (Veira, 2018, p. 12).

²⁰ Según José Luis Veira, el origen de esta teoría se encuentra entre los antiguos griegos, pero modernamente está vinculada a una idea de Hobbes expuesta en *El Leviatán*: "La gloria súbita es la pasión que da lugar a esos gestos llamados risa, y es causada por algún súbito acto propio que complace, o por la aprehensión de algo deformado en otro, por comparación de lo cual hay súbita auto-aprobación. Y es frecuente, sobre todo en aquellos que son conscientes de las pocas habilidades que en ellos hay, que se ven forzados a conservarse, en su propia estima, observando las imperfecciones de otros hombres. Por tanto, mucha risa ante los defectos de otros es un signo de pusilanimidad. Pues una de las labores propias de las grandes mentes es ayudar a liberar a otros del desdén y compararse a sí mismos con los más capaces" (Hobbes, 1650, como se citó en Veira, 2018, pp. 13-14). Para Hobbes, la risa surge cuando identificamos la inferioridad de otra persona.

²¹ Uno de los primeros en formular esta hipótesis fue Lord Shaftesbury en el siglo XVIII, aunque se pueden encontrar precedentes en la antigua Grecia. A principios del siglo XX, el

tensiones internas irresueltas. Además, este proceso de liberación es fuente de placer. Sigmund Freud fue su mayor sistematizador y difusor con su ensayo "El chiste y su relación con el inconsciente"²² (Veira, 2018, p. 15).

Las teorías de la superioridad y del alivio coinciden en reforzar la posición del yo ante los demás. Según Freud, una de las intenciones de la producción humorística es "el vanidoso impulso de mostrar nuestro propio ingenio dándonos en espectáculo" (Freud, 2017). Así, ambas teorías refuerzan la idea de que una de las funciones del humor es satisfacer la necesidad del sentimiento de triunfo sobre los adversarios o sus creencias (Veira, 2018, p. 16). Esto coincidiría con las destinatarias de Molière en LPR.

La teoría de la incongruencia defiende la idea de que la risa es provocada por disparates, contradicciones e inadecuaciones (Veira, 2018, p. 16). Según el modelo, estos elementos configuran el humor. Respecto a la farsa costumbrista molieresca, es dable reconocer esos contrasentidos en diversos puntos de la obra.

Conclusión

La representación farsesca LPR fue creada y comunicada para responder al fenómeno de la preciosidad francesa de mediados del

sociólogo inglés H. Spencer también adoptó esta teoría, aunque su visión fue más fisiológica que social o psicológica (Veira, 2018, p. 15).

²² La teoría del alivio (o de la catarsis) tiene una base psicológica, pero ello no le impide a Freud admitir la naturaleza social del chiste: "La otra circunstancia que nos impulsa a investigar la condicionalidad subjetiva del chiste es el hecho, generalmente conocido, de que nadie se contenta con hacer un chiste únicamente para sí. A la elaboración del chiste se halla indisolublemente ligado el impulso a comunicarlo, y este impulso es tan poderoso que se impone con frecuencia, a despecho de importantes consideraciones" (Freud, 2017).

siglo XVII. Es fundamental reconocer el contexto político-cultural de Molière. Si no entendemos ese telón de fondo podría incurrirse en el error de interpretar tanto al autor como su obra y su “sentido del humor” de manera anacrónica

El tema central de la farsa costumbrista molieresca LPR era pintar el retrato de la preciosa a través de una serie de reflexiones sobre la realidad y las apariencias, sobre el ser y el parecer. El autor focalizó en la ridiculización del otro para afianzar su pensamiento. Ello constituyó el juicio de Molière sobre el orden y el desorden sociocultural provocado por la preciosidad afincada en los Salones franceses. Así, Molière se erigió en poeta-narrador de efectos cómicos risibles, provocó la hilaridad de los espectadores/lectores y corrigió las costumbres de su tiempo.

Consideramos que analizar el concepto “humor” de forma situada y contextualizada temporoespacialmente contribuye a la identificación del posicionamiento del poeta-narrador respecto de lo narrado. En ese sentido, es una vía de acceso al ideario sobre el humor en LPR. Otro camino hacia el reconocimiento del concepto “humor” en LPR ha consistido en contrastar la obra con las teorías contemporáneas del humor. Ello demuestra la factibilidad de vincular el análisis a partir de la fusión de horizontes; es decir, desde nuestro espacio de experiencia y horizonte de expectativas.

Las teorías cómicas, retóricas, humorísticas y evocadoras de lo risible, si bien son complementarias y hemos podido reconocerlas en la obra teatral LPR, nos resultan satisfactorias *stricto sensu*, más no *lato sensu*. Para ello, no bastaría con indagar en una única obra molieresca, sino que sería necesario abordar el resto de los escritos de Molière a los fines de integrar una visión panorámica y

abarcadora de su sentido del humor. Pero un texto de esas características excedería los límites del presente escrito.

Recomendamos seguir investigando el movimiento intelectual por el cuál Molière pasó de los preceptos a la práctica y ejecución de las ideas enseñadas por la Retórica Clásica; los procesos comportamentales/temperamentales mediante los cuales hizo uso tanto de su ingenio como de los elementos culturales compartido con los espectadores y los supuestos comunes que posibilitaron al narrador cómico producir, en el momento adecuado, aquello que fue (y es) motivo de risa entre los asistentes/lectores. Finalmente, sugerimos seguir analizando tramas clarificadoras del pensamiento humorístico del padre de la comedia francesa.

Referencias

- Adrada, C. (2009). Antroponimia y connotación. La traducción al español de los nombres de persona en la obra de Molière [Tesis doctoral]. Universidad de Valladolid. <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=IUJBZAGe%2Fow%3D>
- Aristóteles. (2002). *Poética*. Istmo.
- Aristóteles. (2010). *Libro I, Anónimos sobre la comedia*. En *Poética*. Dykinson.
- Bezan, E. (2005). *La preciosidad como fenómeno social. Comportamientos y ética de las preciosas en el siglo XVII francés*. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral. <https://www.aacademica.org/000-006/335>
- Freud, S. (2017). El chiste y su relación con el inconsciente. En *Obras completas*. Oregan Publishing.
- Gallor, J. (2020). El Humor Verbal en la comedia: a propósito de El burgués gentilhomme de Molière. *Castilla. Estudios de Literatura*, (11), 301-325. <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/4184/3309>
- Gran Enciclopedia Rialp. (1981). *Tomo XVI*. Ediciones Rialp S. A.

Molière. (6 de octubre de 2016 [1659]). Las preciosas ridículas. Textos.info. <https://www.textos.info/moliere/las-preciosas-ridiculas/ebook>

Moran, M. (2011). Metateatro, máscara y disfraz. *Universidad Nacional de La Plata*.

Quintiliano, M. (2004). *Instituciones oratorias*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias--0/html/>

Veira, J. (2018). Las teorías del humor y del cambio cultural. *Anuario Psicología e Saúde: Revista Oficial da Sección de Psicología e Saúde do COPG*, (11), 96-110.

Le dernier tango du Grand Soir : la ville dans *Bastille tango* de Jean-François Vilar

Bernabé Wesley

Université de Montréal
bernabe.wesley@umontreal.ca

Paru en 1986, *Bastille tango* de Jean-François Vilar est le roman noir d'un photographe flâneur, Victor Blainville. Celui-ci mène l'enquête sur une série de meurtres étranges qui terrorisent le milieu des exilés argentins du quartier de Bastille au début des années 1980. Saturé de représentations de Paris, le roman manifeste une intertextualité foisonnante où s'entremêlent les poèmes et les romans liés au passé révolutionnaire de la ville, les discours et les slogans politiques associés au syntagme « plus jamais ça », les photographies, les affiches et les dessins d'un Paris révolutionnaire, mais également les clichés sur la ville-lumière et les chansons sur Paname. Les rites urbains (la manifestation), les lieux emblématiques (l'ancienne gare de Paris Bastille), les légendes urbaines, les graffitis et les slogans qui couvrent les murs donnent à lire un espace urbain qui est autant un lieu géographique qu'un texte.

Une telle profusion invite à se demander comment la représentation de la ville peut structurer l'univers fictif d'un romancier. À la fois ville de la traque policière et théâtre d'un procès politique, ville imaginaire partagée entre Buenos Aires et Paris, paysage-femme où la flânerie devient une relation érotique, les Paris du roman structurent un imaginaire romanesque complexe qui fait du

quartier de la Bastille un écheveau déroulant différentes mises en récit de Paris. Pourtant, le quartier de la Bastille impose d'abord le passé révolutionnaire de la ville dans le roman. À la destruction de son quartier dans les années 1980, Vilar oppose un itinéraire urbain où Paris se donne à lire comme le palimpseste des révolutions antérieures. Enfin, c'est la dévitalisation de cette ville-texte de la révolte sous l'ère mitterrandienne que raconte le roman. Le caractère emblématique de ses signes érigés en icônes d'un romantisme clinquant, l'institutionnalisation des arts populaires qui inscrivaient ce passé sur les murs de la ville représentent la ville-texte qu'est Paris comme une matrice sémiotique évidée de son sens.

Dans une perspective sociocritique, cet article propose donc d'explorer la représentation de la capitale dans le roman de Vilar. En nous demandant comment le roman dispose de certaines représentations de la mémoire collective (Halbwachs, 1997 ; Robin, 2003, 2021) et des mécanismes symboliques qui décident du passé d'une ville, notre lecture pose la question suivante : que devient la mélancolie d'un passé révolutionnaire lorsqu'il est projeté dans l'espace d'une ville et que le genre populaire du roman noir s'en empare ?

La Bastille comme l'écheveau des récits de Paris

Le Paris de Vilar présente différentes caractéristiques propres au roman noir. Les meurtres qui composent l'intrigue du roman sont de celles-ci. Victor, le personnage principal et narrateur du roman, fréquente *La Boca*, une boîte à tango du quartier de la Bastille où il se lie avec divers exilés argentins qui ont fui la répression de la

junte militaire. En novembre 1984, alors que le procès des neuf commandants en chef de la junte militaire doit s'ouvrir en avril 1985 à Buenos Aires, la rumeur court que des membres des escadrons de la mort, dont le terrible Ortiz, auraient débarqué à Paris pour éliminer les témoins gênants. Rapidement, les saccages d'appartement, les filatures et les « disparitions » recommencent à Bastille comme aux pires heures de la dictature militaire¹. Les personnages renvoient également à l'univers du polar. Victor, photographe menant l'enquête en solitaire, et l'inspecteur Villon, déchu après avoir commis une bavure, sont proches de « ces nouveaux incorruptibles [qui] ne sont pas forcément des représentants de la loi » évoqués par Michel Sirvent. De même, les victimes des assassinats, artistes, clochards ou avocats contestataires, sont typiques de ce « roman noir [contemporain qui] privilégie les figures de marginaux et le rôle des victimes. » (Sirvent, 2000, p. 90) *Bastille Tango* se lit également comme un roman noir parce qu'il cherche à « révéler l'envers du décor, la corruption et les abus qu'abrite le théâtre des institutions. » (Sirvent, 2000, p. 83) Le roman montre les coulisses meurtrières d'un procès censé rétablir la justice. Alors que la démocratie est revenue en Argentine, les escadrons de la mort d'Ortiz organisent une chasse à l'homme dans Paris avec la complicité passive des autorités françaises pénétrées par les milieux d'extrême droite et peu soucieuses du sort des exilés politiques sur leur territoire. Seulement Vilar s'intéresse d'abord au roman noir dans la mesure où ce genre présente une « coexistence du roman à énigme et du roman urbain » : « Pour qu'il y ait récit policier, il faut non seulement qu'il y ait un délit, un détective-policier, mais un cadre bien précis, celui de la ville » (Sirvent, 2000, p. 81). Du polar, *Bastille Tango* garde principalement

¹ Sur cette période, voir la synthèse de Gabriela Águila (2023).

cette capacité à faire de la ville le théâtre de disparitions et des meurtres, le lieu d'une traque où chaque rue peut se révéler être un coupe-gorge. Benjamin évoquant l'influence de Poe sur l'art de la flânerie baudelairienne le révèle parfaitement : c'est « la structure narrative de la filature que l'on trouve dans des romans [policiers] » (2021, p. 66-67) qui donne à ce genre une vocation à représenter la ville : « Il ne s'agit pas simplement de créer une atmosphère ni d'instiller comme tout un ingrédient narratif ancillaire où la ville sert de cadre au récit. Mais de faire de la cité un participant remplissant un rôle actanciel. » (Sirvent, 2000, p. 86) Alors que les exilés argentins qui s'apprêtent à témoigner des tortures subies à Buenos Aires se sentent suivis, surveillés, et sont assassinés, c'est sur les ruines du Paramount Bastille que Victor retrouve les bobines de scènes de torture enregistrées par les militaires que Julio, le projectionniste argentin du cinéma, a laissées avant de disparaître mystérieusement. C'est dans l'édifice en ruines de *La Tour d'Argent* que Victor et Villon finissent par capturer Oscar et l'interrogent jusqu'à la mort pour savoir où se trouvent Ortiz et ses hommes. Ce sont les lieux fétiches de la Bastille qui permettent à Victor de résoudre par la flânerie l'énigme du roman et Vilar ne semble s'intéresser au genre du polar que dans la mesure où celui-ci a une vocation particulière à mettre en scène la ville.

Le Paris porteño de l'exil

Or le roman met en parallèle la disparition des exilés argentins avec la disparition du Paris pittoresque du quartier, dont la gare est détruite pour ériger un opéra. Avec Jean-Noël Blanc, on pourrait voir dans le chantier de la Bastille de Vilar une « éradication de la ville » typique du roman noir qui cherche à « révéler un imaginaire

social » et pose la question « qui donc a assassiné l'urbanité² ? » Tout le roman fait de cette Bastille en deshérence une colonie d'exilés argentins. Il présente un Paris très porteño, centré sur la boîte à tango de Rita, *La Boca*, lieu d'une sociabilité argentine où se déploie une galerie de personnages romanesques associés à Buenos Aires. À l'exil politique des Argentins révolutionnaires fait écho celui de Victor en son pays, parisien de naissance qui voit son quartier défiguré jusqu'à se sentir exilé dans sa propre ville :

Leur ville n'existait pas. [...] Rien qu'une pure illusion. *Cosa mentale*, comme auraient pu dire les immigrants italiens qui habitaient ses rues. Coincée entre Pampa et océan. Énorme, proliférante, sans limite véritable. Impalpable objet de discours nostalgiques sans fin, de tango. (Vilar, 1998, p. 216).

Victor et les Argentins en exil ont en commun l'idée d'une ville idéale qui n'existe que dans l'illusion propre à la nostalgie. La dépossession des habitants de la Bastille dont le quartier est détruit relève moins du roman noir que de la représentation d'un Paris de l'exil qui renvoie à toute une tradition littéraire où Paris et Buenos Aires sont jumelles³. Les chats de Victor sont ceux de Cortázar et Borges à une station de métro dans *Bastille Tango*. Vilar,

² « Dans *Polarville (images de la ville dans le roman policier)*, Jean-Noël Blanc soutient que la question que pose le roman noir est « qui donc a assassiné l'urbanité ? » Sillonnant l'espace urbain, les cadavres qui jalonnent l'enquête pourraient en être la métaphore. L'enquête aurait pour fonction de révéler « un imaginaire social », dans un « effort pour maîtriser symboliquement la réalité désordonnée de la grande ville industrielle. » (Sirvent, 2000, p. 85)

³ Mario Goloboff, Luisa Futoransky, Arnaldo Calveyra, Juan José Saer, Silvia Baron, Supervielle, Héctor Bianciotti, Borges, Cortázar sont les grands noms de cette tradition littéraire où Buenos Aires et Paris se jumellent. Sur le sujet, nous renvoyons à l'ouvrage d'Axel Gasquet. (2002). *L'intelligentsia Du Bout Du Monde : les écrivains Argentins à Paris*, éditions Kimé.

qui a également en tête les voyages d'Isidore Ducasse et de Supervielle en Amérique latine, raconte la défiguration de son quartier comme un exil dans une bi-ville engendrée par la nostalgie et dont les coordonnées géographiques imaginaires sont quelque part entre Buenos Aires et Paris.

Le rapport amoureux À Paris par le corps de Jessica

Troisième parallèle structurant, Paris est personnifié en un paysage-femme qui trouve son incarnation en Jessica, la compagne argentine du narrateur. Figure majeure des *montoneros*, ces *guérilleros* qui menaient une lutte armée contre la junta militaire de Videla, sa sexualité débridée et son goût pour la provocation cristallisent à la fois la figure traditionnelle de la courtisane et le Paris révolutionnaire du roman. La relation amoureuse de Victor avec Paris est d'ailleurs liée à ses rapports amoureux avec Jessica. Le roman s'ouvre sur la séparation des amants. Sans raison apparente, Victor dit que cette rupture « ne prend sens et forme » (Vilar, 1998 p. 14) qu'avec la destruction de la gare de Paris-Bastille : il ne se pardonne pas son infidélité à la capitale et se trouve heureux de « n'avoir d'autre rendez-vous qu'avec Paris » (Vilar, 1998 p. 15). Le roman raconte d'ailleurs la reconquête amoureuse que Victor fait de Jessica en parallèle avec la réappropriation du territoire parisien par la flânerie. Cette trajectoire trouve son aboutissement dans l'épisode où Jessica, attendant l'heure de tuer son bourreau, offre à Victor son corps à la fois extrêmement sensuel et strié des cicatrices de la torture qu'Ortiz lui a jadis infligée (Vilar, 1998 p. 262).

Ainsi, le Paris contemporain de *Bastille Tango* fait de la ville une structure imaginaire complexe. À la fois lieu de la filature et de la dépossession engendrée par les bouleversements urbains telles qu'on les trouve dans le roman noir, bi-ville de l'exil entre la France et Buenos Aires et paysage-femme surréaliste, la ville-texte de Vilar s'invente par l'entrecroisement de différentes représentations traditionnelles de Paris.

La ville comme palimpseste

Si le roman imagine une cité utopique entre Buenos Aires et Paris, *Bastille Tango* est d'abord un roman sur Paris. Aux yeux du narrateur, la capitale française ne peut se confondre avec une autre ville et a des caractères propres, une histoire, une intimité à elle, que sent profondément Victor. Or ce texte que Victor lit dans le Paris contemporain a tout d'un palimpseste du passé révolutionnaire de la ville.

La photographie d'une disparition

Photographe amoureux de Paris, le narrateur se montre très ému des bouleversements à l'œuvre dans son quartier. Quand le roman commence, les bulldozers ont déjà rasé l'ancienne gare de Paris-Bastille, dont les rails, rehaussés sur un viaduc, menaient jusqu'à Verneuil-l'Étang et rejoignaient la gare de Lyon en suivant un itinéraire qui est celui de l'actuelle coulée verte René Dumont. C'est l'époque où, pour ériger le futur Opéra Bastille, on démolit les bâtiments qui formaient l'ancien décor urbain, tant aimé par Victor et par beaucoup de Parisiens : « Il ne restait plus que des poutrelles tordues, ces murs arasés, des amas de gravats tristes qui se

découpaient sur fond de ciel dépourvu d'étoiles. » (Vilar, 1998, p. 14) Cette construction mitterrandienne des années 1980 n'est évoquée qu'en termes de ruines et de disparition. Face aux vestiges du Paris qu'il aime, le photographe s'engage à « tenir les minutes photographiques du bouleversement en cours. » (Vilar, 1998, p. 15) Victor abandonne alors son activité photographique habituelle, qu'il inscrivait explicitement dans la lignée d'Eugène Atget, allant parfois jusqu'à prendre les mêmes prises de vue de certains passages de Paris⁴. Il ne s'agit plus, comme son prédécesseur l'avait fait à la Belle Époque, de préserver des traces pour l'avenir en immortalisant le Vieux-Paris pittoresque : la gare de Paris-Bastille est déjà en ruines. La photographie de Victor Blainville devient une forme de devoir de mémoire habité d'une intentionnalité critique forte. Dans la logique du roman, l'enregistrement photographique de cette disparition est la métaphore de l'abandon d'anciens projets d'émancipation collective au profit d'une atmosphère festive. Ce dont il faut garder trace, c'est cette entreprise ayant des buts avoués ou non d'occultation du passé et des fractures sociales, de la sélection et de l'oubli créés dans la mémoire de la ville par cette destruction.

La flânerie comme itinéraire d'une révolution confisquée

À une telle œuvre d'effacement, Vilar oppose la flânerie de Victor, véritable *praxis* mémorielle qui cultive le souvenir du passé révolutionnaire de la ville. Le nom du personnage prédestinait le bien nommé Victor Blainville à être une figure de flâneur urbain. À

4 La passion constante de Victor est de photographier les vieux coins de son coin. Il repère par exemple l'angle de prise de vue précis qu'Eugène Atget, il y a soixante-dix ans, a choisi pour la cour du passage Damoye, dans son Paris pittoresque (Vilar, 1998, p. 207) .

bicyclette, ses promenades dans le quartier de la Bastille dessinent l'itinéraire des révoltes du passé. À l'évidence, le Paris de Vilar a pour épiscentre le quartier emblématique de la Révolution Française. Au pied de la colonne du Génie de la Liberté se produisent tous les événements marquants du roman : les affiches d'Oscar qui ouvrent le roman sont placardées contre la grille de la colonne de Juillet, qui est également le théâtre de l'épisode final du roman. Or le monument érigé à la mémoire des insurgés des journées de juillet 1830 commémore une révolution qui aboutira à la prise de pouvoir de Louis-Philippe d'Orléans et à la Monarchie de Juillet. Le passé révolutionnaire de la ville est celui d'une révolution confisquée. Comme le remarque Marie-Claire Bancquart, autour de la colonne du Génie de la Liberté, la flânerie de Victor « évide l'écheveau des révolutions antérieures » (2006, p. 198). Le narrateur rappelle ainsi que l'ossuaire qui se trouve sous la colonne abrite les dépouilles des victimes de 1830, mais également celles de la révolution de 1848, autre révolution volée qui fera place au triomphe de la bourgeoisie sous le Second Empire. Pour échapper aux hommes d'Ortiz, Victor quitte les locaux du journal *Le Soir* par des passages donnant sur les toits et des cours cachées où il retrouve les labyrinthes urbains des batailles de la Commune et le souvenir de la Semaine sanglante par laquelle les versaillais y mirent fin (Vilar, 1998, p. 245). Avec l'inspecteur Villon, Victor évoque le souvenir de sa première manifestation, et c'est l'histoire coloniale de la guerre d'Algérie qui envahit le texte : l'engagement du narrateur date du massacre du métro Charonne le 8 février 1962 (B, p. 113). celle contre la guerre en Algérie dont la répression fit des morts au métro « Charonne » (Vilar, 1998, p. 113). Il a toujours habité le long des quais du canal Saint-Martin, dont les berges réveillent le souvenir des corps jetés dans la Seine lors de la répression de la manifestation pour l'indépendance de l'Algérie du

17 octobre 1961 (Vilar, 1998, p. 113), après laquelle on retrouva les corps noyés de manifestants jetés dans la Seine⁵. D'autres événements ou figures historiques (Pierre Goldmann, Mehdi Ben Barka) confirment encore que la marche de ce flâneur déchiffre, dans la Bastille embourgeoisée de l'ère mitterrandienne, le palimpseste urbain où se cache l'histoire d'une éternelle révolte réprimée dans le sang.

La littérature et la révolution

Ce palimpseste révolutionnaire provoque également une artialisation particulière de la ville. Du roman policier sont évoqués le logement romanesque du commissaire Maigret situé boulevard Richard Lenoir, et surtout Léo Malet, qu'on retrouve dans le personnage de Maléo, vieux parisien libertaire que Victor voit régulièrement, qui a fait mille métiers et a fréquenté les surréalistes comme son ancêtre. Dans le Paris paysage-femme que personifie Jessica, on retrouve en creux *Le paysan de Paris* d'Aragon, par ailleurs critiqué, et le personnage féminin de *Nadja* de Breton. Le nom de l'inspecteur Villon rappelle les larcins de la figure criminelle du poète éponyme. À travers les bouleversements décrits dans le quartier reviennent « Le cygne » et d'autres poèmes de Baudelaire, que Vilar a sans nul doute lus à travers Benjamin. Mais Hugo s'impose dans la Bastille de Vilar, au point qu'il donne son prénom au personnage principal. Des digressions rappellent

⁵ Sur cet épisode historique, Didier Daenickx venait d'écrire un polar mémoriel, *Meurtres pour mémoire*, paru en 1983, soit trois ans avant *Bastille tango*. Le fait que le président Macron a, lui, refusé de s'exprimer en se rendant sur le pont de Bezons le 17 octobre 2021 montre que cet épisode de répression sanguinaire est encore aujourd'hui objet de polémiques et n'a pas fait l'objet d'une reconnaissance mémorielle de la part de l'état français.

l'appartement de la rue de Lappe de l'écrivain et la bataille de la barricade de la rue Saint-Denis. Vilar n'oublie pas que Gavroche se réfugiait sous la maquette en plâtre de l'éléphant napoléonien qui devait être érigé à l'emplacement de la colonne de Juillet, monument faisant également symbole d'une révolution confisquée aux yeux de l'exilé de Guernesey. Du côté des Argentins, Vilar noue un compagnonnage littéraire avec Cortázar, tant pour l'engagement communiste que pour la représentation de Paris dans l'œuvre de cet Argentin plus parisien que porteño. La bi-ville Paris-Buenos Aires de Vilar rappelle en effet « El otro cielo », nouvelle où le personnage de flâneur entre passage Vivienne à Paris et ressort Galería Güemes à Buenos Aires, cette mystérieuse faculté de télétransportation par les passages et les galeries commerciales de la ville permettant d'échapper aux violences du XX^e siècle. Simenon faisant exception, la bibliothèque ambulante du flâneur de Vilar suggère, dans la logique du roman, que les Belles Lettres étaient autrefois compatibles avec les grands idéaux émancipateurs et que, en littérature comme en politique, il s'agissait de « changer le monde⁶ ».

⁶ Marie-Claire Bancquart remarque combien ce Paris palimpseste d'une révolution confisquée rapproche Vilar d'Olivier Rolin : « Ce qui frappe chez tous deux, c'est un regret violent de l'ancienne figure de la ville, bouleversée par des travaux récents, et une nostalgie, parfois amère, parfois humoristique, portant sur d'anciens espoirs non réalisés. Il est notable que ces deux auteurs soient d'anciens engagés d'extrême gauche qui ont déchanté, Olivier Rolin du maoïsme dans les années 1970, comme on le lit dans *Tigre de papier*, Jean-François Vilar de la Ligue Communiste révolutionnaire (trotskyste), dont il démissionna en 1982, un an après l'arrivée de François Mitterrand au pouvoir » (2006, p. 191-192).

La dévitalisation du passé révolutionnaire de la ville

Si le roman est indéniablement marqué par la nostalgie, *Bastille Tango* ne verse pas dans le passéisme et raconte une histoire critique du présent dans les années 1980.

La dévitalisation des signes de la ville-texte révolutionnaire

Si Vilar répertorie la série de signes où la ville se donne à lire comme une sémiotique révolutionnaire, c'est pour relater leur soudaine dévitalisation sous l'ère mitterrandienne. Rédacteur en chef, Marc publie bien les témoignages des Argentins en danger que lui remet Victor. Mais il ne le fait que pour augmenter les ventes de son journal. Oubliant sa jeunesse gauchiste, il est devenu un « rédacteur en cerf du scoop » (Vilar, 1998, p. 201), et son journal, *Le Grand Soir*, a été rebaptisé *Le Soir*⁷. La manifestation qui avait rassemblé une foule euphorique au soir de l'élection de Mitterrand revient en mémoire au narrateur. Mais ce souvenir est évoqué à la vue d'une manifestation qui ne rassemble guère qu'une poignée de militants autour de la colonne de Juillet. Le boulevard ou la place, qui étaient naguère encore des endroits de l'émeute ou de la manifestation, deviennent de simples endroits de passage, de commerce ou d'exhibition. Au cours de ses pérégrinations, Victor contemple les graffiti de Maggy ou des *Mi Noche Triste*, artistes qui écrivent sur les murs de la ville le texte d'une utopie libertaire. À la place de ces arts populaires, l'Opéra Bastille accueillera une forme

⁷ Comme le personnage de Marc, Serge July a abandonné les idéaux révolutionnaires de sa jeunesse pour devenir en 1974 le directeur de *Libération*. Le doute sur la personne biographique qui a inspiré le personnage de Marc est d'autant moins grand quand on sait que l'ancien rédacteur en chef de *Libération* avait pris, lorsqu'il dirigeait les sections maoïstes du nord de la France, le pseudonyme de Marc.

d'art réservée à l'élite. Dans la logique du roman, cette construction des années mitterrandiennes devient l'emblème de la dévitalisation du cadre symbolique et historique de la ville sous le gouvernement socialiste. Tous les noms et les faits, les lieux, les rituels et les modes de mise en récit qui font la série de signes où la ville se donne à lire comme une histoire de la révolution perdent de leur pouvoir d'éveil des consciences.

L'institutionnalisation des artistes par la gauche caviar

Cette dévitalisation passe par une institutionnalisation des artistes qui écrivent la ville-texte de l'insoumission. Le parcours de Marti, la figure clé du Paris des artistes dans le roman, est à cet égard très éloquent. L'artiste passe son temps à mythifier le passé révolutionnaire de la ville dans des « plans de ville délirants » (Vilar, 1998, p. 315) qu'il trace sur les nappes de table des bars et des restaurants. Fervent admirateur de cet art populaire et urbain, Victor exprime pourtant les réticences que lui inspire le dernier dessin de Marti lorsque celui-ci fait une exposition dans une galerie d'art chic de la rue de Lappe. Le dessin représente une ville personnifiée dans un buste de femme entre bouche et pubis. Il consiste en une cartographie imaginaire où la place de la Bastille et celle de l'Obelisco de Buenos Aires forment les deux énormes mamelons d'une ville-femme. Borges et Cortázar y ont chacun une station de métro, les rues de Paris prennent les noms de compositeurs fameux du tango argentin. Le croquis renvoie à l'idée d'une ville-texte faite de notes, de détails, d'interférences et d'entrecroisements. En haut du dessin, le narrateur remarque : « Un mot d'ordre. Un emblème. “Che”. Rien que ce mot. » (Vilar, 1998, p. 315-316) Seul détail qui renvoie au passé

révolutionnaire de la ville, l'interjection argentine qui forma le surnom du docteur Ernesto Guevara ne renvoie à rien. Coupée de tout contexte, elle n'est plus que l'emblème d'un romantisme révolutionnaire racoleur. La critique d'art présente à l'exposition trouve cela « édifiant » (Vilar, 1998, p. 316). Le mot est juste : Marti tire de l'histoire révolutionnaire de la ville sa figure la plus romantique pour en faire une icône. Son œuvre accomplit une mort symbolique qui dévitalise la sémiotique de la ville. L'épisode montre que toute l'exposition est une cérémonie ostentatoire et assimile l'institutionnalisation de l'art populaire de Marti à une prostitution. Il a vendu son art à Baxter, l'artiste raté qui incarne la gauche caviar dans le roman (Vilar, 1998, p. 246). L'exposition de Marti est dédiée à celle dont il a fait sa muse, Ida, la clocharde à la gouaille éloquente de la Bastille populaire des Puces et des marchés. Moquant le tape-à-l'œil de l'exposition, Ida reste tout de même avec Marti « parce qu'il a du fric et une queue qui fonctionne encore un peu. » (Vilar, 1998, p. 316). Le personnage accomplit la dernière passe de la courtisane qu'a toujours été Paris. Après s'être donné aux Allemands dans la défaite de 1870 et sous la collaboration, la prostitution des années 80 est celle de l'artiste parisien : il devient un fonctionnaire de nos rêves chargé de divertir de son ennui la gauche caviar qui achète la Bastille populaire pour en faire un nouveau faubourg Saint-Germain⁸.

⁸ Notons au passage que cette institutionnalisation des arts populaires trouve une résonance dans le l'institutionnalisation du genre littéraire choisi par Vilar au début des années 80 : « Ce qu'il advient ensuite au polar puis au néo-polar dans leur fonction critique, c'est d'être réduits à un produit de consommation culturelle : c'est le geste de *décontextualisation* qui est l'agent de ce blanchiment. [S]a récupération, neutralisation, littérisation ou tout simplement le changement de fonction du polar, quand il est écrit, vendu, lu dans les conditions nouvelles, montrant ainsi que la revalorisation du genre n'est sans doute pas ce qui peut advenir de mieux au roman noir s'il veut garder sa fonction subversive ou dénonciatrice. » (Manchette, 1996, p. 85).

La déconstruction romanesque

La force du roman est sans doute de mettre sous le coup de cette critique le roman de Vilar lui-même. Les similitudes entre le dessin de Marti que critique Victor et l'esthétique de *Bastille Tango* créent un effet de mise en abyme dans laquelle le roman avoue la dévitalisation de sa propre sémiotique. La fin du roman semble s'employer d'ailleurs à décomposer une à une ses propres composantes romanesques. Le narrateur jette d'abord le discrédit sur l'intrigue politique du roman. On ne saura jamais si Ortiz et ses escadrons de la mort étaient vraiment à Paris pour tuer Jessica et les autres exilés. Les films de torture que Julio avait laissés avant de disparaître avaient le statut de preuves importantes pour le procès de la junte militaire argentine. Un journaliste du *Soir* révèle que ce sont des *snuff movies* et que Julio est réputé parmi les amateurs de ce type de films. Quand une dépêche de l'AFP annonce que l'assassinat de Marti et d'Ida est revendiqué par l'Association Anticomuniste Argentine, on croit avoir la certitude qu'Ortiz était bien à Paris pour éliminer des témoins gênants. Mais le narrateur soupçonne l'inspecteur Villon d'être à l'origine de la dépêche et d'avoir utilisé l'institution policière pour donner du crédit à cette fausse information. La scène où Victor, réfugié chez lui, ne peut trouver le sommeil à cause des messages que les autres personnages laissent sur son répondeur, met en scène la rumeur de ce village qu'est Paris comme une affabulation inquiétante. Plus on avance dans le roman, moins l'intrigue policière est crédible. Toute cette histoire ne serait qu'une fable fomentée par la paranoïa des exilés argentins marqués par la dictature et que l'écriture elle-même finit par reléguer au rang de légende urbaine sortie de *La Boca* (la bouche en français), la boîte à tango qui, dans la toponymie du roman, met en scène la sociabilité urbaine comme une matrice de

fictions. De manière différente du Nabokov qui, dans *Lolita*, parvenait à moquer les fantasmes d'Humbert Humbert dans son propre journal, la force de ce roman à la 1^{ère} personne est d'arriver à faire entendre derrière la voix de Victor celle de Vilar, dont toute l'ironie consiste à montrer comment Victor participe à cette dévitalisation des signes révolutionnaires de la ville parce qu'il en fait des stéréotypes. La description des photographies de Victor joue sur un jeu de mots : il ne tire de Paris que des clichés. La glorification par l'art qu'il fait du passé révolutionnaire de la ville est passée au crible de sa désillusion politique : collectionner et célébrer les symboles de ce passé révolutionnaire n'est jamais que l'attitude d'un collectionneur maniaque que l'artiste se choisit faute d'un engagement idéologique véritable. Derrière son personnage, Vilar montre comment le roman peine à opposer une sémiotique qui réactiverait les signes de cette révolution confisquée. Tout au plus peut-il lui emboîter le pas et danser avec elle un dernier tango. Le titre convoque ainsi la danse de Gardel en rituel qui se dissémine dans tout le roman, comme si les utopies de jadis étaient l'objet dans le roman d'une dernière danse associant à la fois le plaisir, la séduction et la mort.

Ainsi, *Bastille Tango* montre combien Vilar fait du roman une représentation de la ville à l'aune de son histoire révolutionnaire. Le complexe imaginaire du roman fait de la Bastille l'écheveau où la ville donne à lire toutes les représentations traditionnelles qui la racontent : théâtre d'une traque policière aux enjeux politiques, bi-ville d'une tradition littéraire où Paris et Buenos Aires sont jumelles, ville du délire surréaliste qui en fait un paysage-femme. Récits urbains où pourtant l'histoire révolutionnaire de Paris s'impose et fait du roman une flânerie à travers une ville-palimpseste d'une révolution avortée. Enfin, la force politique et poétique de

Bastille Tango est de raconter la dévitalisation que subit la sémiotique de cette ville-texte sous l'ère mitterrandienne en la transfigurant dans une dévitalisation du roman lui-même.

Bibliographie

Águila, G. (2023). *Historia de la última dictadura militar*. Argentina, 1976-1983, Siglo XXI Editores.

Bancquart, M-C. (2006). *Paris dans la littérature française après 1945*. Éditions de la Différence.

Benjamin, W. (2021). Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme. Petite Bibliothèque Payot.

Gasquet, A. (2002), *L'intelligentsia Du Bout Du Monde : Les écrivains Argentins à Paris*, éditions Kimé.

Halbwachs, Maurice. (1997 [1950]). *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel.

Manchette, J-P. (1996). *Chroniques*. Rivages.

Robin, R. (2021[1989]). *Le roman mémoriel. De l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Presses Universitaires de Montréal, coll. « Essais classiques du Québec ».

Robin, R. (2003). *La mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées ».

Sirvent, M. (2000). « Représentations de l'espace urbain dans le roman policier aujourd'hui », *Nottingham French Studies*, 2000 (39), p. 79-95.

Vilar, J-F. (1998[1986]). *Bastille Tango*, Actes Sud, coll. « Babel noir ».

PUERTOS NUEVOS
NOUVEAUX PORTS

La presencia de elementos naturales en tres poetisas francesas contemporáneas: Béatrice Marchal, Isabelle Lévesque y Emmanuelle Riva

Ana Federica Distefano

Instituto de Literaturas Modernas
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Cuyo
fede-distefa@live.com.ar

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9176-9234>

Como así lo sugiere la doctora en antropología Elsa Muñiz (2004), de la Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco: “La concepción del cuerpo femenino como más cercano a la naturaleza que el cuerpo masculino, ha sido utilizada en la justificación para las diversas formas de opresión que constituyen la identidad femenina aún en la actualidad” (p. 34). Pero, ¿qué ocurre cuando las mujeres se apropian de este rasgo y lo trasforman en poesía? ¿Qué valor adquiere este acercamiento hacia lo natural en nuestros días? Para indagar en estas preguntas, se ha trabajado con las composiciones de tres poetisas francesas contemporáneas. El presente *corpus* está compuesto por los poemas “*Il est des aubes sans oiseaux*” (“Hay amaneceres sin pájaros”), de Béatrice Marchal (2018); “*L’aurore est assoiffée*” (“La aurora está sedienta”) y “*Je pose à mi-chemin les images*” (“Pongo a mitad de camino las imágenes”), de Isabelle Lévesque (2017) y “*Rêve de théâtre*” (“Sueño de teatro”), de Emmanuelle Riva (2017).

En cuanto a la prevalencia de los elementos naturales en la composición poética de otras poetisas francófonas contemporáneas, es posible mencionar a autoras como Vénus Khoury-Ghata (1937)

poetisa y novelista de origen libanés, en cuya poesía, la naturaleza suele representar un refugio, sereno y pacífico; Amina Saïd (1953), poetisa francófona de origen tunecino, quien emplea imágenes de la naturaleza en su creación poética para trabajar con temáticas referidas a la identidad, la historia y la memoria; entre otras¹.

Dos hipótesis sostienen el análisis: por una parte, la idea de que, generalmente, estos elementos funcionan como marcas y símbolos del paso del tiempo; asimismo, que lo femenino y lo natural se aproximan y se asocian de manera inherente, y en la literatura femenina existe una notoria tendencia al tratamiento de esta relación, especialmente en autoras contemporáneas. El objetivo principal de este análisis consta en analizar de qué modo se manifiestan diferentes elementos de la naturaleza (la tierra, los animales, las flores, el aire, el cuerpo humano, etcétera) en el presente *corpus* y, además, qué valor simbólico posee la prevalencia de los mismos en los poemas. Los objetivos aquí propuestos se han analizado mediante una metodología cualitativa, basada en la lectura y análisis de los textos desde un plano simbólico –tomando como referencia las obras de J. Chevalier y A. Gheerbrant (1986), H. Biedermann (1992) y J. E. Cirlot (1992)– y un relevamiento isotópico que da cuenta de la presencia de estos elementos naturales en cada una de las composiciones poéticas.

Como reflexiona Hélène Cixous en *La risa de la medusa* (1995), la escritura femenina “[...] no deja de hacer repercutir el desgarramiento que, para la mujer, es la conquista de la palabra oral – «conquista» que se realiza más bien como un desgarramiento,

¹ Si bien en el presente trabajo se ha optado por abordar ejemplos de solo tres poetisas del siglo XX y XXI.

un vuelo vertiginoso y un lanzamiento de sí, una inmersión” (p. 55). De acuerdo con la autora argelina, la literatura escrita por mujeres, además, carga consigo una historia de silencio que se rompe con ansias y, al escribir y escribirse, desafía su opresión histórica y cultural. La ruptura de este silencio y la perspectiva femenina única, expresada a través de la lírica, son dos de las razones principales por las cuales se ha seleccionado esta temática de investigación; pues, en los tiempos que corren, consideramos primordial leer poesía escrita por mujeres, reflexionar sobre ella y difundirla. Además, si tenemos en cuenta la asociación de lo femenino con lo natural (desde la perspectiva propuesta por Muñiz, 2004), como elemento que parece diluir el raciocinio de los cuerpos y las psiquis femeninas, este tipo de composiciones reúnen dos importantes vetas de las voces de las autoras y poetisas contemporáneas: la posibilidad de adueñarse de la palabra y aunarse con lo natural.

Los amaneceres, las amapolas y los lagos de bruma

Béatrice Marchal (1956), es una poetisa francesa que ha publicado numerosos poemarios como *La Cloche de tourmente* (2014), *Résolution des rêves* (2016) y *Au pied de la cascade* (2019), entre otros, y ha estudiado la creación de la poetisa Cécile Sauvage (1883-1927), madre del compositor Olivier Messiaen. Ha escrito en colaboración con otros autores y artistas, como Marie Alloy, Jean-Marc Brunet, Caroline Francois-Rubino y Sarah Wiame y es actualmente miembro del comité del *Cercle Aliénor*, una asociación de difusión literaria fundada en 1950 por el poeta y académico

Jacques G. Krafft, la cual un sábado por mes organiza conferencias sobre poesía².

Para el presente análisis, se ha seleccionado el texto lírico “*Il est des aubes sans oiseaux*” (“Hay amaneceres sin pájaros”), el cual se sitúa en un poemario que reúne dos volúmenes: *Un jour enfin l'accès* (Un día por fin el acceso) y *Progression jusqu'au cœur* (Progresión hacia el corazón), publicado en 2018. La temática que hila esta antología es el camino que recorre la poetisa desde la infancia hasta la adultez. Como puede notarse, incluso desde el título, existe una fuerte prevalencia de lo natural, lo cual se registra a lo largo del texto lírico: los amaneceres, los pájaros, los corazones, el bosque y el verano.

En este poema, el amanecer adopta un significado tradicional: un nuevo inicio o comienzo. Sin embargo, se trata de un amanecer sin pájaros. El pájaro, como símbolo, puede adoptar numerosos matices. En términos generales, todos los seres alados son un símbolo de espiritualización, un estadio superior del alma humana (Cirlot, 1992), símbolos de las relaciones entre cielo y tierra o amistad entre dioses y hombres (Chevalier, 1986), generalmente asociados con lo positivo: “*In mythology and throughout symbological tradition birds have mostly positive associations*” (Biedermann, 1992, p. 39). Esta ausencia de aves, en contexto del poema, puede pensarse de dos maneras: un despertar sin su bello canto –ausencia literal– o una ausencia de espiritualidad –en un sentido metafórico–. En ambas interpretaciones, algo significativo se le escapa al yo lírico, que podría asociarse a la voz de la misma

² Para conocer más acerca de las reuniones del *Cercle Aliénor* y las temáticas que se discuten en sus reuniones mensuales, puede visitarse su sitio oficial: <http://cerclealienor.blogspot.fr/>

Marchal³. En este sentido “el canto de aquello que preserva la profundidad/ y la vida” y “aquellas palabras, aquellos gestos de paz/ que puedan reencender la vida” son elementos que se reencuentran en la unión con la naturaleza (representado aquí por ‘el bosque en verano’). Este *locus amoenus* se presenta como sumido en una cotidianeidad, dándolo por sentado e ignorándose su importancia: “demasiado mezclado en la costumbre para prestar atención”, a pesar de contener en sí algo aparentemente vital.

Hay, además, dos momentos marcados en la construcción del poema: una búsqueda y un encuentro, que se recorre como un bosque y parece representar el paso del tiempo, tal como ocurre con el camino que transita la poetisa a lo largo de la antología. El bosque, en tanto símbolo, es sumamente complejo, pues puede representar diversos planos, que, según Cirlot (1992) “[...] parecen todos ellos corresponder al principio materno y femenino. Como lugar donde florece abundante la vida vegetal, no dominada ni cultivada, y que oculta la luz del sol, resulta potencia contrapuesta a la de este y símbolo de la tierra” (p. 102). Además, el bosque se asocia con el aspecto peligroso del inconsciente (ocultamiento), un sitio sagrado o un símbolo de “[...] *of all the dangers with which young people must deal if they are to survive their rites of passage and become mature, responsible adults*” (p. 141). Es posible observar, entre todas estas caracterizaciones, dos importantes rasgos del bosque como símbolo: su asociación con lo femenino y con el crecimiento/ formación del individuo, ambos temas clave del poemario, como se mencionó anteriormente. Aquí, lo femenino y lo natural (lo telúrico, lo boscoso, lo animal) parecen unirse

³ En especial porque el poemario tematiza expresamente este recorrido formativo de su vida y de su labor poética.

estrechamente a lo espiritual. Esta elevación estaría expresa en la comunión entre yo lírico (identificable con Marchal) y la naturaleza. De este modo, es posible notar cómo el yo lírico expresa, a través de la unión o el retorno a la naturaleza, que los ‘llorosos corazones’ hallan lo profundo, lo vital y lo espiritual en la misma.

En esencia, a través de diversos elementos como los amaneceres, los pájaros, los corazones, el bosque, el verano, es posible notar un deseo de retorno a la naturaleza. El ‘bosque de verano’ es el elemento que más representa este anhelo y que, simultáneamente, indica un paso del tiempo: simboliza un camino que se recorre durante los años formativos –tema clave del poemario– y también lo femenino, pues se aproxima simbólicamente y se construye a partir de la voz y experiencia de Marchal.

Isabelle Lévesque (1967) es una poetisa y crítica literaria oriunda de Les Andelys, Normandía. En 2018, recibió el Premio Internacional Yvan Goll de Poesía Francófona por su antología poética titulada *Volte!.*, publicada en 2017 por la editorial *L’herbe qui tremble*. Como parte del *corpus* se han seleccionado dos poemas breves titulados “*L’aurore est assoiffée*” (La aurora está sedienta, p. 9) y “*Je pose à mi-chemin les images*” (“Pongo a mitad de camino las imágenes”, p. 21), de este mismo poemario.

Como puede advertirse en ambos textos, existe una fuerte prevalencia de elementos naturales, por ejemplo: la aurora, las amapolas, las manos, las flores, el viento, los pétalos, la mañana, el mediodía, el trigo, el color, el cuero, la tierra, los sépalos, los pies y lo floral. Respecto a este último elemento, es importante advertir que cada tipo de flor se asocia a significados diversos, pero, en términos generales, la flor se constituye por dos estructuras

diferentes: “[...] la flor en su esencia; la flor en su forma. Por su naturaleza, es símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza” (Cirlot, 1992, p. 205), además, puede representar la belleza, la juventud, “[...] *symbols of vitality, joie de vivre, the end of winter, the victory over death*” (Bidermann, 1992, p. 135). Asimismo, esta vitalidad se transforma en un elixir de vida: “La flor es idéntica al elixir de la vida; la floración es el retomo al centro, a la unidad, al estado primordial” (Chevalier, 1986, p. 504). En los poemas trabajados, es notable la recurrente mención a las amapolas (*coquelicots*) las cuales aparecen representadas en ambos textos. Simbólicamente, se asocian con la paz, el ensueño, el amor y su característico color rojo se relaciona comúnmente con la pasión o el amor (Biedermann, 1992). En los poemas de Lévesque, las amapolas se configuran como un elemento cargado de fortaleza: las amapolas no se quiebras, tan solo se doblan, y –a pesar de su ligereza– constituyen una ‘lucha’.

Por un lado, se observa un deseo de unión con los elementos naturales: las flores esperan, “[...] *Tu rejoindras/ les blés le pain la couleur*”. Por otro lado, se rescatan algunas marcas temporales interesantes: la mañana anunciada por un gallo, la aparición del mediodía, el instante. Ante la fugacidad y lo efímero del paso del tiempo, la voz poética muestra sus intentos de contrarrestarlo: tomar una fotografía única que retenga el instante y apreciar las huellas que dejan los pasos sobre la tierra o marcados en las amapolas cual una estela. Es el paso del tiempo aquel “sombrio presagio abatido que todo lo roza” siendo con y en la naturaleza donde se resiste.

En ambos poemas existe un yo lírico y un ‘tú’, que acompañan a la voz principal en estos paisajes naturales. Como también puede

notarse en el resto del poemario, ambas personas gramaticales hacen referencia a dos amantes, puesto que el amor es otro elemento primordial dentro de esta antología poética, junto con la naturaleza: ambos elementos son lo que provocan la necesidad de temblar, vibrar y hacer volteretas. En este sentido, la naturaleza y el amor aparecen como dos fuerzas en movimiento que se escapan del control humano y desestabilizan el ideal racional. De esta manera, se conforman como dos rasgos cercanos a la idea propuesta por Muñiz (2004), ligados a lo femenino: lo emocional, lo irracional y lo sensual, siendo una metáfora del dualismo mente-cuerpo que recorre la historia occidental, donde el cuerpo es la cara inferior respecto al alma, el espíritu o la mente racional. Sin embargo, esta idea se subvierte: la voz femenina, unida a la naturaleza y capaz de vivenciarla, es una cura contra el paso del tiempo.

Respecto a la unicidad de cada poema, es relevante destacar que en “*Je pose...*” predomina un tono onírico y premonitorio (sueños, sombrío presagio), mientras que, en “*L’aurore...*”, se distingue un tono cálido, dorado y luminoso (aurora, mañana, trigo). Sin embargo, y como puede verse en el análisis, es lícito pensar que ambos textos comparten su temática (el paso del tiempo y la naturaleza), abordada desde lo luminoso o lo oscuro, lo cual se refleja fuertemente en sus versos finales: “Tomaré el cuero/ de nuestros pasos desnudos/ sobre la tierra” y “Los signos de la amapola/ retienen nuestros pies en su estela”. En ambos textos, se ve entonces una fuerte presencia de elementos naturales (la aurora, las amapolas, las manos, las flores, el viento, los pétalos, la mañana, el mediodía, el trigo, el color, el cuero, la tierra, los sépalos, etcétera), que se relacionan con el paso del tiempo. Este es contrarrestado por la unión con lo natural y lo femenino –asociado a lo sensual, lo romántico y lo irracional, positivamente–.

Por último, Emmanuelle Riva (1927-2017) fue una célebre actriz y poetisa francesa. Mantuvo una relación privilegiada con Marguerite Duras, a quien conoció bien y cuyos textos interpretó durante toda su vida, desde *Hiroshima mon amour* (1959) en el cine, hasta *Savannah Bay* (2014) en el teatro. Es además conocida por su actuación en las películas *Léon Morin, prêtre* (1961) y *Amour* (2012). En cuanto a su producción poética, se destacan los títulos *Le Feu des miroirs* (1975), *Juste derrière le sifflet des trains* (1976) y *L'otage du désir: poèmes* (1982). Para el presente trabajo, se ha elegido el texto “*Rêve de théâtre*” (“Sueño de teatro”), originalmente publicado en *Le feu des miroirs*⁴ y luego incluido en *C'est délit-cieux! - Entrer dans la confidence* (2014).

En este poema de tono nocturno, es posible detectar la prevalencia de diversos elementos naturales⁵: el cielo, el corazón, las golondrinas, la sombra, las flores nocturnas, la tempestad, el lago, la bruma. Para entender la predilección de la autora por lo natural, es interesante traer a colación una de sus entrevistas con Arnaud Schwartz, recogida por Audrerie (5 de noviembre de 2014), donde Riva se define a sí misma como:

[...] «une paysanne, une ouvrière, un artisan», assumant la force de ses origines modestes en même temps qu'un appétit de liberté. «Sauvage», voire «trop absolue», ainsi se dessine-t-elle en creux de cette confidence. «Il faut préserver l'enfance – la

⁴ En el siguiente enlace puede oírse a Emmanuelle Riva recitando el poema (3m30s–4m): <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/i13044998/emmanuelle-riva-recite-des-poemes>

⁵ Lo mismo ocurre en numerosos poemas de la autora, que no son parte del presente corpus, por ejemplo: “*Le dernier village*” (“El último pueblo”) del 10 al 11 de diciembre de 2010 o “*L'otage du désir*” (“Rehén del deseo”) de mayo de 1976. Como puede observarse en las fechas de composición y/o publicación, estos elementos son un núcleo longevo dentro de la búsqueda poética de Riva.

vraie. La poésie doit rester sauvage. Voilà le mot que j'emploierais. J'aimerais bien garder jusqu'à mon dernier souffle ce qui me resterait – grâce à Dieu – de sauvage»⁶.

Es este deseo de conservar lo natural, lo salvaje y lo sensual en la poesía lo que dota al poema seleccionado de su naturalidad y tono sublime. Esta expresa necesidad de acercarse poéticamente a lo natural, indomesticado o salvaje, puede relacionarse con la propuesta de este análisis: la voz poética femenina reclama esta asociación negativa y la transforma en positiva, a través de la palabra lírica.

Respecto al poema en particular, se destacan en él dos elementos naturales, que, en combinación, resultan llamativos: el lago y la bruma. De acuerdo con Cirlot (1992), el lago como símbolo posee dos significados fundamentales: “lo escondido y misterioso” (p. 266) y “el significado de espejo, de imagen y autocontemplación, de conciencia y revelación” (p. 267). Asimismo, estos cuerpos de agua pueden representar la morada de algunos dioses y seres mitológicos y, desde una perspectiva más negativa, simbolizan “[...] palacios subterráneos, de diamante, de joyas, de cristal [...], pero que atraen también a los humanos hacia la muerte. Toman entonces la significación temible de paraísos ilusorios. Simbolizan las creaciones de la imaginación exaltada” (p. 625). La bruma, por su parte, simboliza “*an uncertain "gray" zone between reality and unreality*” (Biedermann, 1992, p. 139), matiz que comparte con la

⁶ “Una campesina, una obrera, una artesana», asumiendo la fuerza de sus orígenes modestos al mismo tiempo que un apetito por la libertad. «Salvaje», incluso «demasiado absoluto», así se dibuja en el fondo de esta confianza. «Hay que preservar la infancia – la verdadera. La poesía debe seguir siendo salvaje. Esa es la palabra que yo usaría. Me encantaría conservar hasta mi último aliento lo que me queda –gracias a Dios– de salvaje” (traducción propia).

simbología de los lagos. También, representa la incertidumbre humana respecto al futuro y a la muerte. En esencia, la unión de estos elementos convierte al yo lírico que los encarna en una ilusión incierta, misteriosa que se opone a la “luz de la ciudad”. Justamente son las luces, de acuerdo con Biedermann (1992)⁷, lo que disipa la incertidumbre del lago brumoso.

Asimismo, vemos representado, como en dos ejes opuestos, lo artificial (luz citadina) y lo natural (encarnado en el yo lírico, asociable a la voz de Riva). Estos ejes se reiteran a lo largo del poema: el despliegue de campanarios, las emboscadas de los aviones, la domesticación de golondrinas (artificial, racional) contra la magia de las flores nocturnas y la amistad de la tempestad (natural, irracional). Sin embargo, el yo lírico le advierte a un ‘tú’, que existe una elección entre ambas posturas: “Puedes alejarte/ en la magia/ de las flores nocturnas/ puedes tomar la tempestad/ por amiga”, pero al encarnar este ‘lago de bruma’ (incierto, misterioso), este ‘tú’ finalmente optará por lo racional: “y tú dirás que amas/ todas las luces/ de la ciudad”.

En esencia, se observa en el texto poético una prevalencia de elementos naturales (el cielo, el corazón, las golondrinas, las flores nocturnas, la tempestad, el lago, la bruma), opuestos a elementos artificiales y/o creados por el hombre (aviones, campanarios, luces de la ciudad). Si bien en el caso particular de este poema no se perciben alusiones claras al paso del tiempo como en los casos de Marchar y Lévesque, sí se produce un discurso que opone la naturaleza femenina (aquí encarnado por el ‘lago de bruma’) a una

⁷ “[...] the fog symbolizes human uncertainty about the future and the afterlife, and only light (spiritual illumination) can dispel it” (p. 139).

narración históricamente masculina, que se presenta alejada de la ‘magia’ y lo salvajemente natural (es decir, de lo irracional).

Conclusiones

Como pudo observarse a partir de los análisis, tanto en “*Il est des aubes sans oiseaux*” de Béatrice Marchal (2018), como en “*L’aurore est assoiffée*” y “*Je pose à mi-chemin les images*” de Isabelle Lévesque (2017) y en “*Rêve de théâtre*” de Emmanuelle Riva (2017) existe una marcada prevalencia y manifestación de diferentes elementos de la naturaleza: el bosque, las amapolas, el lago, las aves, el trigo, las flores, los pétalos, la tierra, etcétera. Lo natural en estos textos líricos adquiere un valor distintivo: por una parte, puede marcar simbólicamente el paso del tiempo, una posesión en sí de algo sagrado o de suma importancia, o bien, un recorrido que debe realizarse durante la vida. Por otra parte, puede representar lo femenino, desde un plano simbólico (p. ej.: el bosque, lo floral) o desde una encarnación o desdoblamiento del yo lírico (p. ej.: lago de bruma). En ambos casos, la unión con lo natural tiene un matiz positivo: trae consigo sabiduría, calma, encanto y calidez. Desde una perspectiva actual, el retorno a la naturaleza se conforma como una oposición a la vida moderna, tecnológica y agudamente individualista. Por esta razón, podemos considerar la postura expresa en los poemas como crítica y reflexiva.

Por último, la aproximación entre lo natural y lo femenino en las tres poetisas francesas contemporáneas trabajadas se construye como otro discurso desafiante: la voz lírica femenina se adueña de esta asociación tradicionalmente negativa –irracional, inferior, salvaje– y la transforma en un rasgo positivo de sí, que permite

contrarrestar el paso del tiempo, unirse a cierta magia y hallar en la naturaleza lo más profundo, lo verdaderamente vital.

Referencias

Bibliografía primaria

Lévesque, I. (2017). *Voltige!*. L'Herbe qui Tremble.

Marchal, B. (2018). Un jour enfin l'accès et Progression jusqu'au cœur. L'Herbe qui Tremble.

Riva, E. (2017). Seis poemas. Pérez Velázquez, R. (Trad.). *Casa del tiempo*, 3(39). https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/39_abr_2017/casa_del_tiempo_eV_num_39_03_06.pdf

Bibliografía secundaria

Audrerie, S. (5 de noviembre de 2014). Emmanuelle rêva. *La Croix*. <https://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Emmanuelle-reva-2014-11-05-1232554>

Biederman, H. (1992). Dictionary of symbolism. Cultural Icons and The Meanings Behind Them. (Trad. J. Hulbert). Facts on File.

Calderón, A. (2015). Reinventar el lirismo: poéticas del yo y ruptura de los códigos de género en la poesía contemporánea. *Hallazgos*, 12(24), 109-123. <http://dx.doi.org/10.15332/s1794-3841.2015.0024.06>

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Herder Editorial.

Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos* (9a ed.). Editorial Labor.

Cixous, Hélène. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura* (Trad. A. M. Moix). Anthropos.

Muñoz, E. (2004). Multiculturalismo, cuerpo y género: un debate contemporáneo. Dossier "Minorías". *Revista Fuentes Humanísticas*, 16(28), 29-42. <https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/409>

El teatro del absurdo en las obras *El Rey se muere* de Ionesco y *Final de partida* de Beckett

Danila Echegaray Quiroga

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

danilaechegaray@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-2731-9617>

Tras los hechos ocurridos en la primera mitad del siglo XX, específicamente la Segunda Guerra Mundial, las personas ya no comprendían el mundo, y no había sentido o explicación suficiente para la realidad. Estos sentimientos de decepción se trasladaron inmediatamente al arte. Se buscó mostrar el inconformismo frente a las normas y leyes de la vida, representadas a su vez en las normas y leyes del arte, es así como nació el llamado Teatro del Absurdo. Esta corriente teatral tuvo lugar durante las décadas de 1950 y 1960. Si bien predominó en Francia, no todos los autores pertenecieron a este país. Tal es el caso de los protagonistas de este trabajo: Eugène Ionesco y Samuel Beckett. Sin embargo, las dos obras a abordar fueron escritas en idioma francés.

Eugène Ionesco, nacido en Rumania, vivió durante los años 1912-1994. En el presente trabajo se analizará su obra *El rey se muere* (1962). Los personajes de esta historia son seis: el Alabardero, Julieta, el Médico, María y Margarita, quienes tratan de hacer que el Rey Bérenguer acepte su muerte inminente.

Por otra parte, el irlandés Samuel Beckett, nació en el año 1906 y murió en 1989. La obra elegida en este caso es *Final de partida* (1957). En ella se trata la historia de Hamm, un anciano malhumorado que necesita de Clov, su hijo/asistente para vivir.

Ambos conviven con los ancianos padres de Hamm; Nagg y Nell. A lo largo de la obra se observa cómo se relacionan los personajes mientras que Clov se debate entre abandonar la casa o quedarse.

Antes de comenzar con el análisis, podría decirse a modo de síntesis que el Teatro del Absurdo tuvo dos objetivos. El primero, como se dijo anteriormente, exponer la crítica a las reglas de la vida y a la automatización de la cotidianeidad. El segundo, más profundo,

...hacer consciente al hombre de las realidades fundamentales de su condición, inculcarle de nuevo el perdido sentimiento de asombro cósmico y la primitiva angustia, zarandearle de una existencia trivializada, mecánica, complaciente y falta de dignidad, resultante de la conciencia de la realidad (Esslin, 1966, p. 302).

Para abordar el primero de los objetivos se analizarán las formas de escritura de los autores. Luego, el segundo, será observado en las temáticas existenciales presentes en los contenidos de ambas obras.

La cotidianeidad del hombre se ha vuelto un sin sentido y de la misma manera su lenguaje. En estas obras puede observarse cómo se critica esta realidad mediante la forma, es decir, lo que se comunica y cómo se comunica. *Lo que se comunica* no son historias con un inicio, un desarrollo y un desenlace. Sino que se representan situaciones caracterizadas por su falta de lógica, la cual es el primer rasgo a mencionar.

En *El rey se muere*, si bien la historia sigue un pequeño hilo conductor (el proceso de muerte del rey) está llena de hechos ilógicos. Algunos de ellos son: ciudadanos dementes o enfermos, hombres con profesiones contradictorias (el Médico), astros que actúan como personas, una temporalidad que no puede ubicarse en

la historia, entre otros. *Final de partida*, por su parte, permite observar mejor la falta de una historia lógica. No hay un inicio disparador, en el desarrollo no ocurre nada y el desenlace es dudoso. Sus personajes hablan sin sentido, se contradicen en cuanto lo que dicen y hacen y las relaciones son distorsionadas; por ejemplo el trato que Hamm tiene con sus padres.

El resto de los rasgos con relación al *cómo se comunica* y a la forma de escritura, da muestra del sentido que perdió el lenguaje. Las características a abordar en este aspecto son: la proliferación, la automatización, los juegos farsescos y la comicidad.

En primer lugar, un ejemplo de proliferación en *El rey se muere* se da cuando el Médico describe la situación del reino mediante una enumeración de problemas:

Más allá de las fronteras, la hierba ha empezado a brotar. Allá abajo, los árboles verdean. Todas las vacas paren dos terneros al día [...]. En nuestro país, las hojas se han secado, se desprenden. Los árboles suspiran y mueren. La tierra sigue agrietándose más que de costumbre (p. 16).

En el caso de *Final de partida*, puede observarse la proliferación de preguntas en gran parte de la obra, como en la siguiente conversación entre Hamm y Clov:

Clov: Quedaba algo.

Hamm: La base.

Clov: Sí.

Hamm: ¿Y ahora?

Clov: Nada.

Hamm: ¿No hay gaviotas?

Clov: ¡Gaviotas!

Hamm: ¿Y el horizonte? ¿No hay nada en el horizonte?

Clov: ¿Pero qué quiere que haya en el horizonte?

Hamm: Las olas, ¿cómo son las olas?

Clov: ¿Las olas? De plomo

Hamm: ¿Y el sol?

Clov: Nada (pp.17-18).

En segundo lugar, puede observarse el rasgo de la automatización son los personajes del Alabardero y Clov. Al igual que marionetas, ambos realizan la mayoría de acciones como respuesta a órdenes de otros personajes, los reyes y Hamm, respectivamente. En el caso del Alabardero, puede apreciarse este mecanismo en una escena en que Margarita le pide callarse; la didascalia de Ionesco da la idea de un objeto que vuelve a su lugar: “(El alabardero vuelve a ocupar su puesto)” (p. 52). En cuanto a Clov, un ejemplo claro es la escena en que Hamm envía al joven a hablar con Nagg. De la misma forma, la didascalia repetida de Beckett: “Clov se inclina. Ininteligible. Clov se incorpora” (p. 26), resaltan el carácter automático de los movimientos.

En tercer lugar, los juegos farsescos, nacen de lo que Esslin (1966) denomina las tradiciones que el Teatro del Absurdo amplía y combina. Podría decirse que dos de ellas, las “payasadas” y el “teatro puro”, dan lugar a estos juegos escénicos. Se observan dos hechos comunes en las dos obras, Hamm es empujado por Clov en la silla e igualmente el Rey es empujado por Julieta. En ambos casos, la torpeza o rapidez de los movimientos dan el carácter de juego farsesco.

Por último, la comicidad característica de esta corriente teatral acompaña inevitablemente su esencia. En palabras de Esslin (1966):

...los motivos incomprensibles, la misteriosa y a menudo inexplicable naturaleza de los actos de los personajes del

Teatro del Absurdo, nos previene contra la identificación, por lo que es un teatro cómico, a pesar de su tema sombrío, violento y amargo. Por esta causa el Teatro del Absurdo trasciende las categorías de lo cómico y lo trágico, y combina la risa y el horror” (p. 311).

En *El rey se muere*, la comicidad del lenguaje y los hechos acompañan la situación del personaje principal: lo trágico de saber sobre su propia muerte y atravesar ese proceso. En el caso de *Final de partida*, lo cómico está unido a las situaciones de maltrato de Hamm hacia Clov y a sus padres y al hecho de que Clov es un esclavo y no tiene la fuerza para irse.

Hasta aquí la manera en que el Teatro del Absurdo cumple su primer objetivo, la crítica al lenguaje y a la vida, mediante el *qué y cómo se escribe*. A continuación, se analizará el segundo de los objetivos, el tratamiento de temáticas que chocan al espectador. La intención es establecer las temáticas que las obras exponen y compararlas entre sí. Las mismas son: el espacio, la humanidad, el tiempo, la vida y la muerte.

El espacio presenta numerosos símbolos relacionados con la conclusión de acontecimientos u objetos en ambas obras, exponiendo la idea de un mundo en ruinas. Esto se deduce por ejemplo de las descripciones que se hacen del reino en *El rey se muere*: ya casi no hay ciudadanos sanos, hay amenazas enemigas, las montañas se derrumban, no hay cultivos. Asimismo, aparecen signos como: la vaca que no da leche, las telarañas, la falta de calefacción, la grieta en el muro, el sol que no sale.

En *Final de partida*, ya no hay más habitantes que los personajes, a excepción de quien será visto por Clov. También él afirma que ya no hay naturaleza alrededor de los personajes, que todo el universo es

de color negro claro, que la luz se extinguió y que todo huele a cadáver. Un signo de finalización recurrente en la obra es la expresión “ya no hay” atribuida a muchísimos objetos, entre ellos: sopa, confites, mantas y el calmante de Hamm.

En cuanto a la humanidad, se ve representada en dos soliloquios que pueden considerarse los polos de la vida del hombre. En *El rey se muere*, el Alabardero hace un inventario de las cosas hechas por el Rey a lo largo de su vida con una proliferación de eventos (p. 51). Los hechos descriptos hacen referencia a todas las cosas que la humanidad ha logrado en la historia. Se muestra entonces el talento, la razón y la capacidad del ser humano. Todo lo contrario ocurre en *Final de partida*, en donde un soliloquio de Hamm (p. 20) describe lo que es la vida para él: un conjunto de decisiones vacías que consisten en sentarse, no hacer nada y morir.

Por su parte, la presentación del tiempo también es diferente en las dos obras. En *Final de partida* el tiempo nunca pasa y se vuelve exasperante para los personajes. Esto puede verse cuando Hamm pregunta qué hora es y Clov responde “la misma de siempre” (p. 5). También se observa que a lo largo de la obra el tiempo pasa indefinidamente, ya que Hamm pide varias veces su calmante, pero nunca es la hora adecuada.

En *El rey se muere* el tiempo está escénicamente determinado, dura una hora y media. Este tiempo no alcanza para el Rey que ha desperdiciado su vida, y desea volver atrás:

El Rey: –Que el tiempo retroceda.

María: –Que estemos hace veinte años. [...] Tiempo vuelve, tiempo vuelve. Tiempo detente.

Margarita: –Ya no hay tiempo. El tiempo se le ha derretido en la mano (p. 27).

Por último, podría decirse que la vida y la muerte son los temas de mayor importancia en las obras. La primera presentación de ellos es el movimiento que tienen los personajes. En ambas obras el movimiento corporal es muestra de vida: mientras hay menos movimiento, hay menos vida. De esta forma, hay personajes con completa movilidad como Margarita, María, Julieta, el Médico y el Alabardero; ninguno de ellos está en peligro de muerte¹. Otros personajes se encuentran con su movilidad reducida de distintas formas: Hamm no puede caminar y Nagg y Nell no tienen piernas. Estos personajes están más cerca de la muerte porque sin Clov no podrían sobrevivir.

Los dos personajes restantes son especiales. El caso del Rey es notable, a medida que pasa la obra va perdiendo su movilidad. Cuando llega el fin y acepta su muerte gracias a la ayuda de Margarita, “está inmóvil, cuajado como una estatua” (p. 65). El personaje de Clov en cambio, presenta cierta esperanza. El joven puede moverse, pero sus piernas andan mal, no puede sentarse, está encorvado y mal de la vista. Es decir, que si bien está vivo, la muerte lo acecha y está afectando su movimiento.

Como se dijo anteriormente, existe una segunda representación de esta temática y está presente mediante la idea de decisión. En *El rey se muere*, los personajes intentan que el Rey tome la decisión de aceptar su muerte. A lo largo de toda la obra se observa el proceso

¹ Respecto a estos personajes, su desaparición no se tiene en cuenta como muerte propiamente dicha, ya que dependen del estado del Rey.

que vive Bérenguer para poder hacerlo. Como no puede solo, Margarita lo ayuda desde el comienzo hasta el final.

En *Final de partida* la vida se ve figurada en el afuera, donde Clov ha visto a un posible progenitor. La muerte es la vida junto a Hamm, a quien odia y quien lo maltrata. Clov va a debatirse entre irse y vivir o quedarse en la habitación y morir. A diferencia del Rey, tiene la posibilidad de elegir la vida, de hecho tiene claro que no quiere quedarse, pero hay algo que no lo deja decidirse. Nunca se sabe con claridad qué lo retiene, de hecho, en su último soliloquio (pp. 41-42) muestra su confusión interna. Así, al final de la obra “Clov permanece inmóvil cerca de la puerta hasta el fin” (p. 42). Quizás necesitaba la ayuda de Margarita para abrir la puerta y marcharse.

A modo de conclusión, el presente trabajo se ha propuesto un análisis de elementos propios del Teatro del Absurdo en las obras *El rey se muere* y *Final de partida*, de Eugène Ionesco y Samuel Beckett, respectivamente. Por un lado, los rasgos de la escritura que denuncian la automatización e ilogicidad de la vida y el lenguaje. Por otro, el tratamiento de las realidades existenciales de la vida. Este ensayo no pretende ni puede agotar el análisis de los aspectos presentes en ambas obras, sin embargo, propone un acercamiento que motive al lector a continuarlo.

Referencias

- Beckett, S. (1957). *Final de partida*.
 Esslin, M. (1966) *El teatro del Absurdo*. Seix Barral.
 Ionesco, E. (1962). *El rey se muere*.

Mallol de Albarracín, L. (2011). *Presencia de elementos surrealistas en El rey se muere de Ionesco* [Material de cátedra]. Cátedra de Literatura Francesa, carrera de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo.

Mallol de Albarracín, L. (2012). *El teatro de Ionesco: nueva expresión, temas eternos* [Material de cátedra]. Cátedra de Literatura Francesa, carrera de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo.

Ken Bugul y el árbol como reflejo de una vida

Martín Eduardo Hanono Pino

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

martinhanonopino@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-4021-7593>

Los niños fueron los primeros en descubrir los rincones secretos en los que los antepasados hacían guardia [...] Eligieron junto al padre el lugar donde se construiría la futura casa. Fue delante del baobab.

Ken Bugul.

El presente escrito consiste en un análisis de *El baobab que enloqueció* (1982), novela autobiográfica de la escritora senegalesa Ken Bugul. El objetivo del escrito es esclarecer la relación simbólica entre el baobab y los procesos psicológicos que atraviesa la escritora como resultado de su viaje a occidente. La hipótesis de trabajo es que se puede establecer un paralelismo profundo entre el baobab como símbolo, perteneciente al «tiempo mítico», y el proceso de muerte y renacimiento -también simbólico- que atraviesa la autora. Algunas nociones desarrolladas por el historiador de las religiones, Mircea Eliade, sirven para analizar el mito de creación que inicia la obra, y la relación de la «pre-historia [mítica] de Ken» con la «historia de Ken». Asimismo, se recurre a significaciones del árbol como símbolo que resultan pertinentes para el análisis, al igual que algunas características del baobab en particular, pues ocupa un lugar protagónico en la cultura senegalesa, como ha demostrado Castañón (2015).

Algunas nociones sobre el «mito»

Los mitos son historias que narran el origen de algo que forma parte de la realidad. En ellos está implícita la idea de que “es la primera manifestación de una cosa la que es significativa y válida” (Eliade, p. 34). El tiempo en que las cosas son creadas es un tiempo sagrado, otro tiempo, cualitativamente distinto al tiempo en el que vivimos nuestras vidas. Los mitos recuperan ese tiempo primordial, y de esa forma el mundo se renueva. Si el mito no se recupera, el mundo corre el peligro de perecer, porque “nuestro mundo, habitado y desgastado por seres mortales, está sometido al devenir del tiempo y por eso la única renovación posible es reiterando la creación” (Eliade, p. 44).

En la “ontología arcaica”, una existencia humana significativa se sustenta en los actos y pensamientos que han sido formulados en el pasado. “Los mitos constituyen, pues, la suma del saber útil. [...] Ignorar u olvidar el contenido de esta «memoria colectiva» constituida por la tradición equivale a una regresión al estado «natural» (la condición acultural del niño) o a un «pecado», a un desastre” (Eliade 1963, p. 119).

El mito en la «pre-historia» de Ken

La “Pre-historia de Ken” (Bugul, pp. 5-23), capítulo que da inicio a la novela, cumple con todas las características de un mito. Lo que hace es recrear el origen del baobab y de su pueblo a través de la narración. De esta forma, se recupera el valor del tiempo sagrado de los orígenes, y, al mismo tiempo, une su vida y la de su pueblo, a la voluntad de los dioses, que hicieron nacer al baobab de forma milagrosa:

El agua vertida [por la jarra rota] se había topado con una semilla a la que bañó titubeante. Era el hueso del fruto del baobab que Fodé había escupido al responder a su hermana, la mañana del primer día en que los *dioses* concibieron una nueva generación que revolucionaría los tiempos [...] Una semana después, con el principio del invierno, el hueso germinó al descubierto: brotó un pequeño tallo que vestía orgulloso una única hoja. Fue un *milagro* que consiguiera escapar de los chaparrones, las pisadas de los seres humanos y las pezuñas de los animales (Bugul, pp. 13-14. El resaltado es mío).

Hay dos hechos muy importantes en cuanto a la fundación del pueblo. En primer lugar, el hecho de que fue fundado sobre las cenizas de otro pueblo. Esto no es algo casual, ya que la muerte (simbólica) y el renacer van a formar parte de la vida de Bugul. Primero, al irse de Senegal, y luego, al decidir volver, como veremos más adelante.

Eliade (1963) insiste en que no puede existir una verdadera creación sin la destrucción del mundo previo, porque “para que algo verdaderamente nuevo pueda comenzar es preciso que los restos y las ruinas del viejo ciclo estén completamente destruidos” (p. 51).

El segundo hecho destacable es que, al fundarse el pueblo, se lo hace frente al baobab, y así se une el pasado de los ancestros con el futuro del pueblo, se renace sentando raíces en los orígenes:

—Delante de este baobab, símbolo de una vida anterior, vamos a construir una casa que será “la morada”, entregaremos nuestros huesos por esta tierra de Ndoucoumane, sacrificaremos al sol lo que tenemos de mayor valor: nuestra vida. [...] Hemos llegado. Renaceremos todos aquí (Bugul, p. 17).

En una entrevista, Ken Bugul afirma tener “una visión ecuménica” en cuanto a lo religioso, en la que mantiene la duda junto con el deseo de creer. El mundo que nos presenta suele estar rodeado de cierta magia, que se mezcla al mismo tiempo con lo espiritual y con lo religioso. El lector no sabe si el mito creado por ella es del todo inventado o si recupera parte de mitos africanos; y tampoco si se trata de solo una metáfora sobre su espiritualidad, o si es una creencia real. Quizá ella misma no lo sabe del todo, pues “duda” y “cree” al mismo tiempo (Bugul, 2019). Lo que sí podemos ver es que, en la novela, todo lo que rodea su tierra natal, y el baobab, está cubierto por cierto manto de misterio, en el que la realidad, la magia y los sueños se desdibujan y se mezclan. Su padre, ciego desde que ella era pequeña, vivía más cerca que nadie de esta parte del mundo; en sus palabras, “descubría sin mirar las cosas extraordinarias dentro de las tinieblas” (Bugul, p. 33).

El baobab y el símbolo del árbol

El baobab es un árbol “milenario y mítico, emblema de Senegal”. Suele alcanzar una altura de quince a treinta metros y sus ramas, extendidas horizontalmente, llegan a dar una sombra de cincuenta metros de diámetro. Estas dimensiones tan imponentes ayudan a la imagen del árbol sagrado. También se caracteriza por la longevidad, pues algunos especímenes llegan a superar los tres mil años de edad. Sus raíces, hojas, flores y frutos son utilizados para hacer alimentos, herramientas, y proveer muy diversos tipos de remedios. Se lo conoce también como “guardián de las verdades”, “árbol de la palabra”, “árbol mágico” y “árbol de la vida”. Se trata de un árbol muy valioso y significativo para los senegaleses, tanto a nivel material, como espiritual y simbólicamente (Castañón, pp. 53-56).

En la novela, el baobab representa los orígenes de Ken Bugul, su cultura, su espiritualidad, y esa magia con la que veía el mundo, que había encontrado en África, pero que no va a poder encontrar en Occidente.

Según una conocida leyenda, el baobab desafió a los dioses por su belleza y su fuerza, y cuando ellos lo lanzaron por los aires, cayó con su copa enterrándose en el suelo y quedando sus raíces al aire. Esto explica su apariencia, pues en las épocas de sequía (que duran hasta nueve meses), sus ramas desnudas parecen raíces en el cielo. De ahí proviene otro de los nombres con los que se lo conoce, *árbol al revés* (Castañón, 56). Simbólicamente, al asentar sus raíces en el cielo, el árbol trae lo sagrado, el reino de los cielos, al mundo terrenal (Chevalier, pp. 194-195).

Por otro lado, «el *árbol de la vida* es también el *árbol de la muerte*». Simboliza el permanente renacer (Chevalier pp. 202-203). A lo largo de la novela, se da en Ken este proceso de muerte y renacimiento, y es simbolizado en el baobab.

Quizá, estas palabras de Chevalier ayuden a entender un poco la relación de Bugul con el baobab: “el primitivo a veces liga su destino a un árbol sagrado al que reza y venera como si contuviera en depósito las fuerzas de su alma, de su voz o de su vida” (p. 203). El baobab no solo representa los orígenes ancestrales de Ken, sino también, su espiritualidad individual.

La muerte del baobab que enloqueció y el re-nacer de Ken Bugul

Durante la “historia de Ken” (Bugul, pp. 25-191), se describe cómo ella busca en Occidente la Tierra Prometida. En esta búsqueda, que

es también una búsqueda de sí misma, debe dejar atrás sus valores y costumbres africanas para adoptar las de occidente. El problema es que nunca deja de ser una extranjera, a pesar de que sí había dejado de ser parte de Senegal (Castañón, 2015, p. 58). Al abandono de sus tradiciones se suma cierta rebeldía de su personalidad, y como consecuencia busca en Europa experimentar con todo lo que se le presenta: su sexualidad, drogas –como el LSD y la heroína–, y finalmente con la prostitución.

En Occidente ella siente una soledad irremediable, pues no puede establecer vínculos auténticos con los demás. Los occidentales no suelen mostrar un interés real en su cultura y en ella misma, sino en el hecho de que representa lo exótico. Además de esto, el abandono de su madre la persigue como un fantasma, sin darle un respiro, lo que le produce una gran angustia. En sus propias palabras: “Yo no tenía nada y buscaba mi infancia en cada situación que vivía en el país de repuesto, donde me abandonaba a la tragedia desde que la madre se marchó” (Bugul, p. 186).

Quizá, el abandono de sí misma a la tragedia tiene que ver con el abandono sus valores en busca de una nueva vida en Occidente. La decepción que se produce en ella es muy profunda: son sus esperanzas de una nueva vida derrotadas por la vorágine, la indiferencia y la decadencia del mundo occidental.

La pregunta fundamental es por qué enloqueció y murió el baobab. Y la respuesta inmediata es que murió de pena, por el abandono de Ken. Pero en un sentido más profundo, ella se abandona a sí misma y a su cultura ancestral (que forma parte de ella), y este desarraigo tiene terribles consecuencias en su vida. Entonces ella decide volver, y por eso es tan significativa la muerte del árbol, porque “la

ontología africana no considera la muerte como el fin de la vida sino más bien como un re-nacer” (Castañón, 2015, p. 60).

Reuniendo lo que hemos desarrollado, la figura del baobab en esta obra representa la espiritualidad individual de Ken y al mismo tiempo la conexión con su cultura originaria (y la magia que no encuentra en Occidente). La muerte del baobab es el paso previo al re-nacer de Ken. Como su pueblo natal, que nació a partir de las cenizas del pueblo anterior, pero bajo la sombra del baobab que lo conectaba con la vida de sus antepasados: así Ken debe vivir su propia tragedia en Occidente y “morir” en ella, antes de poder renacer volviendo a su tierra de origen.

Referencias

- Bugul, K. (1982). *El baobab que enloqueció* (Trad. S. Martínez Pérez). Zanzibar.
- Bugul, K. (2019). Ken Bugul y las mujeres africanas / Entrevistada por Mendy-Ongoundou, R. y Atakpama, G. *Radio África Magazine*. <https://www.radioafricamagazine.com/la-mujer-ken-bugul/>
- Castañón, L. E. (2015). “Paisajes e identidad en la creación literaria de Ken Bugul”. En: En Artal, S. & Aiello, F. (Ed.), *Estudios argentinos de literatura francesa y francófona. Desarraigos: de la experiencia a la escritura* (pp. 53-63). Universidad de Mar del Plata, Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1969). *Diccionario de los Símbolos* (Trad. J. Olives Puig). Herder.
- Cirlot, J. E. (1958). *Diccionario de símbolos*. Labor.
- Eliade, M. (1963). *Mito y realidad*. Trad. Luis Gil. Labor.

El simbolismo del pájaro y la figura del poeta en Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire y Rubén Darío

Luciana Micaela Urquiza

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Cuyo

lulaurquiza04@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-2969-7257>

*Yo comprendo el secreto de la bestia. Malignos
seres hay y benignos. Entre ellos se hacen signos
de bien y de mal, de odio o de amor, o de pena
o de gozo: el cuervo es malo y la torcaz es buena.*

Y Quirón contesta:

*Ni es la torcaz benigna, ni es el cuervo protervo:
son formas del Enigma la paloma y el cuervo.*

Rubén Darío, *Coloquio de los Centauros*.

A lo largo de la historia hemos podido observar cómo los escritores toman prestados temas, formas de narrar y símbolos de otros autores. Sin embargo, hay tópicos que trascienden fronteras geográficas y temporales, para volverse eternos en la Literatura. La existencia de Edgar Allan Poe (1809-1849) representó un hito en la historia literaria. Su figura, cargada de desdichas y misterios, se transformó en un emblema para escritores que le precedieron durante el siglo XIX, entre ellos podemos nombrar a Charles Baudelaire (1821-1867) y Rubén Darío (1867-1916). Poe solo vivió 40 años, tras su muerte fue rescatado de las tinieblas por Baudelaire,

quien vio en él un extraordinario talento y se propuso traducir sus obras al francés. Las traducciones de Baudelaire ampliaron el alcance de sus poemas y cuentos a toda Europa. En consecuencia, llegaron hasta Rubén Darío quien, sorprendido por su destreza en la escritura y entusiasmado por su extrañeza, realizó un artículo sobre la vida de Edgar Allan Poe que se incluyó en la *Revista Nacional* en 1893 y posteriormente en su libro titulado *Los Raros*. En esta obra, Darío presentaba la vida de diversos escritores que él admiraba, una especie de compilación de autores excéntricos y algunas de sus manías más oscuras. En el capítulo dedicado al escritor estadounidense, Darío se referirá a él de distintas formas: “el soñador infeliz, el príncipe de los poetas malditos”, como también “el pálido y melancólico visionario que dio al arte un mundo nuevo” (Darío, pp. 13-26).

A modo de acortar este análisis, solo me centraré en tres poesías de estos autores que contienen pájaros como figuras principales en sus relatos. Estos poemas son: *El cuervo* de Edgar Allan Poe, *El albatros* de Charles Baudelaire y *Blasón* de Rubén Darío. Para cada uno de estos autores, el pájaro representa algo distinto. Sin embargo, lo que tienen en común es que estas figuras aparecen como representación del mundo interno del yo lírico.

En el poema de Poe, la imagen del cuervo representa la angustia tras la pérdida de la persona amada, mientras que para Baudelaire el albatros encarna al poeta que se siente excluido de la sociedad. Para Darío, la figura del cisne tiene varios significados, pero en este poema va a simbolizar específicamente al poeta inspirado. También, considero pertinente señalar que estos poetas pertenecen a movimientos artísticos distintos, a pesar de haber vivido en el mismo siglo. Poe es un representante del Romanticismo oscuro,

corriente estadounidense, a la que también pertenecen Hawthorne y Melville. Por otro lado, Baudelaire fue uno de los voceros del movimiento Simbolista, originado en Francia, junto a Verlaine y Rimbaud. Por último, Darío fue parte del Modernismo, cuyas bases se sentaron en América Latina y del cual también son representantes Nervo y Lugones.

No es secreto para nadie que durante el siglo XIX era una constante el consumo de alcohol y de opioides, como tampoco es novedad el saber que ninguno de estos tres escritores escapó de estas adicciones. La urbanización y conglomeración de las ciudades, trajo consigo la aparición de un espacio nuevo para estas personas. La noche se convirtió en el terreno de las pesadillas, las reflexiones, la nostalgia, el misterio, los excesos, los delirios, lo esotérico y los amores. De igual manera, la ciudad se configuró como el espacio central de las miserias, el sufrimiento y la depravación. La muerte a temprana edad de Poe y sus composiciones acerca de lo sobrenatural lo consagraron como el portavoz de los escritores taciturnos.

“El cuervo” relata la visita nocturna de este animal a un estudiante atormentado por el luto tras la muerte de Leonora, su amada. Como en muchos textos de Poe, la atmósfera solemne y oscura acompaña al relato, junto con el miedo a la noche silenciosa que da lugar a pensamientos intrusivos. En este caso, este pájaro, de aspecto macabro y dueño de una voz profunda, simboliza una tortura que no tiene fin, dado que representa la negación de la pérdida de la amada. Esto puede observarse en la siguiente cita:

¡Profeta! —exclamé—, ¡cosa diabólica!
¡Profeta, sí, seas pájaro o demonio!
¡Por ese cielo que se curva sobre nuestras cabezas,

ese Dios que adoramos tú y yo,
dile a esta alma abrumada de penas si en el remoto Edén
tendrá en sus brazos a una santa doncella
llamada por los ángeles Leonora,
tendrá en sus brazos a una rara y radiante virgen
llamada por los ángeles Leonora!
Y el cuervo dijo: “Nunca más” (p. 5).

Esta ave, posada sobre el busto de Palas Atenea, es la que acompaña al yo lírico hasta el final de sus días, es la representación corpórea del dolor tras el fallecimiento de Leonora, la angustia ante la seguridad de que ella no va a volver. El cuervo es el guardián de las sombras, de lo oculto, del más allá. Esta bestia se muestra imperturbable, solo susurra las palabras “nunca más” y se niega rotundamente a hablar sobre el destino de la doncella. En este poema, este pájaro de mal agüero señala que el único desenlace posible es la muerte, la única certeza que tenemos en este mundo irracional.

La asociación entre las aves y la muerte es un lugar bastante común en la Literatura. Mensajeras de malos presagios y de buenos augurios, suelen estar vinculadas a la idea del alma también. Como explica Dolores Romero López (2013):

Según Homero, Psique, la divinidad griega que personifica al alma, sale volando de la boca del que muere como si fuera una mariposa, asentando así la idea de que el alma tiene alas. En la tradición hindú el pájaro representa el estado superior del ser. Esta significación del pájaro como alma es un frecuente motivo folclórico debido a la creencia de que el alma escapa volando del cuerpo después de la muerte (p. 202).

A pesar de los kilómetros que los separaban, Charles Baudelaire descubrió a Poe y se encargó de difundir su trabajo en Francia.

Baudelaire realizó la traducción de “El cuervo” al francés, aunque decidió convertirlo en prosa. También escribió sobre Poe y señaló que “no es específicamente un poeta o un novelista: es poeta, novelista y filósofo. Lleva en sí la doble naturaleza del iluminado y del sabio”. Podría afirmarse que Baudelaire encontró en Poe un gemelo espiritual. Por ello, Cortázar, en una de las entrevistas con Ernesto Gonzalez Bermejo, exclamó: “Quizás a usted le va a divertir, pero yo creo muy seriamente que Charles Baudelaire era el doble de Edgar Allan Poe” (1978, párr. 4). Más adelante en el diálogo también señaló que:

Pero hay más: si usted toma las fotos más conocidas de Poe y de Baudelaire y las pone juntas, notará el increíble parecido físico que tienen; si elimina el bigote de Poe, los dos tenían, además, los ojos asimétricos, uno más alto que otro. Y además: una coincidencia sicológica [sic] acentuadísima, el mismo culto necrofilico, los mismos problemas sexuales, la misma actitud ante la vida, la misma inmensa calidad de poeta. Es inquietante y fascinante pero yo creo –y muy seriamente, le repito– que Poe y Baudelaire eran un mismo escritor desdoblado en dos personas (párr. 8).

Asimismo, Cortázar explicó que para él entre Poe y Baudelaire existía un vínculo telepático, ya que el francés no hablaba el inglés de manera fluida, pero logró traducir sus textos sin fallar mediante su “intuición maravillosa” (párr. 7). El escritor francés va a compartir con el estadounidense una cosmovisión sobre la ciudad, ambos rechazan la sociedad industrial, la expansión de las ciudades y la corrupción de las almas que esto conlleva. Asimismo, lo va a caracterizar como *flanêur*, un observador atento del comportamiento de estas metrópolis decadentes. Esta es la manera en la que Baudelaire retrata a los poetas, como seres privilegiados que tienen el poder de contemplar la miseria que los rodea, son

profetas que tienen el deber de hacer un llamado a la moral. Ese era el objetivo de Baudelaire y sus *Flores del mal*, intentar advertir sobre la perdición y la maldad que atentaba a los pobladores de las ciudades. Aunque, como dice el dicho, nadie es profeta en su tierra, los poetas son ignorados y llevan este designio como una carga, una maldición. Esto queda plasmado en su poema “El albatros” (p. 18), en el que el poeta está representado por esta ave de alas enormes, llamadas “reyes celestes, torpes y avergonzados”. Al caminar entre los marineros que intentan cazarlo, esta ave grotesca, débil y fea, contrasta con su entorno porque en realidad su lugar es el cielo, lejos de la podredumbre que lo rodea. El poeta se eleva majestuosamente entre la realidad mundana, ya que, a pesar de su lento andar, es el único capaz de entender más allá de lo que el resto de los mortales puede lograr. Esto puede observarse en la siguiente estrofa:

El Poeta se parece al príncipe de las nubes
que frecuenta la tempestad y se ríe del arquero;
exiliado en el suelo en medio de los abucheos,
sus alas de gigante le impiden caminar.

Esta ave con su aspecto ridículo y torpe, como él mismo señala, es maltratada y dejada de lado por los hombres. Oscar Tellini (2019), va a agregar que tanto el pájaro como el poeta, tienen en común un patrón afectivo, la *no-pertenencia* a los lugares donde la cultura y el mundo los asignan. Por este motivo, si el albatros se mantiene en la tierra su destino es el sufrimiento, debe volar y alejarse para poder ser verdaderamente libre, para ser soberano de su reino.

Rubén Darío leyó a Baudelaire y a Verlaine, por lo que abrazó firmemente los postulados simbolistas. No obstante, fue más allá con sus propios símbolos. Tomó a la figura del cisne y le dió

múltiples significados. Como explica Tatiana Cuello Privitera, para este autor estas aves pueden representar: la imagen del deseo sexual, la realización suprema de un deseo, un emblema del poeta inspirado o el poeta ideal, la inspiración, la contemplación de la belleza, un símbolo heráldico de los artistas, la musicalidad del compositor Richard Wagner, el enigma o el misterio sagrado, los escritores hispanoamericanos frente lo *yankee* o los invasores europeos. En el poema “Blasón”, el cisne simboliza al poeta inspirado, al que es capaz de alcanzar la excelencia y plasmar la belleza en su quehacer. En los tiempos de mecenazgo, el poeta era protegido por figuras como la de Luis de Baviera, por lo que podía dedicar su tiempo a esta búsqueda de la inspiración y lo sublime. El significado otorgado al cisne, con su largo cuello como una eterna interrogación y su plumaje blanco como el lino, está vinculado al mito de Leda. En este mito, Zeus está enamorado de Leda, una mortal, y para poder estar con ella se transforma en esta ave. Producto de su amor, Leda queda embarazada de mellizos, Cástor y Helena. Helena, es el símbolo de la belleza, la “divina entre las mujeres” según señala Homero en *La Ilíada*. Esto puede verse en la siguiente estrofa:

Es el cisne, de stirpe sagrada,
cuyo beso, por campos de seda,
ascendió hasta la cima rosada
de las dulces colinas de Leda.

Para Rubén Darío, el poeta debe aspirar a alcanzar ese cisne eternamente, debe intentar plasmar esa belleza extraordinaria. Por este motivo, en los escritores modernistas está fuertemente marcado el interés por lo esotérico, lo sobrenatural, lo que no se puede decir y lo que no se puede explicar. Bajo estas condiciones aparece la admiración a Poe y Baudelaire, quiénes mediante su

escritura pudieron plasmar la magnanimidad de la oscuridad, la desdicha vinculada al amor y el perpetuo temor a la muerte.

Edgar Allan Poe se convirtió en un mito de la Literatura. Su vida bohemia, sus tormentos que quedaron plasmados en sus escritos y su abrupta muerte, lo transformaron en leyenda. Charles Baudelaire se sintió hermanado a él por la manera de retratar la ruina y la miseria que estaban gestándose en las grandes ciudades. Rubén Darío tomó de Poe su fascinación por lo esotérico e intentó limpiar su imagen a través de la biografía que escribió sobre él en *Los Raros* y en las columnas que hizo para el diario *La Nación*. Darío también vinculó a Poe al símbolo del cisne, lo llamó “el cisne desdichado que mejor ha conocido el ensueño y la muerte”. Tanto el Simbolismo como el Modernismo tomaron como estandarte lo esotérico, la magia, la alquimia, pero sin dejar de lado la presencia de Dios como regente de lo moral. Los tres se sintieron atraídos por lo oculto, por lo desconocido, por lo eterno y respondieron el llamado. Retrataron de diversas maneras todo aquello que nos rodea, pero no podemos ver. Tomaron a la muerte como la única certeza, pero teniendo a la escritura como la principal alternativa al olvido. Profesaron al arte como la forma de elevarnos hacia el cielo y alejarnos de la profana realidad. Como las aves atravesaron firmamento, para alcanzar la eternidad en su legado, por lo que me parece que es fundamental apreciar aquellos símbolos que los llevaron a obtener su lugar entre las estrellas de la bóveda celeste.

Referencias

- Baudelaire, C. (2007). *Las flores del mal* (Trad. Sergio Albano). Ed. Gradifco.
- Cuello Privitera, T. (2017). El símbolo del cisne en Rubén Darío. *Revista de Literaturas Modernas*, 47(1), ene-junio, 135-150.

- Colombi, B. (2020). *Poe visto por Rubén Darío. Sala Dariana II* (pp. 149-159). Instituto Nicaragüense de Cultura.
- Dario, R. (1896) *Prosas profanas*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/prosas-profanas-y-otros-poemas--0/html/>
- Darío, R. (1905). *Los raros* (2da ed.). Casa Editorial Maucci.
- Friedrich, H. (1974). *Estructura de la lírica moderna* (Trad. J. Petit). Seix Barral.
- Gonzalez Bermejo, E. (7 de diciembre de 2012 [1978]). Revelaciones de un cronopio. Conversaciones con Julio Cortázar (extracto). *Deletreados*. <https://deletreados.wordpress.com/2012/12/07/entrevista-a-julio-cortazar-a-proposito-del-doble-de-edgard-allan-poe/>
- Poe, E. A. (2003 [1845]). *El cuervo*. Biblioteca Virtual Universal. <https://biblioteca.org.ar/libros/1731.pdf>
- Romero López, D. (2013). El trasfondo ocultista del cuervo: desde su simbolismo poético a los “topoi” modernistas. *’llu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 18, 201-218. https://doi.org/10.5209/rev_ILUR.2013.v18.43048
- Silés Artés, J. (2011). El Cuervo de Edgar Allan Poe: ingenio y poesía. *Didáctica. Lengua y Literatura*, 23, 369-379.
- Tellini, O. S. (2019). Encuentros entre voces humanas y seres más-que-humanos-Figuraciones animales en el poema ‘El albatros’ de Charles Baudelaire y el cuento ‘La Casa de Asterión’ de Jorge Luis Borges [Tesis de grado]. Universidad de Estocolmo. <https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-190623>
- Urzúa Opazo, M. (2018). Leer a Edgar Allan Poe en Rubén Darío y Rosamel del Valle: Del Modernismo a la Post Vanguardia. *Anales de Literatura Chilena*, (30), 73-95. <https://analesliteraturachilena.lettras.uc.cl/index.php/alch/article/view/32949>
- Zonana, G. (2012). *Documento de cátedra*.

Absurdo y suicidio: *El Mito de Sísifo* de Albert Camus y *Las Sillas* de Ionesco como respuesta al siglo XX

Ana Belén Vega Bayarri

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Cuyo
vegabayarri.ana@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-3177-277X>

El siglo XX fue un siglo turbulento y de profundos cambios políticos, económicos y sociales. Dos guerras mundiales, crisis económicas y grandes movimientos migratorios influyeron significativamente en las personas de la época, quienes comenzaron a hacerse preguntas acerca de cada aspecto de la vida, en especial con respecto al sentido de la misma. Estos cuestionamientos relativos a la existencia se hicieron notar en las expresiones artísticas del momento. En la literatura se observan corrientes tales como el existencialismo y el teatro del absurdo, entre otras, que tenían como finalidad exponer sobre la huella que estos eventos dejaron en el hombre. Para este trabajo se han seleccionado dos obras representativas del siglo XX: en primer lugar, *El Mito de Sísifo* de Albert Camus, publicada en 1942; y, en segundo lugar, *Las Sillas* de Eugène Ionesco publicada en 1952. El objetivo es observar de qué manera se introduce el concepto de absurdo y el suicidio en las obras de ambos autores y por qué dichas obras fueron escritas como un modo de respuesta al siglo XX.

En *Las Sillas* Ionesco relata la historia de dos ancianos que viven apartados en una isla. Mientras recuerdan eventos de su vida cuentan que han invitado a una multitud con el fin de comunicarles un mensaje esperanzador que podría cambiar el curso de la humanidad. *El Mito de Sísifo* es un ensayo en el que Camus retoma el mito griego para hablar sobre el sentimiento del absurdo, el significado de la vida y el suicidio.

Para Camus la vida carece de sentido más allá del que las personas puedan darle. No existe tal cosa como un propósito o significado trascendental, el ser humano decide buscarlo por su cuenta. Sin embargo, entre proponerse esta tarea imposible de encontrar el sentido y no lograrlo porque simplemente no existe, se produce un desequilibrio en el que se encuentra el absurdo. El autor denomina dicho absurdo como el conflicto que se produce entre la búsqueda de verdad y conocimiento por parte del hombre; y el impacto de encontrar que el mundo solo le devuelve irracionalidad e indiferencia. Camus utiliza el mito de Sísifo para ilustrar su idea: este personaje está condenado por los dioses a subir una roca gigante hasta la cima de una montaña solo para tener que volver a empezar la tarea una vez finalizada. Las divinidades le otorgan este trabajo no porque consideren el esfuerzo físico como un castigo, sino porque el verdadero suplicio es el esfuerzo inútil, repetitivo y sin esperanza. En esta historia se puede observar que el verdadero castigo es realizar una y otra vez una tarea que carece de sentido.

Como forma de escapar de la absurdidad el autor plantea el suicidio como posible respuesta⁹³. La muerte es el fin definitivo de la existencia, por eso se propone el suicidio como vía de escape de la realidad. No obstante, Camus afirma que el acto de acabar con la vida propia no resuelve de ninguna forma el absurdo, sino que es consecuencia del mismo. Edward Javier Ordóñez cita a Camus: “El suicidio no es capaz de resolver el problema del absurdo que cimienta la existencia humana, puesto que se limita a eliminar uno de los factores de la ecuación y en lugar de contestar a la pregunta la deshace” (2010, pp. 193-194).

Como se mencionó con anterioridad, en *Las Sillas* Eugène Ionesco escribe sobre la vida de dos ancianos que se están preparando para recibir una multitud de personas en la torre en la que viven. Los protagonistas cuentan que tienen el objetivo de compartir un importante mensaje, producto de la experiencia y sabiduría del viejo, con la humanidad. A medida que comienzan a llegar los invitados se puede notar que son invisibles. No obstante, es posible imaginar cómo lucen y lo que dicen a través de las palabras de los protagonistas. A lo largo de la obra el salón se va llenando de sillas que aparentan estar vacías, lo que crea un distanciamiento físico entre los protagonistas, esta distancia produce desesperación por la imposibilidad de comunicación. Para anunciar el tan ansiado mensaje deciden contratar a un orador profesional, ya que el anciano no se siente capaz de transmitirlo correctamente. Sin embargo, una vez que el viejo se

⁹³ Cabe aclarar que Camus propone 3 respuestas al absurdo: el suicidio como tal, aunque este no resuelve el problema del absurdo; adherir a algún tipo de corriente filosófica o religiosa que proponga una trascendencia después de la muerte y la rebelión. Esta última es la que el autor considera más adecuada.

libera del mensaje y se lo transmite al encargado de comentárselo a la audiencia, tanto él como su esposa saltan desde la ventana de la torre, terminando así, con sus vidas.

Esta historia abre el interrogante sobre lo que sucede cuando el viejo, que piensa haber encontrado el propósito existencial del que habla Camus, cree haberlo cumplido. Si se tiene en cuenta el hecho de que tanto la búsqueda como el encuentro de un fin último de la vida representan un engaño; asimismo, dicho engaño da como resultado el sentimiento del absurdo; es posible observar que aquellos que creen haberse encontrado con un objetivo existencial y repentinamente se ven desprovistos de él, vuelven a caer en este absurdo. En la historia de *Las Sillas* el viejo y su esposa creen haber cumplido su propósito. Una vez que el mensaje de esperanza está en manos de una persona más capacitada para transmitirlo se quedan sin objetivo existencial. Esta pérdida del sentido les quita la única razón por la que aún se aferraban a la vida, por lo que vuelven a enfrentarse al sentimiento de absurdidad y, al no poder soportarlo, deciden suicidarse. Rigal Aragón y Suárez Sánchez afirman que: “La náusea existencial, el abandono, la soledad, la incomunicación, el vacío son tales que al viejo y a su esposa solo les resta suicidarse, abrir una ventana y lanzarse al vacío” (1996, p. 81). Uno de los aspectos más destacables de esta historia es que el objetivo de los protagonistas es transmitir que sienten que han llevado a cabo una tarea existencial (tarea por la que han venido al mundo), que han encontrado y cumplido con su razón suprema. Además, consideran que han tenido la posibilidad de cambiar el curso de la humanidad con su anuncio antes de morir. Sin embargo, su muerte, y en parte también su vida, resulta absurda porque ese

mensaje nunca llegó al mundo debido a que el orador era sordomudo.

En definitiva, una de las cosas que tienen en común los autores citados es que ambos escriben como respuesta a su siglo y a la arbitrariedad y absurdidad que lo caracteriza, es decir, tanto el teatro del absurdo como el existencialismo fueron formas diferentes de responder a las mismas atrocidades vividas en el siglo pasado. El absurdo nace de la confrontación entre el hombre y el mundo. A Ionesco le interesa evidenciar lo inaudito y lo indignante de la existencia que es la condición humana. Camus trata el término absurdo no como algo que carece de razón o que es ilógico, sino como algo que está desprovisto de un objetivo superior. Por lo tanto, ambos autores están de acuerdo en que la vida no es absurda *per se*, es la búsqueda de un significado mayor y la imposibilidad de hallarlo lo que representa el verdadero absurdo. Camus retoma el mito de Sísifo para exponer sus consideraciones acerca del absurdo y qué tiene que ver esto con el suicidio. En *Las Sillas* Ionesco muestra que el Viejo se suicida cuando se queda sin propósito, hecho que causa que se vea desprovisto de un sentido que justifique seguir con vida. Para ambos autores la muerte forma parte de la vida, es algo cotidiano, pero el suicidio simboliza un intento de evasión de la realidad, un camino de huida que no le permite al hombre rebelarse contra la realidad absurda. Según Camus no se puede acceder al absurdo desde la lógica, ya que la realidad golpea al ser humano con la falta de racionalidad. Por lo que tomar conciencia de dicho absurdo es solo el punto de partida.

Referencias

Aragón, M. R. y Sánchez, R. S. (1996). Aspectos existenciales en seis obras del Teatro del Absurdo. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, (11), 79-90. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2282723>

Camus, A. (2010). *El Mito de Sísifo*. Losada.

Ionesco, E. (2010). *Las Sillas*. Losada.

Ordóñez, E. J. (2010). La condición humana: de la muerte y el suicidio. Una lectura de la obra de Albert Camus. *Revista Guillermo de Ockham*, 8(1), 183-195. <https://www.redalyc.org/pdf/1053/105317327015.pdf>

Santoro, A. (2004). Eugene Ionesco y el teatro del absurdo en *La cantante calva* y *Las sillas*. *Cuadernos de Literatura*, (11), 105-121. <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/clt/article/view/3140>

Vélez, F. (1970). Teatro del absurdo. *Revista institucional*, 31(109), 342-393. <https://revistas.upb.edu.co/index.php/revista-institucional/article/view/2789>