

Regarder par la fenêtre, c'est partir pour un voyage imaginaire, indispensable et salutaire. Ces regards, ces départs, correspondent à des besoins absolus. Actes de fuite nécessaires face à la morosité quotidienne et à l'astreinte de la réalité, expression troublante d'un refus du confinement auquel la société les relègue, ils se réalisent selon le schéma de base que nous avons décrit, et qu'ils reproduisent en l'instituant comme norme. Autour de ce chronotope de la fenêtre, nous voyons se regrouper une série de textes qui relèvent tous d'un même génotexte, qui rend compte de la condition féminine dans l'Espagne du milieu du siècle. Cela dit, le chronotope de la fenêtre exprime, d'une certaine façon, ce qui caractérise la condition humaine tout court, la confrontation de l'homme aux astreintes de la réalité sociale.

PHOTOGRAPHIE ET CHRONOTOPE : L'EXÉCUTION DE FRANCISCO SAN ROMÁN, MÉXICO, 1918, VUE PAR AGUSTÍN CASASOLA

Jacques Terrasa
Université de Provence

La photographie est-elle un *chronotope* ? Dans quelle mesure le concept forgé dans les années 30 par Mikhaïl Bakhtine à propos du roman est-il transférable aux images formées sous l'effet de la lumière, par la transformation des cristaux d'halogénure ? Comment cette « corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature » (Bakhtine 1978), fonctionne-t-elle dans une photographie ?

Quelques définitions s'imposent, avant d'essayer de « voir » comment le temps s'inscrit dans l'espace d'une photo. Et interrogeons-nous d'abord sur la pertinence de cette conception largement répandue qui en fait un « analogon » du réel — conception *iconique* fondée sur la similitude qui existe entre l'image et son référent¹. Or, il se trouve que, si nous prenons le cas d'une image ne représentant rien d'autre qu'un halo flou

1. « Une icône est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède. » Pierce, Charles S., 1978, *Écrits sur le signe*, Paris, Le Seuil, p. 140 (*Collected papers*, n° 2.247) Au n° 2.276, il ajoute comme condition pour qu'un signe soit *iconique* : « représenter son objet principalement par sa similarité, quel que soit son mode d'être. »

(un de ces clichés considérés comme « ratés » par les adeptes de la photo de famille ou du document-vérité), la photographie en question, bien que non-iconique, continuera de renvoyer à « la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif² ». Elle agira donc toujours comme un *indice* (ou un *index*) au sens donné par Charles S. Pierce : celui d'un signe qui « signifie seulement son objet du fait qu'il est réellement en connexion avec lui³ ».

Dans le cas de la photo prise par Agustín V. Casasola en 1918 à Mexico, choisie comme support à ces réflexions, nous devons ajouter à cette première contiguïté (mécanique) de l'appareil et de l'objet photographié, une seconde contiguïté — généralement admise, même si elle est facultative pour une photo-index — qui est celle du photographe-témoin, présent sur le théâtre de l'action, et même, dans le cas qui nous concerne, "sur les lieux du crime".

Responsable de la position de l'appareil et de l'instant de la « prise d'empreinte », le photographe agit aussi sur la nature des événements, qui peuvent être modifiés, voire suscités par son regard. (On pense ici à ces exécutions qui ont eu lieu pour que des photoreporters puissent en diffuser l'image dans la presse mondiale.) Il s'agit, quels qu'en soient les termes, d'une "rencontre", à laquelle nous pouvons appliquer l'analyse faite par Bakhtine (1978, p. 248-249) à propos du roman grec :

...dans toute *rencontre* la définition temporelle (« au même moment ») est inséparable de la définition spatiale (« au même endroit »). [...] L'infrangible unité (mais non la fusion) des définitions temporelles et spatiales a, dans le chronotope de la rencontre, un caractère élémentaire précis, formel, quasiment mathématique.

Mais peut-on pour cela en conclure que le dispositif photographique relève du chronotope ? L'idée est séduisante ; elle n'en serait pas moins erronée si nous nous maintenions au niveau indiciel. En effet, pour être assimilée à un chronotope, la photographie doit d'abord signifier — ce qui, pour Philippe Dubois, n'est possible que si l'on dépasse le stade de l'indice :

2. Barthes, Roland, 1980, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, p. 120.

3. Pierce, 1978, p. 144 (n° 3.361). Nous employons indifféremment, dans cet article, *indice* et *index*. En effet, la distinction que certains auteurs font entre ces deux termes ne nous paraît pas pertinente, dans le cas présent.

Si en effet l'image photographique est l'empreinte physique d'un référent unique, cela veut dire, pour prendre les choses par l'autre bout, que dès qu'on se trouve devant une photographie, celle-ci ne peut que *renvoyer* à l'existence de l'objet dont elle procède. C'est l'évidence même : de par sa genèse, la photographie nécessairement témoigne. Elle atteste ontologiquement de l'existence de ce qu'elle donne à voir. C'est là une caractéristique qui a été mille fois signalée : la photo certifie, ratifie, authentifie. Mais cela n'implique pas pour autant qu'elle *signifie*⁴.

Pourtant, c'est bien là, dans cette empreinte non signifiante, que « le temps se condense, devient compact, visible pour l'art » (Bakhtine, 1978, p. 237). En s'obscurcissant au fur et à mesure qu'on les expose à la lumière, les sels d'argent inscrivent le temps dans l'espace. Mais malheureusement, pour chacune de ces particules argentiques, le temps d'inscription est le même (c'est le temps *t*, celui de l'ouverture du diaphragme), et la seule variable est l'intensité lumineuse qui affecte différemment les différents points à la surface du négatif. C'est là, dans la corrélation qui s'établit *entre* ces différents cristaux, au sein même de la "matière" photographique, que l'on découvre des indices qui ne renvoient pas seulement à une organisation spatiale figée, mais à des modifications de cet espace en fonction des déplacements de la cible durant le temps d'exposition. Nous pouvons ainsi affirmer — après Bakhtine — que « l'œil qui voit cherche et trouve le temps⁵ », ou plutôt, trouve la trace du temps, lorsqu'il repère, dans l'espace intangible du cliché, des indices du mouvement. Ces indices prennent la forme de traînées blanchâtres qui ont pour source le mouvement du sujet lors d'une prise de vue trop lente, ou les mouvements de l'appareil lui-même, dans le cas d'un bougé ou d'un tremblé. Ces traînées sont désignées communément par un terme générique : le *flou*.

Le flou, premier chronotope de la photographie

Il existe différentes catégories de flous : les flous par défocalisation (que ce soit au moment de la prise de vue ou au tirage) ; les flous par sur-

4. Dubois, Philippe, 1990, *L'acte photographique*, Paris, Nathan, p. 70.

5. Bakhtine, Mikhaïl, 1984, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, p. 236.

exposition ; les flous par bougé ou tremblé⁶... Mais nous n'aborderons dans un premier temps que la catégorie de flou due au mouvement de la cible. Ce *flou par déplacement*, en effet, nous intéresse parce qu'il inscrit dans l'espace une dynamique temporelle, que nous analyserons d'abord au niveau indiciel. En effet, il existe une relation existentielle entre la translation d'un objet dans l'espace et la trace laissée sur la pellicule par la modification du faisceau lumineux engendrée par cette translation. Qu'il s'agisse du mouvement d'un véhicule, la nuit, pendant quelques secondes de pose photographique, ou de la chute d'un corps, pour des temps d'exposition de quelques centièmes de secondes, nous avons le même type de connexion physique avec le référent, et comme pour un trait de pinceau, la surface du négatif s'obscurcit en fonction de la translation du faisceau lumineux. (Signalons ici que l'œil humain analysera d'une manière similaire la traînée floue et le coup de pinceau, car tous deux renvoient à un déplacement, que ce soit celui de l'objet qui traverse le champ visuel ou celui de la main du peintre, généralement prolongée par la brosse ou le pinceau. Dans le premier cas, l'empreinte sera simplement lumineuse ; dans l'autre, elle s'inscrira dans la matière picturale.)

Si nous abordons à présent le niveau iconique, deux remarques préliminaires s'imposent. D'abord, en créant des zones de moindre discrimination des formes et des couleurs, le flou amène à hiérarchiser d'un point de vue perceptif les différentes figures : les zones nettes — celles où la définition des formes et des couleurs est la plus grande — sont donc perçues avec une plus grande acuité. Ensuite, les contours flous ayant rendu l'identification des motifs plus difficile, seule une reconnaissance "contextuelle" permet le plus souvent de lever l'équivoque : telle forme arrondie sera lue comme un visage, une cruche ou un ballon, selon que l'on a affaire, par exemple, à un portrait de groupe, une nature morte ou une scène enfantine.

Dans un cliché, les formes planes et statiques sont donc hiérarchisées et interdépendantes quant à leur identification. De plus, comme elles sont corrélées aux formes tridimensionnelles et mouvantes qu'elles représentent, le flou reste un élément non pertinent (ou peu pertinent) au niveau interprétatif. En effet, il est perçu comme une transposition "logique"

6. Selon la nomenclature proposée par Serge Tisseron, 1999, dans son article « Flous et modernités : une rêverie du devenir », *Vive les modernités !*, catalogue des Rencontres Internationales de la photographie, Arles, Ed. Actes Sud, p. 77.

— culturelle, en réalité — du fonctionnement de la vision. Pour ces raisons, un bref rappel de ce dernier nous permet de mieux comprendre comment la photographie agit sur son spectateur. Nous avons retenu trois caractéristiques définissant la vision.

1) L'organisation se fait en zones concentriques, de l'étroite zone centrale, celle de la vision nette (ou fovéale), jusqu'à la zone complètement floue du champ périphérique. "Bien entendu, comme l'œil n'est pas fixe, il peut balayer l'image et déplacer sa zone de vision nette sur n'importe quel point du champ⁷." Cette dimension temporelle est neutralisée en photographie, car le *cadrage* effectué par le preneur de vue *transforme le champ périphérique en hors-champ*, pour ne maintenir dans le champ visuel que ce que l'on peut assimiler à la zone centrale. Mais il s'agit-là d'un artifice, lequel n'empêche pas un nouveau travail de sélection effectué par l'œil du spectateur, qui se met à son tour, tout en balayant le champ, à "recadrer" l'image.

2) L'œil accommode sur un point du champ, grâce à la vision binoculaire ; ce point est alors vu avec netteté, au détriment des autres, plus proches ou plus lointains, qui demeurent flous. Cependant, nous ne sommes pas conscients de ce flou, car l'œil accommode en continu, et dès qu'un point du champ nous intéresse, il est immédiatement rendu net. La photographie fonctionne selon un principe similaire, mais malheureusement, le plan de mise au point est unique, et la perte de différenciation entre les photons ne permet pas de donner la même netteté à des motifs situés en deçà ou au delà de ce plan. Il faut donc choisir, et le preneur de vue fera généralement sa mise au point sur ce qu'il considère être le sujet principal de sa photo, au détriment des motifs secondaires. Toutefois, il est techniquement possible de conserver une certaine profondeur de champ, en choisissant l'objectif ou l'ouverture appropriés. Dans ce cas, plusieurs plans restent relativement nets, et l'œil du spectateur remplace le travail d'accommodation propre à l'espace tridimensionnel, par de courts déplacements latéraux dans les deux dimensions du cliché. L'action en profondeur (3^e dimension) est alors remplacée par une action en surface.

3) Le phénomène de persistance rétinienne (environ 1/50^e de seconde) fait qu'un point lumineux se déplaçant rapidement dans notre champ visuel sera perçu comme une trait. Nous avons déjà vu plus haut que toute

7. Groupe Mu, 1992, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Éditions du Seuil, p. 174-175.

source lumineuse ponctuelle se déplaçant devant l'objectif laissera sur la pellicule une trace correspondant à l'itinéraire parcouru durant le temps d'ouverture du diaphragme. Dans une photo, ces traces floues sont d'abord ressenties comme des chronotopes, car elles inscrivent le temps dans l'espace.

Toute photographie procède d'une double simplification : celle qui réduit à deux dimensions la tridimensionnalité du monde, afin de se conformer à la planéité du support ; celle qui immobilise le mouvement et transforme la durée en instant, afin de se conformer au caractère statique de la représentation iconique. Si la première transformation — qui procède par analogie, selon les principes conventionnels de la *perspectiva artificialis* — relève uniquement de l'icône, la seconde — qui procède par coupe temporelle lorsque la durée de la prise d'empreinte est considérée comme suffisante — ne peut relever que de l'index. En résumé, c'est parce que la photographie se situe entre ces deux pôles (celui, *spatial*, de l'icône, et celui, *temporel*, de l'index) qu'elle est *ontologiquement* un chronotope. Cette bipolarité avait déjà été soulignée en 1988 par Jean-Marie Schaeffer, dans *L'image précaire* :

...l'image photographique considérée comme construction réceptive n'est pas stable. Elle possède un nombre indéfini d'états, dont chacun est caractérisé par le point qu'il occupe le long d'une ligne continue bipolaire tendue entre l'indice et l'icône⁸.

Mais nous nous devons d'ajouter aujourd'hui, comme corollaire à cette définition, que, pour que le chronotope se manifeste, il faut que la tension qui existe entre ces deux pôles soit *perçue* par le spectateur, ou, pour nous situer sur un autre plan, que cette ambiguïté soit rendue manifeste dans la construction symbolique que nous propose le preneur de vue — ce qui n'est pas toujours le cas, comme allons le voir à présent, d'abord sur un plan théorique, puis à travers l'étude de la photo choisie comme support à cet article.

Quand le flou cesse-t-il d'être un élément simplement contextuel, subordonné à l'organisation générale de l'image, pour affecter une zone importante du cliché, un motif principal ou quelque élément nécessaire à la compréhension de l'image ? En quelque sorte, quand devient-il producteur de sens ? Quand peut-on lui appliquer la définition que Bakhtine

(1978, p. 237) propose pour le chronotope de l'art littéraire : "la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret" ? En d'autres termes, quand est-ce que la tension entre icône et index, activée par le flou, devient-elle suffisante pour que "l'œil qui voit cherche et trouve le temps" ?

Seule l'analyse d'une œuvre (la photo de Casasola) nous évitera de construire un modèle interprétatif trop éloigné de la réalité sémiotique. Cependant, avant de passer à cette étape, abordons, d'un point de vue théorique, le cas de quelques configurations de flous particulièrement productrices de sens.

Nous commencerons par l'une des occurrences les plus fréquentes : le flou par *défocalisation*. En effet, lorsque celle-ci fait écart par rapport à une hiérarchisation figure/fond ou par rapport à une exaltation de la netteté (produit d'une idéologie dominante qui conçoit la photo comme un miroir du réel), le déplacement du point de netteté maximale vers une zone inattendue pour le spectateur génère un chronotope par décalage. C'est ainsi que l'œil, surpris par exemple par l'absence de netteté du motif principal — ce motif sur lequel nous aurions spontanément accommodé, si nous avions été à la place du photographe —, ira fouiller les espaces secondaires, inversant la hiérarchie imposée par sa propre vision. Ce voyage dans la troisième dimension fictive de l'image plane s'effectue à contre-courant par rapport à la trajectoire suivie par le preneur de vue, télescopant ainsi deux sens de lecture antagoniques.

Le flou par surexposition — tel qu'il est défini par Tisseron — sera à classer fonctionnellement dans une catégorie plus large, que nous désignerons comme *flou par filtrage*. Il s'agit d'un flou qui affecte l'ensemble de l'image, agissant comme une trame "qui diminue les contrastes et noie les contours" (Tisseron, 1999, p. 77). Des résultats similaires peuvent être obtenus en plaçant une gaze devant l'objectif (certaines photos pictorialistes) ou en le recouvrant d'un corps gras (photos de charme d'Hamilton, dans les années 70), ou bien par un travail de laboratoire (sur les émulsions, par exemple). Enfin, une manière simple d'interposer un voile entre l'objet photographié et nous consiste à introduire cette trame dans la réalité même : vitre, grillage, brume, ou bien fumée, dans le cas dans la photo choisie...

Le flou par filtrage, tel que nous venons de le définir, introduit une distance spatio-temporelle entre nous et le sujet, ce dernier paraissant plus éloigné dans l'espace que ce que la perspective linéaire laisse supposer,

8. Schaeffer, Jean-Marie, 1987, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Le Seuil, p. 101.

mais aussi plus distant de notre présent, à cause de l'effet d'effacement que produit la trame. Car, comme l'a écrit Serge Tisseron dans *Le mystère de la chambre claire* :

L'image floue témoigne du caractère éphémère de la perception : l'objet sitôt aperçu est déjà irrémédiablement perdu⁹.

Ce même auteur, dans son article sur la question, ajoute à cette sensation d'éloignement produite par le cliché flou, un mouvement inverse auquel est soumis le spectateur :

Tout d'abord, en imposant une vision proche de celle que donne le regard lorsque nous nous rapprochons trop près d'un objet, la photographie floue contribue, mieux que la photographie nette, à l'illusion "d'être dans l'image" qui est une composante essentielle de notre rapport à toute image. (Tisseron, 1999, p. 82)

Ce "trop près" dont parle Tisseron nous fait donc basculer dans l'image, provoquant ainsi la rencontre de deux chronotopes, celui (réel) du spectateur et celui représenté dans l'œuvre. C'est de cette rencontre dont nous allons traiter à présent.

Exécution de Francisco San Román, Mexico, 1918.

Quatre silhouettes fantomatiques qui s'effondrent au petit matin. Mais parmi elles, laquelle correspond à Francisco San Román ? Nous choisissons spontanément celle de droite, car elle se singularise d'emblée : seule dans cette moitié de l'image (les trois autres figures occupant la partie gauche), elle tombe dans notre direction, presque à nos pieds. Ensuite, sans autre repère contextuel que le mur dont les pierres rigoureusement alignées constituent la seule partie nette de l'image, nous allons chercher ailleurs, c'est-à-dire dans le titre, un ancrage possible pour orienter notre lecture. Nous sommes à Mexico, en 1918, dans les dernières années de la Révolution. Une nouvelle constitution a été promulguée un an auparavant, et le gouvernement de Venustiano Carranza doit faire face, pour consolider le nouveau régime, aux insurrections paysannes, en

9. Tisseron, Serge, 1996, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Les Belles Lettres. Edition consultée : Flammarion, collection « Champs », 1999, p. 76.

faveur de réformes radicales. Víctor Casasola, qui avait photographié en 1914 l'entrée de Zapata à Mexico, prendra aussi un cliché de celui-ci, en 1919, après son assassinat. Entre temps, d'autres partisans du chef révolutionnaire ont été exécutés par l'armée de Carranza, devant l'objectif de Casasola, dont la chronique photographique constitue un irremplaçable témoignage sur cette révolution¹⁰. Sur la liste de ces condamnés à mort, devait figurer Francisco San Román.

Nous n'irons pas plus loin dans nos références historiques. Le nom de San Román ne nous est parvenu qu'à travers cette photo. L'ancrage du document dans le "temps de l'Histoire" s'arrête là, car l'absence quasi-totale de définition due au flou, ne permet pas d'identifier autre chose que de vagues silhouettes humaines ; le mur laisse hors-vue un éventuel paysage urbain ; le peloton d'exécution, dans le hors-champ gauche, reste invisible... Rien pour nous distraire de notre perception d'une photo inscrite dans un temps cyclique, à ce moment du cycle où le mouvement s'immobilise avant de s'inverser, lorsque les forces antagoniques atteignent leur tension maximum. Ajoutons-y la parfaite synchronie entre l'individu isolé (à droite) et le groupe (à gauche), qui donne une dimension collective au drame individuel : la mort de San Román est aussi celle d'une humanité dont les trois premiers maillons peuvent être prolongés, grâce à la disposition oblique du mur, vers un point de fuite situé dans le hors-champ gauche, vers lequel s'orientent les corps inclinés, dans le prolongement d'une zone blanche venue renforcer la lecture dynamique déterminée par les lignes de fuite. Où s'arrêtera la progression arithmétique ? Comment un spectateur aux inquiétudes métaphysiques peut-il éviter de s'inclure dans la chaîne imaginaire du hors-champ ?

Revenons au personnage du premier plan. En tombant, il se recroqueville, ramène les mains sur sa poitrine (lieu de l'impact ?) et plie les jambes, comme pour retrouver une position fœtale qu'il n'aurait abandonné que le temps (l'instant) de son existence. À l'expansion, au déploiement de la vie, succède l'enroulement sur soi, le retour à la forme close, à la concentration en un point. La masse inerte, la boule noire que le corps formera dans quelques dixièmes de seconde, se situera au niveau du sol, au niveau de la terre. Le mouvement centripète sera ainsi complété par un

10. Lire à ce sujet le texte d'Alfredo Cruz-Ramírez, 1992, servant d'introduction au livre sur *Agustín V. Casasola*, collection « Photopoche », n° 52, Paris, Centre National de la Photographie.

mouvement descendant. Mais ce corps se trouvera aussi plus près de nous, peut-être même dans le hors-champ frontal, là où se cache le preneur de vue — le preneur de vie. À moins que, comme pour un canard décapité, le fusillé se mette à marcher vers nous : ne lève-t-il pas déjà la jambe gauche, pour effectuer son dernier pas ?

Aucune tache blanche n'éclaire les visages ; les fusillés n'avaient pas de bandeau sur le visage, comme c'est le cas dans une autre photo de Casasola. Ont-ils voulu regarder la mort en face ? Toutefois, même si le visage de San Román est tourné vers nous, nous ne pourrions ni en identifier les traits, ni en croiser le regard. Le flou est là pour effacer toute trace singularisante, tout détail qui nous renverrait à la vie ; il arrache le sujet à l'Histoire, pour le transformer en mythe, comme nous l'explique Serge Tisseron (1996, p. 77) :

Dans la mesure où la photographie ne possède pas d'indice de temporalité, le flou est autant le signe d'un *devenir* que celui d'un *effacement*. L'instant de la photographie floue n'est en cela identifiable à aucun autre. Il est celui du vacillement entre une finitude tragique et une éternité transfigurée. La photographie floue nous parle moins du passé que de l'avenir. Elle ouvre l'image à la dimension du mythe.

Afin d'éviter toute équivoque, distinguons la "temporalité" dont parle Tisseron (« caractère de ce qui est dans le temps », selon le *Petit Robert*) de la "temporisation" nécessaire à la formation de l'empreinte, durée pendant laquelle seront consignées les éventuelles translations spatiales, jusqu'à ce que « l'obturateur guillotine la durée » (Dubois, 1990, p. 155). Cette "empreinte photographique est datée au milliardième de seconde", selon Henri Vanlier, qui analyse ainsi le phénomène :

Quels qu'aient été le temps d'exposition et le moment d'impact de chaque photon particulier, l'arrivée de tous, pour finir, est datée de l'arrivée du dernier d'entre eux. Dans le cas d'un mouvement des sources, et donc du spectacle éventuel, la succession d'arrivée des photons ne peut jamais donner que ce que l'on appelle très judicieusement un *bougé*. Ainsi, [...] l'alignement sur le dernier photon expulse la *durée* concrète pour un *temps* physique, seulement datable¹¹.

11. Vanlier, Henri, 1983, « Philosophie de la photographie », *Les Cahiers de la Photographie*, Hors série, p. 18-20.

Cette datation est possible pour toute photo, mais elle lui est extérieure : il ne peut s'agir que d'un acte synchrone de l'acte photographique, qui consiste à enregistrer, comme pour un coureur de fond, l'heure de passage du dernier photon sur la ligne d'arrivée. Cette opération est rarement réalisée avec précision. En ce qui nous concerne, à quel moment de l'année 1918 ; à quelle heure, minute, seconde du jour en question Agustín Casasola a-t-il laissé passer le dernier photon ? Nous n'en saurons rien. Par contre, tout dans cette photo nous parle de l'"expulsion de la durée" — pour reprendre l'expression de Vanlier. Car ce *bougé* a inscrit dans l'espace de la pellicule le temps écoulé entre les deux impacts, *celui de la première balle et celui du dernier photon*.

Ce parallélisme ne devrait pas nous étonner : la photographie est souvent associée, dans les discours que l'on tient sur elle, à l'idée de violence, de blessure, de mort. Pour Philippe Dubois, elle guillotine la durée, elle pétrifie, elle glace d'effroi, elle tranche dans le vif pour perpétuer la mort... Pour Roland Barthes, elle produit la mort en voulant conserver la vie... Pour Serge Tisseron, elle est une façon de toucher la blessure du temps vivant... Enfin, pour Susan Sontag, la photographie est un meurtre sublimé :

L'appareil photo revolver ne tue pas, et l'inquiétante métaphore n'est apparemment qu'un bluff — comme celui de l'homme qui prétend avoir entre ses jambes un instrument d'acier, un pistolet ou un couteau. Néanmoins, il y a une sorte d'agressivité prédatrice dans l'acte de la prise de vue. [...] De même que l'appareil photographique est la représentation sublimée d'une arme à feu, l'acte de photographier quelqu'un équivaut à la sublimation d'un meurtre — une sorte de crime adouci qui convient à la mentalité d'une époque peureuse et triste¹².

Dans l'*Exécution de Francisco San Román*, le condamné aurait-il donc été tué deux fois : la première par l'impact de la balle, la seconde par celui du photon ? Les deux actes ne relèvent pourtant pas du même registre, car l'acte photographique — comme l'écrit Philippe Dubois — "réduit le fil du temps à un point", et ce simple point "devient, une fois pris, un instant *perpétuel* : une fraction de seconde, certes, mais "*éternisée*", saisie *une fois pour toutes*..." (Dubois 1990, p. 160). Et il ne nous reste de Francisco San Román que cette empreinte, cette effigie que le

12. Sontag, Susan, 1979, *La photographie*, Paris, Le Seuil, pp. 24-25.

photographe a voulu conserver dans la glaise photographique, fasciné par l'instant de la mort : une « tentative d'arrêter la durée au moment de son basculement, et notamment de celui du passage de la vie à la mort » (Tisseron, 1996, p. 52). Malheureusement, l'effigie est impossible à identifier, car ce ne sont pas ses traits à ce moment-là que l'appareil a enregistré, mais l'instant même de cette mort. Et sur la ligne de tension entre l'icône et l'index, c'est près de celui-ci que nous nous trouvons, lorsque nous regardons, médusé, ce chronotope de l'"instant crucial".

La mort, sur cette photo, a donc une épaisseur temporelle ; elle renvoie — métaphoriquement, dans un premier temps — à ce que Bakhtine appelle le chronotope du *seuil*, "un chronotope imprégné de grande valeur émotionnelle, de forte intensité", qui est aussi celui "de la crise, du tournant d'une vie" (Bakhtine, 1978, p. 389). Ce tournant est ici radical, et personne ne sait ce qui attend le personnage de l'autre côté du mur. Toutefois, si seuil il y a dans cette photo (en dehors de la métaphore), ce n'est pas derrière le personnage qu'il se trouve (le mur), mais bien devant : il sépare les deux espaces que l'on a défini comme le *champ visuel* et le *hors-champ frontal*. La relation qui s'établit entre ces deux espaces se fonde sur (d'une part) la perspective, construite à partir du foyer qui, dans la fiction photographique, se confond avec l'instance regardante, et (d'autre part) tous les indices qui, dans le champ visuel, signalent l'existence de cet invisible espace frontal. Il peut s'agir d'un regard dirigé vers cette instance (ou vers nous, lorsque nous acceptons le jeu de l'identification avec cet observateur interne à la fiction) ; il peut s'agir d'un élément — une partie du corps d'un personnage, par exemple — qui franchit la limite entre les deux champs ; il peut s'agir, enfin, d'un personnage qui se dirige vers l'observateur (vers nous ?).

Au chronotope du seuil se substitue alors celui de la *rencontre*. Et c'est ce qui se passe dans notre photo, lorsque nous isolons, à un certain moment de notre parcours visuel, le personnage de droite du reste de la composition. Mettons donc un voile sur la moitié gauche du document : le "fusillé", alors inscrit dans un espace vertical, s'élance vers nous. La réversibilité du *bougé*, une fois neutralisés les indices qui, dans la partie gauche, nous signalent que le mouvement est centripète, transforme le repli sur soi du personnage atteint par la balle, en un déploiement vers l'espace qui lui fait face : vers nous. Il s'élance, tel un sprinter, la jambe gauche déjà levée, le visage tourné vers le but, avec lequel nous nous confondons maintenant, grâce à un second phénomène de réversibilité

propre à la photographie : celle de la cible. « Est-ce moi qui touche au but, ou bien le but qui m'atteint ?¹³ » L'inversion est ici d'autant plus troublante que la silhouette floue qui se dirige vers nous prend des allures de spectre. De quel territoire vient-il donc ?

Nous avons vu dans cette jambe qui se lève sous l'effet de la douleur, ce que Barthes appelle le *punctum* d'une photographie, "ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)" (Barthes, 1980, p. 49). Mais ce *punctum* "qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer", a son corollaire dans l'image même. Où se trouve le *punctum* ("petit trou") à l'origine de tout cela ? L'impact de la balle est invisible, comme l'est aussi le peloton, situé dans le hors-champ gauche (à cause du cadrage oblique). Mais si la chute des corps est bien un premier indice du fait que l'exécution vient tout juste d'avoir lieu, il en existe un autre, bien plus troublant — dans tous les sens du terme. L'armée mexicaine utilisait encore pour son armement, à l'époque, la poudre noire, et l'un des effets bien connus de cette poudre était la production d'une épaisse fumée, due surtout à de la vapeur d'eau dégagée par la combustion. Le *flou par filtrage* qui voile les personnages, actif à partir d'une certaine hauteur, est bien l'indice qui renvoie à la présence, à une très courte distance des condamnés, de la pointe des fusils venant de cracher, en même temps, la balle qui tue et le brouillard qui masque le crime. Si nous analysons les effets produits par ce filtrage, nous constatons qu'ils sont multiples.

D'abord, ce voile blanchâtre dilue les contours et lie par conséquent davantage la figure à son environnement ; c'est-à-dire, au mur, toile de fond permanente pour toutes les exécutions. Si nous avons feuilleté l'*Historia Gráfica de la Revolución* d'Agustín Casasola, ce mur nous est déjà connu. Il apparaît en particulier dans la photo de l'*Exécution de Fortino Sámano*, prise à Mexico en 1917¹⁴. Devant ce même mur, la future victime défie le peloton (et le spectateur futur de la photo), les mains dans les poches, arborant un gros cigare, avec une expression de défi, indifférent devant la mort comme il a pu l'être devant la vie¹⁵. L'attitude

13. Question d'un disciple au maître zen. Nous avons abordé plus longuement cette question dans un article sur « Le voyage espagnol de Cartier-Bresson : une leçon de photographie », *Actes du XXIX^e Congrès de la SHF*, 1999.

14. Cette photo est reproduite dans le « Photopoche » n° 52, consacré à Casasola. Dès 1921, Casasola publie son *Álbum Histórico Gráfico*, qui deviendra plus tard l'*Historia Gráfica...*, maintes fois rééditée.

15. « La indiferencia del mexicano ante la muerte se nutre de su indiferencia ante la

corporelle est bien différente de celle de Francisco San Román ; mais le mur reste identique, insensible aux contingences. Il agit comme un invariant, un écran sur lequel se projette l'ombre des vies qui s'achèvent. Ce mur avec lequel tendent à se confondre les trois fusillés de la partie gauche, parachève la fermeture de ce que l'on peut appeler le *chronotope de la captivité*. La clôture que constituent les hors-champs latéraux ne laisse au sujet d'une photo que deux ouvertures possibles : celle de la profondeur de l'image, créée par la perspective linéaire ; celle du hors-champ frontal, espace virtuellement ouvert. Si l'axe de la photo avait été perpendiculaire au mur, la fuite aurait été impossible pour les fusillés, pris au piège entre un mur de pierre et un mur de feu. Mais qu'en est-il avec le cadrage oblique de Casasola ? Comment percevons-nous cet espace blanc, dont une partie apparaît en amorce sur le côté gauche, et vers lequel convergent les lignes du mur ? Lors du tirage photographique, aucun photon n'est venu impressionner cette partie du document ; là, les traces du monde visible n'apparaissent plus.

Le flou par filtrage a transformé les condamnés en ombres, et cela nous renvoie — en nous, spectateurs — au désir de fixation de ces images fluctuantes que produisent les rêves ou des souvenirs lointains. Il ne s'agit plus de la photo "nette", de l'image aboutie, sans ambiguïté, arrivée au terme de son processus de réalisation, mais d'une image instable, en cours de formation, située à un stade où ce que nous pourrions appeler la *photogénèse* n'est pas encore arrivée à son terme, un stade où les polarités du processus peuvent encore être inversées, faisant de l'image en devenir une image en cours d'effacement. Ces "ombres" en formation de la photo de Casasola présentent ainsi un certain nombre de similitudes avec celles que notre cerveau va construire, lors du difficile processus d'assimilation psychique de l'expérience représentée sur le cliché. Ce processus — que Ferenczi a appelé *introjection* — permet, pour Serge Tisseron, d'expliquer certains rapports entre photographie et inconscient :

...notre psychisme doit à tout moment, à partir des données des expériences sensibles et émotionnelles, fabriquer des équivalents psychiques. C'est le travail de l'« introjection ». Pour « introjecter » — ou, si l'on préfère, « métaboliser » — un événement, il

vida. El mexicano no solamente postula la intrascendencia del morir, sino la del vivir. » Octavio Paz, 1959, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica. (Éd. consultée : « Colección popular », 1972, p. 52.).

faut d'abord l'accepter, au moins partiellement ; puis nous familiariser avec lui ; et enfin lui donner place en nous avec toutes ses conséquences. Ce travail d'élaboration est en grande partie involontaire et inconscient. (Tisseron, 1996, p. 29)

Comment fabriquer un équivalent psychique — une sorte d'image mentale — de cette représentation de l'instant de la mort ? Comment arriver à former en nous une image nette de cet événement — qui est, « de tous les événements qui puissent arriver à l'homme, celui dont l'introjection réactive le plus fortement les enjeux de la séparation primaire mère-enfant » ? (Tisseron, 1996, p. 87).

Enfin, au voile de fumée qui fait disparaître à moitié le corps des victimes s'oppose la volonté du preneur de vue de lever ce voile, de montrer au monde une exécution qui, sans la photo, serait passée aux oubliettes de l'Histoire. La photographie, en voulant figer le temps, en voulant pétrifier une réalité toujours mouvante, commet ce "meurtre sublimé", ce "crime adouci" dont a parlé Susan Sontag. Mais, comme nous le fait remarquer Gaston Fernández Carrera, « le crime commis par la photographie envers la réalité serait parfait s'il ne laissait pas de traces¹⁶ » (Fernández Carrera, 1986, p. 9). C'est à une réflexion sur ces *traces*, sur ces témoignages que les photoreporters ont laissés des différentes morts violentes, des différentes exécutions sommaires auxquelles ils ont assisté, que nous terminerons notre réflexion sur ce chronotope singulier : le *hic et nunc* de la mort.

Photographier l'instant de la mort ?

On peut toujours prolonger le *punctum temporis* d'une photographie. De chaque côté de l'image arrêtée, le flux de la vie peut reprendre. La coupe temporelle arrache à la fuite ininterrompue du temps un instant qu'elle pétrifie à jamais, mais elle induit en même temps le hors-champ temporel que le spectateur tente de reconstruire :

Plus la coupe effectuée par le photographe dans la durée est fugitive et plus la pensée tend à imaginer ce qui a précédé et ce qui a suivi. Cette particularité fait de la photographie un art de la durée autant qu'un art de l'espace. [...] Toute photographie se donne

16. Fernández Carrera, Gaston, 1986, *La photographie, le néant. Digressions autour d'une mort occidentale*, Paris, PUF, p. 9.

comme l'instantané d'une dynamique artificiellement interrompue auquel le spectateur est appelé à restituer son passé et son avenir (Tisseron, 1996, p. 76-77).

Mais de quel avenir dispose-t-on, dans la photo de San Román ? L'analogie qui existe habituellement entre le flux temporel et celui de la vie du personnage, n'existe plus maintenant. L'avant et l'après se trouvent en complète disjonction. La rupture formelle qu'entraîne le passage de l'être vivant au corps inanimé s'oppose à la continuité métonymique du hors-champ temporel. En effet, l'être vivant possède une forme dont les limites sont essentiellement déterminées du dedans, tandis que pour l'objet non-organique, la forme qui le limite est, selon Georg Simmel, déterminée du dehors¹⁷. La réponse donnée par l'iconographie chrétienne à une transformation aussi radicale du sujet, a été l'invention d'une nouvelle vie — éternelle, cette fois, pour éviter les désagréments d'une nouvelle rupture ! —, qui faisait euphémistiquement de la mort un *chronotope du passage*. Les morts violentes vues par les photoreporters du XX^e siècle (Casasola faisant office de pionnier en la matière) n'ont plus cette transcendence ; c'est l'instant de la mort qui est enregistré, intrinsèquement, sans y associer aucune prolepse. Et la seule anachronie que le spectateur aura tendance à projeter sur l'événement, est maintenant rétrospective, suivant en cela une représentation souvent provoquée par l'irruption de la mort :

Chez des personnes qui voient surgir devant elles, à l'improviste, la menace d'une mort soudaine... - écrit Henry Bergson -, il semble qu'une conversion brusque de l'attention puisse se produire, — quelque chose comme un changement d'orientation de la conscience qui, jusqu'alors tournée vers l'avenir et absorbée par les nécessités de l'action, subitement s'en désintéresse. Cela suffit pour que mille détails « oubliés » soient remémorés, pour que l'histoire entière de la personne se déroule devant elle en un mouvant panorama¹⁸.

Ce *chronotope du renversement* est présent dans l'*Exécution de Francisco San Román* : l'image nette s'y situe en amont, et pour retrouver l'icône telle qu'elle aurait pu exister avant qu'elle ne soit brouillée par

17. Simmel, Georg, 1988, *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages, p. 169.

18. Bergson, Henri, 1998, *La pensée et le mouvant*, Paris, P.U.F., « Quadrige », p. 170.

l'index, il nous faut remonter de quelques secondes le film du temps, revenir à la dernière pose, juste avant le double tir, avant le double jeu des index synchrones, appuyant sur la gâchette et sur le déclencheur. Le spectateur, par son travail d'accommodation, reconstruira l'image nette, l'image non équivoque de la vie mise en perspective : la photographie nette d'un San Román vivant :

Celui ou celle dont nous voyons la photographie nette nous apparaît présent et vivant dans le moment où nous regardons son image. C'est pourquoi la photographie nette se trouve si facilement mise au service de la négation de l'absence ou de la mort. (Tisseron, 1999, p. 83).

Est-ce parce que le déroulement iconique est arrivé à son terme, que la photographie proposée ici par Casasola est essentiellement indiciaire ? Le fait est qu'il ne reste plus au spectateur qu'à rembobiner le film imaginaire de la vie de San Román, avant que le fondu au blanc de la fin du spectacle ait fini d'effacer les icônes.

Certaines photographies permettent *a contrario* de mieux comprendre l'ensemble de l'œuvre ; c'est le cas avec cette *Exécution* de 1918. Elle est le contrepoint d'un travail voué à la netteté. Car si nous feuilletions le volume 52 de la collection « Photopoe », 60 des 61 photos sélectionnées proposent un sujet principal parfaitement net ; de plus, presque toutes ont une profondeur de champ suffisante pour éviter que les sujets secondaires deviennent flous. La photo de San Román est donc paradoxale. Ce chroniqueur de la vie mexicaine, né en à Mexico en 1874, a vite abandonné le lyrisme de ses premières photos pictorialistes, pour le travail de photoreporter. Il a transporté son appareil photographique, lourd et peu maniable, sur les champs de bataille où s'affrontaient rebelles *zapatistas* et troupes gouvernementales ; il est devenu ensuite, après la Révolution, le photographe officiel des spectacles, des tribunaux et du monde carcéral, jusqu'à sa mort, en 1938. "Casasola — écrit¹⁹ Erika Billeter — était pleinement conscient de son importance comme témoin privilégié d'un des moments les plus décisifs de l'histoire mexicaine." Il nous a laissé des archives contenant plus de 10.000 négatifs, dans lesquels l'exaltation du *net* va de pair avec un souci d'« objectivité pondérée » (Cruz-Ramirez, 1992) bien éloigné du constat induit par la photographie floue : l'impos-

19. Billeter, Erika, 1993, *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860-1993*, Barcelone-Madrid, Lunwerg Editores, p. 36.

sibilité de fixer autre chose que des ombres brouillées par la fuite du temps. Le cliché choisi est donc atypique, et seule sa pertinence par rapport à une réflexion sur le chronotope a été notre critère de choix. Gardons-nous donc d'en faire une photo emblématique de l'œuvre de Casasola, car celle-ci est autre, d'après Alfredo Cruz-Ramírez.

Notre regard contemporain est tenté de donner un sens artistique à ces œuvres mais il faut replacer ce travail en tant qu'outil anthropométrique pour la criminologie et en tant que portrait du « mal » justifiant l'existence d'un système répressif et la permanence d'une Révolution ayant encore et inlassablement un rôle à accomplir. Casasola nous renseigne sur la délinquance quotidienne et individuelle mais non pas sur les crimes politiques et très peu sur les massacres de paysans déçus par la Réforme agraire et défenseurs de l'Église. (Cruz-Ramírez, 1992)

La photo est une somme de choix, ceux de l'appareil, de la pellicule, du sujet, du cadrage, du tirage, de la diffusion (ou non) du cliché... Dans le cas présent, l'*Exécution* de 1918 nous est parvenue au terme d'une série de sélections qui parcourent le siècle : par Agustín Casasola, d'abord ; par son fils Gustavo qui publie dans les années soixante les 10 volumes de l'*Historia Gráfica de la Revolución Mexicana 1900-1960* ; par Cruz-Ramírez, qui en 1992 fait découvrir au public français l'œuvre de Casasola... À chaque étape, la photo en question aurait pu être rejetée, et à terme, disparaître. Mais à chaque étape, de nouveaux chronotopes ont été activés, résultant de la rencontre de l'œuvre avec ses éditeurs successifs.

Lors du (difficile) travail d'introjection d'une photo comme celle de San Román, le spectateur va associer à la perception visuelle de l'image plane, d'autres sensations (visuelles encore, mais aussi olfactives, sonores, tactiles...) qui vont entrer en conflit, du point de vue des résonances psychiques, avec la reconstruction métonymique de la rencontre du photographe avec son sujet. C'est ainsi que "l'ensemble des composantes visuelles et non visuelles de l'expérience enfermée trouvent, à partir de son image, l'occasion de se déployer à nouveau" (Tisseron, 1996, p. 31). Serge Tisseron applique cette phrase à l'expérience vécue par le photographe lors du développement de l'image ; mais nous pouvons élargir son analyse à la reconstruction symbolique, par un spectateur autre que celui qui a pris le cliché, d'une série de sensations d'ordre fantasmatique, qui seront associées à l'image. L'odeur de la poudre, le bruit des détona-

tions, le froid du petit matin, les cris, le silence, l'odeur de la mort... Nous touchons à l'insoutenable. Cependant, ces expériences ont lieu quotidiennement, même si la prise de conscience des pouvoirs de l'image, de la part des tortionnaires du monde entier, rend de plus en plus problématique la présence des photoreporters sur les lieux des crimes. Avec l'avènement de l'image numérisée (et la création de réalités virtuelles), le problème de la rencontre entre le photographe et l'événement est devenu bien souvent caduque. Les questions que les spectateurs inquiets se posent aujourd'hui au sujet de la réalité même des événements montrés dans ces nouvelles images, ont mis à distance le travail d'introjection. Pourquoi faudrait-il assimiler des images qui ont perdu leur valeur indiciaire, autrement dit ce que Roland Barthes désignait, en 1980, par cette belle formule : le *ça a été* ? La question est toutefois simpliste, car dans une photo, la tension entre *indice* et *icône* a pour corollaire une tension similaire entre *réalité* et *fiction*. L'enracinement dans une réalité dont la photo gardera quelques indices, est donc bien lié à l'espace-temps de la rencontre, un chronotope que Susan Sontag, en 1973, analysait de la façon suivante :

[La] présence ubiquitaire [de l'appareil photographique] vient nous persuader que notre époque est tissée d'événements intéressants, et qui valent la peine d'être photographiés. Ainsi estimera-t-on qu'il faut laisser un événement, fut-il parfaitement immoral, aller jusqu'à son terme, à seule fin de pouvoir diffuser dans le monde une nouveauté à sensation — sa photographie. Quand l'événement a pris fin, son image ne cesse pas d'exister, lui conférant une sorte d'immortalité et une importance qu'il n'aurait pas eue autrement. Pendant que les hommes sont en train de périr, ou d'exterminer d'autres hommes parfaitement réels, un homme (ou une femme) se tient derrière son appareil et crée ce minuscule élément d'un autre monde : l'image qui survivra à la durée de notre vie commune. (Sontag, 1973, p. 21)

L'histoire de la photographie ne manque pas d'exemples de ce type. Souvenons nous de cette photo d'Eddie Adams, datée de 1968, où un policier vietnamien est en train d'exécuter un militant viêt-cong ; ou bien de celle de Michel Laurent, où des soldats enfoncent leur baïonnette dans la chair vive (*Massacre au Pakistan Oriental*, 1971). Dans les deux cas, les assassins sont présents sur l'image, à l'inverse de ce qui se passe dans la photo de Casasola. Mais en éliminant du champ visuel les responsables directs du crime, le photographe mexicain aurait-il évacué sa propre responsabilité ?

L'horreur [de ces images d'exécutions] provient pour une part de cette impression qu'au moment où le photographe avait le choix entre la prise de vue et le sauvetage d'une vie, il a choisi la photographie — écrit Susan Sontag. Celui qui s'interpose ne peut pas fixer la scène, celui qui fixe la scène ne saurait intervenir. (Sontag, 1973, p. 21)

Casasola pouvait-il intervenir ? Jusqu'à quel point n'était-il pas médusé par le spectacle de la mort, comme nous le sommes nous-mêmes, devant l'image-Gorgone ? C'est en ce sens que nos chronotopes respectifs se rejoignent. Le pouvoir apotropaïque de cette scène horrible a figé, dans le hors-champ frontal, cet observateur qu'a été Casasola — observateur auquel s'identifie, depuis 1918, chacun des maillons de cette longue chaîne qui nous inclue, et nous responsabilise.

TRAVAUX - RECHERCHE

I

Un homme qui se fait tuer
de Louis-Ferdinand Céline

Un homme qui se fait tuer est un roman de Louis-Ferdinand Céline, paru en 1938. Il raconte l'histoire d'un homme qui se fait tuer par un autre homme. Le roman est écrit dans un style très particulier, avec une syntaxe très complexe et une orthographe très soignée. Le roman est divisé en deux parties, la première partie est intitulée "Un homme qui se fait tuer" et la deuxième partie est intitulée "Un homme qui se fait tuer".

Nous sommes en présence d'un roman de Louis-Ferdinand Céline, paru en 1938. Il raconte l'histoire d'un homme qui se fait tuer par un autre homme. Le roman est écrit dans un style très particulier, avec une syntaxe très complexe et une orthographe très soignée. Le roman est divisé en deux parties, la première partie est intitulée "Un homme qui se fait tuer" et la deuxième partie est intitulée "Un homme qui se fait tuer".

**L'INSCRIPTION DU MYTHE D'ULYSSE ET PÉNÉLOPE
DANS CEREMONIAS DEL VERANO
DE MARTA TRABA***

Micheline Macha Marchal,
Institut de Sociocritique. Montpellier

L'étude qui suit constitue l'ébauche d'une thèse de doctorat (ULYSSE ET PENELOPE OU LE TEMPS ET L'ESPACE CHEZ MARTA TRABA), mise en chantier en 1990 et abandonnée en 1993 sous la pression conjuguée du travail et de la maladie. Elle doit beaucoup au Professeur Edmond Cros.

Notre mémoire de maîtrise avait porté sur "*Los laberintos insolados*" de Marta TRABA. Les conclusions et perspectives qui semblaient se dégager de ce précédent travail nous ont incitée à étendre notre corpus au roman "*Ceremonias del verano*", afin de chercher à vérifier si l'affrontement entre les thèmes ulyssiens et pénélopiens constitue là aussi une structure-clé de la représentation du monde et en conséquence organise sa signification.

* Ed. Jorge Álvarez — Premio CASA DE LAS AMERICAS 1966.

Une première analyse chapitre par chapitre (pages 1 à 27) a permis la mise en évidence d'un certain nombre de thèmes liés au mythe qui nous intéresse : d'une part l'évasion, l'ailleurs et l'aventure, d'autre part l'intimité, la sécurité, l'immuable. L'ouverture et la communication mais aussi la solitude et la vie en vase en clos. L'effervescence urbaine mais aussi le calme domestique. Le voyage et le foyer. La présence et l'absence...

Cette analyse nous a amenée à consacrer un chapitre (pages 28 à 41) à l'étude du traitement de l'espace : espaces fermés, espaces ouverts, espaces valorisés ou péjorés.

Ce travail devrait être complété par une étude approfondie sur le mythe initial, de façon à pouvoir, comme nous l'avons fait pour le premier roman, interroger les écarts et la resémantisation qui leur est attachée.

L'ébauche de conclusion apportée au chapitre sur les espaces avance une première formulation de ce qui était appelé à être notre lecture du roman : un roman qui propose explicitement un projet d'aventure mais dont les réalisations textuelles tendent à valoriser l'immobilité, le repli sur soi, voire l'enfermement.

Restait à interroger la réalité socio-économique de l'Argentine des années 60 afin de tenter de mettre en évidence une homologie structurelle de texte/structures de société. Cet aspect, qui ne peut être abordé qu'après avoir mené à son terme de précision et d'abstraction la formulation des structures textuelles, permettrait une approche de l'enracinement idéologique de Marta TRABA.

CHAPITRE I

Bien que d'une lisibilité parfois malaisée, la trame narrative de ce premier chapitre est d'une grande simplicité : le personnage décrit par la narratrice — c'est-à-dire elle-même à l'âge de 14 ans — fait comme toutes les semaines, au moins depuis six mois, un voyage en train qui la mène de Gualaguaychu (un quartier de Buenos Aires ?) à une agglomération située sur la baie de Rio de La Plata, Vicente Lopez. Ce premier itinéraire se laisse deviner en arrière-fond par une courte série de petites touches descriptives ou évocatrices du monde du rail : "*un pito... los pitos...*". (p. 13)

« ...cuando el tren pasó ya somnoliente, chirriando, por el primer cartel del andén que decía Vicente López... ». (p. 14)

"el tren va disminuyendo su velocidad y todos sus goznes chirrian, sube del andén esa niebla caliente que distorsiona la visión". (p. 14)

"Trenes repugnantes los argentinos... el tren, el vagón vacío... la ventanilla...". (p. 15)

"El inspector marcó el boleto con evidente ira...". (p. 16) "De un salto descendió [...] andén [...] estación..." Ibid.

Sur ce premier espace où s'ancre le réel, défile un univers intérieur beaucoup plus richement décrit où se trouve mis en image un premier

contexte existentiel d'une adolescente tourmentée qui, dès le seuil du texte, est saisie au milieu d'une crise de larmes et de sanglots : "*Yo soy esa muchacha que llora sin parar*", mais qui — première image significative — se contemple en train de pleurer, prend assez de recul pour estimer son attitude "ridicule", analyse l'évolution de cette crise et son véritable objet : "*para que ojolá alguien, en alguna parte, lo escuche.*" (p. 13)

Larmes répétitives puisqu'elle pleure au spectacle d'Ana Karénine incarnée à l'écran par Vivien Leigh — "*o el desamparo en la platea oscura del cine Lucía, para colmo sin pañuelo y pasándose el dorso de la mano por los ojos sin poder parar de llorar.*" (p. 15) — et qu'à ce souvenir elle a peine à retenir ses larmes : "*No puede llorar en este momento*", (p. 15)

C'est qu'en Ana Karénine elle projette son propre désespoir d'enfant solitaire :

"*Pobre rostro puro de Vivian Leigh y de pensar ahora en su auténtica, irreprimible desesperación en la oscuridad de la platea del cine Lucía, ya se le oprime y estruja de nuevo el corazón.*" (p. 14)

Cette adolescente incomprise et solitaire ("*sólo los incomprendidos y solitarios somos familia, lo demás es recua*" (p. 27) se sent agressée de tous côtés : par la lumière et l'intense chaleur d'abord ("*el pegajoso, enervante y turbio calor [...] todo ese mundo es sol y horno, sol líquido, chorreante, derretido*" (p. 14) — "*Frente a ella se abría un desierto devastado por el sol*" (p. 21) — "*algún día el sol se meterá por la rendija y morirán todos...*" (p. 16); par tout ce qui l'entoure dans l'appartement de Gualeguaychu où elle vit, et d'ailleurs, lorsque de la gare de Vicente Lopez elle se rend chez sa tante Esperanza, elle emploie toutes ses ressources à essayer de faire disparaître définitivement les images "répugnantes" de sa vie quotidienne : "*No quiero ni pensar en él pero me persigue; sin embargo lo venceré, sé que cada cuadro que camine [...] lo iré desterrando, hasta que llegue a la casa de Vicente López desembarazada de él, libre de él*" (p. 17) ; le petit jardin répugnant — "*Llego a la esquina y he liquidado aquel jardín reseco*" (p. 17) ; la salle à manger — "*Alcanzo la otra esquina y queda borrado también el comedor*" (p. 18) ; le couloir — "*debo borrar la escalera antes que nada porque es*

el más agobiante, el más obsesivo elemento de la casa que derrumbo" (p. 19-20) ; sa chambre enfin — "*Llegó a la tercera cuadro. Ya no quedaba sino su cuarto para borrar*". (p. 22)

Ce qu'elle déteste dans ces "*casas colectivas*" c'est l'uniformisation et la promiscuité qui engendrent la haine : "*La misma ventana del mismo baño donde Usted imagina sin ningún inconveniente que entra su vecino en camiseta a afeitarse, de pronto se equivoca y entra al mío...*" (p. 17) : "*la solidaridad de los barrios colectivos es el odio, un odio explicable por vivir en las mismas cocinas, en los mismos dormitorios*"... (p. 19)

D'où le regard cruel qu'elle porte sur les groupes ou les foules, qu'il s'agisse des retraits ("*Yacen con las cabezas caídas hacia atrás y las bocas abiertas desdentadas...*" (p. 16), des habitants des quartiers populaires urbains ("*lo demás es recua, están bien en la ciudad, comen brutaemente en los cubículos negros donde viven, salen a las puertas con sus destartalladas sillas de mimbre [...] salen en pijama, gordos, relucientes, armados de sus signos de ignominia, el papillo entre los dientes [...] salen para hablar del fútbol y del torito*"... (p. 27) ; des scènes de la vie sociale ("*un hombre se palmorea groseramente con otro, los cuellos se han desarticulado, Ada cuenta algo al oído de su vecina que se tapa la boca con una risa obscena. El batracio examina con complacencia los apretujones del organdí*" (p. 37) — "*de nuevo la orquesta arranca con una conga, al menos así lo gritan todos, frenéticos y de pie para ir a formar la gelatina enorme de la pista*" (p. 38) ; ou encore des plagistes : "*cadáveres ardidos y requemados*" (p. 53), telle cette "familia típica" (p. 53), qui recrée au bord du fleuve "*una casa del barrio porteño, qué asco impúdico*" (p. 54).

Haine non seulement de Gualeguaychu mais aussi d'un autre quartier, celui de Chacabuco, où elle a habité précédemment "*si a eso podía llamárselo casa, una especie de conventillo vergonzante, género híbrido típico de esta zona*" (p. 57), univers antérieur tout aussi répulsif où la haine s'est cristallisée autour de deux visages "*el casero que venía misteriosamente a hablar con su madre [...] el ferretero que vendió para la hamaca una cuerda podrida...*" (p. 57) et de deux disques "abominables" dont l'abreuvaient des voisins.

On ne s'étonnera donc pas de la voir au plan narratif dans des attitudes de défense vis-à-vis de l'homme qui la dévisage dans le train ou de la mère, qualifiée de batracien, qui accompagne sa fille au bal de Il Trovatore. "*Ella sola entonces, defendiéndose contra las cosas anodinas, neutras y horribles, contra la camiseta y el mate del vecino...*" (p. 22). On ne s'étonnera pas davantage de ses éclats de rire nerveux, de ses réactions agressives, de ses gestes provocateurs, de ses élans de révolte, qu'elle salisse sa robe "*para que se manche para siempre de amarillo*"... (p. 18), écrase le pied de sa voisine "*he pisado a la otra muchacha a la cual odio cada vez más intensamente*" (p. 35), ou encore utilise son rouge à lèvres pour écrire sur la glace des toilettes de la salle de bal "*Todas prostitutas*". (p. 42)

A l'opposé de ce que représente Gualleguaychu ou a représenté Chacabuco, Vicente Lopez est pour elle le monde véritable, baigné de senteurs odorantes "*éste es el mundo de verdad, caen sobre mí los árboles, un fragor oloroso me circunda. Aquí todo deja de ser barrio, repulsivo y desértico barrio. Aquí es comarca*" (p. 17) où la nuit est porteuse de vie et génératrice d'intenses émotions : "*ahora piensa que esta noche rescatará la noche, la que descubrió en Vicente López cuando se asomó por primera vez a la ventana y supo que la noche no era, no, ese morir total sino algo increíblemente, dolorosamente vivo y sintió que se sofocaba y le corrían las lágrimas*"... (p. 23)

La maison de sa tante Esperanza est un oasis de pénombre et de fraîcheur où l'adolescente s'installe avec volupté : "*Comenzó por sentarse en cada sofá y hundirse voluptuosamente cerrando los ojos con fruición, aprendiéndoles hasta poder alcanzar a fondo la sensación de bienestar físico...*" (p. 24), retrouve un monde d'objets rassurants et familiers "merveilleusement stable" (p. 24). Elle en reconnaît sensuellement tous les éléments, les caresse, se grise des odeurs qui en émanent : "*Hundió la cabeza entera en el cajón de los manteles de hilo: un vaho refrescante, crujiente, subió dulcemente hacia su cara, rozando los ojos cerrados, el pelo colgante, negro, tumbado sobre las servilletas bordadas*" (p. 25). Dans cet espace, décrit comme un espace sacré qu'on aborde par des gestes respectueux et en quelque sorte rituels, s'apaise son désespoir et se dissout sa solitude. En communiquant avec ce havre de sécurité et de stabilité, elle communique avec les êtres qui l'habitent : "*¿no era eso el hogar, la casa, lo que una para siempre los seres? [...] Ya había entrado en la atmósfera de las cosas seguras, en la atmósfera melodiosa*"... (p. 25).

La maison de tante Esperanza doit-elle son caractère de sanctuaire au fait qu'elle est l'espace de l'intimité domestique, à l'abri des regards derrière les persiennes soigneusement fermées et inondées de glycines ? Elle est bien effectivement décrite comme l'antithèse de la promiscuité urbaine mais aussi comme l'antithèse de la pampa, du fleuve ou de la mer : "*Se acuerda de aquella vez que estuvo en la pampa y de verdad era como decían, el único paisaje que es exactamente como lo describen o sea, nada, la llanura verde, el desierto verde, ¿el mar será así? Decididamente todos sus paisajes son siempre infinitos, carecen de puntos de referencia como el río*" (p. 45), d'où le "desamparo" dont sont victimes les portenos : "*¿Cómo no van a ser desamparados los portenos, si cualquier cosa se escapa brutalmente de la escala humana?*" (p. 46).

On sera attentif au fait que le deuxième espace valorisé puisse être soit le quai de Buenos Aires, seul endroit rafraîchissant de ce monde calvinisé (p. 13), soit la gare "*va declinando el ritmo a medida que se acerca a la estación. Porque la estación es sagrada. Es el recinto de llegada y de partida, el puente...*" (p. 48) ; "*Vendrán las hecatombes pero se salvarán los trenes y una ciudad con trenes y estaciones es ya algo parecido a la vida, al llegar, al irse, al encuentro, a la partida...*". (p. 50)

On remarquera ici encore que la gare, comme c'est le cas de la maison de Vicente Lopez, est un lieu sacré "*La estación es sagrada...*" et que l'acte par lequel on débarque sur le quai d'une gare ou d'un port est liturgique : "*El lugar del fin, el asilo de los jubilados, el escenario de Ana Karenina, es el muelle, el acto litúrgico de desembarcar*". (p. 49)

Fonctionnant comme des symboles d'évasion sans doute mais aussi comme des prolepses narratives qui annoncent le voyage à Paris du chapitre suivant, les descriptions de ces deux types de sanctuaires (le foyer de Vicente López/la gare ou le port) trouvent leur pleine signification dans le cadre du système textuel qui les oppose aux espaces "répugnants" de la promiscuité et de la vulgarité urbaines. Ils s'ordonnent eux-même autour d'une évidente contradiction où s'affrontent d'un côté l'appel de l'ailleurs et de l'aventure, et, de l'autre, le recours aux espaces de l'intimité, de la sécurité et de l'immuable, sous-système qui s'articule à son tour autour de l'évasion par l'imagination que permet d'atteindre l'évidente passion pour la lecture dont témoigne l'adolescente.

CHAPITRE II

Face aux humiliations, à l'oppression ou à l'insatisfaction familiale, aux agressions réelles ou fantasmées du quotidien, l'adolescente a découvert une force intérieure "*Aprendió que nada era mejor que ella, ella adentro y todo lo demás podía ser tragado, deglutido, por los infiernos*" (p. 56) — "*Comenzó a comprender que había un refugio en ella misma que la salvaba*" (p. 57), force qui se dégage de la rébellion et où le rêve d'évasion douloureux devient projet tranquille : "*le da tanta risa pensar que algún día llegará en París, Dios sabe cómo...*" (pp. 55-56).

Le chapitre II, en effet, nous la montre à Paris, dans un hôtel d'étudiants, où elle partage avec une amie française, Michèle, "*uno de los peores cuartos*".

La narratrice a vingt ans et un flash-back nous donnera quelques éléments, essentiels, sur les six années écoulées depuis la fin du premier chapitre. Etudiante à Buenos Aires, elle a travaillé dans un bureau où "*no había nada que hacer, nada más que cobrar un sueldo mensual, para poder irse a Europa apenas tuviera lo del pasaje*". (pp. 80-81)

C'est là qu'elle a rencontré, dans l'atelier d'architecture voisin, celui qui l'a éblouie, Florian, figure de proue d'un "monde nouveau" que "*en su inocencia identificó no sólo con el espíritu sino como la elegancia y el refinamiento*" (p. 81) : foulards de soie, eau de cologne française, lampes et objets témoignant d'une recherche plastique, mais aussi d'une culture

qui se veut exhaustive et que l'on affiche avec la superbe, parfois blasée, de l'avant-gardisme : "*extasiarse ante el art-nouveau y hablar de collages precisos de Switters*" (p. 82) — "*la infinita negligencia que viene del infinito conocimiento*" (p. 82) — "*Donde hay que morir y renacer es en los cuartetos y no en todos...*" (p. 84).

Sous l'impulsion de l'architecte — Pygmalion, elle passera de "*el embudo formado por miles de Leoplanes*" (p. 85) aux "*libros de verdad*" (p. 83), refrènera peu à peu son spontanéisme artistique (p. 82), substituant à son approche émerveillée et "chaotique" une appréhension de la culture comme "*hecho ponderable y analizable*." (p. 83).

Il s'agit bien d'une métamorphose, "héroïque" "*porque hay que ver lo que es venir de Chabuco y Gualaguaychu*" (p. 85), qui ne se limite pas à ordonner et enrichir ses aspirations culturelles, mais autorise aussi des satisfactions narcissiques "*Ya empezó a tener un raro, inesperado, insólito éxito*" — (p. 84), et qui renforce ses projets : "*Siempre pensó en ir a Europa pero se propuso ir con ellos y así fue, siempre, siempre hace lo que se propone...*" (p. 85).

Pourtant, malgré cette évolution qui a abouti à ce qu'elle nomme "*un franco dominio sobre las gentes y las cosas y las situaciones*" (p. 100), Paris sera pour elle, à plusieurs égards, le lieu de contradictions non résolues : "*¿Qué es la vida más que un preservar constante de las imágenes, cómo se podría vivir, cómo, sin el poder de metamorfosis?*" (p. 78), interrogation paradoxale où nous retrouvons le balancement douloureux de l'adolescente entre stabilité et changement, entre bonheur et tourment.

Ainsi Paris sera-t-il tout au long du chapitre, alternativement perçu avec fascination ou répulsion "*Eso fue lo primero que le gustó de París [...] la calle de la verdad, las casas detrás de las cuales puede pasar todo, la casa convertida en un misterio, al fin, la intimidación, la vida privada [...], cuarto donde el hombre puede reclamar pasados e imaginarse cualquier futuro*" (p. 66) (on reconnaît ici l'envers des "*casas colectivas*") perçu en lui-même (p. 75) : "*La ciudad resplandece... todo brilla... valor insólito*" (p. 87) : "*Comenzaron a caminar, luego corrieron [...] redescubriendo París a gritos, a lágrimas*", opposé à Buenos Aires (p. 66) : "*pero ¡Dios! eso es algo para vivir y no las piezas de Buenos Aires [...] grotes-*

cas", et comme l'aboutissement de l'évasion : "*respirar todo París en como un balón de oxígeno*". (p. 88)

Mais au Paris monumental, au Paris des musées et des peintres,

- qui coïncide avec ses représentations culturelles ou personnelles, ou que celles-ci lui permettent de magnifier "*el cuadro creó una estación de luz en la calle*" (p. 68), "*¿Quién acaso puede impedir que en la imaginación camine*" (pp. 78-79), "*Todo árbol de Saint Germain debe estar pintado por Fragonard*". (p. 78)

- s'oppose le Paris des concierges, hypocrites et vénales, "*brujas, arpías*" (p. 64)

le Paris des Parisiens "*un francés, claro, un asqueroso*" (p. 64), "*París sin la plaga de los franceses*" (p. 68), "*el parque lleno de vivas infames, innobles, de franceses que llevaron sus baguettes llenas de mortadela...*" (p. 78), "*Los franceses no perdonan a un estudiante pobre y la niegan*" (p. 96),

et surtout le Paris "capitale du vice" :

"*Todo París es voluptuoso y sórdido... Hacer el amor salpicada de esperma por todos lados...*". (p. 67)

"*París es una ciudad atea...*" (p. 68)

"*París destila su baba corruptora*" (p. 74)

"*Todos los fangos, intuídos, oídos y leídos*" (p. 92)

"*de pronto, le entra una repugnancia invencible de este aire de violación, de esta atmósfera, cargada de estupro...*" (p. 99)

"*Los manoseos públicos y las parejas haciéndose el amor en los metros y los cafés suscitaron un irreprimible asco...*". (p. 100)

Aussi sommes-nous tentés d'affirmer qu'au-delà de la rupture et de la métamorphose signifiées par un premier plan narratif, s'instaure entre le premier et le deuxième chapitre une continuité que quelques comparaisons permettront d'illustrer.

On retrouve en particulier dans la cave de Saint-Germain des réactions qui s'apparentent à celles que suscitaient le "club social". A propos de celui-ci, il était question d'une "*masa espesa, una gelatina*" (p. 37), de "*batracios, gatos o perros*". La cave verra l'entassement d'une "*engranada masa*" livrée à sa "condition de sardine" (p. 93). Les deux situations

de promiscuité engendreront également du dégoût "*Siente que ha llegado al límite de la repugnancia*" (p. 38), et "*Le da asco y náuseas pero no hay la más mínima posibilidad de moverse*" (p. 94) et un véritable sentiment de supplice : "*¡oh desgracia! como si esta noche fuera un solo y largo martirio*" (p. 38) — "*es increíble como se puede soportar tanto martirio*", (p. 94)

De même trouve-t-on dans les deux chapitres des états d'âme caractérisés tout à la fois par la douleur et l'incompréhension :

"*Puede ser algo espantoso [...] podría ser también [...] algo extraño que sube por el pecho, nadie sabe qué es...*" (p. 32)

"*Algo se quiebra en mí, un dolor [...], ¿por qué? ¿quién la motiva?*" (p. 40)

"*... el dolor [...] no entender porque es un dolor...*" (p. 73)

"*¿por qué, por qué, dios mío? La pregunta es una verdadera agonía...*" (p. 103)

Le sentiment de solitude du premier chapitre semble tout d'abord gommé par les liens qu'a noués la narratrice : elle fréquente l'intelligente portefaïa, puis la jeunesse bohème de Saint-Germain, et ce processus de socialisation, soulignons-le, passe par la médiation de Florian, imprégné de courants culturels étrangers. Mais on remarque toutefois que ces liens lui inspirent des sentiments d'infériorité ou d'insécurité "*el rubor y la rabia juntos le quemaban las mejillas*" (p. 84) — "*Se volvió el juguete de los tres*" (p. 84) — "*Le pareció que Florian seguía jugando con ella al gato y al ratón*" (p. 90) et qu'elle porte le plus souvent sur les autres un regard critique ou rejetant : "*Roberto... el puerco*" (p. 74), "*el monstruo semi-calvo*" (p. 69), "*francamente impúdico un hombre con barba y bikini*" (p. 69), "*la pareja ha comenzado a revolcarse...*" (p. 100). Aussi ressent-elle, au milieu même de la foule, un sentiment d'exclusion "*Nadie le había dirigido la palabra... nadie la había mirado ni una sola vez*" (p. 95) et retrouve-t-elle en définitive la solitude de son adolescence "*Ella siempre ha vivido incomunicada*" (p. 100) "*Incomunicada... es realmente vivir detrás de un vidrio oscuro, pasan las gentes por delante y al costado y atrás pero nadie oye de verdad, ven moverse los labios pero no comprenden...*" (p. 100)

D'autres éléments, cependant, permettent de repérer de nouvelles

similitudes qui, échappant à la fois à la narration et à la description psychologique du personnage, n'en sont pas moins significatives : il s'agit, d'une part, de répétitions textuelles portant sur l'agression du soleil ou de la chaleur. Largement soulignées dans le premier chapitre, elles scandent également tout le chapitre deux "*Paris, treinta grados a la sombra*" (p. 63) — "*una oleada de calor encerrado la tumba*" (p. 88) — "*Comenzar a odiar intensamente ese sol devastador*" — "*el asedio cruel del sol*" (Nous nous proposons d'analyser ultérieurement ces récurrences).

On remarquera d'autre part qu'un recours à des procédés identiques informe la vision des deux métropoles : La Pampa "*infinita*" et "*sin punto de referencia*"; le Rio de la Plata "*lengua sucia*". (p. 50) Dans la ville elle-même, l'influence omniprésente de l'étranger, qu'il s'agisse de la salle à manger provençale transplantée dans un quartier populaire de Buenos Aires, des trains eux-mêmes installés "*por los Ingleses y no por nosotros*" (p. 50), ou encore des modèles culturels qui vont de l'opéra allemand (p. 83) aux films à succès français (p. 99).

Quant aux Porteños, ils ont pour effigie "le football et les taureaux", sans oublier l'inévitable maté. Cette description repose, on le voit bien, sur tous les stéréotypes de la capitale argentine. Quant à la capitale française, elle n'échappera pas à cette peinture galvaudée : du Paris populaire des concierges, des copies de B.B. et des bancs publics au Saint-Germain noctambule de la jeunesse bohème, on verra tous les clichés s'organiser et converger vers la représentation d'un Paris interlope ou même, le plus souvent, capitale de la débauche (voir supra).

Alors que les stéréotypes positifs (effervescence de Buenos Aires et rayonnement de Paris) avaient fonctionné comme des incitations à l'aventure, on remarquera que, négatifs, à Paris notamment, ils font condamner cette même aventure. Paris a agi comme un "antidote", il a même happé Florian qui au sein de l'anticonformisme bohème s'est découvert homosexuel, et les deux révélations, se potentialisant mutuellement, aboutiront à la négation de la dimension ulyssienne : "*no era la aventura sino la muerte*" (p. 90) tandis que la fidélité aux mythes est douloureusement mise en échec : "*la veloz destrucción de los misterios y de los mitos, agravando día a día el sentido de culpa por violar algo que hubiera querido con toda el alma defender y preservar*".

CHAPITRE III

Entre Paris et l'Italie s'est écoulé un laps de temps qui n'est pas inférieur à quatre ans, et au cours duquel la narratrice a poursuivi un périple que quelques flashes-back permettent de préciser. Nous savions déjà que de Buenos Aires elle avait débarqué à Gênes et que, rejointe deux mois plus tard par le groupe d'architectes, tous quatre n'avaient pas tardé à gagner Paris. Nous apprenons au chapitre III que courtisée sur le bateau par un jeune officier, elle a accepté un temps l'hospitalité de sa famille, mais que devant les incitations au mariage et à la perpétuation des traditions elle a fui : "*Necesitaba hacer el aprendizaje de la soledad y de la libertad*" (p. 117), projet dont tout le chapitre II a vu le développement parisien.

Comme dans les premières pages du roman, la trame narrative, bien que réduite à quelques événements assez simples, n'est décelée qu'au prix de plusieurs lectures attentives, tant elle se trouve occultée par un monologue intérieur, qui va de l'évolution de souvenirs à la description d'espaces, en passant par la méditation sur soi.

Nous nous trouvons dans la banlieue romaine, à peu de distance du village de San Marino, où la narratrice occupe un logement qui semble jouxter la maison des Traglia.

Madame Traglia a pour servante Clémentina, une vieille paysanne avec qui elle entretient des rapports qui se voudraient de maître à esclave et ne sont pas sans rappeler ceux qu'entretenait la tante Esperanza avec sa

domestique, celle-ci opposant une ruse et une patience égales à la tutelle avaricieuse.

La narratrice partage avec Clémentina nombre d'activités domestiques et surtout des promenades où elle savoure une quasi solitude : "...no toleraba más que al niño y al perro, y a Clementina, por supuesto, y, en pocas ocasiones [...] a su hija" (p. 120). Le premier événement narratif est précisément le suicide de cette fille, découverte dans la citerne. Clémé sombrera alors dans le mutisme, ce qui justifiera une intervention de la Signora Traglia auprès de la narratrice. Un chèque en provenance d'Amérique permettra aux deux amies de savourer un repas de fête et on verra peu après le départ de Clémentina pour les vendanges.

Son retour est pour la narratrice l'occasion de s'avouer que privée de ce langage "direct et vital", elle ressent à nouveau l'angoisse "*de las ideas, de los recorridos interiores*" (p. 141). Accompagnée de l'enfant, du chien, et de la vieille paysanne, elle fera une promenade à San Marino et surtout, deux jours plus tard, à Rome, où l'attrait de la ville et en particulier du musée sera décisif : elle repartira.

Au-delà de la nouveauté conférée au chapitre par la narration et le changement d'espace, on repère assez aisément des indices de continuité transcrits tant dans la peinture psychologique de la narratrice que dans les réalisations textuelles.

Le premier chapitre était déjà traversé de nombreuses évocations du Rio, de la plage, ou de leurs abords (pp. 22, 45, 48, 51, 52, 53, 55, 56), le deuxième mentionne de façon répétitive la Seine (pp. 76, 77, 78, 79, 88, 89, 90, 97, 98, 102, 103, 104, 109), le troisième, enfin, verra de nombreuses occurrences de l'image d'un lac (pp. 114, 122, 125, 132, 139, 145), et on remarquera que dans les trois chapitres l'eau fonctionne comme un espace privilégié :

- but, avoué ou non, de bien des déplacements : "*mejor salir ahora [...] la tosca está aún desierta*" (p. 51) — "*la ilusión de la playa*" (p. 52) — "*se acordó del Sena y apresuró el paso*" (p. 77) — "*se iba entonces [...] hasta la orilla del Sena*" (p. 90) - "*Agónica, caminaba hacia el Sena*" (p. 103) - "*bajaban hasta el lago [...] exploraban los bordes del lago*" (p. 132)

- associé à l'évasion ou à l'imagination : "*la feroz alegría de la*

inmensidad" (p. 52) — "*un río como la pampa [...] Río-Pampa, pampa Río de la Plata*" (p. 56) — "*El Sena no es un río es una plaza*" (p. 78) — "*sería más bello que el Sena desembocara en el Sur*". (p. 79)

Qualifié ailleurs de "*espejo más bello del mundo*" (p. 135), il est surtout le miroir des états d'âme : c'est pénétrée d'un dégoût de Buenos Aires que la narratrice perçoit le Rio comme "*una lengua sucia [...] saliva mansa, desprovista de brío*" (p. 51) ; De même fuit-elle la Seine dès l'instant où amitié et amour lui font défaut (pp. 88-89) et où elle retrouve des sentiments de haine "*Comenzó a odiar ese sol devastador, y dejó de ir a las piscinas del Sena*" (p. 102), ou encore de deuil : "*El Sena es gris, enlutado, con una marcada vocación de muerte...*" (p. 104). En Italie, c'est juste après la découverte du cadavre que le lac "ressemble à un suaire", et la rupture annoncée en fin de chapitre est reprise par "*No quería [...] mirar el lago [...] tenía miedo de que su vermeeriana se destrozara delante de ella...*" (p. 149).

C'est également au niveau de la psychologie même de la narratrice que se révèle un autre type de continuité, qui tient à la persistance d'un sentiment de solitude, que celui-ci soit simplement énoncé ou douloureusement perçu "*Sin Cleme volvía a sentir la angustia de las ideas...*" (p. 141) — "*Cleme le hacía mucha falta*" (p. 140) — "*su maravillosa soledad le pesó sobre el alma [...] ¡oh! que alguien, en alguna parte, estuviera pensando en ella*" (p. 130), ou encore, le plus souvent, exalté : "*Cuando era libre y sola y feliz*" (pp. 123-124). Mais cette solitude — et sans doute est-ce une rupture importante par rapport aux deux premiers chapitres — est avant tout voulue et choisie par elle : "*Necesitaba hacer el aprendizaje de la soledad y de la libertad*" (p. 117), et en tant que telle génératrice d'une joie sereine inconnue jusqu'alors : "*aquí ha aprendido, en medio de esta naturaleza [...] a tallar la soledad, arista por arista, hasta volverla resplandeciente y polifacética*" (p. 122).

Il semble en effet qu'en s'éloignant des autres elle accède à "*una forma estable de la felicidad que es ver, sentir las cosas. Las cosas la colman, y vierten sobre ella un zumo, un polvo dorado*" (p. 115). Ainsi atteint-elle "*el punto exacto que deseaba alcanzar; cada vez más permeable a la recepción de las sensaciones mínimas, de la existencia de los objetos, las cosas animadas o inanimadas, todo lo que era y vivía fuera de ella misma*" (p. 140).

Ce sentiment cosmique est très fort et presque religieux "*La naturaleza está aureolada, un espléndido trabajo de dioses la socava sin cesar la fertiliza*" (p. 115), il s'apparente dans ses diverses manifestations à une sorte de célébration qui ne saurait souffrir de témoin ou de distraction, mais on remarquera toutefois que la solitude de la narratrice est mitigée : c'est en effet une solitude à trois, voire à quatre : "*ella había renunciado sin nostalgia a la gente para entregarse a ese absoluto [...] y no toleraba más que al niño, al perro, y a Clementina*" (p. 120).

Car enfin, et c'est là un nouveau point de rupture important, la narratrice, bien que seule ou plus exactement vivant en cercle fermé, fait l'expérience de l'ouverture et de la communication dans des relations qui ne semblent plus vouées à l'échec : elle a, d'une part, un fils, le plus souvent nommé "*el niño*" mais cette distance, pudeur peut-être, est contredite par le fait qu'elle ne le quitte pas, s'attendrit devant lui "*Oh, rostro bello y tierno, ángel de cantoría*" (p. 122) et l'associe constamment à son bonheur "*recostada sobre el verano silencioso del lago con su niño y su perro mientras Italia milagrosa le vuelve a entregar la felicidad*" (p. 124).

Elle a surtout une véritable amie en la personne de Clémentine : la paysanne a beau différer d'elle par l'âge, les origines et la culture, les deux femmes ont instauré un mode de relation gratifiant, basé sur la réciprocité : Clémé a pour elle des attentions maternelles, voire nourricières, offrant aussi douceurs et jouets à l'enfant.

La narratrice, à son tour, partagera avec elle le petit festin autorisé par le chèque d'Amérique et surtout, émue par le drame personnel de Clémé, elle l'aidera à revenir à la parole et à la vie. Il s'agit bien d'une amitié authentique où l'on retrouve sentiments, partage d'activités, et, quand le besoin s'en fait sentir, relation d'aide, et on sera attentif au fait que pour la première fois le monde de l'autre est au moins aussi prolixement décrit que le sien propre. On notera qu'en contrepoint de ce premier lien heureux une série de petites touches qui suggèrent la solidarité semble marquer l'accession de la narratrice à une dimension collective, méconnue jusque là (on se souvient du regard méfiant ou ironique, le plus souvent excluant, qu'elle portait sur les groupes) :

"*los salames [...] las tortillas divididas en dos, toda esa maravillosa*

solidaridad humana, que siempre la ha rodeado aquí" (p. 128) — "*una fraternidad pasajera...*" (p. 136) — "*al momento pasa un camión cargado de hombres y mujeres que cantan, se le expande el corazón, así deben hacerse las revoluciones*" (p. 137) — "*Ha estado tanto tiempo sola que esa vida colectiva la conmueve*" (ibid).

On assiste donc à une mutation ou pour le moins à une évolution du personnage qui est également perceptible dans sa vision du monde et des objets qui meublent le monde.

Alors que jusque-là ceux-ci sont généralement appréhendés à travers les représentations culturelles, picturales, ils sont ici saisis directement dans leur immédiateté et leur présence concrète par une sensualité en éveil. L'image de la grappe de raisin, récurrente dans ce chapitre, est caractéristique de ce point de vue : "*En plena mitad del verano, un movimiento insólito que estremecía los campos reveló que las uvas doraban rápidamente... De una noche para otra los racimos cayeron pesadamente, una oleada de fragancia, algo sensual, vital, indefinible, se abatió por las tierras sembradas de vides*" (p. 136) — "*Sacaba las uvas [...] y en la cocina se agolpaba una frescura, un aire de dioses...*". Mais il en est de même de la pergola de glycines, qui ressemble à un "*pañuelo azul, estrujado, marchito*" (p. 130), ou des roses du jardin d'en haut (ibid) ou encore du paysage alentour : "*el verde denso del campo y la colina... el gris templa el verde [...] el mundo es un color en paz*" (p. 125). Elle respire avec "*fruición ese aire cada vez más cargado, voluptuoso. Se siente aturdida como si algo perturbador del verano se le revelara de repente*" (p. 138).

Car détournée d'elle-même et de ses monologues intérieurs, la narratrice découvre la nature : "*Todo el día estaban los tres en este examen meticuloso de la naturaleza, respirando el aire libre a pleno pulmón*" (p. 139) — "*Por vez primera podía librarse de sí misma y ver el mundo, descubrirlo en esa palpación vasta, constante e insólita...*" (p. 140).

Pour la première fois enfin, elle mentionne des préoccupations alimentaires et se dépeint en train d'accomplir des tâches ménagères : "*Picaba una cebolla*" (p. 113) — "*Aún es temprano para cocinar las habas [...] se va hasta el dormitorio a buscar la canasta de ropa sucia...*" (p. 114) — "*Comienza a lavar enérgicamente la ropa extendida [...] va*

colgando en las sogas con una pinza de madera en la boca" (p. 115) — *"Las habas que plantaron los cuatro [...] podría escribir un libro de cocina sobre la cocina a base de habas"* (p. 121) — *"escondo una manzana del almuerzo y la como por la noche..."* (p.) — *"los víveres robados diestramente de la alacena de los Traglia* (p. 124) — *"Siente un nudo en la garganta de pensar cómo la alimentaron..."* (p. 128) — *"Cleme, vamos para la cocina y me ayudas a preparar el almuerzo"* (p. 135) — *"Auténtica felicidad de poder comer algo distinto"* (ibid) — *"Hoy han comido y trabaja con entusiasmo"* (p. 136).

Ainsi se trouve valorisé, outre la nature toute proche à laquelle il est associé, le cercle fermé de la maison, lieu poétique, souverain et magique.

- *"En la cocina se agolpaba una frescura, un aire de dioses rescatados"* (p. 141).
- *"El reino solitario de la casa y el lago"* (p. 144).
- *"El sortilegio se cumplía y se cumple sólo aquí"* (p. 123).

Communion avec le cosmos, découverte de la matérialité et de la saveur du monde, de la chaleur humaine et de l'altérité, rejet des habitudes égocentriques et d'une certaine forme d'intellectualité et surtout, exaltation de l'espace domestique, tout le chapitre, malgré la rupture finale, converge vers la représentation d'une féminité nouvelle : entourée d'un fils aimé, d'un chien fidèle et de l'image d'une servante, même si celle-ci se trouve liée à elle par des relations d'amitié et non de subordination, la narratrice se donne à voir, surtout lorsqu'on la compare à ce qu'elle était jusqu'ici, comme la gardienne d'un temps et d'un espace clos, emblématiques de la notion de foyer où se trouvent convoquées l'attente et l'absence...

CHAPITRE IV

Si le chapitre III répétait la solitude et surtout l'oubli volontaire de tout ce qui n'était pas la Vermeeriana, il dessinait aussi, à travers la mention constante de l'enfant, une absence masculine. Au chapitre IV, d'emblée, cette absence s'institue en même temps qu'elle est comblée : un homme est là, doublement présent, puisque la narratrice l'appelle *"amor mío, querido mío"*, mais si le textuel est installé dans une structure dialogique par le *"sí"* inaugural, nous n'avons cependant aucun élément d'interlocution.

Le chapitre entier verra d'ailleurs portée à son comble la dimension de monologue à laquelle nous étions déjà habitués, et réduite à sa plus simple expression la trame narrative : deux amants sont étendus sur le lit d'une chambre d'hôtel. Un garçon, apportant le plateau du petit déjeuner, est perçu comme un intrus et symboliquement freiné dans sa tâche par un geste de l'homme *"revestido de la magia que concede estar enamorado"* (p. 159). Entrecoupée de souvenirs, une très longue réflexion de la narratrice sur l'amour occupera tout le texte, dont le final sera marqué par le réveil et le lever de l'homme, précédemment endormi.

Les faits sont donc, au plan narratif, pratiquement insignifiants, et ce qui en ressort c'est d'abord l'insistance avec laquelle se trouve posé le problème de la perspective, c'est-à-dire celui du point de vue de la narratrice. *"Apoyo la cabeza en la almohada y la echo bien atrás"* — *"veo la ventana al revés, un rectángulo donde no hay más que el cielo morado..."*

(p. 153). Elle change une première fois légèrement de position, "*Acomoda la almohada y así ve la mano...*" (p. 157), avant de revenir à la position première : "*Ella vuelve a bajar la cabeza hacia atrás en la almohada. El rectángulo color de uvas permanece exacto, inalterado...*" (p. 164), bouge une nouvelle fois de position "*acomoda la cabeza en la almohada y su mejilla tropieza con un hombro desnudo*" (p. 179), et reste ainsi étendue jusqu'à ce que, à la fin du chapitre, elle se lève pour aller fermer la fenêtre puis "*se acuesta y se cubre con colchas y edredones...*" (p. 185). Dans cette position allongée, elle contemple l'écran de la fenêtre, où se découpe un rectangle de ciel dont la couleur, apparemment immuable, "*cielo morado*" (p. 153) — "*rectángulo violeta*" (p. 166) — "*lila, violeta*" (p. 165) — "*lila armonioso*" (p. 176), ne permet pas de se situer dans le temps : "*Aquel imponderable cielo color morado tiene la ventaja de no definir ninguna zona del día...*" (p. 160).

Au début du chapitre, une main s'inscrit dans ce rectangle, reste un moment suspendue dans le ciel avant de disparaître dans ce que nous souhaiterions définir comme le hors-champ : "*Sin embargo tu mano se atravesaba en el rectángulo de la visión; tu mano queda sobre mi cadera, pero ya es otro mundo que no tiene nada que ver con el rectángulo del cielo*" (p. 153).

Partagée littéralement entre cette main qui la caresse et cet écran couleur lilas où défilent ses images intérieures, la narratrice déroule un monologue complexe, signe d'une présence et d'une chaleur qui s'ancrent sur le passé. "*Lo único que importa es estar así, amor; con una mano que inclusive puede ser la tuya o la de otro, pero como condición indispensable para ser mano, para ser reconocida y acogida como tal, debe ser capaz de todas las sutilezas, de todos los olvidos de sí misma*" (p. 155) que la narratrice change légèrement de position et elle la retrouve, l'acroche du regard et la suit "*Y así ve la mano [...] pero la mano resbala por su cadera y cae exánime al costado de la cama [...] ya esta cerca del suelo y encuentra en el camino las borlas duras de la colcha, un edredón jaspeado con madroños, y [...] se complace en ellos [...] juega...*" (p. 157). C'est elle qui retient le garçon dans sa course et l'enchante (p. 159). C'est elle qu'elle sent légère sur son genou lorsqu'elle est étendue sur la "plage nocturne" de Ashbury Park (p. 167). C'est encore elle qui en irradiant son corps de chaleur, protège la narratrice (p. 176).

Bien présente dans l'instant, la main de l'homme apparaît comme un indice complexe de l'amour et de la communion mais également de l'altérité, point d'ancrage du monologue dans la réalité de l'instant amoureux vécu dans une chambre d'hôtel, elle renvoie aussi à des souvenirs "*Enlaza su mano con la suya [...] este escudo me defiende [...] contra ese grito que oímos una noche, te acuerdas...*" (p. 180).

Les considérations décousues du monologue s'inscrivent dans le cadre de ces deux sensations — tactiles (la main) et visuelles (l'écran) — qui se retrouvent ou disjonctent, cumulent leurs effets ou s'effacent chacune à tour de rôle. Il y a bien ce qui se passe sur l'écran et ce qui se passe dans le hors-champ.

Dans le hors-champ est rejetée la ville "*Ni sabemos qué ciudad está allá abajo*" (p. 155) et avec elle le troupeau des autres "*Ellos están allí abajo, entran, salen de los supermercados, llaman a los taxis...*" (p. 155), mais aussi les quatre murs de la chambre et les arabesques de leur tapisserie, la moquette grise (p. 158). En dehors de l'épisode du camarero qui apporte le petit déjeuner, le point de focalisation des images, c'est avant tout l'écran de la fenêtre.

Soutenant et réactivant le premier clivage — celui de la perspective — une série de contradictions nous semble structurer la sémantique profonde du texte.

Ainsi la chaleur, figurée de façon répétitive dans le texte par l'incendie, qu'il s'agisse d'un souvenir précis ou de la métaphore des caresses "*imperceptible tibieza*" — "*quemadura*" — "*enciendo la piel*" — "*incendiar... el calor sobre mi cuerpo*" (p. 176) — "*El hombro caliente*" — "*ese calor*" — "*verano íntimo transferido de poro a poro*" (p. 179) — "*La mano sigue generando su verano*" (p. 183) revêt-elle toujours un aspect de fugacité qui l'oppose violemment à son contraire : "*La gran lámpara se extinguía fatalmente [...] el fuego empezó a declinar y la arena se enfrió, [...] extensión de una catástrofe*" (p. 174), et la phrase finale, lapidaire, est comme l'exemplarité de cette tension : "*es pleno verano pero tiene un frío atroz*".

Si l'évocation de l'amour, qui habite tout le chapitre, semble d'abord

s'apparenter à une célébration exaltée "*Te necesito, amor [...] felicidad*" (p. 153), "*Una sola felicidad, un solo estado de alerta y aquiescencia*" (p. 154) et toujours réaffirmée "*Sigue siendo su escudo, sigue generando su verano*" (p. 183), elle ne se dissocie jamais complètement de celle de la mort : "*Nos protege el olvido, el abandono, la muerte, el amor*" (p. 157) — "*Amar o sea ser dos, o sea sobrevivir de la muerte*" (p. 158) — "*el parecido [...] entre el amor y la muerte*" — "*desde que los posee, ya comienza a sufrir por la muerte de esos ojos...*" (p. 173) — "*no sólo contra la propia muerte me defiende este escudo caliente, [...] también es contra la muerte en general*" (p. 180) — "*Tú me mirabas en la oscuridad, amor mío, querido, cuando comenzaba Hiroshima mon amour*" (p. 181). Et l'amour lui-même est le lieu d'une douloureuse tension : être deux et seulement deux, ou s'ouvrir à une dimension collective ? "*La necesidad de ser dos, de sentirse dos*" (p. 153) — "*lo indescriptible de sentirse dos es que se puede prescindir de todos los demás números*" (p. 155) mais "*debe defenderme contra esas muertas ajenas*" (p. 180) et "*lo más desgarrador es sobrevivir a las muertes de los demás*" (p. 181, tension où nous croyons retrouver, extrapolée, l'opposition entre le moi et les autres des précédents chapitres, ici aussi illustrée :

- "*Alguien le tiende una mano [...] pero nada alivia la opresión*" (p. 170)

- "*Cientos de personas miraban y lloraban [...] pero no podía mirar*" (p. 181)

De même la vulnérabilité, largement soulignée dans nos premières analyses et que seule la "vermeeriana" tenait en échec, est-elle réintroduite ici, en tension dialectique avec la sécurité :

- "*No pasará nada mientras nos defendamos del tiempo y la memoria [...] nadie entrará por la ventana*" (p. 157)

- "*No el paisaje, donde la soledad alcanza a expandirse [...] no la casa entera, donde meandros, recovecos, laberintos se agazapan*" — "*...fuera del peligro de las presencias extrañas...*" (p. 158)

- "*Asombrada ella misma de su estado vulnerable, de su fragilidad*" (p. 175)

- "*Puede uno morir por terribles hechos colectivos que se soportan escasamente*" (p. 183...)

Car seul l'espace d'enfermement de la chambre permet d'échapper au danger : "*No hay nada más protector que las cuatro paredes*" (p. 158) et ce parce que lieu poétique de la communication amoureuse, il est aussi

dénégation de toute relation avec l'extérieur et les autres (voir supra). Mais dans le hors-champ comme dans le champ la communication échoue, ainsi qu'en témoignent, sur le plan amoureux, les derniers paragraphes du texte, et, dans les souvenirs de plage, l'arrêt de la communion par la musique.

Aussi cette série d'antagonismes se clôt-elle sur une contradiction centrale, communication/non communication, qui nous semble les englober toutes : si chaleur des caresses et chaleur du feu sur la plage sont données à voir comme des facteurs relationnels intenses, le froid qui suit la "hoguera" est un facteur de dispersion pour le groupe, de même que le corps du dormeur, "*que se está enfriando*" annonce le "froid atroce" final, et c'est de façon tout aussi évidente que les couples d'opposés amour/mort, moi ou le couple/les autres, vulnérabilité/sécurité sont traversés par la même tension solitude/communion.

Mais au sein même de la spatialité étroitement circonscrite de la chambre se réalisent d'autres contradictions, que préfigurait notre première analyse "champ/hors-champ".

En effet, si l'espace fortement privilégié du hors-champ, dont la main est emblématique, s'oppose au champ, n'est-ce pas qu'en définitive se trouvent en eux figurés l'ici et l'ailleurs et que dès le début du texte se profile leur séparation radicale : "*esta mano sale del rectángulo de la visión, [...] queda sobre mi cadera pero ése ya es otro mundo que nada tiene que ver con el rectángulo del cielo*" (p. 153) ? A la minimalité du premier — ici — vont s'opposer la vastitude et la multiplicité du second : la plage qualifiée d'immense, d'une part, mais aussi et surtout les plus grandes villes : Bogota, New York, Paris, Buenos Aires, Sienne, où, chaque fois, la précision et la richesse des souvenirs abolissent dans leur flux descriptif les limites et l'anonymat de la chambre.

L'opposition "*Ahora/Antes*", de surcroît, vient conforter et amplifier la précédente dont elle est le contrepoint puisque tous les ailleurs convoqués sont liés à des souvenirs "*no podemos ser completamente amnésicos...*" (p. 161), "*Ashbury, el recuerdo más bello*" (p. 165), "*Recuerda aquella playa negra*" (p. 167), "*te acuerdas cuando...*" (p. 180), "*Los recuerdos se confunden*" (p. 183), ou encore à des temps mythiques "*En otro tiempo un bosque con ménades...*" (p. 162). Le point central du "maintenant" est bien la main, qui "arrête le temps et paralyse la mémoire".

re" (p. 157), instaurant une fixité que l'on veut absolument pérenniser : "*Nada pasará mientras nos defendamos del tiempo y la memoria* (ibid), mais cette aspiration vibrante devra s'incliner devant l'assaut des souvenirs : "*Miles esquivales de memoria llenan este cuarto*" (p. 161) alors qu'en revanche la réminiscence mythique cède le pas à la remémoration personnelle : "*pero ahora la ménade es una vieja*" (p. 162), reproduisant sous une forme fragmentaire et fugace la tension "*Ahora/Antes*".

Nous souhaiterions enfin mettre en lumière un dernier couple antagoniste.

La main et le corps de l'homme ne définissent pas seulement un présent et un ici opposés à un avant et un ailleurs, structures paradoxales où chaque terme se construit et se soutient dans et par sa relation avec l'autre mais où l'on demeure dans les catégories du réel, si l'on veut bien considérer que passé et ailleurs ont existé. En effet, une série d'indices textuels fait également apparaître une absence totale de repères qui, opposée au point d'ancrage figuré par la main, nous semble relever de la déréalisation.

Sommes-nous à New York, à Bogota ou nulle part ? Au sein même du souvenir ou de l'instant présent surgit un doute radical qui pèse tout à la fois sur le lieu, l'identité du partenaire, voire l'existence de ce qui est nommé :

- "*Podría ser, digo sólo podría, porque no es, no es ninguno*" (p. 161)

- "*Ni sabemos qué ciudad está ahí abajo*" (p. 155)

- "*¿Qué calle será, de qué ciudad, de qué mundo...*" (p. 183)

La chambre elle-même existe-t-elle ("*Tal vez no sea siquiera un cuarto de hotel...*" (p. 184) ? Le personnage masculin est-il le "dormeur" de la plage, ainsi que le suggèrent doublement l'émotion qui s'empare de la narratrice à son approche et l'antériorité de la relation amoureuse, largement signifiée par les souvenirs communs. Est-il enfin un actant ou un acteur puisque l'objet de cet amour sombre de façon intermittente dans l'anonymat :

- "*Esa mano inclusive puede ser la tuya o la de otro*" (p. 155)

- "*Lo mismo daría que fueras tú u otro*" (p. 157)

- "*Tu mano o cualquiera que ella sea*" (p. 176)

- "*El rostro que descansa recostado sobre su cuerpo, cualquiera que*

sea, está casi segura que no podrá reconocerlo. Y así es en efecto" (p. 184).

Cette contradiction réalité/déréalisation nous semble enfin réactivée par de nombreux indices textuels isolés.

- "*Alguien guerrea por ella ¿en qué vida? [...] alguien, ¿en qué sueño?*" (p. 171)

- "*Esa playa es un espacio más allá de toda referencia*" (p. 172)

- "*Ella tantea, se pierde en el laberinto, una y otra vez, y se recupera*" (p. 179)

et portée à son comble si nous nous attachons à observer la fenêtre : est-elle ouverte, fermée, existe-t-elle vraiment ? Plusieurs fois décrite comme ouverte en début de chapitre (pp. 153-155), et nous avons souligné sa béance pour d'autres raisons, elle est "ouverte" par l'homme dans le paragraphe final, alors que, quelques lignes plus haut, la narratrice exprime le souhait de la fermer... "si toutefois elle existe vraiment" (p. 184).

Ainsi ramenés une nouvelle fois à la visualisation, mais entachée d'irréalité, ne sommes-nous pas désormais en droit de considérer que ce rectangle de lumière violette se donne à voir comme une figure poétique qui serait l'écran de la mémoire ? Interrogation qui nous conduit à évoquer les différents modes de présence du monde et des objets signifiés par le texte. Le souvenir tout comme le hors-champ peuvent être considérés comme des modes spécifiques et d'un certain point de vue contradictoires de la présence. En effet, ce qui est dans le hors-champ est réel mais n'est pas perçu tandis que ce qui se joue sur l'écran et par là-même acquiert un certain statut de présence n'est qu'une image qui remonte dans le temps. Ainsi, d'une certaine façon, le présent est-il absent et l'absent présent, renversement propre de la mémoire et dont la mise à jour nous fait a posteriori considérer comme une clé de décodage la mention, survenue très tôt dans le texte, de "*mundo visto al revés*" (p. 153).

Aussi, de même que l'axe communication/non communication rassemblait en lui-même toute la première série de contradictions, la structure présence/absence nous semble-t-elle traverser la deuxième série, qu'il s'agisse de "*Ahora/antes*", ici/ailleurs, réalité/déréalisation, dans la mesu-

re où elle signifie au plan de l'abstraction une mémoire déjà imagée par ce que nous avons défini comme "écran".

Nous souhaiterions souligner ici que l'écran, s'il connote traditionnellement la mémoire, renvoie de façon tout aussi évidente au lexique cinématographique et on verra doublement légitimé notre recours à ce type de vocabulaire, autorisé déjà par l'insistance avec laquelle est posée l'existence d'une perspective et d'un rectangle lumineux, si l'on se souvient sur ce point des chapitres précédents.

En effet, l'identification de la narratrice au personnage d'Ana Karénine ne passe pas par la lecture du livre mais par la visualisation du film, où elle projette son propre désespoir : "...Ana Karenina se hubiera tirado bajo el tren en este verano de Buenos Aires? [...] En la oscuridad de la platea del cine Lucía, ya se le oprime y estruja el corazón" (p. 14). La mention de l'actrice qui incarnait l'héroïne à l'écran, répétitive, renforce l'identification narcissique : "Pobre rostro puro de Vivien Leigh" (p. 14) — "Si levanto la ceja en expresión atónita, puedo parecerme a Vivien Leigh" (p. 29), et c'est au moment où la souffrance semble abolir tous les points de repère que sera reprise cette référence cinématographique : "... Bruma como en Ana Karenina [...] pasan rumores de otro mundo [...] de nuevo la infancia, Ana Karenina, y una nube de humo, vapor, que va borrando todos los contornos de la realidad" (p. 108). Mais dans ce même chapitre, apparaît une nouvelle référence filmique : la narratrice a vu "dès l'enfance" "Quai des Brumes", dont l'impact, là aussi, a été suffisamment puissant pour que "algunos años después", l'adolescence le lui permettant enfin, elle reproduise aussi fidèlement que possible l'apparence de l'héroïne "La misma boina... y se peinaba igual con el pelo lacio y una boina metida en un ojo" (p. 99), et, d'une certaine façon, l'atmosphère du film : "Caminaba en cámara lenta [...] podía disfrazarse a su antojo y jugar al muelle de las brumas en los buses" (ibid.).

Mais le monde du cinéma est également présent sous forme d'ersatz, nous faisons ici allusion au "mi-kinito", petit appareil "de quatre sous" acheté par la narratrice enfant, où, un œil fermé, elle visionne successivement "cuatro diminutos fragmentos de película". Evidemment muets et même rayés étant donné la rudimentarité de l'appareil, ces petits films captent pourtant son attention et suscitent un certain nombre d'interroga-

tions : "¿Qué hacía ahí? ¿Por qué la cabeza entre las manos?" (p. 20) "¿Qué miraban? ¿Qué oían?" (p. 21), puisqu'ils imagent un homme, rejoint par une femme, dans des attitudes difficilement interprétables "estaban inmóviles", finalement assimilés à une attente "esperaban algo". Le suspense est très fort pour la narratrice "Cuando puso la cuarta película, las manos le temblaban..." et l'impression de mystère se redouble du fait que si la femme est vêtue "como los figurines de 1920", si la lumière "amarillenta" évoque un "autre temps" (p. 20) ; le décor des trois premiers fragments reproduit dans les moindres détails celui de la maison de la narratrice "vio la escalera, la misma, igual a la de su propia casa... con el pasamanos gastado y el rellano en la mitad", ce qui la conduira, en fin de visionnage, à se représenter fortement la présence du couple dans son propre logement. Ainsi, l'espace du mi-kinito se confondant avec celui de la maison par un effet de l'imagination, la distance entre ce que nous pourrions appeler "image virtuelle" et "image réelle" est abolie.

Un procédé semblable sera d'ailleurs utilisé ultérieurement : au bord de larmes qu'elle a peine à refouler, la narratrice a recours au souvenir du paysage du mi-kinito pour effacer la réalité d'une situation jugée humiliante "oh, maravilla... comienza a desplegarse el desierto del mi-kinito, azul, ondulante, radioso" (p. 29), mais ici, notons-le, la suppression de la frontière entre le virtuel et le réel passe par la mise en œuvre non plus de l'imagination mais du pouvoir d'évocation. Nous retrouvons d'ailleurs ce que nous avons repéré dans le chapitre IV comme métaphore de la mémoire, à savoir la fenêtre-écran "La ventana se abre y comienza a desplegarse el desierto..." (p. 5).

Nous avons déjà souligné les deux connotations de l'écran (mémoire et cinéma) et nous les retrouvons en symbiose, ce qui n'a rien de surprenant puisque souvenirs et images filmiques défilent également et peuvent également être considérés comme des images virtuelles. Nous avons déjà insisté, même si cela pouvait paraître évident, sur le fait que la virtualité signifiait paradoxalement tout à la fois la présence et l'absence en ce qu'elle est un mode d'être, mais réduit à une apparence, et nous voudrions rappeler aussi avec quelle insistance l'appréhension de la réalité, chez la narratrice, passe par la représentation, ce qui, d'une certaine façon, ne manque pas de problématiser les différents modes de présence de tout ce qui est perçu.

Qu'elle s'appuie sur la mémoire ou l'imagination ou encore recoure aux truchements cinématographiques divers, l'écriture est constamment informée par une structure antagonique, présence/absence, où nous sommes tentés de voir une nouvelle figuration abstraite d'Ulysse et Pénélope.

L'ESPACE DANS "CEREMONIAS DEL VERANO"

Micheline Macha Marchal

ESPACES FERMÉS

La chambre

Le chapitre I nous introduit immédiatement "*en el fondo de un cuarto oscuro*" et cette présentation peu avantageuse est confirmée par une série d'éléments négatifs : la chambre ne parvient pas à protéger de la chaleur ("*el calor entra por las hendijas, se cuela el pegajoso calor*") (13), un ange lui-même n'y résisterait pas : "*aquí no hay vida posible para los ángeles*" (13) et elle est jugée inesthétique : "*estas estúpidas paredes tudor*" (13). Est également péjorée la chambre occupée à Gualeguaychu, dont l'anonymat est désespérant ("*Usted no tiene vida privada, todos saben cómo es su dormitorio*") (19) et le décor rudimentaire et misérable : "*no hay más que una cama y una ventana... apenas un catre de hospital y se le ha saltado el esmalte*" (23).

Il en va cependant différemment à Vicente Lopez, où associés à la chambre, deux éléments la rendent à tout le moins supportable : il s'agit, d'une part, de la fenêtre, qui peut servir d'observatoire et favorise la remémoration ("*entreabre la persiana... hay que cerrar rápido, aunque no lo bastante para impedir que se hayan formado las imágenes... todo se recorta en la memoria...*") (14), parfois de façon émerveillée ("*levanta la persiana cautelosamente y todo de nuevo se le viene a la memoria, todo navegando en un mar de glicinas*") (45), mais aussi la découverte : "*cuan-*

morir total sino algo increíblemente, dolorosamente vivo" (23). D'autre part, les Leoplanes, collection bon marché de "literatura universal", qu'il lit dans sa chambre avec une véritable avidité : *"En tres meses había leído más de 50 novelas del Leoplán en los fines de semana* (31) — *"hasta que el recurso al Leoplán volvió a tranquilizarla y... hasta que se durmió en el marco de la ventana"* (24).

Au chapitre II nous retrouvons également une chambre : *"todo en la habitación está absolutamente inmóvil"* (63), le plus souvent, là aussi, assaillie par la chaleur (*"el techo bajo parece una lámpara asfixiante"* (70), et où le lit, cette fois, est remarquable par son *"colchón de naranjas"* (63-64). Il est vrai qu'il s'agit d'une chambre d'hôtel pour étudiants, plus exactement d'une mansarde dont l'inconfort inspire des sentiments contradictoires : d'une part la colère car *"el tapete ralea... la cama se achaparra contra las paredes declinantes"* (70), d'autre part une certaine poésie : *"bello el techo inclinado, bella la ventanita que otea de mansarda en mansarda... bello estar al final, en la cúspide"* (70).

Mais là encore, la fenêtre est le lieu qui autorise évasion et réconfort : *"corre a la ventana, la abre de par en par... y llega como una bocanada hasta ella, como el halito de otro mundo perdido. Lo absorbe con fruición, se traga la ciudad, es su oxígeno. Reconfortada regresa al camastro"* (70-71).

Quand Paris semble démythifié, la chambre apparaît, avec le bar et quelquefois la rue, comme l'ultime repli possible : *"ella se ahogaba [...] no hacía más que ir de la buhardilla al café y vice versa, perdido todo el ánimo"* (96) — *"Ya no le quedaba más que la buhardilla y las calles al anochecer"* (102). Mais à cette chambre d'hôtel où la solitude redouble le sentiment de l'échec et de l'exil, s'opposent les chambres inconnues, imaginées, du Paris de Vuillard et de Bonnard : *"estos permiten todos los descubrimientos sin perder en nada su clima único, imponderable, de cuarto donde se vive, se ama y se muere, de cuarto donde el hombre puede reclamar pasados e imaginarse cualquier futuro..."* (66).

La chambre est donc ici aussi, bien que de façon différente selon qu'on y est ou qu'on en rêve, alternativement péjorée ou valorisée.

Dans le chapitre III, l'espace-chambre n'est pas privilégié. Celle de la narratrice est juste citée, non décrite, et il est seulement fait mention de la *"cama helada"* qu'elle a occupée antérieurement à Rome (124). Une plus grande attention est portée à celle de Clementina, et dans celle-ci au lit et à l'armoire : *"La pieza no era realmente una pieza sino una cova-*

cha... totalmente ocupada por una cama enorme, de metal dorado" (144). Le seul point digne d'être souligné à ce propos est qu'ici aussi le thème du départ est présent : *"El armario parecía un barco a medio atracar"* (144).

Au chapitre IV, à nouveau, tout se passe dans une chambre d'hôtel, où, alternativement mais avec insistance, sont présentifiés deux éléments : d'une part, le lit, à travers l'évocation répétitive de l'oreiller, d'autre part, la fenêtre-écran où défilent les souvenirs. Ayant déjà largement analysé leur caractère inconciliable, nous souhaitons simplement souligner que le lit, ici, est de toute évidence désigné comme l'espace de l'intimité et de la paix (*"la mano va engendrando el calor [...] acomoda la almohada y así ve la mano, responsable del incendio"* (157), que nul intrus ne peut violer (*"el criado vuelve a adelantarse pero otro gesto tuyo levanta un muro de vidrio"* (179) — *"él duerme con todo el peso de su cuerpo atravesado sobre él de ella"* (183). Mais il est aussi le refuge où l'on se blottit pour fuir la situation d'incommunication : *"se acuesta y se cubre con colchas y edredones..."* (185).

Si la fenêtre est fugacement perçue comme ouverture sur l'extérieur (*"está abierta y los ojos se van volando allá..."* (154), elle est très vite délocalisée (*"no se ve más que el cielo de ninguna ciudad"* (155) et, convoquant les souvenirs, va fonctionner comme ouverture sur l'intérieur (voir supra), tandis que le ciel semble s'être figé dans une couleur violette dont l'immuabilité est constamment réaffirmée : *"el cielo de la ventana se mantendrá inalterable"* (176).

A la fin cependant, la remémoration, qui, d'une certaine façon, renforçait l'abolition du temps, devra s'incliner : *"el cielo cambia [...] comienza a pasar una nube y es inútil tratar de detenerla"*. Car la chambre, initialement lieu privilégié de l'amour idyllique et de la réassurance (*"el espacio que se necesita para amar, o sea ser dos [...]"* *espacio de la defensa contra la muerte [...]"* — *Nada más protector que las cuatro paredes [...]"* *el cubo amparado por las aristas del techo, fuera de peligro"* (158) n'a pas su tenir ses promesses : les images d'autres mondes violents, injustes ou aliénés s'y sont réintroduites — du parc d'Ashbury à l'"enfer" couronné de religiosité de la Colombie, en passant par l'insolidarité et l'ostracisme de Paris — et à la fin l'homme se lève *"sin mirarla ni una sola vez"*.

La maison

Dans le chapitre I, avions-nous précédemment souligné, deux types d'habitation sont décrits.

Le premier est celui des "casas colectivas". Dans cet univers, qu'il s'agisse de Gualeguaychu ou de Chacabuco, pas un lieu, pas un recoin qui soit supportable, ainsi que l'attestent les adjectifs qui le qualifient : "repulsivo — desértico — repugnante — uniformados — lóbrega (18), agobiante — obsesivo (20), inodoro, incoloro — insípido (22), atormentador — inaguantable (23), vergonzante — híbrido — abominables" (57). Partout règnent la pauvreté, la saleté et le bruit, qu'il s'agisse du craquement de l'escalier vétuste, des cris ("todos entraban, salían y gritaban" (25) ou des disques des voisins, mais surtout, au-delà de l'intolérable promiscuité, l'uniformisation : "iguales todas la verjas, inútil pintarla para distinguirla de la del vecino" (77) — "Todas las puertas exactamente iguales (19) — "la misma ventana del mismo baño [...] estamos al fin y al cabo todos uniformados" (17).

Lieu enfin où les choses attendent "un interminable trasteo" (18) tandis que même le droit aux arbres est bafoué et que l'environnement humain n'est cimenté que par la haine, "un odio explicable por vivir en las mismas cocinas, los mismos dormitorios, sin misterio" (19). D'où la détresse et la révolte devant ce qui, innommable, est aussi mal nommé : "Como si esta muerte apestosa de los barrios fuese alguna vida, como si al barrio sur se le podía llamar ciudad, como si los zaguanes pudieran considerarse casas" (27), et la douloureuse exacerbation du sentiment de solitude : "Yo sola vivo en casa, ¿qué son los demás, quiénes son? Nadie cuenta..." (22).

Mais s'opposant en tout point à l'espace précédemment décrit, un autre type de maison est exemplarisé, la villa de Vicente Lopez, lieu de l'opulence puisqu'on y trouve de nombreuses et vastes pièces, notamment deux salles à manger aux meubles luxueux.

La cuisine témoigne d'un lustre égal ("ollas y sartenes relucientes") et d'une égale abondance ("aquella heladera enorme repleta de comestibles" (44), et après le patio s'ouvre le jardin, avec son oranger "repleto de fruta" et surtout une profusion de glycines : "Todo navegando en un mar de glicinas, eso es Vicente López, el color, la fragancia".

C'est ainsi que pour des raisons dont le contexte nous permet d'affirmer qu'elles ne sont pas — ou pas uniquement — familiales, la narratrice, à l'abri des regards, se comporte en propriétaire : "pudiera así sin interferencia alguna, hacer su inventario" — "Comenzó por sentarse en cada sofá y hundirse voluptuosamente [...] miró gravemente las vigas del techo, las contó una por una. Estaban todas y no había arañas. Tranquilizada, caminó" (24) — "Abrió uno a uno los cajones del aparador... los cubiertos alineados, cada uno en su sitio preciso" (25). C'est que l'on est ici dans un univers "merveilleusement stable", où, même si la tante Esperanza peut faire irruption, tous les objets concourent à créer un "monde parfait" : la narratrice peut en recenser les beautés sensibles, en écouter la "mélodie", y entrevoir la pérennité du foyer : "¿No era eso el hogar, la casa, lo que une para siempre los seres?".

Beauté, calme, richesse, opposés à laideur, bruit et pauvreté font ainsi de la maison un espace qui peut être celui de l'habitude ou de la haine, de l'usure ou de l'éternité.

Si dans les chapitres suivants n'apparaît plus l'évocation des "casas colectivas" on notera par contre une double récurrence du paradigme de la "vraie" maison : d'une part, une description s'attachant aux maisons parisiennes vues de l'extérieur, et où la narratrice projette en quelque sorte ses valeurs : "las paredes de las casas detrás de las cuales puede pasar todo, la casa convertida en misterio, al fin, la intimidad, la vida privada" (66) ; d'autre part le souvenir de la maison des jeunes architectes de Buenos Aires, espace, là encore, sinon richement du moins subtilement décoré, où tous les éléments recréent une esthétique et une originalité qui sont, nous l'avions déjà noté, l'envers de Gualeguaychu et, de ce fait sans doute, particulièrement chers à la narratrice. Même si elle décèle en deux les impératifs d'une mode ("la casa habitual, fatalmente desmantelada" (86), "las botellas, otro elemento forzoso" (83), c'est avec émerveillement qu'elle en répertorie tous les détails, c'est-à-dire tout ce qui précisément donne vie à la maison et raffinement à ses occupants : "Sacos de pana — fular de seda — camisas color palo de rosa — las lámparas — las botellas — colonia jean marie farina — los libros y la música de opera" (88). Nous noterons simplement que si les deux intérieurs sont valorisés (maison de Ada et maison des architectes), le premier exalte

essentiellement l'espace domestique — outre l'évocation de la salle à manger et des dépendances, les deux activités qui s'y inscrivent sont la cuisine et la couture (30) — tandis que le second ouvre en fait sur l'évasion : en y renouant avec la lecture mais de façon plus riche et plus méthodique, en y rencontrant des interlocuteurs "omniscients" et passionnés par les courants culturels européens, la narratrice accède à un monde totalement neuf.

Monde pénélapien que celui d'une riche maison traditionnelle où l'on cuisine et où l'on coud, monde ulyssien que celui de la découverte d'autres horizons. Et ce balancement, auquel nous sommes désormais sensibles, se réactivera dans le chapitre III, où la maison, très peu nommée en tant que telle, est cependant au centre de la "Vermeeriana" représentée par la nature et le lac nimbés de lumière. Les activités domestiques y sont très présentes (voir supra) ainsi que le sentiment de sécurité engendré par un mode de vie qui, même si on y inclut les longues promenades autour du lac, demeure une vie en vase clos. On y retrouve d'ailleurs, élargi à cet environnement, le sentiment de possession et de stabilité éveillé chez la tante Esperanza : "*El ojo cumple su cotidiano itinerario, repasa las glicinas, el jardín, el lago afianzado [...] escrito una vez más [...] corrobora el proceso permanente de acumular belleza [...] forma estable de la felicidad [...] sin cesar retoma posesión de sus paisajes*" (115), celui aussi de la beauté et de la perfection : "*Es la lámina perfecta... el mundo es un color en paz, todo se ajusta como un engranaje*" (125). Il faut noter que si d'interminables discussions se nouent dans la maison des architectes c'est ici le "ronronnement" ou la "litanie" d'une vieille paysanne qui peuplent la maison et la sécurisent. "*Algo falta en la casa, la voz*", dira la narratrice quand Clémé s'enfoncera dans le mutisme et aussi : "*Sin ese lenguaje vital, exento de propósito, volvía a sentir la angustia de las ideas*" (141).

Le musée.

Même s'il est très peu cité en tant que tel dans le roman, cet espace nous semble digne d'être mentionné : chaque fois signifié par Vénus ("*La Venus aurignaciana desafinado cualquier belleza renacentista*"... (77)

— *Llegó hasta su venus*" (146), on retrouve encore une bipolarisation dans ses réalisations textuelles, qu'il s'agisse précisément de la Vénus ("*con su escandalosa esteatopigia monstruosa*" (77) et "*ése era su mármol, su mano ahuecada, su línea melódica*" (146) ou du lieu lui-même, qui est alternativement "absurde" et "propice aux extases". Le premier est un espace dérisoire qu'il faudrait démythifier : "*Lleno de piedras valiosísimas que no sirven para nada, sería divertido usarlas como tejo para que el conservador del museo muriera de un infarto*", le second, un lieu sacré que l'on s'approprie ("*Llegó hasta su venus [...] todavía le quedaban cosas suyas*") mais avec le respect dû à ce qui porte tout à la fois la marque de la beauté et celle des siècles : "*continúa, bajando y subiendo por la cadera, su descubrimiento de la forma aplacando sin cesar a la materia desde la antigüedad*" (146).

ESPACES OUVERTS

Le jardin

Déjà cité comme partie intégrante de la maison, le jardin est aussi un espace ouvert, appréhendé de façon aussi contradictoire que la maison. A Gualeguaychu, c'est un "*jardincito repugnante*" (17) dont la sècheresse s'oppose à la luxuriance des glycines et de l'oranger de Vicente Lopez, et dont on s'emploie à répudier l'image même ("*llego a la esquina y he liquidado aquel jardín reseco*") (17), tandis que l'environnement végétal de chacun des deux lieux est décrit comme l'envers de l'autre :

Dans les quartiers collectifs, "*no hay derecho a los árboles, el vecino plantó uno y los chicos saltan descaradamente sobre él*" — "*Un árbol que nunca alcanzará a tener una rama ni el más mínimo capullo*" (19), alors qu'à Vicente Lopez, tout le chemin qui mène de la gare à la villa est peuplé d'arbres et de fleurs odorantes : "*Caen sobre mí los árboles, un fragor oloroso me circunda*" (17) — "*Cada cuadra que camine bajo los árboles*" — "*La emprende con una rama baja de aroma hasta que arranca un manojo; los capullos, amarillos, opulentos, se desparraman*" (18).

Si au chapitre II, jardins et arbres sont peu et brièvement évoqués (88, 89), ils le sont le plus souvent comme recours mental contre la chaleur (76, 77), dont ils ne parviennent pourtant pas à annuler les effets : "*Los árboles verdaderos le parecieron mezquinos y de todos modos el sol se filtraba entre las hojas*" (77). "*Los álamos yacían petrificados, inertes, sin fuerza...*" (90).

Au chapitre III, par contre, les images végétales s'inscrivent dans des

tableaux appuyés, détaillés, qui ne sont pas sans rappeler la luxuriance de Vicente Lopez, notamment à travers l'occurrence répétitive des glycines (113, 126, 130). Toujours empreintes de beauté, ces images distillent une paix et une sécurité indissociables d'un sentiment de répétition et même de rite qui semble les ancrer dans le temps : "*Repasa las glicinas, el jardín [...] todo queda afianzado, escrito una vez más*" (115) — "*Ante esta naturaleza en proceso permanente de acumular belleza, ha descubierto una forma estable de la felicidad*" (115). C'est qu'ici le jardin est chargé d'histoire, "*jardín silvestre, lleno de viejas piedras romanas [...] los arbustos y las yedras avanzan arrastrándose hasta la vieja pila que en algún tiempo debió tener su largo hilo de agua*" (114), appelant ainsi la perpétuation : "*No pueden perderse de su memoria*".

En tout cas, la narratrice s'en considère de toute évidence comme la gardienne exclusive et y développe un sentiment d'émerveillement cosmique très proche du sacré :

"*La naturaleza está aureolada, un espléndido trabajo de dioses la socava sin cesar*" (115) — "*Ese absoluto*" — "*Ese estado de beatitud*" — "*El movimiento de una nube, la caída leve de las glicinas sobre el patio, eran más bellos e importantes que un gesto suyo*" (140), tandis que toutes ses activités y prennent forme et valeur de rite : "*Ella se sienta para renovar el rito, la lámpara que es Italia, su revelación, su templo*" (122) — "*Ella vivía repitiendo sus gestos sin aburrimiento ni impaciencia*" (139).

Pourtant, l'appel de l'ailleurs détruira ce temple où temps et mémoire étaient abolis : après la visite du musée à Rome, "*había desaparecido su espíritu de rito, los movimientos no correspondían a la ceremonia de que cada objeto, cada cosa, se había paulatinamente rodeado*" (149). Il ne restera plus qu'à effacer cet espace de la beauté, mais aussi de la domesticité et de la paix, par un processus péremptoire dont l'évocation rappelle le chapitre I : "*Lo fue cancelando pedazo a pedazo*" (150).

Nous ne nous étonnerons pas si le chapitre IV évoque une seule fois le jardin : tout s'y déroule entre un lit et une fenêtre, tandis que les souvenirs y convoquent un parc et une plage.

Espaces, donc, toujours exaltés comme facteurs de beauté mais dont la valeur d'éternité peut basculer devant les magies historiques de la ville et du musée, les jardins, eux aussi, rendent compte de l'impossibilité de la narratrice à stabiliser les espaces.

La pampa, le désert

A l'opposé de ces jardins rafraîchissants ou tempérés, où les fruits eux-mêmes parlent d'une nature clémente et généreuse, sont évoqués, essentiellement dans le chapitre I, deux espaces arides : le désert et la pampa. Le premier est une image virtuelle puisque c'est le dernier petit film du "mi-kinito" qui le révèle : "*Puso la cuarta película y una escena insólita, radiante, estalló ante sus ojos: frente a ella, se abría un desierto devastado por el sol [...] la escena tenía tal exceso de luz*". Cette image est remarquable par la rupture qu'elle crée au niveau de l'ébauche narrative des trois premiers films : totalement incongrue puisqu'elle fait suite à celle d'un couple qui semble attendre quelque chose dans un décor étrangement familier (voir supra), elle est aussi mystérieuse et même menaçante que frustrante : "*El sol y el desierto, y ese modo brutal de morir, de perecer todo el verano*" (22). La narratrice l'évoquera d'ailleurs ultérieurement à plusieurs reprises comme quelque chose de "*seductor y perturbador al mismo tiempo, algo clavado en un paisaje tan insólito, tan solitario como el desierto del mi-kinito*", comme un "*autre monde*" (26) dont l'irréalité peut être convoquée pour minimiser ou abolir une situation douloureuse (Cf. 29). Mais cette image décidément ambivalente fonctionne aussi comme un écran : "*Cada vez que se sentía llegar a un punto, al umbral misterioso de la revelación, algo interfería, se abría un desierto en la memoria*" (90) et l'on retrouve ailleurs ce processus, plus largement explicité : "*ella sentía que la puerta secreta se entreabría, pero la hendidura era mínima, le daba terror ver nuevamente, intolerablemente resplandeciente, el paisaje de luz del mi-kinito, el desierto clamoroso*" (104).

Si le deuxième espace aride appartient bien à la terre argentine qui est le soubassement narratif de tout le premier chapitre, il est pourtant entaché d'irréalité : "*La inversosímil llanura*" — "*anhelosa llanura, desmaterializada*" — "*el único paisaje que es exactamente como lo describen o sea, nada*" (45) et surtout relié au premier : "*Decididamente todos sus paisajes son siempre infinitos, carecen de puntos de referencia como ese río del mi-kinito y la pampa y el río*".

Espaces aquatiques

Car le fleuve aussi est associé aux paysages sans point de repère. On ne s'en étonnera pas puisqu'il s'agit du Río de la Plata, l'un des plus vastes estuaires au monde, et qu'en ce sens la mer y est déjà présente ou à tout le moins pressentie : "*Cuando el río baja, llega la ilusión de playa*" (52) — "*El agua del río que si no se la mira, sólo se escucha, podría ser azul como la del mar*" (22). Si dans un premier temps, il semble polluer la ville ("*el río va entrando en las calles como una lengua sucia o las abandona después de ensuciarlas*" (51), c'est en définitive l'environnement — l'entassement — humain qui le dénature : "*Ella odiaba esa interferencia entre la ciudad y el río planteada por las parrillas frías o humeantes, pestilentes, carnívoras*" (52), et en trouble les abords (Cf. l'antipathique "*familia típica*" (53-54). Car perçu en lui-même il est avenant et le plus souvent exalté par la narratrice : "*El ruidito leve, emplumado, del agua del río*" (22) — "*Parece una gran masa inanimada, es verdad, pero hay algo de grandeza en ser tan enorme*" (52), tandis que son gigantisme même est poétiquement célébré : "*Sólo el río, nada más que el río, un río como la pampa, sería bueno llamarlo así pampario*" (55) — "*Río Pampa de la Plata, oh, maravilloso río, resplandece el sol, alto como un espejo infinito*" (56). Car outre qu'il annonce la mer et l'évasion, il est "*así y todo, naturaleza, algo distinto del cemento y el calor y el asfalto*" (51).

Au chapitre II, la Seine suscite un lyrisme identique ("*Su imperio austero y firme [...] todo tiene vocación de orilla [...] Paris declinó el cetro y lo desmenuzó sobre el Sena y corren las partículas de oro de la corona*" (76) et une évocation de la mer encore plus prolixe ("*El Sena no es un río es una playa*" (78), tandis qu'il autorise les mêmes fantaisies imaginatives : "*Sería más bello que el Sena desembocara en el sur*" (79) et que, là encore, la foule est l'élément perturbateur : "*Mil personas somnolando al borde o pataleando dentro [...] hay que reconocer que es un espectáculo edificante*" (79).

Mais au fur et à mesure que s'instaure la canicule et que se délite la relation à Florian, la Seine sera progressivement désertée et surtout dramatisée : "*El sena es gris, enlutado, con una marcada vocación de muerte [...] huyendo sigiloso de qué cataclismo*".

Au chapitre III ce n'est plus le fleuve mais le lac qui est l'objet d'une célébration, répétitive et absolue : "*Más allá resplandece el lago, terso*

bruñido, pupila intacta, dilatada" (114) — "*El lago centellea como un mosaico bizantino*" (122) — "*El lago devuelve la luz como una onda*" (132). Toujours associé à la beauté, à la lumière et au bonheur puisqu'il est l'un des éléments de la "Vermeeriana", il deviendra cependant, comme la Seine au chapitre III, le miroir des états d'âme négatifs (voir supra).

Là encore, les espaces ne sont pas toujours perçus en eux-mêmes mais vus à travers la labilité d'une conscience qui, sereine, magnifie de façon ludique leur géographie, mais peut aussi projeter en eux ses tourments.

Dans le dernier chapitre, c'est avec insistance que les souvenirs convoquent l'eau et surtout la plage. Au parc de Ashbury, un petit lac qualifié de "*encarcelado, sometido mar*" (163) verra les évolutions aquatiques d'un immense cygne artificiel, dont l'agilité silencieuse et l'éclairage intermittent fascinent la narratrice en la plongeant dans le fantastique, "*lo posible pero no real*" (163). Un même caractère d'irréalité auréole la "plage nocturne" de Ashbury, où se pressent des groupes et où le rythme de la houle étouffe ou décompose le son des voix (164-168) au point que le lieu acquiert un aspect "fantasmagorique" (164-165). Le caractère surfait de certains comportements (164) ne parvient pas à annuler la poésie qui en émane : "*Las voces resuenan como si tuvieran un eco, un ribete plateado, voces con orla, figuras yacentes aureoladas por su respiración sorda, por su voz en sordina*" (165).

Car la plage est présentée comme le lieu des possibles et de la métamorphose ("*En esa playa mágica el sonido cobra una nueva resonancia*") (168), où l'on peut abandonner les codes sociaux de réserve et de discipline et même renoncer au langage verbal ("*no es posible recuperar el uso entero de la palabra, y además ¿para qué?*" (168), car la musique des "cubiamberos" y renvoie à d'autres modes de communication, au "rite, à la caverne, à la magie" (159), tandis que le grand feu génère une allégresse de démiurge : "*entusiasmados por haber inventado aquel crepúsculo del cielo, se sentían magos, parecían sacerdotes deslumbrados*" — "*Siente como nunca la potencia de su divinidad*" (174).

Mais si la plage est exaltée comme nul autre espace, le crescendo pourtant retombe : l'extinction du feu et le point du jour cumulent leurs effets pour "détruire la magie" (174), la mer s'avère trouble, la plage vide et jonchée de mégots, le paysage, "*harapiento*" (175).

Espace de l'irréalité, du fantastique et surtout du magique (le mot connaît de très nombreuses occurrences), la plage ne peut actualiser que fugacement la révélation et la communication dont elle semblait porteuse. On notera toutefois que considérée dans sa réalité physique — même si celle-ci est décrite avec lyrisme — et opposée à l'asphyxie de Buenos Aires, elle est valorisée : "*piel de una tierra redonda y caliente, extraño, poderoso calor del trópico que no se parece en nada a esa abrumadora capa pegajosa y postrante de Buenos Aires*" (167). Ce point mérite d'être souligné car, réalisé ici comme opposition Métropole/Plage tropicale, il renvoie, nous semble-t-il, à l'opposition Nature/Béton révélée à propos du fleuve : "*No es un calor sometido a las calles de los zaguanes, calor miserable, urbano...*, *el calor del trópico es algo para respirar, una bocanada*" (167).

Espaces urbains

Nous choisissons de regrouper sous cette appellation tout à la fois les rues et les villes car, à de rares exceptions près, la représentation des unes ne va pas sans celle des autres.

Au chapitre I, Buenos Aires est largement évoqué par des touches purement descriptives ou encore, le plus souvent, par des peintures plus impressionnistes. Des lieux précis sont nommés ("*Avenida de Mayo — estadios de fútbol, avenida 9 de julio, el obelisco*") (46), et dans la plupart des cas l'indication topographique s'accompagne d'une appréciation péjorative, qu'il s'agisse des abords du fleuve ("*Casas mezcladas en una baraúnda confusa de edificios horribles, mostradores y asadores, terrazas con mesas descalabradas, chalets, balnearios rodeados de una tierra que es greda y resaca*" (51) ou de la ville en général, dont le gigantisme et l'horizontalité écrasent l'homme : "*Cualquier cosa se escapa brutalmente de la escala humana, los estadios de fútbol, el obelisco, todo es más grande de lo que debe ser y apabullante*" (46) — "*El plano, siempre plano, eternamente plano [...] todo es Pampa en Buenos Aires, todo es horizonte*" (9) "*La única manera de hacer vivible la ciudad es levantar torres, miradores, pasarelas*" (50). On notera toutefois que si le regard porté sur la capitale est le plus souvent critique, voire tragique ("*La ciudad está llena de muertos desconocidos que exige en holocausto para*

poder seguir bullendo, alborotando, manteniendo su prestigio de gran capital del sur" (28), il lui arrive cependant de s'attendrir : *"la ciudad parece una cinta ligeramente rosada, da ternura ver como rampa tan dulcemente"*... (56). Une exclamation rend compte de cette ambivalence (*"Oh maravilloso y horrible Buenos Aires"*) (56), que la globalité des éléments textuels confirme : la narratrice a beau sembler interroger son désir d'évasion, elle proclame que *"la única cosa posible y bella de esta ciudad horrible son los pitos [...] siempre estoy al borde de la despedida..."* (13) et surtout, nous l'avions déjà souligné, que l'espace urbain "sacré" est la gare ou le quai.

Au chapitre II, à Paris, avant de se solder là encore par un départ, le balancement de la narratrice est à son comble : la capitale est alternativement louée et honnie. On peut la respirer comme "un ballon d'oxygène" mais aussi la voir comme *"un funeral lleno de cafés donde velan cadáveres"* (87). Mystérieuse et attirante (*"la calle toma ese aire secreto, lustrado, hermético que tanto ama"*) (65), la rue parisienne est chargée d'histoire et de réminiscences culturelles : *"Eso fue lo primero que le gustó de París, ese empedrado noble y concavo, que se parece a las tumbas italianas o a las baldosas del Duomo de Pisa"* (66). Le fait de s'y promener évoque presque irrésistiblement des écrivains (Colette (66-67) — Nerval (68) ou des peintres (Vuillard, Bonnard (66) — Caravaggio (68), Fragonard, Watteau (78), Matisse (79), mais suscite aussi des images très personnelles : *"los faroles caen sobre la calle, no la iluminan, la lamen"* (67) — *"Las calles piafan sordamente, se tuercen como crines de caballo..."* (76). Il y a cependant une ombre au tableau et non des moindres : les habitants. *"París es así de verdad sin la plaga de los franceses"* (68) — *"La ciudad resplandece sin el elemento perturbador, el hombre..."* (75) — *"El parque está lleno de vivacs innobles de franceses"* (68). Par ailleurs, initialement très prégnant, le stéréotype positif de la capitale française ne parviendra plus à retenir l'enthousiasme : si on a, en début de chapitre, un rappel de l'incitation au départ (*"oh, la calle de la verdad, la calle que intuía mientras se le pegaban los tacos de los mocasines en el asfalto de Buenos Aires"* (66), dans les dernières pages de ce même chapitre, l'aventure est devenue "la mort" et Paris, la *"ciudad más hostil y desapacible del mundo"* (91) avant de sombrer dans un inexorable processus de désintégration : *"la edad, la fatiga de París... Una vejez innoble carcomía los edificios"* (101).

Concernant les espaces urbains, quelques points communs entre les

deux chapitres méritent d'être relevés : tandis que le fleuve humanise ou poétise la ville, l'homme en est l'élément perturbateur, même si lui aussi, on s'en souvient, n'est vu le plus souvent qu'au travers de ses stéréotypes.

Par ailleurs, on sera attentif au fait que la ville est connotée tout à la fois par la vie et la mort ("bouillonnement"/"holocauste" — "oxygène"/"funéraire") bien que cette dernière y prévale.

Le chapitre III ne fait que très brièvement mention de villes, à l'exception de Rome qui, brusquement, dans les toutes dernières pages, va supplanter l'espace bucolique. On notera que c'est le musée romain qui déclenche la rupture, c'est-à-dire, à un niveau très schématique mais qui sera repris ultérieurement, l'abandon de la nature pour la culture. Dans ce chapitre, la ville n'est pas présentée dans ses contradictions internes mais opposée à l'espace rural de la Vermeeriana, et son architecture flamboyante (*"los estucos se inflaban, se desprendían de las paredes, pulverizaban su polvo de oro sobre ella"*) (147) renvoie tout à la fois à l'histoire collective et à l'histoire individuelle *"Renacimiento, imperio, edad media"* (147) — *"La historia era esa cosa horrible, física, sensual, carnal, visceral, y ella quería apaciguarla y aniquilarla"* (146).

Dans le dernier chapitre, bien que très brève, la représentation du paradigme urbain n'est pas absente : labyrinthes, les villes manquent d'espaces verts et abritent une foule agitée et inquiète (155). Mais surtout, la problématisation des espaces urbains s'inscrit dans le cadre du sous-système textuel antagonique analysé précédemment "réalité/virtualité" : en effet si l'espace urbain dans sa réalité est dénié, il ressurgit sous forme de souvenirs, et la tonalité de ceux-ci est très largement négative : seule la lumière permet à Bogota et à New York d'échapper fugacement à la laideur. Mais la ville *"naufra en la noche y vuelve a ser esa disparatada ciudad"* (160), comme l'horrible quartier de Broadway elle est disparate, sans style et sans âme. Opposée à la liberté de la plage tropicale, Buenos Aires est le lieu de l'asphyxie et de l'immobilisme : *"Calor miserable, urbano, que lleva las gentes a la vida paralítica, exangüe [...], cosa amodorrada y petrificada..."* (167).

Comparée à Bogota, si elle l'emporte sur cette dernière par un certain décorum, c'est seulement parce qu'elle est quadrillée par une bureaucratie générale qui "alimente la vie et codifie la mort" (182). Dans la capitale colombienne, cette mort est incontournable : *"Fue morir y es, y será morir ingresar en esos infiernos vitalicios"* (182). La seule rue, d'ailleurs, qui échappe à l'indistinct des souvenirs est une rue de Bogota, *"la calle*

de la estación de la sabana", où prostitution et misère se conjuguent pour produire un effet léthal : "Si, también puede uno morir de ese modo constante y lacerante, morir por terribles hechos colectivos" (183).

Quant à l'évocation de Paris, elle s'inscrit à son tour dans ce champ lexico-sémantique : en une page et demie, les mots "muerte" et "morir" connaissent respectivement 8 et 3 occurrences et sont réactivés par une série de signes convergents : "peligro inconjurable — amortajarnos — campos de concentración — esqueleto — mutilación colectiva — la bomba de Hiroshima" (180-181).

Malgré une appréhension quelquefois poétique où le regard métamorphose la trivialité de ce qui est vu, la ville apparaît comme un espace problématisé : seule son architecture, qui fait référence à une intimité ou au contraire à tout un patrimoine culturel, la sauve de l'horreur : horreur de la promiscuité qui interdit la vie privée, horreur de la solitude, horreur du gigantisme qui écrase l'homme mais aussi horreur de l'homme qui la pollue. Cette dépréciation, nous l'avons vu, va croissant au fil des chapitres puisque dans le dernier les réalisations textuelles des espaces urbains convergent toutes vers le thème de la mort.

A l'inverse, les éléments relatifs à la nature sont la plupart du temps valorisés : le fleuve, le lac et surtout le monde végétal, qu'il s'agisse des arbres, des glycines ou des raisins (dont l'image persiste même sous forme de métaphore répétitive dans le dernier chapitre), sont presque constamment générateurs de paix et de bonheur. Appréhendé poétiquement et sensuellement, l'univers de la nature, le plus souvent, est donné à voir comme un contrepoint vital de l'univers urbain.

Cet antagonisme Vie/Mort, souvent calqué sur l'antagonisme Nature/Civilisation et, ici, sur l'opposition Campagne/Ville ne manque pas de soulever quelques interrogations : pays marqué par l'immigration et, surtout au XX^e siècle, par l'urbanisation, l'Argentine, à travers quelques œuvres-clé, désignait cette dernière comme le corollaire de la civilisation. Or, ce qui est donné à voir ici, c'est la problématisation de la notion de progrès attachée à la ville.

Enfin, sur les trois logements valorisés — la villa de Vicente Lopez, le studio des architectes et la maison en Italie — deux sont présentées

comme espaces domestiques ou encore, pour l'un du moins, comme foyer, habités par des activités traditionnellement féminines dont l'insistante répétition est comme la reprise métaphorique de l'idée de tissage, celle-ci à son tour nous semblant fortement suggérée par le terme même de "Veermeriana", si l'on veut bien se souvenir que le tableau probablement le plus célèbre de Veermer est "La dentellière", femme sage penchée sur son ouvrage.

Le mythe de Pénélope, si on dépasse la vertu qui lui est traditionnellement attachée — la fidélité — est un mythe passéiste, connoté de toutes les valeurs de don de soi et d'abnégation mais aussi d'immuabilité et de soumission qui renvoient à la terre-mère alors qu'Ulysse est de toute évidence la figure symbolique du progrès et du changement, de la découverte.

Ce qui est mis en texte dans *Ceremonias del Verano* et qui apparaît à un premier niveau de lecture, c'est la réalisation d'un projet d'aventure, d'emblée désigné comme ulyssien : "Ulises, el periplo..." (46). Or, si le périple cosmopolite est avéré, on peut s'interroger sur la valeur d'aventure qu'il réalise : la trame narrative, nous l'avons déjà largement souligné, est rudimentaire. Les lieux valorisés sont non seulement pénélopiens mais parfois totalement clos : n'oublions pas la prédilection du texte pour l'espace-chambre, une chambre où le plus souvent se déroule un monologue intérieur ancré sur un temps régressif.

Récurrence de l'espace-chambre, insistance des souvenirs ou au contraire abolition de la mémoire, et, surtout, pauvreté de l'action, tout concourt à déconstruire l'aventure : le projet, pour ulyssien qu'il se proclame, est constamment contredit par une force pénélopienne qui le renverse.

TRAVAUX - RECHERCHE

II

LOS SIGNOS DE LOS TIEMPOS Y DE LOS ESPACIOS

Contribución a una semántica antropológica de la visión del tiempo y el espacio en América Latina

Alberto VILLEGAS VILLEGAS
Universidad de los Andes

I

La relación entre la cultura y el lenguaje ha sido uno de los binomios interdisciplinarios que mayor impulso ha aportado al avance de las ciencias humanas. Los trabajos de Malinowski, Watson, Sapir, Worf, entre muchos, han precisado la estrecha vinculación de estas dos categorías. Desde los primeros intercambios del homo loquens, entre sus primeras comuniones, sus primeras comunicaciones — entendiendo por éstas la voluntad de hacer común las palabras y, por medios de éstas, las ideas, los pensamientos, y, por ende, los conocimientos — la palabra siempre ha estado presente. El gran maestro de siempre, R. Jakobson (1963-27) nos recuerda que *el lenguaje y la cultura se implican mutuamente, debiendo ser concebido el lenguaje como parte integrante de la vida social*. En consecuencia estas dos categorías el lenguaje y la cultura serán los elementos que sostienen los estudios de la antropología cultural.

Si aceptamos la definición de cultura, en su sentido más amplio,

como el producto multifacético de los valores materiales y espirituales de una comunidad, podemos afirmar que el lenguaje representaría la materialización de las ideas-valores y, por lo tanto, la manera como cada comunidad siente, concibe o ve el mundo. G. Witherspoon (1980 : 13) nos explica que

para lograr una interpretación del lenguaje como un todo debemos relacionar y sintetizar nuestras diversas vivencias del lenguaje y debemos ubicarlo en su contexto cultural. Haciendo esto podemos lograr una mejor comprensión de la cultura.

El mundo y sus objetos entendidos éstos como producto de la creación humana están de manera permanente recubiertos por el lenguaje, por la palabra generadora de vida pero también de muerte. Ella nos permite nacer a la vida, a la vida social.

En el caso latinoamericano, de la América Hispanohablante, por el hecho de poseer, entre otras cosas, una lengua común que permite una comunicación y una comprensión, tanto de aspectos materiales como los espirituales, podemos hablar de una comunidad de pensamiento, de una identidad cultural. A pesar de las diversidades regionales — básicamente de tipo fonológico y lexical — existe una homogeneidad estructural inequívoca. Existe una koiné o modalidad supradialectal o supranacional que hace que los que estamos aquí presentes, venezolanos, colombianos, chilenos, mexicanos, andaluces... podamos entendernos, al menos lingüísticamente.

A partir de los postulados de Y. Bromlei (1980) sobre nación y nacionalidad, podríamos adaptarlo al caso latinoamericano y hablar de supranacionalidad, ya que ella está constituida por una comunidad de personas que se distinguen de otros por :

- poseer una lengua común ;
 - poseer una cultura propia y común, dentro de la heterogeneidad ;
 - poseer una psicología común y
 - haberse establecido en un territorio determinado ;
- en tal sentido, se trata de una comunidad de intereses, valores y vínculos comunes.

Si esta reunión¹ nos convoca a reflexionar sobre el pensamiento lati-

1. Vº Congreso presencia y crítica pensamiento latinoamericano. Trujillo 04-05 y 06 noviembre 1999.

noamericano no hay duda alguna que las palabras escritas, leídas y escuchadas que permiten integrarnos, forman sintagmas, éstos expresan nuestras ideas y éstas a su vez tejen el pensamiento, pensamiento que expresa la cosmovisión de una comunidad que exterioriza sus valores materiales y espirituales.

II

Me voy a permitir reseñar, in extenso, un texto de Gustavo L. Pereira, de Escrito de Salvaje : "Sobre Salvajes" (cf. Granados : 1998 : 15).

Cito :

Los pemones de la Gran Sabana llaman al rocío Chiriké Yetacú, que significa Saliva de las estrellas ; a las lágrimas Enú Parapué que quiere decir guarapo de los ojos, y al corazón Yewán Enapué ; semilla del vientre. Los warao del Delta del Orinoco dicen Mejokoji (El Sol del Pecho) para nombrar al alma. Para decir amigo dicen Majokaraísa : Mi Otro Corazón. Y para decir olvidar dicen Emonikitane, que quiere decir perdonar.

Los muy tontos no saben lo que dicen

Para decir tierra dicen madre

Para decir madre dicen ternura

Para decir ternura dicen entrega

Tienen tal confusión de sentimiento

Que con toda razón

Las buenas gentes que somos

Les llamamos salvajes.

Es común recordar el deslumbramiento de Colón y su séquito a su llegada a las costas vírgenes. Su naturaleza y los naturales le hicieron llegar al convencimiento de que estaba en el paraíso.

Semejante a los tiempos de los viajes colombinos, los tiempos que hoy vivimos, son para muchos el fin de un sin número de cosas por pasar. La nave del llamado fin del milenio ha sido, cual Arca de Noé, plenada de

todo un bestiario real y ficcional, de terrores y temores. De esta misma manera, cinco siglos atrás todo el fantasmagorismo de la Castilla cristiana, todas las manifestaciones del caos del momento acompañaron las mentes de los "viajeros de Indias". El espacio europeo se hacía pequeño ante el empuje del reino cristiano de Castilla y se abrieron las rutas de las Indias gracias a la espada y a la cruz. Sin embargo, junto a todos los miedos y sus apetitos nos "dejaron las palabras". Al decir de Don Pablo, el de Chile, (1968 : 58)

por donde pasaban quedaba arrasada la tierra... Pero a los bárbaros se le caían de las botas, de las barbas, de los yelmos, de las herraduras, como piedrecitas, las palabras luminosas que se quedaron aquí resplandecientes... el idioma. Salimos perdiendo... Salimos ganando... Se llevaron el oro y nos dejaron el oro... Se lo llevaron todo y nos dejaron todo... nos dejaron las palabras.

Y esas palabras castellanas van a abrirse espacio de manera arrolladora en el viejo nuevo mundo, el nuestro. Será aquí donde esa bárbara lengua, la española, encontrará el camino obligado de la homogeneización lingüística. Con la llegada de los conquistadores europeos, de la inmensa riqueza cultural y lingüística sólo quedan, hoy, los nombres de los lugares, los topónimos. (Villegas : 1998 : 12).

El vínculo que establecían y establecen nuestras etnias — de quienes recordemos que día a día continúan luchando por sobrevivir — con relación a su entorno, con relación a la naturaleza es totalmente diferente al nuestro y en lo que respecta a la vida social y productiva decimos con frecuencia que estaba impregnada de concepciones mágico-religiosas ; pero, acaso no está nuestro mundo finisecular impregnado también por ese tipo de concepciones ?

A pesar de la imposición de la lengua que hoy nos comunica, ha habido la necesidad de moldearla a nuestras necesidades no solamente expresivas sino adaptarlo a la ideación que poseemos de nuestro mundo, aquí y ahora. Las estructuras lingüísticas de base no han sufrido ningún cambio, más sin embargo a nuestra manera de ver las cosas se ha dado una ampliación o existe una tendencia hacia la ampliación de algunos sub-sistemas.

La aprehensión de los referentes temporales y espaciales — tanto el

físico como el personal — han generado en el mundo americano estructuras lingüísticas bien particulares. La "evolución" de los subsistemas que nos permiten ubicarnos en el espacio y en el tiempo nos han llevado a la construcción de una cosmovisión que, contrariamente a lo que nos ha enseñado la teoría antropolingüística, tiende hacia la ampliación. Esto ha conducido a la creación de nuevos vocablos y sobre todo, nuevos espacios semánticos y referenciales y, por ende a tener una visión más amplia de nuestro cosmos. Los "rígidos", sistemas correspondientes a las formas temporales, locativas y personales del neolatín venido de tierras europeas fueron aclimatándose a la "otra tierra", dando origen a un mundo personal con características propias dentro del universo hispanohablante, así como también, al desarrollo de un sistema temporo-espacial que lejos de diluirse en el amplio tejido que se ha ido creando, se manifiesta como nuevos subsistemas que nos hacen ver el mundo referencial bajo nuevas formas de amplitud y de creatividad.

III

En lo que respecta al espacio, iniciaremos la reflexión acerca del espacio personal. No este lugar el ámbito más apropiado para retomar nuestras clases iniciales de gramática, pero se hace necesario recordar algunos breves elementos. En buena parte de los idiomas que conocemos la forma personal "yo" es la conductora del discurso, del enunciado. Con su aparición en el discurso, su presente y su existencia toman efecto incluso cuando se remite a otras personas y objetos del discurso. El "yo" caracterizado por la ubicuidad se transforma en un punto centripeto alrededor del cual gravitan todos los enunciados. Él impone, por lo tanto, "un juego, una negociación con un destinatario llamado "tú", "usted" y "vos", quienes a su vez recibirán su enunciado.

De la misma manera que en otros mundos hispanohablantes nos encontramos con las heredadas formas latinas y traídas por los españoles "tú" y "usted". Cada vez con más frecuencia, recibimos reseñas hechas por lingüistas latinoamericanos en cuanto a la expansión de la forma "vos". Podemos encontrarla en algunas zonas de México, es bastante común en América Central y se hace presente desde la zona andino-caribeña venezolana hasta la Patagonia.

En lo que respecta a la forma "vos" recordemos que en el caso venezolano, presente también en otras partes de la América Hispana poseemos la forma llamada "andina" que acompaña a la forma verbal "plena": vos amáis, vos coméis, vos vivís y la forma "zuliana o maracucha" que acompaña la forma verbal "contracta" o "reducida": vos amás, vos comés, vos vivís.

Tendríamos entonces algo así como:

Tú	amas
Usted	ama
Vos	amáis
Vos	amás

Además de las posibles interferencias del tipo: tú amáis, tú amás anexamos a esto que un mismo interlocutor puede utilizar en un mismo discurso todas las formas que, atendiendo a situaciones socioafectivas, él considere necesarias. A manera de ejercicio, hagamos una rápida comparación con lenguas como el inglés cuya persona "you" es única...

De las formas de tratamiento procedentes del latín, llegarán de la Península el singular "tú" y la forma plural "vos", siendo esta última una persona de cortesía, de respeto de autoridad. La forma "usted", proveniente de "vuestra merced", pasa a convertirse en persona de segunda pero con el paradigma verbal en tercera. Factores históricos, geográficos y culturales son la causa de los diversos cambios sufridos por la formas "tú", "usted" y "vos". (Cf. Páez Urdaneta : 1981).

Cómo poder entender que una forma de tercera "vuestra merced" se transforme en segunda "usted" y cómo una forma de primera del plural "vos", con rango nobiliario, majestuoso, hablamos todavía de plural mayestático "vos", se convierta en la voz de los "pata en el suelo". Sólo la revisión de los procesos sociales, políticos y culturales inmersos en los períodos imperio, conquista, colonia, independencia, república podrá darnos respuesta a estos fenómenos. No obstante, considero que no sólo podemos hablar de superestrato, se sobreentiende, lingüístico, ante la presencia de americanismos en el español actual, sino que en un sentido mucho más amplio, podemos hablar de un superestrato de tipo cultural, cosmovisional. Es posible que en estas nuevas formas espacio-temporales haya habido un aporte de las etnias americanas.

IV

En lo que respecta al complejo sistema lingüístico español que nos "ubica" y "nos desubica" en el espacio tiene sus inicios en "nuestro viejo latín". No es científico pensar que la inmensidad del mundo americano frente a la pequeñez que para momentos de la conquista conoce el europeo haya sido determinante para la ampliación del sistema de los adverbios de lugar, locativos o localizadores. (Acerca de la pequeñez de la tierra, recordemos que Marco Polo recorrió el mundo de entonces a caballo; y mucho más tarde, nuestro Simón Bolívar recorrió otro mundo de tal vez iguales o mayores dimensiones).

En el mundo español el espacio se va organizando por el poder político y religioso. Recuérdese que aún nuestras ciudades americanas giran alrededor de la Plaza Mayor, la Iglesia, la Casa de Gobierno..., en la entrada de muchos pueblos conseguimos la Cruz de la Misión... Pero en lo que respecta a los referentes lingüísticos del amplio sistema locativo de la lengua española, nos encontramos la siguiente distribución:

aquí / ahí / allí
acá / allá
encima / debajo
arriba / abajo
delante / detrás / enfrente
adelante / atrás
cerca / lejos
dentro / fuera / alrededor
adentro / afuera
donde / adonde
sobre / en

A ellos, según el caso, podemos anexarles: "más", "un poco más" así como también podemos agregarle los sufijos diminutivos -ito/-ita o los aumentativos -ote.

No obstante, es bien común en el español de América las formas como "por ahí" que orienta a la no-focalización espacial que tiende a difundirse aún más con la forma "por haf". De igual manera esa difusión aumenta al intentar ubicar el referente de:

Aquisito / allisito

Allasito / acasito

Allasote / acasote

O de las formas :

Aquí mismo

Aquí mismito

Aquí mismítico

Los cuales pueden estar precedidos por la preposición "por". Recordemos la función centripeta de mismo en "yo mismo" y la función centripeta en "aquí mismo". De esta realidad lingüística observamos lo que la tradición europeo-centrista nos ha hecho llamar imprecisión. Si a bien vamos, esa mal llamada imprecisión es nuestra forma de concebir nuestro espacio, constituye nuestra cosmovisión espacial, de nuestro pensar el espacio. La estructura de la lengua española nos permite las construcciones que hemos señalado, sin embargo podemos preguntarnos, por qué ellas no se hacen comunes en el español peninsular, salvo en contados espacios andaluces y canarios.

V

El historiador francés Bartolomé Bennassar (75 ; 27-28) nos señala que *al finalizar la Edad Media, y esto fue cierto durante varios siglos, los españoles, a diferencia de otros pueblos de Europa, no conciben el tiempo como una abstracción matemática, divisible en medidas con una misma duración, relativamente medible (...). No tenían una conciencia clara de las horas. Por otra parte, los instrumentos de medida eran raros, costosos, poco seguros ; los relojes solares escasos y, con frecuencia, ineficaces.*

El mismo autor nos señala que en los documentos históricos de los siglos XV, XVI y XVII sólo la autoridad civil o eclesiástica está "autorizada", diríamos, para hablar de una hora exacta ; el resto de personas se remite al tiempo a través de formas aproximativas tales como "a eso de mediodía", "al levantar el alba", etc.

Nosotros también heredamos esa concepción del tiempo, en donde lo cualitativo priva sobre lo cuantitativo. Es como si consideráramos al tiempo como un devenir del espacio, como una parte del espacio. En tal sentido el tiempo va a venir siendo precisado en función de las actividades de tipo religioso : el Advenimiento, la Natividad, la Semana Santa, Corpus Christi, el (domingo) día del Señor, el Carnaval, etc. Todo el año, el mes y la semana va a tener como referencia al elemento religioso y a elementos de tipo "natural".

Referido a la Naturaleza tendremos la primavera — el despertar de la naturaleza —, el mes de marzo, no solamente iniciaba las estaciones, sino también era el primer mes del año, el mes en los que los romanos comenzaban la preparación para la guerra.

Contrario a esta cosmovisión del tiempo, el etnógrafo americano E. Hall (1984b : 11) nos señala que *un lenguaje a través del cual organizamos toda nuestra actividad, sintetiza, integra, ordena. El tiempo es un sistema fundamental de la vida cultural, social y personal de los individuos.* En tal sentido, el tiempo limita y delimita nuestra actuación, nuestras formas de pensamiento y nos permite establecer una continuidad en nuestras experiencias.

Al internarnos en las expresiones temporales de la lengua española tendremos dos aspectos. El primero regido por los llamados adverbios de tiempo :

Ayer	todavía, aún	antes
Anoche	ya	después
Hoy	luego	mientras
Ahora	pronto	
Mañana	temprano	
Entonces	tarde	

De los cuales algunos aceptan le preposición "por", "más", "un poco más" que al igual que en el aspecto espacial tiende a la "imprecisión". Y un segundo aspecto que se hace presente a través del sistema de los tiempos verbales. El modo indicativo, que nos remite a lo objetivo, a lo revelado nos presenta diez tiempos. De ellos, un tiempo y sólo uno (1) está referido al presente, dos (2) al futuro y siete (7) al pretérito. En las lenguas

neo-latinas se ha ido desarrollando, estando cada vez más afianzado las formas de presente continuo del tipo "yo estoy leyendo", formas de futuro inmediato como "yo voy a leer" y formas volitivas del tipo "yo quiero, deseo leer". Pudiera dar la impresión que estas dos nuevas formas intentarían equilibrar la desproporción las formas de presente.

A simple vista y gracias al "desequilibrio temporal" que se nos presenta, podemos pensar sin lugar a dudas, que nuestro discurso está anclado en el pasado, que nuestra manera de pensarnos y pensar el mundo depende del pasado, de nuestra historia, de nuestra memoria. Sin embargo, si tomamos en cuenta historia, nuestra memoria individual, familiar y/o colectiva llegamos a la lamentable conclusión que ellas son de un alcance temporal muy limitado. Además que no se nos enseña nuestra historia y nuestra memoria colectiva tiende a silenciarse. La escuela nos enseña a olvidar lo nuestro, apenas si a recordarlas avergonzándonos de ella.

Las formas pretérito perfecto simple (yo comí) y pretérito perfecto compuesto (yo he comido) como modalidades temporales poseen un significado totalmente opuesto al uso que se le da en la Península. A estas formas temporales podemos anexar el archiusado "qué horas son?", pregunta a la que respondemos hasta "son la una", o formas de imprecisión temporal como "nos vemos a eso de la una", "nos vemos a eso de mediodía", "nos vemos por la tarde", "nos vemos a golpe de tres", "me caso cuando la rana eche pelos" y otras tantas.

A manera de conclusión

Los aspectos tratados en esta apretada historia nos remiten más que a las formas propiamente lingüísticas, a lo que llama Edward Hall la cultura primaria, que podemos decir que está constituida por esas pequeñeces que contribuyen a la conformación de nuestro modelo cultural, de nuestra cosmovisión, a nuestra forma de pensar América. Ese espíritu amplio de territorialidad y de temporalidad ajeno a todo tipo de propiedad privada espacial o temporal, común a toda nuestra América, que sin duda alguna nos caracteriza, pudiera por alguna vía asociarse a los mundos, no presentes en la vieja Europa, llamados por los recién venidos y el espacio los primigenios habitantes de la llamada "otra tierra", esta tierra, la nuestra.

LOS SIGNOS DE LOS TIEMPOS Y DE LOS ESPACIOS

Contribución a una acronología antropológica
de la visión del tiempo y el espacio en América Latina



Tú ¿bailas?
Usted ¿baila?
Vos ¿bailáis?
Vos ¿bailás?

aquí / ahí / allí
acá / allá



enfrente / debajo
arriba / abajo
delante / detrás / enfrente
adelante / atrás
cerca / lejos
dentro / fuera / alrededor
adentro / afuera
donde / adonde
sobre / en
-ito / -ote
(un poco) (más)
Ajustito / allasito
Allasito / ajustito
Allasote / acasote
Aquí mismo
Aquí mismo
Aquí mismo
Por ahí - Por allí



Ayer todavía, aún
Anoche ya
Hoy luego
Ahora pronto
Mañana temprano
Entonces tarde

Presente (1 tiempo) + pasado (7 tiempos) + futuro (dos tiempos)
+ Presente copulativo, futuro próximo

por ahí/ahí a las..., a eso de..., a golpe de



BIBLIOGRAFÍA

- Bennassar, Bartolomé. (1975). *L'homme espagnol*. Paris. Hachette.
- Bromlei, Y. (1980). "Nación o nacionalidad" en *Socialismo, teoría y práctica*, n° 80. Moscú, Progreso.
- Carbonero Cano, Pedro. (1979). *Deíxis espacial y temporal en el sistema lingüístico*. Sevilla, Anales de la Universidad Hpalense. Serie Filosofía y Letras n° 46.
- Granados, Héctor. (1998). *Lingüística Indígena: La lengua waraw*. Cumaná, Ediciones Comisión Regional "Macuro 500 años".
- Hall, Edward. (1971). *La dimension cachée*. Paris, Points n° 89.
- Hall, Edward. (1979). *Au-delà de la culture*. Paris. Points, Coll. Essais, n° 191.
- Hall, Edward. (1984a). *Le langage silencieux*. Paris, Points, Coll. Essais, n° 160.
- Hall Edward. (1984b). *La danse de la vie*. Paris, Points, Coll. Essais, n° 247.
- Jakobson, Roman. (1963). El lenguaje común de linguistas y antropólogos. *Essais de linguistique générale*. Paris, Payot.
- Neruda Pablo. (1968) *Confieso que he vivido*. Barcelona, Circulo de Lectores.

Páez Urdaneta, Iraset. (1981). *Historia y Geografía Hispanoamericana del voseo*. Caracas, Casa de Bello.

Trepát, Cristófol y Pilar Comes. (1998). *El tiempo y el espacio en la didáctica de las ciencias sociales*. Barcelona, Edit. Graó. Universidad de Barcelona, Col. Mie n° 12.

Valdés Bernal, Sergio. (1998). *Lengua Nacional e Identidad Cultural del Cubano*. La Habana, Edit. de Ciencias Sociales. Col. Lingüística.

Villegas Alberto. (1998). *El Día del Idioma*. Discurso de Orden con motivo del Día del Idioma. Asamblea Legislativa. Trujillo el 05-05-98. (Inédito).

Witherspoon Gary. (1980). "Langage in culture and culture in langage" in *International Journal of Linguistics*. California.

Alberto VILLEGAS VILLEGAS

Universidad de los Andes
Núcleo Universitario "Rafael Rangel"
Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas
"Mario Briceño Iragorry"
Telefax : 072-366182
c.e.:villegasal@cantv.net

ÉDITIONS DU CERS
UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY
ROUTE DE MENDE
F-34199 MONTPELLIER CÉDEX 5
FRANCE
Tél. et fax 04 67 14 24 33 International +33 4 67 14 24 33
cers@alor.univ-montp3.fr
<http://alor.univ-montp3.fr/CERS/>

Voici un extrait de notre catalogue. Un catalogue complet avec la disponibilité et les prix de tous ces ouvrages est à votre disposition. Vous pouvez le demander par téléphone, par fax, par courrier électronique ou par courrier postal.

Revue *Sociocriticism*

- | | | |
|------|-----|--|
| I | 1 | Theories and Perspectives (1) |
| I | 2 | Theories and Perspectives (2) |
| II | 1 | Soviet Literature of the Thirties : a Reappraisal |
| II | 2 | Space and Ideology |
| III | 1 | |
| III | 2 | Social Discourse : a New Paradigm for Cultural Studies |
| IV | 1 | Social Discourse : a New Paradigm for Cultural Studies |
| IV | 2 | How to Read Bakhtin |
| V | 1 | Theories and Perspectives (3) |
| V | 2 | Theories and Perspectives (4) |
| VI | 1-2 | Lectures sociocritiques : domaine de langue espagnole |
| VII | 1 | Arguments et débats, I |
| VII | 2 | Arguments et débats, II |
| VIII | 1 | Productions textuelles latino-américaines |
| VIII | 2 | De la morphogénèse |
| IX | 1-2 | Formes textuelles et matériau discursif |
| | | Rites, mythes et folklore |

- X 1-2 Histoire et déni de l'Histoire dans l'Espagne contemporaine : Almodóvar, Muñoz Molina, Ayala
 XI. 1-2 Droit naturel — Droit de conquête
 XII. 1-2 Image(s)
 XIII. 1-2 Hacia una historiografía en el noroest argentino
 XIV. 1 Ideologías literaturológicas y significación
 XIV. 2 Culture et discours de *subversion*

Revue *Imprévue*

- 1978 1-2 Sociétés, mythes et langages
 1979 1-2 Idéologies et pratiques discursives
 1980 1 L'espace discursif de la marginalité
 1980 2 Repères de génétique textuelle : histoire, imaginaire, discours
 1981 1 Espaces idéologiques
 1981 2 Réflexions sur l'image
 1982 1 Fonctionnements textuels
 1983 1 Textologie et histoire I
 1983 2 Textologie et histoire II
 1984 1 Poésies engagées
 1985 1 Écrire l'espace
 1985 2 Discours du Je
 1986 1 Problème du Siècle d'Or
 1986 2 La guerre d'Espagne dans les produits culturels
 1987 1 Critiques et histoires littéraires
 1987 2 Histoire, idéologie et culture
 1988 1 Conceptualiser l'espace
 1988 2 Théorie(s) du texte et du genre
 1989 1 1492. La découverte comme événement interdiscursif
 1989 2 Schèmes discursifs
 1990 1 Recherches sur le roman, I. Afrique
 1990 2 Recherches sur le roman, II. Espagne et Amérique latine
 1991 1 Acteurs de l'histoire

- 1991 2 La ville
 1992 1 1492. La découverte comme événement interdiscursif, II
 1992 2 Moyen âge
 1993 1 Cultures dominantes et phénomènes identitaires
 1993 2 Miscellanées
 1994 1-2 El indio, instancia discursiva
 1995 1 Río de la Plata. Littérature et société I
 1995 2 Río de la Plata. Littérature et société II
 1996 1 Convergences & divergences
 1996 2 Amour et conventions littéraires du moyen âge au baroque
 1997 1-2 Itinéraires du positivisme
 1998 1-2 Parcours. Hommage à Françoise Zmantar
 1999 1 La verdad de las máscaras : Teatro y vanguardia en Federico García Lorca
 1999 2 L'interpellation du sujet dans l'essai chez Unamuno & Ganivet

Collection « Co-textes »

- 1 Luis Martín Santos : *Tiempo de silencio*
 2 Francisco de Quevedo : *La hora de todos*
 3 Calderón de la Barca
 4 Mario Vargas Llosa
 5 Juan Goytisolo
 6 Gabriel García Márquez
 7 Miguel Ángel Asturias
 8 Lecture idéologique du *Lazarillo de Tormes*
 9 Alfredo Bryce-Echenique
 10 César Vallejo
 11 Julio Cortázar
 12 Luis Buñuel : *Los olvidados*
 13 Points de repère sur le modernisme
 14 Rubén Barreiro Saguier
 15 Miguel Delibes
 16 Vicente Huidobro

- 17 Octavio Paz : *Libertad bajo palabra*
 18 Leopoldo Alas « Clarín » : *La Regenta*
 19-20 Ernesto Sábato
 21 Littérature et institutions dans le Moyen-Âge espagnol
 22 Juan del Encina (1492-1514).
 Le savoir et ses représentations (Monique de Lope)
 23 Luis Puenzo : *La historia oficial*
 24 Sociocritique de la musique de film, I. *Elisa vida mía* (C. Berthet)
 25 Sociocritique de la musique de film, II. *Carmen* (C. Berthet)
 26 Género y transgresión : el cine mexicano de Luis Buñuel
 (Gastón Lillo)
 27-28 Cinéma et Espagne franquiste
 29-30 L'histoire, la nation & l'ethnique dans le Mexique contemporain
 (Marc Morestin)
 31-32 Les *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán
 33 Poétique du fantastique
 34 Hommage à Alfredo Bryce Echenique
 35 Le roman néo-baroque cubain : Severo Sarduy,
 Guillermo Cabrera Infante
 36 *El Verdugo* — *Le Bourreau* de Luis García Berlanga
 37 *¡Ay, Carmela!* de Carlos Saura :
 Médiations textuelles et représentation de l'Histoire.

Collection « Études sociocritiques »

- ALBANESE Ralph *Initiation aux problèmes socioculturels de
la France au XVII^e siècle* 1977
 BUSSIÈRE ANNIE (éd.) *Le roman espagnol actuel 1975-2000* 1998
 CARCAUD-MACAIRE Monique, CLERC Jeanne-Marie
*Pour une lecture sociocritique
de l'adaptation cinématographique* 1995
 CROS Edmond *De l'engendrement des formes
L'Aristocrate et le carnaval des gueux :* 1990

- étude sur le Buscón de Quevedo* 1975
Propositions pour une sociocritique 1982
Théorie et pratique sociocritiques En cours de réédition
D'un sujet à l'autre :
sociocritique et psychanalyse 1995
 DE LOPE Monique *Traditions populaires et textualité
dans le Libro de buen amor* 1983
 FABRE Jean *Enquête sur un enquêteur : Maigret.
Un essai de sociocritique* 1981
 FRANCO Jean *Lectura sociocrítica de la obra novelística
de Agustín Yáñez* 1988
 GARCÍA-BERRIO Antonio
*Enrique Brinkmann.
Semiótica textual de un discurso plástico* 1981
 JOLY Monique, SOLDEVILA Ignacio, TENA Jean
Panorama du roman espagnol contemporain 1979
 ZIMA Pierre *L'indifférence romanesque :
Sartre, Moravia, Camus* 1988
 MORA ESCALANTE Sonia Marta
De la sujeción colonial a la patria criolla 1995
 Collection « Études critiques »
 CARCAUD-MACAIRE Monique
La fiction littéraire : narratologie À paraître
 EZQUERRO Milagros
*Théorie et fiction.
Le nouveau roman latino-américain* 1983

- PUISSET Georges *Structures anthropocosmiques
de l'univers d'Alejo Carpentier* 1987 (t. I)
1988 (t. II)

Série pédagogique

NERIN Pablo, PARRA ROSA

Estructuras fundamentales de comunicación 1985

Série Actes

- 1 *Picaresque espagnole*
- 2 *Picaresque européenne*
- 3 *Opérativité des méthodes sociocritiques*
- 4 *La guerre d'Espagne dans les produits culturels*
- 7 *Publicité et psychanalyse (Annie Perrin)*
- 8 *El indio, nacimiento y evolución
de una instancia discursiva*

ACHEVÉ D'IMPRIMER EN FÉVRIER 2001 DANS LES ATELIERS
DES PRESSES LITTÉRAIRES À SAINT-ESTÈVE - 66240

D. L. : 1^{ER} TRIMESTRE 2001 — N° D'IMPRIMEUR : 17963