

Crisol

N° 15 - 2011

Nouvelle Série

**Publication du Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines
de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense**

(Directeur : Thomas Gomez)

**200, avenue de la République
92000 Nanterre Cedex**

**Ce numéro a été coordonné
par Mme Françoise Aubès**

***Directeur de la publication :*
Thomas Gomez**

***Comité de rédaction :*
Jean Canavaggio - Marie-Claude Chaput
Bernard Darbord - Michèle Escamilla
Joseph Farré - Bernard Sicot
Françoise Aubès - Jacques Maurice
Juan Paredes - Emmanuelle Sinardet
Bernard Sesé**

**Administration :
Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Bât. des Langues (V), 1^{er} étage, bureau 137
Tel : 01.40.97.56.68
E.Mail:gomez@u-paris10.fr**

© Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines, 2011
ISSN : 0764-7611
ISBN : 978-2-85901-041-6

Couverture :

Auteur : J.M. William Turner
Le pont du diable au St-Gothard

Sommaire

Françoise Aubès <i>Introduction</i>	5
1 - Écrire le mal	
Stéphanie Decante <i>Écritures du Mal ou écriture de la violence ? Enjeux d'une 'vérité par la fenêtre'</i>	9
2 - El túnel de Ernesto Sábato ou les chimères de la folie	
Teresa Orecchia Havas <i>Ambiguas topografías del crimen en la narrativa argentina de los años cuarenta: Bianco, Bioy Casares, Sábato</i>	19
Monique Plâa <i>La construction du personnage et la représentation du mal dans El túnel de Ernesto Sábato</i>	39
Béatrice Ménard <i>Les aveugles et le mal dans l'œuvre romanesque de Ernesto Sábato. Étude comparée de la vision du monde des personnages de Juan Pablo Castel dans El túnel et de Fernando Vidal Olmos dans Sobre héroes y tumbas entre dissidence politique et rénovation littéraire</i>	53
3 - Cuentos completos de Augusto Roa Bastos et le désenchantement du monde	
Milagro Ezquerro <i>Los orígenes del mal en los cuentos de Augusto Roa Bastos</i>	71
Françoise Aubès <i>Jeux interdits : les enfants et le mal dans Cuentos completos de Roa Bastos</i>	81

4 - Los vivos y los muertos de Edmundo Paz Soldán : une éthique postmoderne

Marie-Madeleine Gladieu

*Le mal et les messages subliminaux dans Los vivos y los muertos
de Edmundo Paz Soldán 95*

Emmanuelle Sinardet

*Postmoderne et spleen : le mal générationnel
dans Los vivos y los muertos (2009) d'Edmundo Paz Soldán 103*

Les auteurs 123

Introduction

NOUS PUBLIONS ICI LES COMMUNICATIONS présentées lors de la journée du 6 novembre 2010 consacrée à l'écriture du mal dans la littérature latino-américaine. Nous avons souhaité organiser une journée sur la question de l'agrégation « Les écritures du mal dans la littérature latino-américaine » pour différentes raisons : premièrement la problématique du mal intéresse notre groupe de recherche le GRELPP (Littérature, philosophie et psychanalyse) et c'est aussi une façon d'aborder autrement l'étude de trois écrivains (deux grands classiques et un jeune écrivain postmoderne). Le mal est un problème philosophique, ontologique qui demande évidemment tout un *back ground* pour l'appréhender. Mais ce qui importe c'est d'étudier l'écriture du mal, soit les dispositifs narratifs que les écrivains vont mettre en place pour traiter un problème universel certes mais aussi à recontextualiser dans la société latino-américaine. Le mal chez ces trois écrivains prendra une forme ou des formes diverses ; l'angoissante paranoïa d'un Castel dans *El túnel* de Ernesto Sabato le poussera à assassiner María ; chez l'écrivain paraguayen Augusto Roa Bastos, le mal aura des causes plus historiques tandis que dans le monde postmoderne du bolivien Edmundo Paz Soldán, le mal et le bien semblent interchangeables à l'image du monde virtuel dans lequel vivent les jeunes personnages de *Los vivos y los muertos*.

Cette journée par le choix et la diversité des communications permettra d'ouvrir des pistes de réflexion dont on pourra tirer profit à courte échéance (concours) mais aussi à plus long terme pour quiconque travaille sur la littérature latino-américaine. Pour l'organisation de cette journée, nous avons pu compter sur le soutien de l'Equipe de Recherche EA 369 dirigée par madame Marie Claude Chaput auquel est rattaché le GRELPP et aussi celui de madame Sylvaine Hugues, directrice de l'UFR de langues de notre Faculté et bien sûr sur la très précieuse collaboration de tous les collègues, éminents

Françoise Aubès

spécialistes de littérature latino-américaine, sans lesquels cette journée n'aurait pas pu avoir lieu.

Françoise AUBÈS
Université Paris Ouest Nanterre-La Défense

**Les textes ont été relus par Françoise Aubès, Stéphanie Decante,
Béatrice Ménard et Emmanuelle Sinardet.**

1 - Écrire le mal

Écritures du mal ou écritures de la violence ? Enjeux d'une « vérité par la fenêtre »

AL'ORIGINE DE CETTE COMMUNICATION se trouve une interrogation quant aux enjeux que revêt l'utilisation du concept de mal, ou celui de violence, comme prismes d'analyse pour aborder un corpus d'œuvres littéraires. Délimiter les contours respectifs de ces concepts est une tâche ardue, les deux termes étant souvent utilisés en concurrence. Néanmoins, si des degrés de radicalité les distinguent, on peut également se demander dans quelle mesure ils n'impliquent pas des épistémologies différentes. En effet, si tous deux ont tendance à être employés pour recouvrir un même ensemble de phénomènes hétérogènes qui touchent l'homme et la société, cette tendance à regrouper des réalités hétérogènes sous une même entité se fait, dans chacun des deux cas, à des degrés différents. Si le concept de violence est le plus souvent adjectivé (on parle de violence physique, sociale, économique, politique, voire de violence verbale ou symbolique), celui de mal est moins enclin à supporter ce type d'adjectifs marqués par une approche sociologique ou politique : il est en général envisagé selon la triade de mal physique, moral, ou métaphysique. Cela implique sans conteste des démarches différentes.

Si, dans le cas de la violence, l'adjectivation catégorielle renvoie au besoin de la pointer du doigt et d'en cerner les manifestations, voire d'en comprendre les enchaînements de cause à effet (pour mieux y remédier ou la contenir), dans le cas du Mal (qui plus est quand il est hypostasié, comme c'est souvent le cas, par une majuscule) en revanche, l'adjectivation est essentielle et pléonastique. Le Mal est incommensurable, absolu, radical ou il n'est pas ; autant d'adjectifs qui ne font que dire notre impuissance scandalisée et notre malaise.

En outre, le concept de mal implique une vision manichéenne et une pensée binaire qui court le risque de conduire à la tautologie selon laquelle le mal est le contraire du bien ; d'où la nécessité, évoquée par François Jullien, d'introduire un troisième terme pour « faire jeu », que ce soit celui de violence ou de négatif¹.

Enfin, si la violence « doit passer devant le tribunal de la raison », selon la formule de Kant, si elle engage une éthique de l'action, le mal, en revanche, a tendance à nous renvoyer à une méditation métaphysique, à un questionnement des origines et des limites. D'une certaine façon, le Mal nous plonge dans la perception effarée de ce qu'il y aurait d'irréductible, d'inexplicable dans la violence.

Ces deux notions ont vu dans la philosophie un terrain privilégié, mais l'on remarque, au cours du XX^e siècle, une certaine spécialisation disciplinaire. Si la violence devient un objet des sciences dites « sociales », le mal est plus intensément étudié dans les champs de la théologie, de la philosophie et de la psychanalyse. Le mal constitue ainsi, pour reprendre un essai de Paul Ricoeur, « un défi à la philosophie et à la théologie », et l'on remarquera que ce défi à la pensée est relevé par nombre d'intellectuels qui prennent les arts pour terrain d'exploration de sa dimension symbolique. C'est par exemple l'objet de deux numéros récents de la Revue *Imaginaire et inconscient*² qui proposent une analyse de la question du mal dans son lien entre l'imaginaire et l'inconscient, à travers un certain nombre de textes littéraires, philosophiques et religieux.

Néanmoins, depuis une dizaine d'années, le Mal n'a pas très bonne presse, si l'on peut dire. Alain Badiou a porté une série de coups de boutoir à cette notion, banalisée par les médias et les discours politiques étasuniens. Partant d'un constat assasin : « l'idéologie éthique contemporaine s'enracine dans l'évidence consensuelle du mal »³, Badiou accuse cette « mise en transcendance » de la violence sous le concept de mal, à la fois sacralisé (unique) et ressassé à l'envi, utilisé comme repoussoir pour justifier toute action (allusion claire au fameux argument de « l'axe du mal » pour mettre en œuvre toute une machine de guerre au Moyen-Orient ou aux politiques sécuritaires des sociétés européennes contemporaines). C'est également dans ce sens que va

1 François Jullien, *Du mal/du négatif*, Paris, Seuil, 2004, p. 21-25.

2 *Imaginaire et inconscient, Les Figures du Mal en Littérature*, n° 19, 2007 et *Conjurer le Mal*, n° 21, 2008.

3 Alain Badiou, *L'éthique, essai sur la conscience du mal*, Paris, Nous, 2003, p. 19.

Michel Faucheux, dans son *Histoire du mal en Occident*⁴, où il montre comment le concept de mal a réalisé et réalise un « forçage des savoirs » qui a forgé la morale en Occident. François Jullien, quant à lui, souligne une certaine obsolescence de la notion de mal, « terme dont on concèdera volontiers que, sans qu'on sache comment l'éviter, on ne sait guère non plus qu'en faire aujourd'hui, de quel point de vue oser l'aborder, ni dans quel cadre théorique l'intégrer »⁵. Paul Ricœur, en dernière instance, montre qu'envisager le mal comme « l'insensé par excellence » nous fait courir le risque du recours à un concept globalisant comme refuge dans un fatalisme paresseux, au détriment d'une recherche des causes et d'une réflexion sur les effets.

Dans le domaine littéraire, enfin, c'est la publication du roman *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell (2006) qui a suscité des débats chez certains philosophes et historiens, qui reprochaient au roman de banaliser le mal et d'escamoter les raisons politiques profondes du nazisme⁶.

On a retrouvé une réflexion similaire autour de l'œuvre du romancier chilien Roberto Bolaño et de sa réception aux États-Unis. Horacio Castellanos Moya pose l'hypothèse que le Mal comme clef de lecture peut induire une interprétation molle et consensuelle de la critique politique présente dans son œuvre. Il soutient, en revanche, que celui de violence risque de réduire son œuvre à un traité sociologique, une simple illustration indignée portée par une conception quelque peu ingénue de la littérature comme *farmakon*⁷, selon des schémas simplistes de l'engagement littéraire. Il montre ainsi les enjeux que revêtent ces concepts dans l'interprétation de son œuvre, et de toute œuvre latino-américaine contemporaine – une vieille histoire, en réalité –, tiraillée entre universalisme (le mal absolu) et localisme (la violence comme cliché latino-américain)⁸.

4 Michel Faucheux, *Histoire du mal en Occident* (Des tragédies de l'Histoire aux crimes célèbres), Paris, Ed. Du Félin, 2004.

5 François Jullien, *op. cit.*, p. 10.

6 On pourra consulter à ce sujet le dossier très complet : <http://auteurs.contemporain.info/oeuvre.php?oeuvre=Les+Bienveillantes&no=847>. Ou, plus particulièrement, l'essai de Michel Terestchenko et Édouard Husson, *Les Complaisantes. Jonathan Littell et l'écriture du mal*, Paris, Éd. François-Xavier de Guibert, 2007.

7 *Le Farmakon*, de Platon envisage la littérature à la fois comme remède et comme poison, comme médicament qui guérit mais peut rendre malade. Ainsi le langage serait-il à même de soigner ses propres maux par les mots.

8 On pourra consulter l'article de Horacio Castellanos Moya, « Sobre el mito Bolaño », ADN Cultura, *La Nación*, 19/09/2009. Ainsi que l'essai de Sarah Pollack, « Latin America Translated (Again): Roberto Bolaño's The Savage Detectives in the United States », *Comparative Literature*, Duke University Press, n°61, 2009

On l'aura compris, plus que de remettre en question la pertinence du concept de mal, le but de ce préambule était de tenter de cerner ce qu'implique son choix pour aborder des œuvres littéraires. Sont en jeu, en effet, différentes façons de concevoir et d'aborder non seulement une série de phénomènes humains, mais aussi la littérature, sa place et son rôle dans la société. Il devient crucial de prendre la mesure des influences de ces prismes dont le choix peut orienter notre analyse des œuvres, l'interprétation que l'on en fera, ainsi que l'évaluation de leur portée.

Je vais maintenant me soumettre rapidement à l'exercice d'aborder les œuvres au programme sous le prisme du mal. Après une réflexion sur ce qu'implique la référence au texte de Georges Bataille (unique source théorique proposée) dans la présentation officielle du programme du Concours, j'aurai recours à un essai de Jacques Rancière, intitulé « La vérité par la fenêtre »⁹, qui m'a semblé suggestif pour proposer une interprétation de ces œuvres.

On l'a vu, si le thème de la violence convoque un problème éthique et pose le problème de l'action et de son jugement, le mal nous renvoie plutôt à la morale et à la religion : il pose, il impose, une interrogation ouverte, voire perplexe, face à la constatation de sa présence et invite à une méditation. La fonction des textes théoriques qui évoqueront chacun de ces deux concepts sera donc envisagée de façon sensiblement différente, et cela vaudra également pour la littérature. C'est dans ce cadre que s'inscrit l'essai de Georges Bataille, publié en 1957, qui explore le mal dans ses liens avec la littérature, l'imaginaire et l'inconscient (voie ouverte par et à la psychanalyse), et pose le mal comme donnée fondamentale de la condition humaine. Bataille pose également l'attrait de la littérature pour l'interdit, son désir d'outrepasser les limites communément admises et d'explorer la proximité entre l'érotisme et la mort. Je le cite : « la littérature est l'essentiel, ou n'est rien. Le Mal, la forme aiguë du Mal, dont elle est l'expression ne commande pas l'absence de morale, elle exige une hyper morale »¹⁰. À l'instar de la tragédie, la littérature a donc pour rôle, selon Bataille, d'ébranler le lecteur, d'illustrer l'évidente prédisposition de l'homme pour le Mal. La littérature permet en dernière instance de déplacer cet interdit, de le sublimer, en octroyant à sa propre cruauté des voies imaginaires.

Bataille propose ainsi une approche non-conventionnelle et antirationnelle de la communication, fondée sur la transgression. Car c'est

⁹ Jacques Rancière, « La vérité par la fenêtre », *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 169-189.

¹⁰ Georges Bataille, *La littérature et le mal* (1957), Paris, Gallimard, Folio Essai, 1998, p. 9.

sans doute ici que s'inscrit la plus grande originalité de son œuvre : dans sa théorisation et la pratique de la littérature en tant qu'expression de la perversion. Je le cite encore, à propos de sa propre poétique : « Me servant de fictions, je dramatiserai l'être : j'en déchire la solitude et dans le déchirement je communique »¹¹. Car l'œuvre littéraire de Bataille montre non seulement une réflexion sur les possibilités de la communication, mais également un remarquable travail sur le langage, auquel il tord le cou, sans cesse.

Ce sont là des voies que l'on peut explorer pour aborder les deux romans du corpus, romans à la première personne, romans fondés sur des monologues (unique, dans le cas de Sábato ou multiples, bien que dominée, surplombée, par celle de l'héroïne, dans celui de Paz Soldán) qui thématisent sans cesse le problème de la communication. Qui le thématisent et le mettent en pratique : ces voix monologuantes semblent se fermer à l'horizon des causes et des effets sociaux, pour se replier sur elles-mêmes et dire avant tout, et plus que toute chose, le défaut de communication, pour le donner à lire comme un trou béant par lequel le mal arrive. Il est remarquable que les œuvres de ces deux auteurs, pourtant politiquement impliqués dans leur époque, semblent expulser toute référence politique ou du moins les mettre en sourdine, effacer les circonstances, pour se centrer sur des parcours individuels, apparemment isolés. Paz Soldán a d'ailleurs exprimé à maintes reprises sa réticence à être réduit à un « violentologue », à un spécialiste de la violence en Amérique latine, se défendant d'une approche par trop « sociologisante », à la différence de certains de ses pairs. Le choix du cadre référentiel de son roman, à ce titre, n'est pas anodin, pas plus que l'interprétation qu'il en propose dans la postface (intitulée « nota ») : « une méditation sur la perte » : soit un éloignement localisme pittoresque et du bruit du fait-divers, pour une méditation plus radicale et universelle.

Mais revenons au traitement du langage, car il me semble qu'il y a là matière à réflexion sur l'écriture du mal. Certes, aucun des deux romans ne présente une distorsion aussi radicale que le fait l'écriture de Bataille pour communiquer ce qui « en principe nous engage au silence », pour nous « désapprendre la littérature » : « J'écris pour qui, entrant dans mon livre, y tomberait comme dans un trou », déclare Bataille dans *L'expérience intérieure*¹². Point de « mots glissants », de « mots hybrides », de « fulgurances » ni de « langue tordue » dans les récits qui nous sont proposés. Nous sommes loin de la radicalité des préceptes éthiques et esthétiques de Bataille.

¹¹ Georges Bataille, *Sur Nietzsche* (1945), Paris, Gallimard, 1989, p. 45.

¹² Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1978.

Néanmoins, ces littératures, à leur façon, nous attrapent comme dans un trou. On y observe un travail singulier sur la typographie, où de nombreux mots ou syntagmes figurent en italiques, comme prononcés par un autre, une autre voix, aliénée, qui nous donnent à voir et à lire une pensée du mal. Ce sont les syntagmes qui, dans *El túnel*, nous donnent à voir en filigrane le raisonnement tordu (à force d'excès de logique et de syllogismes) du narrateur. On peut y lire, pas à pas, son entêtement, sa progression vers la folie, mais aussi sa volonté de s'accrocher aux mots pour saisir le réel, un réel qu'il invente d'ailleurs à force de vocables, qui ancrent et cristallisent une expérience paranoïaque du monde et finissent par guider son action. Ce sont également les adjectifs absurdes et pleins de vacuité que prononce Jem (« intenso » et « clásico ») et qui valent comme aveu de son impuissance à appréhender le monde ; ce sont aussi ces paroles de chanson citées pour traduire une expérience, mais une expérience aliénée, de l'indicible ; ce sont, surtout, les plaisanteries d'une vulgarité sans nom, de l'ordre de l'abject, que se récite à lui-même Webb avant de commettre (et tout en commettant) le pire.

D'une certaine façon, les auteurs nous livrent peut-être là leur conception du Mal, de cette rupture du symbolique et de l'imaginaire qui s'enracine dans le langage. D'une certaine façon, ils nous donnent à voir comment la machine bien réglée qui liait les mots et le sens s'enraille, comment ses rouages se grippent, comment elle s'emballe, déraille, nous persuadant de la réalité des choses dites, contre toute logique, en dépit et en l'absence de tout retour au réel : une aliénation.

Mais cette expérience de l'aliénation, de l'aliénation comme source du Mal, les deux romans nous la donnent à lire, en quelque sorte, par la fenêtre. Aliénation par le tableau comme fenêtre, et par ces fenêtres que sont les écrans (ordinateurs, Ipods, jeux vidéos) qui ouvrent à un espace virtuel, le seul depuis lequel on puisse penser le mal ; c'est-à-dire expliquer la violence par le mal, comme un horizon indépassable.

Cette lecture m'a été inspirée par un essai de Jacques Rancière, intitulé « La vérité par la fenêtre », inspiré à son tour de « l'homme au loup », récit rencontré, traité et analysé par Freud lors d'une de ses consultations¹³. Dans son essai, Rancière propose d'explorer les modalités de la relation entre littérature et psychanalyse, montrant comment la psychanalyse a pu proposer pour tout récit un cadre de lecture et une grille interprétative. Je cite Rancière : Ce qui pose un défi à la pensée, c'est essentiellement la conjonction

¹³ Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse* (1904 : Cinq leçons prononcées en 1909, traduction française de Yves Le Lay, 1921, revue par Freud), Paris, Payot, 2004.

de deux choses : la vérité surgit comme une effraction radicale qui met en déroute l'ordinaire des causes, et pourtant les formes de cette effraction se trouvent subsumées sous une logique assurée des enchaînements causaux »¹⁴. Lire la vérité par la fenêtre, c'est donc observer l'irruption des causalités fantastiques, liées à l'imaginaire et au symbolique. La fenêtre s'offre comme cadre de cette révélation, en tant qu'elle est un lieu de passage où se brouille le partage du dehors et du dedans, de la fiction et de sa référence « réelle », de rêve et de la réalité ; la confrontation déchirante du réel et du symbolique. La fenêtre, selon Rancière, permettrait alors l'introduction des mythes, c'est-à-dire l'enchaînement des causes et des effets, l'introduction de logiques « autres », souterraines, mystérieuses... arrachant la fiction à une histoire conçue comme la platitude de la succession des causes et des effets.

Je prendrai cette lecture allégorique au pied de la lettre, pour proposer que les deux romans font du motif de la fenêtre un point de fuite où se concentre l'expérience du meilleur désiré (la communication absolue) et du pire (son échec et ses conséquences irrémédiables). Ce point de fuite est ce qui permet et alimente le récit, ce qui le maintient à un niveau métaphysique, à une méditation, (relativement) loin des bruits des faits-divers ou des lectures « sociales », pour le meilleur et pour le pire.

Parler de mal, c'est donc envisager que la littérature nous livre une vérité par la fenêtre, car elle nous délivre, plus qu'un message ou une thèse, une perplexité et un point de fuite pour la penser. C'est à mon avis le sens que revêt la présence de fenêtres dans deux des trois œuvres. A la différence de ce qui se passe dans les nouvelles de Roa Bastos, ces deux romans nous communiquent le sentiment d'une certaine impuissance face à la violence. Le mal y devient un point de fuite, de l'ordre du monstrueux, de l'inexplicable qui est en nous. Il n'y existe même plus de place pour la dénonciation, à peine peut-être pour la lamentation abasourdie face à l'absurde.

**Stéphanie DECANTE,
Université Paris Ouest Nanterre - La Défense EA 369**

¹⁴ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 170.

2 - El túnel *de Ernesto Sábato ou
les chimères de la folie*

*Ambiguas escenografías del crimen en
la narrativa de los años cuarenta:
Adolfo Bioy Casares, José Bianco,
Ernesto Sábato*

Sábato y la cuestión del Mal. Los beginnings del escritor

EN TÉRMINOS DE CÉSAR AIRA, en el segundo libro de Sábato (*El túnel*, 1948), [novela] de clima existencialista y una truculencia todavía bajo control (...) ya se manifiesta la falla central [del autor]: una inadecuación entre su personalidad y sus intenciones estéticas. Sobre su robusto sentido común, sobre sus ideas convencionales y políticamente correctas (que lo hicieron en su vejez un favorito de los medios) era imposible ajustar pretensiones de escritor maldito o endemoniado, o tan siquiera angustiado; no tuvo más remedio que crear un personaje que se dice malo, atormentado y sombrío, con una insistencia francamente infantil¹.

Si tal personaje acompañó la figura pública de Sábato, es evidente que también inspiró algunos de sus seres de ficción, hasta culminar en *Abaddón el Exterminador*, su tercera novela (1974), «que adopta la forma de un sistemático sondeo en la mente de un atormentado escritor argentino de nombre Sábato.»²

¹ César Aira, *Diccionario de autores latinoamericanos*, Buenos Aires, Emecé, 2001, p. 498-499.

² *Ibidem*.

En esa primera novela, importante por ser la que marca su entrada en literatura después de una sólida carrera científica (Física) y también por ser la más lograda de las tres, el problema del mal me parece precisamente una cuestión ligada estrechamente a la problemática de la condición del artista, representado como un manipulador de zonas oscuras de la conciencia, más que a un auténtico debate metafísico, y esto, a pesar de las lecturas existencialistas que han podido adjudicársele al autor, e incluso a pesar del sustrato hegeliano que puede suponerse en la ficcionalización de la idea de la muerte del objeto de la conciencia – o del Otro del sujeto, si se prefiere.

A fin de sugerir los datos que me parecen fundamentales en este sentido, quisiera situar a Sábato en lo que es su indudable pertenencia a un contexto (campo) literario (hombres, ideas estéticas, medios de publicación) en la época de sus *beginnings*, campo del que se apartará progresivamente después de la publicación de *El túnel* al afirmarse su proyecto literario definitivo³. De allí procederá entonces en estas páginas la evocación de algunas obras de otros autores argentinos que también tratan, en los mismos años pero ya antes de la fecha de 1948, del crimen cometido por un artista. Esa evocación se hará a la manera de lecturas cruzadas en las que, sin forzar la pesquisa intertextual, se pueda sin embargo detectar una red común de tópicos a la que cada escritor mencionado, y entre ellos Sábato, ha aportado sus declinaciones originales, su tono, sus obsesiones, sus propias respuestas.

Al cabo del recorrido, me gustaría volver al problema del trillado tema del mal en relación con *El túnel*, cuya interpretación me parece excesivamente contaminada por la lectura sugerida por el mismo Sábato en su segunda novela, *Sobre héroes y tumbas* (1961), en donde por otra parte sí aparece desarrollada la cuestión del mal, respaldada por la truculencia de una estética gótica y folletinesca. Creo que hay en cambio, entre una y otra obra, sobre todo la permanencia de algunos caracteres construidos casi como tipos – la mujer enigmática y fatal, el ciego cuyo pensamiento es impenetrable, el tercero excluido que comprende sólo a medias lo que le ocurre –, así como la continuidad de algunas obsesiones declinadas como *leitmotiv* – el tema del

³ Situada entre el final de la producción de las vanguardias históricas (ca. 1930) y la eclosión de literatura que se da después de 1955 con la caída de Perón, la primera obra de Sábato pertenece al auge de la que se llamó «generación intermedia» (Ver *Capítulo, La historia de la literatura argentina*, primera época, n° 51, Buenos Aires, CEAL), de escritores nacidos en torno a la primera guerra y que comienzan a publicar en los años cuarenta, años también de la así llamada 'narrativa arquetípica' (Jorge Rivera), o sea de relatos que reconocen una filiación en el pensamiento filosófico y antropológico. Se encuentran así reunidos en un haz generacional y en publicaciones coetáneas tanto los narradores del ya clásico realismo urbano como los autores de cuentos y novelas fantásticos.

incesto o la endogamia de las grandes familias tradicionales. Previa a la etapa de abordaje de las torpezas de la Historia argentina⁴, *El túnel* es por cierto una novela de más aliviada lectura que su sucesora. Pero me parece necesario tener presente que no se trata de la misma obra, y que ésta breve y concentrada no es una miniatura previa al gran *opus*, en donde se encontrarían en versión reducida todos los rasgos del modelo mayor, su intención y su exacto imaginario, sino un libro sobre todo deudor de las preocupaciones del autor sobre la idiosincrasia de la creación artística, sobre el lugar vacío a ocupar en la literatura argentina, y en fin sobre el *Da-Sein*, la situación en el mundo, la incomodidad existencial del escritor.

Sábato en *Sur* y una coincidencia de nombres

En el momento de la publicación de la novela, Sábato pertenece al círculo de colaboradores de *Sur*, la revista de Victoria Ocampo, fundada en 1931; es miembro del prestigioso Comité de colaboración y publica allí algunos textos suyos y reseñas de libros. *El túnel* aparece con el sello editorial de la revista. En el número 168 (octubre de 1948), en la habitual página publicitaria que presenta los últimos libros editados por *Sur* se inserta por primera vez el reclame del libro, que dice «El brillante ensayista de "Uno y el Universo" demuestra en esta novela sus excelentes dotes de narrador». Esa inserción de apariencia anodina que persistirá a lo largo de un año exacto, hasta el n° 180 (octubre de 1949), dice sin embargo cuál es la sospecha que planea ya sobre el autor novel, o al menos, el temor que provoca entre sus pares su ingreso en la ficción: ¿será Sábato, después de haber pasado de la ciencia a la literatura, capaz de pasar del ensayo a la invención pura? Este temor o recaudo queda explícitamente confirmado en la reseña del libro, aparecida en el n° 169 (noviembre de 1948), más bien tediosa y ocupada por la repetida afirmación de que Sábato ha salvado felizmente los escollos del género, página que no ha sido por otra parte confiada por la redacción a ninguna de las eminentes firmas que se suceden en el comentario de obras sobresalientes, sino a Arturo Sánchez Riva, un oscuro colaborador que suele ocuparse de la Revista de libros.

En realidad, una red de lecturas, prólogos y reseñas vincula en esos años en las páginas de la revista y fuera de ellas no sólo a Borges, a Bioy Casares y a Silvina Ocampo entre sí, como sabemos por muchos y bien

⁴ Ver Blas Matamoro, «Sábato en la tumba de los héroes», *Lecturas americanas (1974-1989)*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1990, p. 211-221.

conocidos ejemplos⁵, sino que incluye también a José Bianco, igualmente miembro del selectivo Comité mencionado y por entonces secretario de redacción de *Sur*, y, ocasionalmente, a Sábato. Lo interesante de esos artículos, más allá de que confirman –si fuera necesario– la sólida constitución de un campo de afinidades, prestigios y apoyos mutuos, es que muy frecuentemente, bajo la especie de sintéticos *comptes rendus* o de presentaciones de nuevas creaciones, son en realidad verdaderos manifiestos. Lo son en particular prácticamente todos los textos que allí escriben sobre literatura Borges y Bioy Casares.

Las ocasiones que conciernen la intervención de Sábato en esta red son pocas, pero significativas. Por comenzar, y ateniéndonos a sus propias declaraciones, sería justamente su reseña de *La invención de Morel* lo que le valió empezar a colaborar en *Sur* por iniciativa de Pedro Henríquez Ureña⁶. Pero es su reseña a *Plan de evasión* (1945), la segunda novela del mismo Bioy Casares, lo que más nos interesará aquí.

Plan de evasión cuenta la historia de un teniente de navío francés (Nevers), obligado por su familia por razones más bien oscuras a exiliarse por un tiempo en la isla del Diablo (Cayena) a fin de investigar la extraña conducta del director de la cárcel de Estado. Nevers descubre, al cabo de una serie de peripecias, que el director buscado, llamado Pedro Castel, es una suerte de autócrata utopista, que se ha entregado en las prisiones que regentea a varios experimentos sobre los sentidos y las emociones de sus presos, con el objetivo de crearles un mundo visual y auditivamente ilusorio –o virtual– que les dé la esperanza de vivir en un espacio sin límites, sacándolos así mentalmente de las cuatro paredes de sus celdas. Castel ha inventado un conjunto de complicados mecanismos y experiencias a los cuales se somete él mismo junto con sus prisioneros, entre los cuales se cuenta un sofisticado dispositivo de «camouflage» (*sic* en el texto) de ciertos lugares, y de creación de recintos imaginarios. La novela está claramente dentro de la continuidad de preocupaciones de Bioy en los años cuarenta, con su atracción por las máquinas, las realidades virtuales, las imágenes, la falacia del mundo, la verdad de los sentidos, etc. Sin embargo, ese personaje de escenógrafo de paisajes falsos y pintor de celdas reales, ese Castel que crea la ilusión de un mar que lame los pies de hombres que ven y sienten el

⁵ Así *La invención de Morel* (1940) con prólogo de Borges, la *Antología de la literatura fantástica* (1940), prologada por Bioy Casares, y *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) reseñado también por él (*Sur*, n° 92, mayo 1942, p. 60-65).

⁶ La reseña se había publicado en la revista *Teseo*. Ver John King, *Sur, A study of the Argentine literary journal and its role in the development of a culture, 1931-1970*, Cambridge University Press, 1986, p. 120.

contacto de las falsas olas aunque estén irremediabilmente encerrados, ese extravagante jefe de prisión que cubre de juegos de color los cielos rasos, los pisos, los acantilados, volviéndolos hiperreales, no es exactamente un loco, sino un aventurero del futuro, a su manera un libertario o un artista, que aspira a transformar la percepción y a liberar (aunque sólo sea *mentalmente*) a los condenados.

Quizás lo más sugestivo, desde el punto de vista de la coincidencia de ciertas raíces especulativas aquí presentes con las apuestas del Sábado que tematiza a la vez la representación plástica, el encierro y el *trompe-l'œil*, sean en esto tres problemáticas complementarias. Por un lado, la cuestión de la *ilusión*, que está formulada también en *Plan de evasión* como el resultado de una mezcla de percepción y de delirio, siendo la dosificación de esos dos elementos lo que diferencia a unas visiones de otras, dándoles sea un sesgo más psíquico (de trastorno psíquico, de locura), sea un sesgo de «engaño de los sentidos». Así el personaje del (falso) Cura criminal, que ve monstruos y mata por no poder separar sus visiones de la realidad, es un ejemplo del primer caso, el más inquietante y el menos dependiente de lo experimental. En clave masculina y pavorosa, un Juan Pablo Castel semisalvaje. En segundo término, hay en esta novela de Bioy una insoslayable meditación sobre la pintura como lenguaje que metamorfosea al referente, como principio activo de la transformación y del engaño por lo visible, el más cercano entre los sistemas artísticos a la lengua enigmática de las perturbaciones psíquicas (se encuentran numerosas alusiones en el texto: sobre la pintura de Van Gogh, sobre las teorías del color en un libro de la biblioteca de la cárcel, sobre la sustitución de un referente dado por un símbolo, tanto en las operaciones lingüísticas como en el lenguaje de la pintura, etc.). Por fin, es evidente que la idea del encierro del hombre se despliega en la novela en un doble plano: todos son prisioneros, cierto, y la intriga está situada en espacios de los que no se puede escapar (la cárcel, las celdas, los galpones, las islas), pero esos espacios son a la vez reales e imaginarios, y los presos y sus guardianes, incluido Castel, son también psicológicamente prisioneros –hacia el fin de la novela de manera trágica e irremediable– de las imágenes en las que creen o a las que se someten.

El personaje del pintor de *El túnel* llevará por su parte ese mismo apellido, Castel, forma quizás irónica de aludir a un antecedente ilustre (pero mal conocido entonces: la segunda novela de Bioy quedó ocultada largo tiempo ante crítica y lectores por el éxito de la primera) e imaginativo en cuanto al tópico del enclaustramiento, y forma sin duda lúdica de señalar el parentesco posible de la invención desafortada y la pintura. Lo que no quita

por supuesto que el nombre sea por sí mismo significativo en ambos casos, al remitir a una imagen de fortificación o de «castillo». Un recurso tipográfico, el uso de las comillas como rasgo de énfasis o de cita, de frase evocada sin pronunciarla, también recuerda la novela de Bioy, en la que es un recurso sistemático.

En su nota sobre *Plan de evasión*, Sábato no olvida elogiar la maestría narrativa de Bioy ni pasar en revista sus temas principales, pero al final del recorrido se permite expresar una reticencia de peso:

Bioy Casares confía demasiado en la inteligencia del lector, en su laboriosidad para la reconstrucción y en sus condiciones para la elipsis (...) sería más eficiente si concediera un poco menos al sobreentendido (...). Sus extraordinarias novelas tienen el derecho de conquistar la gran fama y el gran público y, por eso, debe contemplar este problema de forma. Pretendo hacer un vaticinio: (...) sus novelas se acercarán cada vez más a la condición humana, sus invenciones se mezclarán cada vez más con las miserias y las esperanzas de estos pobres seres que viven y sufren en un mundo terrible⁷.

En ese reclamo de una literatura que deje de lado la especulación y la máquina para acercarse al hombre, y que se despreocupe del gusto de las minorías para ir hacia un público amplio (que no es sin embargo todavía el *gran público* al que apunta *Sobre héroes y tumbas*), en la crítica a la invención «filosóficamente posible, físicamente imperfecta y humanamente espantosa» de Pedro Castel, se puede leer buena parte del proyecto de novela realista de Sábato, que no sería en cambio realizado –como ordenaba el vaticinio– por su reseñado, cuyos cánones excluían el cultivo del realismo psicológico, sino por él mismo.

Sábato por y contra *Sur*

La estética defensora del «procedimiento indirecto», o elusivo y elíptico, del estilo de «imaginación razonada» y de la absoluta autonomía del arte, preconizada en la teoría y en la práctica por Bioy, Borges, Silvina Ocampo, Bianco, Manuel Peyrou o incluso Enrique Anderson Imbert durante la década de los cuarenta, fuertemente innovadora en el campo de las letras argentinas, influyó tanto en algunos discípulos de esos escritores –Rodolfo Wilcock, Cortázar, Virgilio Piñera ...– como en otros como Sábato, que también

⁷ *Sur*, n° 133, noviembre de 1945.

formaban parte del grupo de colaboradores de *Sur*. Según John King⁸, Sábato habría atemperado sus tendencias populistas y marxistas, así como la herencia de su formación científica, en el roce con el programa estético del grupo, aun cuando su desarrollo ulterior y sus tomas de posición, tanto en lo ideológico (el peronismo en especial) como en lo artístico, fueran formuladas en desviación primero creciente y por fin total con respecto al proyecto de esos prestigiosos colegas. Pero la cercanía y la influencia de ellos debe ser tomada sin duda en cuenta con respecto a los años que rodean la gestación y la publicación de *El túnel* tanto como sus lecturas de Dostoievsky o de los filósofos y escritores existencialistas franceses, dinámica de la que dan cuenta en mi opinión no sólo las reseñas elogiosas a libros de Bioy citadas más arriba, sino a obras de Borges⁹ o de Manuel Peyrou (ver más abajo), no sólo la frecuentación asidua de los dos primeros de que da testimonio el reciente y monumental *Borges*¹⁰ de Bioy Casares (aun cuando ambos lo hayan tratado siempre con desdén tanto en lo personal como en lo intelectual, asunto del que da igualmente testimonio el mismo libro), sino también la distancia que va de la escritura informe e híbrida de *La fuente muda*, primer ensayo de una novela nunca terminada, que habría sido iniciada en París en 1937, al estilo ceñido y económico de *El túnel*, a su dominio del suspenso y a su claridad expositiva. A pesar de las declaraciones del autor, que la da como inédita en alguna entrevista¹¹, *La fuente muda*, o al menos un fragmento así titulado, fue precisamente publicada en *Sur* a fines de 1947¹².

Una prueba fehaciente de esa dinámica intergrupala ofrece un dato que salta a la vista del lector de *El túnel*: el aire de familia de ciertos tópicos, de ciertos tonos y de ciertas topografías, urbanas o rurales, que la novela comparte con otros textos bien conocidos de miembros conspicuos del grupo. En cuanto a la ficcionalización del crimen, que en páginas críticas o programáticas llevará a debate la cuestión genérica del policial y suscitará tomas de partido apasionadas en esa década (como la polémica entre Borges y Roger Caillois en las mismas páginas de *Sur* en 1942), será un asunto tratado por Sábato con una inflexión por cierto diversa de la que le dan Borges o Peyrou, pero que tendrá puntos comunes con preocupaciones y textos de Bioy

⁸ John King, *Sur ...*, *op. cit.*, p. 120.

⁹ Ver «Los relatos de Jorge Luis Borges», amplio artículo sobre *Ficciones* (1944), en *Sur*, n° 125, marzo 1945, p. 69-75.

¹⁰ Adolfo Bioy Casares, *Borges*, Barcelona, Destino, 2006.

¹¹ Ver «Introducción» a Ernesto Sábato, *El túnel*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 20.

¹² *Sur*, n° 157, nov. 1947, p. 24 a 65.

y, sobre todo, de Bianco. Por cierto, *El túnel* provee en uno de sus capítulos (XXV) un comentario burlón sobre las contradicciones del género policial, donde las alusiones a los contemporáneos argentinos son transparentes¹³. Pero lo que importa más aquí es que se trata de una escena de conversación sobre la literatura, un tipo de secuencia que era precisamente «una de las marcas de la "alta" literatura argentina de esos años»¹⁴, y que su inclusión acerca el episodio a los mismos textos paródicos tan marcados ideológicamente a los que Sábato ocasionalmente gustaba oponerse (los del binomio Borges-Bioy).

Se puede conjeturar entonces que Sábato está ya empeñado en recortar su figura sobre un fondo, en distanciarse de esa familia literaria a la que por el momento pertenece, pero en la que ocupa una probablemente incómoda posición interna y marginal a la vez ; es lícito pensar que su propósito es tener un perfil propio, y que insistirá en ello: esa escena del capítulo XXV, donde la conversación pseudo-mundana de algunos personajes reunidos en una estancia es superficial, donde el pensamiento es pobre y remanido, configura de alguna manera un pequeño manifiesto irónico de un autor que le da al lector su propio posicionamiento diferencial sobre la cuestión del crimen literario. El lector debe comprender (por si no lo ha entendido aún) que *El túnel* no es una novela policial como las otras o que no lo es a pesar de las apariencias. Si la novela policial, como sostiene en ese pasaje un personaje, es hoy una forma equivalente a la novela de caballería en tiempos de Cervantes, es decir, la más frecuente, canónica y rebatida de las formas, *El túnel* no podrá más que apartarse de ella sin dejar de aspirar a satirizarla.

Sin embargo, para que la vuelta sea completa, quisiera citar otra colaboración de esos años que permite observar el diseño de las afiliaciones sucesivas de nuestro autor: en el mismo número de la revista en que se anuncia por primera vez la aparición de *El túnel*, Sábato firma una reseña de *El estruendo de las rosas* (1948), de Manuel Peyrou, autor de excelentes relatos fantásticos y policiales, cuyos libros son habitualmente comentados por Borges. Cito el texto:

¹³ Entre las referencias directas cito la mención al «Séptimo Círculo», colección de novelas policiales fundada por Borges y Bioy en 1944, para la que ambos eligen los 110 primeros títulos publicados; la mención al nombre de «Georgie», apodo de Borges; la irónica descripción de la idiosincracia de los detectives, cosmopolitas e infalibles, que recuerdan a los del mismo Borges. En contraste con ellas se encuentran la defensa de la novela rusa –que ridiculiza, dicho sea de paso, a los traductores franceses, otro motivo frecuente en el grupo de *Sur*- y el argumento esquemático de una novela policial psicológica, presentado como un caso *original*, con desdoblamiento de personalidad y una paródica estructura edípica invertida.

¹⁴ Josefina Ludmer, *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil, 1999, p. 166.

Peyrou ha escrito un relato admirable por su brillante ingenio, su intriga, su coartada, su sentido del humor. Su novela está a la altura de las mejores narraciones policiales europeas o norteamericanas (...). En lo que a criminales, detectives y acusados se refiere, podemos estar ya tranquilos: hemos alcanzado la mayoría de edad, somos capaces de matar como Dios (el de las novelas policiales) manda; aunque, como bien dice uno de los personajes de *El estruendo de las rosas*, «hoy en día un buen asesinato ya no está al alcance del hombre común.» (...) Una de las paradojas inauguradas por el género policial es la de prescindir de la policía. (...) La reducción al absurdo de esta originalidad es don Isidro Parodi, que resuelve las charadas encerrado en un calabozo de la penitenciaría nacional¹⁵.

Bajo la amplitud del encomio se percibe entonces la ironía, dirigida sin duda no al libro de Peyrou, y ni siquiera al policial en sí, sino una vez más, a los juegos demasiado ingeniosos de algunos exponentes del género y por sobre todo, al ilustre contemporáneo Bustos Domecq. Como si Sábato, para afirmarse, necesitara adoptar y rechazar al mismo tiempo la herencia de esos parientes en las letras, y encontrara en definitiva su propio camino en una variante personal de un mismo tronco común, que se resolverá en su caso bajo el esquema de la novela psicológica con delito criminal, excluida –en cuanto psicológica – de los proyectos del grupo.

«El perjurio de la nieve» y *Las ratas*: los crímenes de artista¹⁶

a. El crimen de un poeta

En 1945, el mismo año de *Plan de evasión*, aparece en los Cuadernos de la Quimera, una colección dirigida por Eduardo Mallea para el sello Emecé, la *nouvelle* de Bioy Casares «El perjurio de la nieve». Ya antes de su recopilación en volumen (en *La trama celeste*, Sur, 1948), «El perjurio ...» fue filmada por el binomio Torres Ríos-Torre Nilsson con el título de «El crimen de Oribe» (1947), en una muy pronta adaptación cinematográfica que da testimonio de la favorable acogida del relato. Este título, con la ambivalencia que comporta el sintagma (¿el crimen del que Oribe fue víctima o el que él perpetró?) indica mejor que el enigmático indicio del «perjurio de la nieve» la ambigüedad que es el tono dominante en una historia de poetas y escritores de circunstancia, de muerte misteriosa de una mujer reclusa y de intentos desmesurados de forzar

¹⁵ Sur, n° 168, oct. 1948, p. 76-78. Aquí, p. 77.

¹⁶ «Crímenes» o «delitos de artista»: tomo esta denominación del libro de J. Ludmer. *El cuerpo del delito*, op. cit., p. 161.

las leyes temporales de la vida¹⁷. El cuento es un ejemplo de virtuosismo, donde la narración, si no la intriga, avanza por elipsis y alusiones de contenido incierto, por la postulación de hechos a un tiempo triviales y secretos, y se basa entonces, como dice Jorge Rivera, en la «necesidad casi ritual de interpretar [la realidad] en forma elusiva»¹⁸, punto donde volvemos a encontrar, engarzadas en otro marco genérico, las mismas leyes temáticas y formales que regían la narración en *Plan de evasión* e incluso, en *La invención de Morel*. Creo que es en este imaginario de lo enigmático que hay que situar el puente tendido por las narraciones de Bioy hacia todos los que, como Sábato pocos años más tarde, se interrogarán sobre el carácter a la vez puro e impuro del arte y sobre la condición existencial del artista, invirtiendo eventualmente los presupuestos estéticos sobre los que trabajaba Bioy. En todo caso, el personaje de Oribe es también, a su manera, un artista niño, un rebelde, un transgresor, cuya capacidad camaleónica es una forma en definitiva culpable de la subjetividad, como lo eran, a pesar de sus supuestas intenciones altruistas, la pintura, los simulacros y los enmascaramientos de Pedro Castel.

El tratamiento del espacio es otra pauta significativa respecto a la confrontación con *El túnel*. La crítica ha señalado ya el carácter tectónico,

¹⁷ La intriga es la siguiente: la acción transcurre en 1933; dos escritores, un periodista (Villafañe) y un joven poeta excesivo y *poseur* (Oribe), se hospedan en una pensión de una localidad patagónica. Intrigados por la vida de los moradores de una estancia cercana de la que nadie entra ni sale desde hace un año, se enteran de que el propietario, un danés severo emigrado a Argentina a consecuencia de querellas religiosas y familiares, mantiene allí encerradas a sus cuatro hijas. Después de una noche de nieve en que ha habido dos breves salidas al campo, separadas y sucesivas, de Oribe y de su compañero, una de las muchachas muere. La casa se abre entonces por primera vez al pueblo para que se realice el velorio, y los dos compañeros, y con ellos el lector, penetran en ese recinto antes herméticamente clausurado para toda mirada extranjera. El «crimen» es en realidad una muerte natural consecutiva a una relación sexual probablemente forzada. La víctima es una muchacha que estaba amenazada por una enfermedad mortal y por un final cercano, para postergar el cual su padre había decidido cerrar la casa a toda intervención del exterior, pensando así detener el tiempo y dilatar el plazo fatal. El padre bloquea el futuro para instaurar una suerte de «eterno presente» o «eterno retorno» que la sexualidad, consentida o no, rompe. Unas pocas, frágiles apariencias, culpan a Oribe, y éste paga con su vida las sospechas fanáticas del padre. El verdadero «criminal» es en cambio probablemente su compañero, hombre más experimentado y de pocos escrúpulos en cuanto a conquistas femeninas, cuyo acto queda impune.

El relato está, como de costumbre en Bioy Casares, puesto en boca de dos narradores, uno de los cuales es un mediador que recibe los papeles del primero, quien ha ocultado lo esencial, y lleva a cabo su propia investigación. Los documentos y conjeturas de unos y otros apuntalan las diferentes perspectivas y van dando al lector materiales contradictorios bajo la forma de pesquisas completas y lógicas.

¹⁸ Jorge Rivera, «Lo arquetípico en la narrativa argentina del 40», Jorge Lafforgue (ed.), *Nueva Novela latinoamericana 2. La narrativa argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1972, p. 180.

techado, autosuficiente, cerrado, de los mundos de ficción de Bioy Casares, y de consuno con él, la presencia reiterada de espacios clausurados o circunscriptos (islas que se revelan como otros tantos recintos infranqueables, habitaciones de casas porteñas, edificios ceñidos, monumentales o modestos, pero perimetrados, exiguos jardines, pueblos polvorientos y aislados, etc.). Es la construcción del lugar del crimen y de la escena del velorio de la muchacha en la estancia la que interesa para una aproximación a la escritura de *El túnel*. Esa casa cerrada de «El perjurio ...», donde se ha refugiado un misterio ligado a las mujeres de la familia, es objeto de conjeturas y de cuchicheos, de elucubración y por fin de curiosidad y asedio. El texto es sumamente escueto sobre la topografía: poco se dice del bosque de pinos que oculta la casa a la vista, sino que estaba nevado en la noche de los sucesos, casi nada de los terrenos que rodean la estancia, sino que se los recorre en un ligero *break*. En cuanto a la casa misma, situada detrás del bosque, se abre a la descripción sólo a medida que los personajes masculinos la recorren, hasta un recinto central que tiene algo de iglesia, algo de teatro y algo de cámara funeraria, donde cuelgan cortinas que esconden escaleras de caracol, y donde los colores vivos de las puertas y ventanas no bastan para aliviar la opresión de la atmósfera. Se trata, como lo señala Balderston, de un «manor» en la pampa¹⁹, una morada del misterio y quizás del horror, transplantada con originalidad a la literatura argentina. En el caso de *El túnel*, si bien el casco de la estancia donde se produce el asesinato de María no recaba los atributos que distinguen al «manor», la misma economía de medios, la misma tipificación a través de algunos datos esenciales al reconocimiento de un ámbito –la estación, el coche ligero (la volanta), los eucaliptus del camino de entrada al casco, las escaleras del porche, algún árbol– se emplean para caracterizar la propiedad de los Hunter, situada en cambio más cerca de Buenos Aires, en el camino a Mar del Plata, junto al mar. Del mismo modo, los dos relatos recortan el espacio interior como en un montaje cinematográfico, en particular en cuanto a la dramáticamente funcional disposición de las habitaciones del piso alto, que es motivo de conjeturas en ambos textos, en los detalles de la luz bajo las puertas, y de la identidad sugerida de los ocupantes, así como de la duda de los narradores sobre la situación del cuarto de la mujer buscada. Después del crimen, en una noche no de nieve sino de tempestad, Castel indica

¹⁹ Ver Daniel Balderston, «De la *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores», Noé Jitrik (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9, Buenos Aires, Emecé, p 220.

lacónicamente: «Los relámpagos me mostraron, por última vez, un paisaje que nos había sido común»²⁰.

b. El crimen del pianista

El otro texto que quisiera evocar es aún más importante en relación con el volumen de Sábato. Se trata de la novela *Las ratas*, de José Bianco, publicada en 1943 y repertoriada durante años en la página de la revista que anunciaba las Ediciones [de] Sur con la leyenda siguiente: «De lo fantástico a lo real: una sorprendente novela psicológica». A pesar de la explícita condena de Borges y de Bioy²¹ aplicada al realismo, al regionalismo y a las pautas del melodrama, a pesar de su desdén respecto al descriptivismo en general y a la narración psicológica en particular, la breve y magistral novela de Bianco, situada claramente en este último género, mereció en su momento la aprobación elogiosa de sus pares – aun cuando quedó después olvidada, como toda la obra de ficción de Bianco, hasta el principio de los años ochenta, en gran parte por ser percibida como una especie de quintaesencia del espíritu de *Sur*, surgida de la pluma de un hombre que era sobre todo un (eminente) traductor, en parte por ser vista como una obra elitista y poco amena. En su reseña del libro en *Sur*²², Borges, que no está lejos de compartir en privado esta última idea sobre la falta de amenidad del libro, actúa como le es habitual, dándole a su presentación escrita la amplitud final de un manifiesto a favor de cierto tipo de literatura –la que es muestra de invención innovadora– y en contra de varios otros, a su juicio ineficaces y adocenados. Desde el principio desecha entonces las notas que podrían hacerla aparecer como una novela policial clásica con narrador criminal para darle a la motivación psicológica, a la prehistoria del crimen, el lugar central en la construcción narrativa. Elogia sobre todo dos rasgos sobresalientes del trabajo de Bianco: la adecuación de la historia al carácter del narrador y la ambigüedad u omisión voluntaria de datos, que da paso a un «múltiple argumento», es decir, a diversas posibilidades de interpretación, todas contempladas por el autor. También admira la imperturbabilidad de ese narrador, y la prosa irónica y «límpida» del autor. Todo un programa, del que podemos pensar que actuaba como un marco a la vez pedagógico y de contención para los escritores que gravitaban en la revista.

²⁰ Ernesto Sábato, *El túnel*, *op. cit.*, capítulo XXXVIII, p. 163.

²¹ Ver el artículo de Jorge Rivera citado en la nota 18.

²² *Sur*, n° 111, enero de 1944, p. 76-78.

Las ratas cuenta la historia del crimen cometido por un adolescente, Delfín Heredia, que es el narrador de los hechos. Se trata de un pianista de unos catorce años (la acción ocurre durante la primera guerra) que llega a envenenar a su hermanastro, Julio, un biólogo que se ocupa de experimentar con ratas blancas. El relato se centra en la vida mental del adolescente, que evoca sus diálogos imaginarios con su hermano, las sensaciones despertadas por la música, sus obsesiones (Julio lo fascina, lo capta sin quererlo ni buscarlo), sus dolores y fracasos (primeros amores y despertar sexual) y por sobre todo, su identificación ambivalente a un retrato colgado frente al piano que es a la vez un autorretrato real del padre y, visto por Delfín, una imagen ilusoria de su hermano. El muchacho descubre y espía los juegos sexuales y amorosos de Julio con una amiga de la madre, sus ternuras demasiado cómplices con la madre misma, intenta descifrar las verdaderas relaciones que los diferentes miembros de la familia mantienen entre sí y con el exterior, sus sentimientos, sus propósitos, sus mentiras. Pocas veces se engaña respecto del sentido de un gesto o de una frase, pero su relato está constantemente articulado desde adentro, desde su punto de vista, y transcribe todas las reflexiones contradictorias que los datos le merecen. Como el pintor de *El túnel*, Delfín discute constantemente consigo mismo, y a veces, también con ese retrato que es a la vez él, su padre y su hermano, pero que se parece a éste último. Como Juan Pablo Castel, Delfín piensa que es inteligente y lúcido y que nadie logrará engañarlo, pero el *ballet* incesante de los otros, ocupados en sus secretos y en sus disimulos, acaba precipitándolo bruscamente en el crimen. Sólo que el lector de Bianco será en efecto llamado a una colaboración más activa frente a la tersura de esa superficie de gestos, de hechos, de palabras, de redes de amor y de odio, de lujuria y de inocencia que hay que descifrar para comprender las motivaciones del narrador. Delfín mata por deshacerse de la opresión de ese doble (el hermanastro) al que admira con una absoluta (y notablemente nombrada por el texto) ambivalencia, con amor y asco, con idealización sublime (como la que tiene igualmente por destinataria a la música) y con repugnancia insoslayable (como la que le merecen las ratas y quizás él mismo). Aunque Delfín Heredia no va a la cárcel y su crimen queda disfrazado en suicidio de la víctima, su gesto es también, como el de Castel, un intento de liberarse de una obsesión, y como el de este último, está enmarcado en el enigma de una sexualidad que se percibe como impura o infame, y en la tragedia de los celos. Julio le roba a Delfín el alma, y lo obliga a enfrentar su propia ambigüedad, pero también le quita las ilusiones respecto a las mujeres y lo pone al borde de lo que es probablemente lo más inaceptable: la sexualidad enmascarada de la madre,

su deseo prohibido por el hijastro –el hijo mayor de la familia. Bien que con el cuerpo disimulado por su bata de puntillas de señora decente, que el narrador describe como una cascada de agua cristalina en la noche, semioculta en el jardín o en la galería bajo los racimos de blancas flores turgentes y de profundo aroma de las plantas trepadoras, la madre aparece como un espejo de todas las pulsiones oscuras sobre las que se miente en sociedad. Así, aunque un mundo de intenciones y de hábitos la separa del personaje de la amiga que termina seduciendo al hijo mayor, esa distancia es más aparente que real, más social que sentimental, más una convención que una forma de la verdad moral. Pero la ambivalencia central en Bianco no es tanto la de la figura femenina, que obedece sobre todo a modelos sociales, sino la de los acontecimientos, que pueden interpretarse de diferentes maneras, así como la de los sentimientos vertiginosos, contradictorios y sofocados del narrador, unidos al espectro de los celos sexuales, que lo aproximan –aunque desde la verosimilitud particular a la psicología del adolescente– a las motivaciones del personaje de Sábato.

Las dos novelas –aun cuando el tiempo ficcional de la acción de la primera es más amplio, porque se trata de un aprendizaje y de la historia de una familia– evocan un tiempo de guerra y de posguerra (la primera guerra y los años 1915-1917 en *Las ratas*, la segunda y 1946 en *El túnel*); ambas comparten también una pintura de clases patricias o «altas» –a pesar de que se les suelen reconocer orígenes modestos no demasiado lejanos–, que está más desarrollada en el libro de Bianco, un cuadro de familias con tendencias endogámicas e incestuosas, donde se preservan ciertos rituales como el veraneo en las quintas o las estancias, así como un retrato de grupos de individuos emparentados entre los cuales la regla del juego es el disimulo, la hipocresía y la manipulación.

El Buenos Aires en el que *Las ratas* y *El túnel* sitúan la acción es también el mismo, topográficamente hablando, aún cuando *El túnel* abarca un radio urbano más amplio. Son los mismos barrios de un Buenos Aires muy connotado y literario: el barrio Norte en ambas novelas, en sus calles más residenciales (Juncal, Berutti, Viamonte, Posadas, el pasaje Seaver) o en sus avenidas (Centenario, hoy del Libertador, Santa Fé). Un segmento urbano en el que se va a pie de noche (*Las ratas*), en el que se pasea y se conversa sentado en un banco bajo un árbol añoso en la zona de Recoleta (*El túnel*), en el que hay grandes plazas tradicionales (San Martín, Lavalle, Recoleta, Francia) propicias a diálogos secretos, plazas cuyos árboles tienen ramas tan altas que proyectan su sombra en los patios interiores de las mansiones (*Las ratas*), una ciudad de caminatas y deambulaciones, un ámbito identificable y

señorial encerrado en la ciudad misma, como lo está el cementerio de la Recoleta donde a veces los personajes se dan cita –también en el barrio de Recoleta transcurre la primera novela de Bianco, *Sombras suele vestir*–, una región casi privada de la que se sale sólo para encanallarse (en los barrios bajos o en el puerto, en *El túnel*) o para irse a «la estancia» o a «la quinta»(en ambas novelas). Agreguemos dos declinaciones propias a cada obra: *El túnel*, que describe la búsqueda de una mujer en el centro de la ciudad, alude además al mundo del trabajo en esas calles multitudinarias: el subte, el edificio de oficinas, la avenida Corrientes. *Las ratas* se desarrolla en cambio en la cercanía simbólica del palacio de los Tribunales de justicia.

Tal geografía, que es también la del lugar de residencia real de algunos de estos autores y de sus paseos, conversaciones y proyectos, diseña circuitos de pertenencia social, por supuesto, pero es además una geografía literaria que se percibe como prestigiosa y a la vez propicia al tratamiento de lo enigmático, lo ambiguo, lo transgresivo. Para su segunda novela, que aspira a hacer una radiografía simbólica de la vida porteña y a reunir los cabos sueltos de la literatura argentina, Sábato elegirá lógicamente otro ámbito, barrios históricamente connotados (Barracas, Belgrano) pero poco frecuentes en la literatura, y mezclará zonas céntricas y zonas periféricas, en busca de los lugares aptos para un descenso a los infiernos.

Veamos ahora otras pautas que acercan a ambas novelas. Esos artistas reclusos en sí mismos y en su arte que son el personaje de Sábato y el de Bianco perciben la pintura (o la música) como medios en los que se opera un transporte, una transferencia, un arrebató –un *raptus*–, que compromete su vida psíquica entera y que expresa contenidos que ellos mismos no pueden analizar. Por eso Delfín Heredia puede dialogar con su doble (Julio) sólo cuando ha logrado dominar la ejecución de una obra endemoniadamente difícil (Liszt); por eso Castel interroga ansiosamente a María en sus primeros encuentros, casi como se interroga a un psicoanalista, sobre el contenido ‘real’ de su pintura, y desecha la opinión de los críticos que no perciben en su creación más que el movimiento racional (la «arquitectura» de la obra). Pero también por eso en ambos casos los textos remiten a la idea de una contaminación del arte y del yo ideal del artista por esas zonas oscuras en las que nace la obra. En *Las ratas*, que prodiga elaborados comentarios sobre la música, Delfín, que quiere desechar la vulgaridad y las alusiones sexuales de cierta música cantada, no puede menos que observar que los límites parecen fácilmente reversibles entre los estados sublimes que la música contiene e

inspira y su contrapartida de facilidad e intrascendencia²³. En *El túnel*, el problema de la presencia y de la representación de lo impuro, que recorre la totalidad de la novela, queda provisoriamente saldado con la destrucción de la tela. Castel destruye el cuadro y frota entre sí los jirones de modo que no quede nada de lo que se ha vuelto ahora la figuración de una pesadilla insoportable.

En relación con esto habría que señalar que así como *Las ratas* apuntaba con acerba y corrosiva delicadeza los estragos que causa la persistencia de la infancia en el artista, el texto de Sábato ofrece una clave psicoanalítica bastante explícita que permite vincular el parasitismo de la triangulación edípica dentro de la vida del adulto con la obra de arte como representación a la vez de ese conflicto y de un yo ideal. Por eso, muchas veces en el curso del relato Castel evoca una identidad de miradas y de sentimientos con María, e insiste en que sólo ella comprendería su pintura porque ella es *como él*; ella podría entonces encontrar la clave de un impulso creativo cuyo sentido se le escapa («había pintado la escena de la ventana como un sonámbulo», IX, p. 86). Pero podemos también pensar que María es *como él*, porque tiene los rasgos de una figura materna, sometida por cierto a la duda, la conjetura, los celos, el odio y el amor del hijo –en este caso se trata de una «madre cloaca», una mala madre. Los ejemplos abundan en el texto, tanto, que hacen pensar en falsas pruebas, en pruebas sembradas por el autor para inducir una interpretación que corresponda a su programa. Así, después de haber expresado sus dudas sobre la indefinible edad de María, («existía en ella algo que sugería edad, algo típico de una persona que ha vivido mucho»²⁴), Castel llega a la insólita conclusión de que ella lo tutea porque «nos conocíamos desde siempre, desde mil años atrás»²⁵, una fantasía clásica de identificación edípica infantil. A pesar de aventajarla seguramente en edad, a su lado siempre se siente como un niño; pero cuando María habla por fin de su propia infancia, lo que podría ayudarlo a romper esa ilusión, Castel se distrae, perdido en sus sueños agresivos: «Me pareció que María me había estado haciendo una preciosa confesión y que yo, como un estúpido, la había perdido»²⁶. Y entonces, agobiado, descansa apoyado en ella como un niño: «Como con mi madre cuando chico, puse la cabeza sobre su regazo, y así

23 Ver en especial la discusión sobre Offenbach con el maestro Claudio Fuentes y *passim* con respecto al personaje de la cantante solista. (J. Bianco, *Las ratas, Ficción y reflexión*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 47-91).

24 *El túnel*, *op. cit.*, p. 83.

25 *Ibid.*, p. 101.

26 *Ibid.*, p. 138.

quedamos un tiempo quieto, sin transcurso, hecho de infancia y de muerte»²⁷. Más tarde, en los días ya cercanos al desenlace que preceden la muerte de su amante, tiene «unas pesadillas en las que caminaba por los techos de una catedral»²⁸, en una transposición elocuente de la imagen del cuerpo materno por hollar. La infancia es por otra parte lo que cristaliza el recuerdo en una serie de figuras donde priman la idealización y un estilo estereotipado: «[el pensamiento] nos arrastraba como en un sueño a tiempos de infancia y yo la veía correr desenfrenadamente en su caballo, con los cabellos al viento y los ojos alucinados, y yo me veía en mi pueblo del sur, en mi pieza de enfermo, con la cara pegada al vidrio de la ventana, mirando la nieve con ojos también alucinados»²⁹. Por fin, si el pintor destruye la obra para poder pasar definitivamente del lado de esa pintura «de cataclismo cósmico»³⁰ que ha empezado a practicar, en verdad el texto no dice sino que ataca y desgarrar «la escena de la ventana», pero no menciona explícitamente la aniquilación de las principales figuras, la de la madre y el hijo, representadas en una «Maternidad» que las idealiza. Los motivos del encierro y de la apertura (túnel, ventana, mar, estancia, celda) se combinan en una serie que evoca los mismos temas y refuerza esa clave pretendidamente psicoanalítica.

Ahora bien, la historia del pintor transgresivo de Sábato puede entenderse al menos de dos maneras complementarias³¹: en un caso, diríamos que éste alcanza la plenitud de su expresión (la pintura del cataclismo) sólo destruyendo la representación, y leeríamos la ficción como una amplia metáfora de la situación del artista moderno, que al autonomizar la obra con respecto al referente, después de haber practicado una pintura convencional (como las que se premian en los salones argentinos o la asociación «Amigos del Arte»), ingresa en el tren revolucionario de la historia del arte contemporáneo. Pero si nos atenemos a la perspectiva desarrollada antes, diríamos que el mismo proceso puede analizarse como una alegorización del «crimen» necesario para alcanzar (míticamente) la condición, solitaria y fatal, de «artista» (de escritor), un ser inevitablemente maldito en los términos post-románticos y melodramáticos de Sábato. En cualquiera de los dos casos, la confrontación con la novela de Bianco muestra la continuidad de las escenografías y de los imaginarios de los crímenes de artistas y de la figura

27 *Idem.*

28 *Ibid.*, p. 143.

29 *Ibid.*, p. 159.

30 *Ibid.*, p. 151.

31 Ver J. Ludmer, *El cuerpo del delito*, *op. cit.*, p. 213-214.

de la duplicidad psíquica en estos textos, sin dejar de subrayar que las soluciones del conflicto difieren: si el encierro es para Juan Pablo Castel a la vez una condición moral, metafísica y psicológica que no puede paradójicamente más que perfeccionarse a través de la acción transgresiva, porque el enclaustramiento lo define en tanto individuo y en tanto artista, el dar la muerte es un acto necesario a Delfín Heredia no sólo para realizarse como artista, lo que seguramente logrará, sino también para liberarse de los lazos edípicos, para «crecer» y dejar atrás el sometimiento a las leyes de la familia – su padre es precisamente un ex artista que ha colgado los pinceles y ha revestido la toga del magistrado, que considera que los artistas son nocivos a la sociedad y que toda obra de arte lleva en sí un germen disolvente. La mayor ambigüedad está de su lado: Delfín oculta su crimen exitosamente, y queda así dueño de su futuro³². Por lo cual, si *Las ratas* cuenta una iniciación estética a través del camino secreto y áspero del delito impune, *El túnel* confirma el malditismo del artista; es decir provee las justificaciones ficcionales necesarias a la elaboración de un retrato que lo muestra como un ser fundamentalmente ambivalente, tironeado entre las exigencias implacables del Ideal del yo y los fantasmas no menos agobiantes que cobran fuerza en el proceso de la creación.

Dos novelas

En este sentido, *El túnel* sería una suerte de prólogo a la segunda novela, un pórtico, pero no necesariamente «el huevo o embrión de donde nace [la] otra hipertrofiada criatura [*Sobre héroes y tumbas*]»³³. Se afirmaría al contrario en la lectura como una etapa previa y mayoritariamente autónoma, en la cual no se encontrarían los mismos rasgos genéticos que luego dieron lugar a la estremecedora quincallería del Mal encarnado en los ciegos. Y no es contradictorio sino más bien pertinente para este razonamiento el que el libro de los *beginnings* sea a la vez un relato de iniciación transgresiva en el crimen y una novela programática, que presenta un tópico central a la manera en que Sábato se concibe como autor y concibe su propia obra como inmersa en las aguas oscuras de la (sub)conciencia y las pulsiones. Según ese mito personal,

³² Bianco ha dicho por otra parte que solía observar esas investigaciones con ratas blancas en una época inmediatamente anterior a su ingreso en *Sur*, cuando trabajaba en el laboratorio del Instituto de Investigaciones técnicas de Obras Sanitarias (Ver J. Bianco, *Ficción y reflexión*, *op. cit.*, p. 368), por lo cual podemos también pensar que el texto se proyecta sobre la experiencia de aprendizaje del autor y que habla, transponiéndola a la música, de una iniciación a la literatura.

³³ Ver César Fernández Moreno, «El caso Sábato» en Jorge Lafforgue (ed.), *Nueva Novela latinoamericana 2. La narrativa argentina*, *op. cit.*, p. 205-221. Aquí, p. 213.

Ambiguas escenografías del crimen en la narrativa de los años cuarenta...

el escritor, el artista, deben su condición de tales a sus fantasmas, son «enfermos sublimes», perversos «de pasiones desenfrenadas», rebeldes obsesivos, que transcriben la gran ambigüedad de la condición humana. Evidentemente, la expresión literaria que mejor manifiesta esa ambigüedad fundamental es el género de la novela, que él elige para ingresar en literatura y para alcanzar certeramente a un público.

Teresa ORECCHIA HAVAS
Université de Caen-Basse Normandie

La construction du personnage et la représentation du mal dans El túnel de Sábato

ALORS QUE LA QUESTION DU PERSONNAGE est abordée par l'analyse littéraire, celle du mal l'est par les traités de morale ou de métaphysique. Dans *El túnel*, les deux questions se recourent. En appelant ses personnages, Marie, comme la vierge, Jean-Paul, comme Sartre, Castel, château fort et Iribarne, le hameau d'en-bas, pour ne rien dire de Hunter le Chasseur, et d'Allende, le lointain aveugle, Sábato forge un personnage propre à incarner des valeurs sur une base symbolique. Castel, comme son nom tend à le suggérer, est marqué par la terrible solitude de qui vit isolé dans son propre château hanté par le mal.

La question du mal a vigoureusement été remise en perspective quand Nietzsche a entrepris d'examiner méticuleusement la généalogie de la morale et qu'il s'est alors avéré que les jugements non seulement avaient une histoire mais, pire, résultaient de détournements en cascade et, pour finir, reposaient sur des vérités fabriquées de toutes pièces. Sans ambages, Nietzsche décrète : « On sait ce que j'exige du philosophe : se placer par delà Bien et Mal, -être au dessus de l'illusion de jugement moral. Cette exigence est la conséquence d'une considération que j'ai été le premier à formuler : savoir, qu'il n'existe absolument pas de faits moraux ». ¹ Après Nietzsche, le christianisme, tel que l'entend la hiérarchie de l'Eglise et, d'une manière générale, les valeurs dites bourgeoises devraient se trouver irrémédiablement minés.

¹ Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, Paris, Hatier, 1992, p. 92.

Monique Plâa

Il n'en est rien : unanimement, les dictionnaires basiques comme les plus sophistiqués s'entendent pour affirmer que « le mal est contraire au bien, à la vertu, à la morale ». Mais derrière cette unanimité de façade, la complexité du mal déborde la simplicité de la définition : le procureur et l'avocat ne disent pas nécessairement la même chose et, malgré les méticuleuses déconstructions de Nietzsche, aujourd'hui comme hier, chacun croit savoir où est le mal, ce qu'est le mal, alors même que, de toute évidence, personne n'est d'accord avec personne.

Dans le cadre limité de ce travail, on abordera la question du mal en faisant état, dans un premier temps, de la manière dont le roman manifeste sa présence. Ensuite, ce sont les spécificités de cette présence qui seront interrogées, en particulier l'articulation entre le mal et le statut du personnage. Dans un troisième temps, la question du mal sera posée en prenant en compte la nature du personnage et, parallèlement, les modalités de l'écriture de *El túnel* dont Castel est le pilier porteur.

*

Au départ, Sábato pensait écrire l'histoire d'un peintre qui, dans l'impossibilité de communiquer, deviendrait fou et, après plusieurs tentatives, il a finalement opté pour un récit à la première personne :

Adopté la narración en primera persona, después de muchos ensayos porque era la única técnica que me permitía dar la sensación de la realidad externa tal como la vemos cotidianamente, desde un corazón y una cabeza, desde una subjetividad total.²

Dans cette citation, Sábato définit la fonction de la première personne : capter le monde à partir de la subjectivité totale du personnage. Et, en effet, le premier constat que la lecture de *El túnel* impose c'est que Castel règne sur la totalité du roman : il n'est rien, ni chose ni personnage, qui puisse exister en dehors du « je » de Castel. Ce que l'on sait de María Iribarne, comme de n'importe quel autre personnage du reste, c'est très exactement ce que nous en dit Castel ; et si, par hasard, on entend la voix en direct de quelqu'un qui n'est pas Castel, c'est tout de même uniquement parce que Castel a bien voulu la lui céder. La toute puissance de Castel ne vient pas seulement de la première personne qui règle la totalité du roman mais de son statut

² Ernesto Sábato, *Ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1996, p. 207.

revendiqué de narrateur qui se propose d'écrire l'histoire qu'on va lire comme pourrait le faire un écrivain ; et c'est parce qu'il a entrepris de rédiger son histoire, l'histoire du crime qu'il a commis, et, qui plus est d'en publier le récit que Castel est un « je » écrivain et que ce qui nous est donné à lire, à nous lecteurs de Sábato, est un exercice d'écriture mis en abyme. Le roman invite à lire le mal dans ce cadre là, celui d'un monde pris dans une subjectivité totale non pas débridée mais structurée par un personnage qui double l'auteur puisqu'il présente le récit comme organisé à des fins de publication.

Pour Sábato, l'écrivain qui écrit le récit d'un « je » qui écrit un récit, le mal est une hantise obsessionnelle dont témoignent ses essais, ses entretiens et, plus que tout, son œuvre de fiction. Alors que le narrateur de « Informe sobre ciegos » s'apprête à découvrir « ces régions interdites où commence à régner l'obscurité métaphysique »,³ il tient pour certain que le Prince des ténèbres, le Diable, autrement dit le Mal, règne sur terre :

« Abra usted la historia de Onken por cualquier página y no encontrará más que guerras, degüellos, conspiraciones, torturas, golpes de estado e inquisiciones. Además si prevalece siempre el bien ¿por qué hay que predicarlo? Si por su naturaleza el hombre no estuviera inclinado a hacer el mal ¿por qué lo proscriben, se lo estigmatiza, etc.? Fijese: las religiones más altas predicán el bien. Más todavía: dictan *mandamientos*, que exigen no fornicar, no matar, no robar. Hay que *mandarlo*. El poder del mal es tan grande y retorcido que se utiliza hasta para recomendar el bien: si no hacemos tal y tal cosa nos *amenazan* con el infierno⁴ ».

Dans ce discours, on glisse, sans solution de continuité, du mal circonstanciel, celui dont témoigne l'Histoire, à un mal essentiel, un mal inhérent à la nature humaine dont le discours religieux témoignerait. Dans *El túnel*, le contexte historique est quasi absent, l'histoire se déroule sur quelques mois dans la ville de Buenos Aires, sans que l'on sache ce qui se passe dans le monde ni même dans la ville : dans ce roman, rien ni personne n'a d'existence en dehors de celle qui relie telle personne ou telle chose à l'histoire de Castel et Iribarne. Cependant, dès le chapitre d'ouverture, il est fait mention des camps de concentration :

³ Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 421.

⁴ *Ibid.*, p. 463.

Monique Plâa

Que el mundo es horrible, es una verdad que no necesita demostración. Bastaría un hecho para probarlo, en todo caso: en un campo de concentración un ex pianista se quejó de hambre, y entonces le obligaron a comerse una rata, *pero viva*.⁵

Convoqué, comme on le voit dans cette citation, dès l'incipit du roman, alors qu'implicitement s'établit la relation au lecteur, celle de Castel et de son lecteur, mais surtout de Sábato et de son lecteur, ce tragique épisode de l'affamé contraint de manger un rat vivant, est à nouveau mentionné plus avant comme un inexplicable arrière-plan de ce qui est le point de départ de l'œuvre : l'incrustation d'une fenêtre dans le tableau « Maternité ». Sábato écrit :

No sé todo esto tiene algo que ver con la humanidad en general ¿comprende? Recuerdo que días antes de pintarla había leído que en un campo de concentración alguien pidió de comer y lo obligaron a comerse una rata viva.⁶

Les camps de concentration sont, dans des circonstances historiques très précises, des lieux où le pire de l'humanité s'est présenté comme la norme. Mais, dans « El túnel », comme c'était le cas dans la phrase tirée de « Informe sobre ciegos », les circonstances sont pour ainsi dire effacées. Sur cet effacement des circonstances historiques, la phrase qui suit opère un évidente généralisation :

A veces creo que nada tiene sentido. En un planeta minúsculo, que corre hacia la nada desde millones de años, nacemos en medio de dolores, crecemos, luchamos, nos enfermamos, sufrimos, hacemos sufrir, gritamos, morimos, mueren y otros están naciendo para volver a empezar la comedia inútil.⁷

Une double remarque s'impose. La première concerne la place et la fonction du mal dans ces citations. Le mal a à voir avec ce que le personnage a de plus spécifique et de plus essentiel : le dessin de la fenêtre dans le tableau fondera la relation de Castel avec Iribarne et finalement mènera à l'assassinat de la femme. Même si rien, dans le roman, ne vient l'expliciter, il

⁵ Ernesto Sábato, *El túnel*, Cátedra, 2010, p. 64.

⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁷ *Ibid.*, p. 88.

ne fait pas de doute que le mal détermine en profondeur le « je » qui est au centre du roman. La deuxième remarque a à voir avec la nature du mal : le mal, d'après les citations ci-dessus, renvoie non pas tant à une circonstance qu'à une essence de l'être. De sorte qu'il apparaît, à lire Sábato, que le mal et le non sens de notre vie sur terre sont une seule et même chose.

Sur cet arrière-plan d'un mal général et essentiel, le roman offre une déclinaison du mal particulier et concret. Castel clame sans cesse son mépris pour les humains : « siempre he mirado con antipatía y hasta con asco a la gente (...) en general, la humanidad me pareció detestable » ;⁸ « Dije que tengo una idea desagradable de la humanidad ».⁹ Ce mépris concerne les peintres, les critiques d'art, les psychanalystes, les intellectuels, les amis de María, ses propres « amis » à lui, Castel, qui, en outre, réserve une détestation sans mesure aux aveugles, ces vives incarnations des forces qui nous traversent sans qu'on les voit, et qui, selon le point de vue de Castel – et de Sábato dans ses *Essais* – sont les pires de toutes, les plus diaboliques parce que, précisément, les plus ténébreuses. Il arrive que le mépris clamé et revendiqué, qui s'abat sur tous les personnages que croise Sábato, se tourne aussi contre le « je » : « en estos instantes me invade una furia de aniquilación, me dejo acariciar por la tentación del suicidio, me emborracho, busco a las prostitutas¹⁰. Dans un monde où rien ni personne n'est digne de compassion, les êtres de la marge, prostituées et ivrognes, exacerbent la rage destructrice et la fascination qu'éprouve Castel pour le suicide : « El agua sucia, abajo, me tentaba constantemente : para qué sufrir ? El suicidio seduce por su facilidad de aniquilación : en un segundo, todo este absurdo universo se derrumba como un gigantesco simulacro ».¹¹

Puisque vivre ne fait pas sens, que les êtres sont méprisables, que la parole n'offre aucune possibilité de sortir de l'isolement – dans le roman, les dialogues tournent très vite à l'absurde –, la hantise du suicide ne saurait étonner. Mais, à l'heure de franchir le pas, Castel fait marche-arrière : « Esa irresolución de arrojarse a la nada absoluta y eterna me ha detenido en todos los proyectos de suicidio. »¹² Et l'explication donnée par le personnage pour justifier ce refus d'obstacle n'est pas sans rappeler le pari pascalien mais à

⁸ *Ibid.*, p. 91.

⁹ *Ibid.*, p. 96.

¹⁰ *Ibid.*, p. 119.

¹¹ *Ibid.*, p. 120.

¹² *Ibid.*, p. 120.

Monique Plâa

l'envers : puisque la religion ne vient garantir aucune perspective d'un monde autre, mieux vaut ne pas risquer le suicide. Devant l'abyme, il faut s'accrocher à l'herbe :

Y suele resultar, también, que cuando hemos llegado hasta ese borde de la desesperación que precede al suicidio, por haber agotado el inventario de todo lo que es malo y haber llegado al punto en que el mal es insuperable, cualquier elemento bueno por pequeño que sea, adquiere un desproporcionado valor, termina por hacerse decisivo y nos aferramos a él, como nos agarraríamos desesperadamente de cualquier hierba ante el peligro de rodar en un abismo.¹³

Finalement, après s'être exercé par deux reprises à l'art du chantage au suicide, Castel optera pour une autre solution, une autre forme du mal, le crime, il tuera María, l'Autre qui constamment lui échappe. Dans l'univers de Sábado, l'enfer ce n'est pas exactement les autres au sens où l'entend Sartre, l'enfer c'est l'insurmontable tension entre, d'une part, la détestation de toute chose qui n'est pas soi – et qui inclut occasionnellement le « Je » – et l'absolue nécessité d'entrer en communication avec l'autre, l'être unique et salvateur, par qui devrait advenir la sortie du tunnel. Tuer Iribarne, c'est augmenter la part du mal, c'est augmenter la part de l'enfer que le tunnel symbolise.

« Y los muros de este infierno serán, así cada día más herméticos ». C'est avec l'image de l'enfer, l'image du mal infligé au mal pour l'éternité, que prend fin le roman. Pour l'éternité, Castel, en fin de roman, se retrouve enfermé dans son château, embastillé dans une prison qui n'est qu'un emblème de la prison figurée qui cadennasse l'être. Cette dernière image de l'enfermement douloureux, de l'éternel enfer, est le point d'aboutissement de la logique du roman : en effet, tout au long de *El túnel*, la « réalité externe » est inexorablement happée par la force centripète de la « subjectivité totale ». La subjectivité mesure tout chose à son aune : le mal c'est aussi bien la torture que la prostitution, l'ivresse, que la faiblesse, l'autre que soi, mais surtout c'est l'autre et les autres, bref le mal se présente comme une uniformité universelle qui met en équivalence la torture dans un camp de concentration et une saoulerie dans un bordel malfamé. Cette uniformisation universelle qui frappe le monde dans son entier du sceau de la malédiction, comme le faisait

¹³ *Ibid.*, p. 120.

le péché originel dans la tradition catholique,¹⁴ semble, dans le roman, résulter de la dévoration de la réalité par la subjectivité. Dans son projet, Sábato se proposait de montrer la manière dont l'être voit la réalité depuis sa subjectivité ; or, il pourrait sembler, après lecture du roman, que la réalité est moins vue qu'annihilée par la subjectivité.

Quand Borges conclut un sonnet par le mot « agonie », il s'y prend de la manière suivante : « También el jugador es prisionero. (la sentencia es de Omar) de otro tablero/de negras noches y de blancos días./Dios mueve al jugador, y este, la pieza./ ¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza/ de polvo y tiempo y sueño y agonía? »¹⁵. La voix de l'omniscience surplombe le jeu, mais aussi le joueur et son dieu, avec assez de marge pour que le créateur du mal de ce monde, mal de poussière et de temps, d'irréalité et d'agonie bien réelle, soit envisagé avec une élégante distance ironique. Au contraire, Sábato choisit un angle très étroit, celui d'un seul et unique personnage qui voit le mal en toute chose au risque de faire glisser la métaphysique de la hauteur qui devrait être la sienne au niveau du caractère et de la caractérisation psychologique du personnage et, par ricochet, la question du mal a alors moins à voir avec la réalité externe vue par la subjectivité qu'avec la subjectivité qui voit, autrement dit avec le personnage¹⁶. Irascible et violent, raisonneur et impulsif, réglé sur une bipolarité sans surprise, humble quand l'objet lui échappe, immédiatement exigeant jusqu'au harcèlement si l'objet est à portée, s'accommodant tout à fait de ses constantes pertes de contrôle et ne reniant jamais son mépris de toute chose, Castel fait écran au monde. Tel que l'a construit Sábato, en effet, Castel empêche le lecteur de voir le monde, d'ailleurs, il n'y a pas de monde dans ce roman, et il très tentant de se demander si le mal ce n'est pas simplement Castel.

¹⁴ Cette hantise d'une tache qui souille la totalité des être humains émerge avec force dans une pensée prêtée à Castel alors qu'il vient de chasser la prostituée : « Dios mío, si era para desconsolarse por la naturaleza humana, al pensar que entre ciertos instantes de Brahms y una cloaca hay ocultos y tenebrosos pasajes subterráneos! ». *Ibid.*, p. 153.

¹⁵ Jorge Luis Borges, *Obra poética*, Alianza, Barcelona, 1979, p. 125

¹⁶ Dans l'un de ses essais, Sábato écrit : « El bien y el mal, la muerte, el destino, no son probablemente abstractos sino que están unidos a la suerte del hombre concreto, ese hombre que habita en la realidad y en la ficción. ¿Cómo puede eludir la metafísica una novela profunda? Es claro que, para encarnarse esos problemas del amor o de la muerte se vuelven psicología o sociología, pero no hay que engañarse, debajo está siempre, inexorablemente la metafísica. Los hombres actúan en una época, dentro de un sistema de convenciones, pero sus enigmas esenciales no tienen tiempo ni lugar ». Ernesto Sábato, *Ensayos, op. cit.*, p. 251.

Les tarentules, écrit Nietzsche couvrent d'outrages et se vengent de tout ce qui n'est pas à leur médiocre mesure. Cette maladie, c'est le ressentiment. Le renard, naturellement philosophe, se contente de décréter « ils sont trop verts » à propos des raisins qu'il ne parvient pas à atteindre. En revanche, son impuissance rend l'homme malade. Le ressentiment est, selon Max Scheler, un auto-empoisonnement psychologique qui a pour résultat une déformation du sens des valeurs et de la faculté de juger : rancune, désir de se venger, haine, méchanceté, jalousie, envie et malice minent l'homme de ressentiment¹⁷. Et si tel était le Mal de Castel, un personnage qui met en abyme non pas tant le métaphysicien ni même le philosophe, que le juge, le censeur, le moraliste taraudé par le Mal et qui ne se différencie finalement de l'homme de ressentiment que par le mépris qui le caractérise. C'est, écrit Sábato, dans le néoromantisme phénoménologique que le roman doit chercher son salut. Castel est un héros romantique décalé : homme de logique et d'art, il est emporté par la violence du « volcan » des passions (la métaphore du volcan est dans le roman), un seul être lui vient et le monde s'en trouve transformé (et il lui arrive alors, ô miracle, de s'accommoder de l'humaine engeance) ; ce même être lui manque, et il menace alors de se suicider mais finalement trouve meilleur de tuer l'Autre puisque l'absence de l'Autre, celle de María, lui crée à lui, Castel, un insurmontable manque : « Tengo que matarte, María. Me has dejado solo ». Le romantique exalte la passion, meurt au nom de l'amour, le néoromantique à la Castel tue parce que l'Autre le laisse seul et que, manifestement, dans la logique du néoromantisme phénoménologique, la vie de l'Autre ne vaut que pour autant qu'elle permet de surmonter la mélancolie qui est en soi. La Bruyère constatait plaisamment que « Le monde est plein de gens qui, faisant intérieurement et par habitude la comparaison d'eux-mêmes avec les autres, décident toujours en faveur de leur propre mérite, et agissent conséquemment »¹⁸. Vu de la sorte l'égo-centrement est un fâcheux travers de l'humaine nature, mais dans la logique de *El túnel*, l'égo-centrement a pour conclusion logique le crime : tuer l'Autre, une variante du mal dans toute son horreur, devient une nécessité justifiée : le « Tengo que matarte », dans le roman, se réalise au nom du « Je » sans regret ni remord d'aucune sorte. Au demeurant, en ouverture de *El túnel*, on lit :

¹⁷ Max Scheler, *L'homme du ressentiment*, Paris, Gallimard, 1958, p. 14.

¹⁸ La Bruyère, *Caractères*, Edition classique, 176, 1876.

« ¿Un individuo es pernicioso? Pues se lo liquida y se acabó. Eso es lo que yo llamo una buena acción (...) ¿En lo que a mí se refiere, debo confesar que ahora lamento no haber aprovechado mejor el tiempo de mi libertad, liquidando a seis o siete tipos que conozco »¹⁹.

A première lecture, ces phrases nous font sourire parce qu'on imagine qu'un fin humoriste va leur donner un deuxième ou troisième sens : à lire la fin du roman, le meurtre de Iribarne apparaît bien, sans distance ni ironie d'aucune sorte, comme un crime justifié : j'ai mal, tu ne me guéris pas, donc je te tue. Telle est la logique de Castel et du roman dans lequel il règne en maître : logique de l'enfermement, logique de la destruction, logique du Mal.

Scientifique intéressé par la philosophie et par l'art, peintre et écrivain, Sábato a été particulièrement attentif à la démarche de la phénoménologie qui, par-delà l'observation des phénomènes, cherche l'intentionnalité de la conscience. Pour appréhender la construction du personnage de Castel, le chapitre XXXVI est particulièrement significatif : à l'heure du crime, Castel est traversé par un flux de conscience qui offre au lecteur d'intéressantes perspectives sur les tréfonds du personnage, sur la construction du monde par le personnage, et, immanquablement, sur la construction du roman :

Pero de mi propio tiempo fue una cantidad inmensa y complicada, lleno de cosas y vueltas atrás, un río oscuro y tumultuoso a veces, y a veces extrañamente calmo y casi mar inmóvil y perpetuo donde María y yo estábamos frente a frente contemplándonos estáticamente, y otras veces volvía a ser río y nos arrastraba como en un sueño a tiempos de infancia y yo la veía correr desenfadadamente en su caballo, con los cabellos al viento y los ojos alucinados, y yo me veía en mi pueblo del sur, en mi pieza de enfermo, con la cara pegada al vidrio de la ventana, mirando la nieve con ojos también alucinados. Y era como si los dos hubiéramos estado viviendo en pasadizos o túneles paralelos, sin saber que íbamos el uno al lado del otro, como almas semejantes en tiempos semejantes, para encontrarnos al fin de esos pasadizos, delante de una escena pintada por mí, como clave destinada a ella sola, como un secreto anuncio de que ya estaba yo allí y que los pasadizos se habían por fin unido y que la hora del encuentro había llegado.²⁰

¹⁹ Ernesto Sábato, *El túnel*, op. cit., p. 64.

²⁰ *Ibid.*, p. 158.

Ce passage, vraisemblablement le plus important de tout le roman, mériterait de fines analyses mais, dans le cadre de ce travail, on s'en tiendra à un constat et à deux questionnements. Le constat d'abord : le couple « Je »/« Elle », Castel/Maria est forgé par le « Je », et dans cette scène fondatrice le couple est situé dans le temps de l'enfance. Castel est derrière une vitre, seul, malade, fixant la neige d'un regard halluciné pareil au sien à elle, Maria, mais lui est statique tandis qu'elle, María, court à cheval, cheveux au vent. A partir de ces premières images, celle de deux êtres reliés par leur regard et séparés pour tout le reste, voire diamétralement opposés puisque l'un est enfermé (déjà !) et l'autre emblématiquement libre, il est aisé d'arriver à l'image de la femme peinte dans une petite fenêtre dans le coin d'un tableau appelé Maternité ; et, entre cette image de départ, liée à l'enfance, et celle d'arrivée, intégrée par un adulte dans sa peinture, on passe par l'image des tunnels parallèles. Et, fort naturellement, tout cet échafaudage métaphorique trouve son parachèvement dans la vision d'un seul et unique tunnel qui figure, comme c'est délibérément explicité dans le texte, la totalité de la vie de Castel : « en todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario ; el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud y toda mi vida. » Le plus surprenant de cet assemblage d'images, c'est l'incroyable révélation qu'il paraît livrer : on croit découvrir que l'Autre, Elle, María est d'abord une création de l'imaginaire du « Je » ou du moins, ce qui revient au même, une nécessité liée à l'enfance ; et le peintre adulte représente dans le tableau cet être aperçu, imaginé et attendu déjà par l'enfant. La question serait alors, le « Je » fait-il autre chose qu'inventer un « Tu » qui serait son double ? Le projet du roman, selon Sábato, était de montrer la réalité vue par la subjectivité mais il semble plutôt que la subjectivité, après avoir dévoré toute chose, crée une extension chimérique d'elle-même qui se veut représentation de l'Autre.

Né de l'imagination de Castel, le personnage nommé María semble n'être qu'une image, presque un reflet du « Je » qui l'attend et l'attrape au moyen d'un appeau, la figure peinte au coin du tableau ; cette figure qui met en abyme l'anxieuse attente du « Je » sous la forme d'un double féminin. Pris dans les entrelacs du narcissisme endolori, le « Je » invente une créature qui en aucune manière ne pourra le guider hors du tunnel puisque née de lui-même, elle n'est pas l'Autre qui devrait le sauver de la solitude. Le mal serait alors une forme bien particulière de l'incommunicabilité : celle qui résulte de l'anéantissement de l'objectivité du monde par l'expansion narcissique du « Je ». L'égoïsme piège le « Je » dans le « Je » et réduit le monde (et les autres) à la duplication du mal qui est en soi. Afin d'envisager plus

littérairement ce problème de l'un et de l'unique qui, en se projetant, se croit multiple et, ce faisant, ne fait que démultiplier son mal, on peut observer de plus près la manière dont le « Je » du personnage est représenté dans la longue citation ci-dessus, prélevée du chapitre XXXVI.

Pour dire le centre de gravité du personnage qui est aussi le centre de gravité du roman, pour dire la part la plus secrète du « Je » qui se trouve révélée dans le temps exclusivement subjectif et très hautement perturbé de l'homme déterminé à tuer la femme qui le laisse seul, Sábato a recours aux termes « río oscuro », « mar inmóvil », « sueño » et « infancia ». La critique a insisté, à juste titre, sur le balancement constant chez le personnage de Castel entre la raison et l'au-delà de la raison, entre la logique qui forge des hypothèses, examine des options et la passion incontrôlable. On remarquera toutefois que le rêve et l'enfance, ces trésors si constamment explorés par la psychanalyse, sont ici encadrés par un solide régime comparatif –« y nos arrastraba como en un sueño a un tiempo de infancia », « y era como si los dos hubiéramos estado viviendo en pasadizos o túneles »– qui, selon les principes de la phénoménologie, en cela incompatibles avec la psychanalyse, rattache l'inconscient au conscient. D'ailleurs, s'il est vrai qu'il y a dans le roman plusieurs récits de rêves, dans tous les cas, les rêves sont expliqués comme si aucune zone d'ombre ne devait demeurer et, de surcroît, les rêves n'entraînent aucune perturbation de la phrase que l'on pourrait qualifier de logique et rationnelle. Cette écriture dont rien ne vient altérer l'impassibilité raisonnée et raisonnable semble partager avec la construction d'un monde égocentré à l'extrême une certaine rigidité de l'unique : style unique, personnage unique, monde uniforme. Et on pourrait éventuellement se demander si cette rigidité de l'unique n'a pas quelque chose à voir avec le Mal.

Bakhtine a mis en évidence la nature dialogique du roman, genre hybride entre tous ; la langue, à commencer par les mots qui la constituent, charrie une histoire ; il y a dans tout donné linguistique un dialogisme passif que le roman active. Un roman c'est une polyphonie où se font entendre des voix multiples et diverses, complémentaires ou antinomiques et souvent irrémédiablement contradictoires. Bakhtine a prêté une attention toute particulière à l'œuvre de Rabelais et de Dostoïevski mais, pour tout lecteur en langue espagnole, la référence exemplaire c'est d'abord Cervantès. Dans *El escritor y sus fantasmas*, Sábato prend pour référence Joyce :

(...) especie de muestrario de todas las técnicas y todos los estilos: desde el barroquismo más extremo hasta el esquematismo más duro y clásico, desde la pura sensación hasta la idea pura, desde el documento más minucioso hasta la fantasía más delirante.²¹

Dans le cadre de ses *Essais*, Sábato célèbre à maintes reprises l'hybridité mais on ne tarde pas à comprendre que l'hybridité telle que l'entend Sábato est relativement contrôlée, c'est surtout la revendication d'un matériau qui relève des tréfonds de l'âme, d'un au-delà de l'immédiate rationalité du scientifique et Sábato ne manque d'ailleurs pas de préciser : « Además lo razonable es lo normal y que tiene que ver el arte con la normalidad? Todos los grandes creadores son anormales y neuropatas. La creación es mágica (...), irracional »,²² D'où il ressort, d'entrée, que la perspective critique rend moins compte de l'écriture de Joyce (ou de Cervantes) que de celle de Sábato dans *El túnel*. Sábato ne s'intéresse pas à la polyphonie dialogique qui, dans l'œuvre de Joyce ou de Cervantes, dans les romans de Diderot ou de Fuentes, démultiplie les voix, crée des foules de personnages, leur donne la parole et laisse l'entière responsabilité au lecteur d'assumer sa part dans le concert polyphonique et, le cas échéant, de courir le risque de la cacophonie. Les meilleures littératures peuvent toujours être récupérées par les stratégies du Mal, Nietzsche en offre l'exemple le plus douloureux, et la preuve n'est pas faite que la puissance polyphonique du roman puisse exorciser le Mal. Cependant, on pourrait soupçonner que le Mal a bien quelque chose à voir avec l'envahissante exclusivité d'une vision unique des choses, avec l'envahissante exclusivité d'une voix toute puissante que rien jamais ne vient contrarier. L'effacement du monde et de l'Autre au profit du « Je » qui règne en maître absolu sur le texte offre, on pourrait en faire le pari, une structure idéale pour le Mal. Si, comme le dit Sábato (quelque peu en contradiction avec sa pratique, semble-t-il), un vrai personnage est un personnage libre qui échappe à son auteur, ne pourrait-on croire qu'un monde divers où se côtoient des personnages multiples que rien ne vient contraindre, ni un auteur ni, cela va de soi, un ersatz d'auteur, tel Castel qui s'arroe les prérogatives d'auteur dans et sur le texte, ne saurait être uniforme et donc ne peut être uniformément mauvais. Un monde *divers*, où les voix sont des personnages et les personnages autant de représentations du monde, ne peut pas être tout à fait mauvais puisque le Mal, nécessairement, à un

²¹ Ernesto Sábato, «El escritor y sus fantasmas», *Ensayos, op. cit.*, p. 270.

²² *Ibid.*, p. 251.

moment ou à un autre, buttera sur des représentations qui lui seront contraires, circonstanciellement ou essentiellement. Et, pour le lecteur, ces représentations multiples et diverses constitueront autant de fenêtres où la vue d'un tunnel avec, à un bout, un désespéré embastillé en son château et, à l'autre, son reflet figuré sous forme de cadavre poignardé, offrira, certes une image du Mal, mais en aucune manière une image de la totalité du monde et de son humanité uniformément frappés par le Mal.

*

Sous diverses modalités, le mal est partout dans *El túnel*. Mal essentiel inséparable de l'existence humaine, il est aussi décliné sous une infinité de modalités concrètes qui vont de la détestation de telle ou telle catégorie d'individus au mépris total du genre humain, de l'éloge du suicide à, finalement, la réalisation du crime. Le mal s'avère alors systématique et universel au point que le projet du roman qui, selon Sábato, consistait à capter l'objectivité du monde par la subjectivité du « Je » peut être interrogé.

L'objectivité du monde est moins captée qu'abolie par un « Je » qui règne sans partage sur la totalité de l'œuvre au point que le centre de gravité du mal semble plutôt devoir être placé dans la nature voire dans le caractère du personnage même. Homme de raison mais aussi de passion et de violence, Castel impose finalement l'implacable destruction de l'Autre » : puisqu'elle l'abandonne à sa solitude, María *doit* mourir. Dans *El túnel*, le crime est logique et justifié.

De même que l'objectivité du monde est absorbée par la subjectivité du « Je », l'objectivité de l'Autre semble anéantie par la nature du « Je » : María apparaît comme une extension de Castel, un reflet et un vague double, mais pas vraiment comme un Autre qui serait capable de guider le « Je » hors du tunnel de la solitude où il se trouve désespérément enfermé. De sorte qu'on pourrait se demander si le mal ce n'est pas précisément cette létale extension du narcissisme qui, après avoir annihilé le monde et l'Autre, referme l'être dans sa propre prison. Et puisque que Sábato a placé l'univers romanesque de *El túnel* sous l'autorité exclusive du « Je », le roman n'offre au lecteur qu'un point de vue, systématique et uniforme, qui ne laisse pas plus de possibilités au lecteur d'échapper au Mal qu'il n'y a en a pour Castel de sortir de son tunnel.

**Monique PLAA,
Université de Marne-la-Vallée**

Les aveugles et le mal dans El túnel et Sobre héroes y tumbas de Ernesto Sábato: une vision ténébreuse du monde

LES DEUX PREMIERS ROMANS de Ernesto Sábato, *El túnel*¹ et *Sobre héroes y tumbas*², sont unis par un jeu d'intertextualité par le biais du récit dans le récit que forme le saisissant « Informe sobre ciegos » dans le deuxième volume de la trilogie sabatienne, complétée par *Abaddón el exterminador*³, où réapparaît la figure du peintre criminel narrateur de *El túnel*, Juan Pablo Castel⁴. Le narrateur autodiégétique de « Informe sobre ciegos », Fernando Vidal Olmos, se transforme en lecteur du roman *El túnel*, qui s'intègre dans la fiction comme la « chronique »⁵ de Juan Pablo Castel. Fernando revient sur ce qu'il appelle « l'affaire Castel »⁶ pour l'analyser au crible de l'obsession qui le hante, celle des aveugles, assimilés au mal absolu. Prisonnier dans le noir après avoir réussi à pénétrer dans le monde souterrain qu'il considère comme le royaume interdit de la toute-puissante Secte des Aveugles, le personnage-

1 Ernesto Sábato, *El túnel* (1948), edición de Ángel Leiva, Madrid, Cátedra, Letras hispánicas, n° 55, 1992.

2 Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas* (1961), Barcelona, Seix Barral, Booket, Biblioteca Ernesto Sábato, n° 5012-3, 2003.

3 Ernesto Sábato, *Abaddón el exterminador* (1974), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1975.

4 Cf. *ibid.*, p. 181-182.

5 Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, *op. cit.*, p. 389. Les citations traduites le sont par nos soins.

6 *Idem.*

narrateur interprète l'enchaînement de circonstances qui mène Juan Pablo Castel à tuer sa maîtresse, María Iribarne, comme le fruit de la vengeance que la Secte dirigea contre le peintre pour le châtier d'avoir tenté de percer ses mystères. La mise en abyme qui s'établit ainsi entre *El Túnel* et « Informe sobre ciegos » est renforcée par le fait que Fernando étaye son argumentation d'une minutieuse étude du récit de Castel et présente María Iribarne comme l'une de ses connaissances. Le point de convergence donnant lieu à la fusion cohérente des deux trames narratives est le personnage de Allende, mari aveugle de María Iribarne, protagoniste secondaire de *El túnel* dont la présence acquiert une importance décisive à l'aune de Fernando Vidal Olmos, qui en fait l'instrument de la vengeance de la Secte des Aveugles⁷. Fernando présente comme infaillible la théorie selon laquelle María aurait servi d'appât, puis de victime sacrificielle, à la réalisation du châtiment condamnant Castel à la mort sociale en faisant de lui un criminel, dans le cadre du complot universel visant à détruire les téméraires explorateurs du monde des aveugles, poussés à la folie et au suicide⁸. Dans sa manie déductive, le narrateur ne parvient néanmoins pas à démêler ce qu'il nomme les « mécanismes ambigus de la Secte »⁹, se perdant dans le « labyrinthe »¹⁰ des combinaisons possibles des arcanes de cette vengeance. L'interprétation de *El túnel* depuis le point de vue du personnage de Fernando dans *Sobre héroes y tumbas* nous invite à une relecture du premier roman de Sábato dans la mesure où elle engage à une nouvelle approche de la construction du personnage de Juan Pablo Castel, en étroite relation avec la question des aveugles et du mal. Le fait que Fernando Vidal Olmos identifie Juan Pablo Castel, à sa propre image, comme un investigateur du monde des aveugles, nous amène à considérer le peintre de *El túnel* comme un *alter ego* du narrateur de « Informe sobre ciegos » et à nous interroger sur la façon dont la ténébreuse vision du monde de ces deux créatures de fiction oriente la signification des récits qui sont à leur charge. Que nous apprennent les représentations subjectives symboliques des aveugles présentes dans les deux œuvres, où elles sont placées sous le signe des ténèbres ? Après une brève présentation des caractéristiques des deux récits, nous analyserons les images qui, selon la classification de Gilbert

⁷ Cf. *ibid.*, p. 390.

⁸ Cf. *ibid.* p. 425.

⁹ *Ibid.*, p. 391.

¹⁰ *Ibid.*, p. 390.

Durand dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*¹¹, s'intègrent dans le régime nocturne de la nuit, avant de nous risquer à une lecture psychanalytique.

Les instances narratives de ces récits rétrospectifs dont le début des faits relatés est séparé d'un an¹² présentent d'emblée une forte similitude puisque, dans les deux cas, le narrateur masculin intervient sous la forme de la première personne du singulier, en focalisation interne, pour s'adresser à un narrataire explicitement désigné comme le lecteur potentiel de la confession de Castel et du rapport de Fernando¹³. L'écriture s'impose comme le vecteur d'un témoignage éminemment subjectif à l'attention d'un public que les narrateurs respectifs font le destinataire d'un raisonnement qui se prétend parfaitement objectif dans le but d'établir la vérité des faits. Et ce alors même que leur avenir se ferme, empêchant toute projection vers le futur, puisque Castel rédige son récit depuis l'établissement psychiatrique où il est enfermé et que Fernando ouvre et clôt le sien sur la prolepse de sa mort prochaine. Si le narrateur de *El túnel* se nomme dès la première ligne de sa chronique en se présentant laconiquement comme un peintre assassin, liant d'emblée son nom à celui de sa victime, sans s'étendre à une quelconque description physique, le rédacteur de « Informe sobre ciegos » maintient plus longtemps l'ambiguïté à propos de son identité mais donne ensuite plus de précision sur son état civil et son apparence physique, réitérant à deux reprises la mention de son nom comme garante de la structure profonde de son être face aux menaces de déformation et de désagrégation que le personnage sent peser sur lui depuis l'enfance¹⁴. La préoccupation des deux narrateurs de maîtriser leur récit en faisant preuve d'une totale impartialité ou d'une parfaite objectivité témoigne de leur désir d'ordonner le « vertigineux ballet »¹⁵ des idées ou de contrôler une réalité qui semble « vouloir s'en aller à la dérive »¹⁶. Mais le « chaos [des] idées et sentiments »¹⁷ envahit inexorablement le discours de

11 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969), Paris, Dunod, 1992.

12 1946 pour *El túnel* (*op. cit.*, p. 64), 1947 pour « Informe sobre ciegos » (*op. cit.*, p. 283).

13 Castel se déclare en quête d'un éditeur susceptible de publier « l'histoire de [son] crime » (*El túnel*, *op. cit.*, p. 62) et Fernando affirme son désir de laisser trace écrite de son « investigation systématique » (*Sobre héroes y tumbas*, *op. cit.*, p. 283).

14 Cf. *ibid.*, p. 299-301.

15 Ernesto Sábato, *El túnel*, *op. cit.*, p. 81.

16 Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, *op. cit.*, p. 300.

17 Ernesto Sábato, *El túnel*, *op. cit.*, p. 95.

Castel en dépit de la discipline mentale qu'il ne cesse de proclamer, de même que l'ombre qui cerne Fernando progresse sans trêve, menaçant l'intégrité du moi¹⁸. Les forces inconscientes qui agissent à leur insu les personnages-narrateurs se manifestent d'autant plus soudainement ou insidieusement que la censure qui s'exerce à leur égard est puissante. Ainsi, Juan Pablo Castel avoue-t-il comme malgré lui à María Iribarne le désordre de son esprit, en totale contradiction avec la rigueur mentale dont il s'enorgueillit, d'où son immédiate dénégation, tandis que Fernando Vidal Olmos confesse son impuissance à contenir l'altération de son moi malgré l'intensité de son effort :

—Mi cabeza es un laberinto oscuro. A veces hay como relámpagos que iluminan algunos corredores. Nunca termino de saber por qué hago ciertas cosas. No, no es eso...

Me sentía bastante tonto: de ninguna manera era esa mi forma de ser.¹⁹

No sé lo que pasará en los otros. Sólo puedo decir que en mí esa identidad de pronto se pierde y que esa deformación del yo pronto alcanza proporciones inmensas: grandes regiones de mi espíritu empiezan a hincharse [...] avanzan como silenciosos pseudopodios, ciegos y sigilosos, hacia otras regiones de la raza y finalmente hasta oscuras y antiguas regiones zoológicas.²⁰

Les deux narrateurs ont recours au registre métaphorique de l'ombre, allié à celui de la lumière ou du silence, pour exprimer le désordre psychique auquel ils sont en proie ou le « remuement des profondeurs »²¹ qui s'effectue en eux, pour paraphraser Rimbaud. L'adjectif « ciego » se charge dans la deuxième citation d'une forte intention péjorative eu égard à la dénotation maléfique qui caractérise les aveugles dans *El túnel* et dans « Informe sobre ciegos ». La misanthropie de Juan Pablo Castel et de Fernando Vidal Olmos parvient à son paroxysme dans la répulsion instinctive qu'ils éprouvent envers les aveugles, comme le montre l'extrait de *El túnel* qui évoque le personnage de Allende, et qui précisément attire l'attention de Fernando dans son rapport :

¹⁸ Cf. Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, op. cit., p. 302.

¹⁹ Ernesto Sábato, *El túnel*, op. cit., p. 84.

²⁰ Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, op. cit., p. 302.

²¹ Cf. Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny », 15 mai 1871, in *Œuvres complètes*, édition d'Antoine Adam, Paris, Gallimard nrf, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 250.

Les aveugles et le mal dans El túnel et Sobre héroes y tumbas de Ernesto Sábato...

Y ese ciego, ¿Qué clase de bicho era? Dije ya que tengo una idea desagradable de la humanidad; debo confesar ahora que los ciegos *no me gustan nada* y que siento delante de ellos una impresión semejante a la que me producen ciertos animales, fríos, húmedos y silenciosos, como las víboras.²²

« Siempre tuve prevención por los ciegos », confiesa. Cuando por primera vez leí aquel documento, literalmente me asusté, pues hablaba de la piel fría, de las manos acuosas y de otras características de la raza que yo también había observado y que me obsesionaban, como la tendencia a vivir en cuevas o lugares oscuros. Hasta el título de la crónica me estremeció por lo significativo: « El Túnel ».²³

En fonction de la classification structurale des symboles de Gilbert Durand dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, les schèmes imaginaires – ou symboles moteurs – intervenant dans cette représentation subjective des aveugles correspondent au régime nocturne de l'image et aux terreurs qui s'y rattachent. Gilbert Durant classe « l'inquiétante figure de l'aveugle »²⁴ parmi les « symboles nyctomorphes »²⁵, la situant dans la lignée isomorphique des ténèbres. Il rappelle que la valorisation négative du symbolisme nocturne trouve son origine dans la peur ancestrale de l'obscurité, de laquelle dérive le symbolisme chrétien des ténèbres infernales, liées à l'angoisse et au péché²⁶. Dans l'œuvre de Sábato, la cécité se charge de la substance maléfique de la nuit et de son atmosphère dysphorique, comme l'illustre la prolepse qui, à la fin de la première séquence de « Informe sobre ciegos », anticipe l'exploration de l'univers des aveugles :

Y así, paulatinamente, con una fuerza tan grande y paradójal como la que en las pesadillas nos hacen marchar hacia el horror, fui penetrando en las regiones prohibidas donde empieza a reinar la oscuridad metafísica, vislumbrando aquí y allá, al comienzo indistintamente, como fugitivos y

²² Ernesto Sábato, *El túnel*, *op. cit.*, p. 95.

²³ Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, *op. cit.*, p. 389.

²⁴ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 101.

²⁵ Du grec *nux*, *nuktos*, « nuit », et du suffixe *morphe*, « de la forme de ».

²⁶ Cf. *ibid.*, p. 99.

equivocos fantasmas, luego con mayor y aterradora precisión, todo un mundo de seres abominables.²⁷

Le rapprochement effectué par le narrateur de *El túnel* entre les aveugles et les animaux à sang froid annonce l'une des images de la page liminaire du rapport de Fernando Olmos Vidal, où le protagoniste, surpris par le son de la clochette d'une aveugle, sursaute « como si en la oscuridad húmeda hubiese tocado [...] la piel helada de un reptil »²⁸. L'expression de la répulsion tactile des deux personnages pour les vipères et, de façon plus générale, pour les reptiles, associe la figure de l'aveugle au symbolisme chtonien et funèbre du serpent, « animal du mystère souterrain, du mystère d'outre-tombe »²⁹ selon la classification des symboles de Gilbert Durand. La valorisation négative des animaux nocturnes, souterrains et aquatiques – chauve-souris³⁰, lézards³¹, crapauds³², rats³³, cafards³⁴ –, liés à la représentation symbolique du monde ténébreux des aveugles dans « Informe sobre ciegos », fait de ces derniers le symbole thériomorphe³⁵ du mal, comme le confirme la manière dont Fernando prête une « condition zoologique »³⁶ aux représentants de ceux qu'il considère comme une « race maudite »³⁷. L'espace souterrain qui leur est associé de façon récurrente transforme les aveugles en répugnantes créatures chtoniennes :

[...] abundan en los subterráneos, por esa condición que los emparenta con los animales de sangre fría y piel resbaladiza que habitan en cuevas, cavernas, sótanos, viejos pasadizos, caños de desagües, alcantarillas, pozos ciegos, grietas profundas, minas abandonadas con silenciosas filtraciones

27 Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, op. cit., p. 285.

28 *Ibid.*, p. 283.

29 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 368.

30 Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, op. cit., p. 312-313 et 373.

31 *Ibid.*, p. 312.

32 *Ibid.*, p. 342.

33 *Ibid.*, p. 417.

34 *Idem.*

35 Du grec *therion*, « animal sauvage ».

36 *Ibid.*, p. 312.

37 *Ibid.*, p. 362.

Les aveugles et le mal dans El túnel et Sobre héroes y tumbas de Ernesto Sábato...

de agua; y algunos, los más poderosos, en enormes cuevas subterráneas, a veces a centenares de metros de profundidad [...]»³⁸

Les aspects tératologiques ne sont pas absents de la représentation des aveugles, puisqu'ils sont à deux reprises désignés comme des monstres³⁹. La métamorphose de Iglesias en chauve-souris à l'apparence humaine⁴⁰, après l'accident qui lui fait perdre la vue – métamorphose similaire à celle qui affecte le personnage de Sábato dans *Abaddón el exterminador*⁴¹ – est emblématique des terreurs tératologiques de Fernando, qui subit lui-même de monstrueuses métamorphoses animales lors de son union sexuelle avec « la Ciega », après sa descente hallucinatoire dans les égouts de Buenos Aires : « Sucesivamente, fui serpiente, pez-espada, pulpo con tentáculos [...] y vampiro vengativo para ser siempre devorado »⁴².

Le champ lexico-sémantique de l'obscurité la plus noire, celle des profondeurs infernales, associé à celui du froid⁴³, de l'humidité et du silence envahit « Informe sobre ciegos » où les occurrences de l'adjectif « tenebroso » se multiplient pour connoter le mal, en accord avec les conceptions métaphysiques du narrateur, qui croit en l'hypothèse de la victoire sur Dieu du Prince des Ténèbres⁴⁴. Le registre métaphorique de l'obscurité souterraine occupe aussi une place importante dans *El túnel*, comme l'indique le titre même du roman, métaphore de la sombre existence solitaire dont Castel se sent prisonnier, à l'instar de Fernando :

[...] *en todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida.*⁴⁵

38 *Ibid.*, p. 285.

39 Cf. *ibid.*, p. 292 et 363.

40 Cf. *ibid.*, p. 312.

41 Cf. Ernesto Sábato, *Abaddón el exterminador*, « Una rata con alas », *op. cit.*, p. 498-500.

42 Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, *op. cit.*, p. 434.

43 Le froid associé à la représentation des aveugles apparaît métaphoriquement dans l'expression « odio helado » associée à Allende à la fin de *El túnel*, lorsque Castel annonce à ce personnage la mort de María (Ernesto Sábato, *El túnel*, *op. cit.*, p. 163).

44 Cf. Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, *op. cit.*, p. 294.

45 Ernesto Sábato, *El túnel*, *op. cit.*, p. 160.

Sólo en ese momento, sentado sobre el barro, en el centro de una cavidad subterránea cuyos límites ni siquiera podría sospechar, sumergido en la tiniebla, empecé a tener clara conciencia de mi absoluta y cruel soledad.⁴⁶

L'imaginaire de Castel est essentiellement régi par le régime nocturne de l'image, comme le montrent les expressions significatives de sa vision dysphorique du monde⁴⁷ et notamment celle où il établit un rapprochement métaphorique entre la musique de Brahms et les égouts par le truchement de « ocultos y tenebrosos pasajes subterráneos »⁴⁸ pour signifier l'ambivalence de María Iribarne, contaminée par la souillure universelle. Cette image n'est pas sans évoquer le monde souterrain des aveugles tel que Fernando l'imagine dans son rapport, où il finit par se confondre avec l'« immense et labyrinthique réseau »⁴⁹ des égouts de la ville de Buenos Aires, métaphore de la corruption du genre humain, représentés comme de « fétides tunnels »⁵⁰ configurant un univers infernal où tous les schèmes caractéristiques du maléfique monde des aveugles se trouvent réunis :

Todo era hediondo y pegajoso. Las paredes o muros de aquel túnel eran asimismo húmedas y por ellas corrían hilillos de agua, seguramente filtraciones de las capas superiores del terreno.

Más de una vez en mi vida había meditado en la existencia de aquella red subterránea, sin duda por mi tendencia a cavilar sobre sótanos, pozos, túneles, cuevas, cavernas, y todo lo que de una manera o de otra está vinculado a esa realidad subterránea y enigmática: lagartos, ratas, cucarachas, comadreas y ciegos.

¡Abominables cloacas de Buenos Aires! ¡Mundo inferior y horrendo, patria de la inmundicia!⁵¹

Le tunnel s'impose ainsi dans « Informe sobre ciegos » comme l'un des motifs de la symbolique du mal, au même titre que les grottes et les cavernes, ce qui donne tout son sens à l'effet de choc provoqué sur Fernando par le titre de la chronique de Castel.

46 Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, op. cit., p. 423.

47 « [...] ahora todo era sombrío y helado, en un mundo desprovisto de sentido, indiferente » (Ernesto Sábato, *El túnel*, op. cit., p. 156).

48 *Ibid.*, p. 153.

49 Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, op. cit., p. 417.

50 *Idem.*

51 *Ibid.*, p. 417-418.

La parenté imaginaire entre Juan Pablo Castel et Fernando Vidal Olmos transparait aussi à travers le fait que la part sadique du peintre, qui le pousse à torturer moralement María Iribarne, est métaphoriquement associée dans *El túnel* à « una especie de inmundicia cueva »⁵², espace infernal de prédilection des aveugles selon le rapport de Fernando. Et l'assimilation des pensées de Castel à de ténébreuses créatures des profondes eaux troubles ne déparerait pas dans le bestiaire chthonien de « Informe sobre ciegos » : « [...] sombríos pensamientos se movían en la oscuridad de mi cabeza, como en un sótano pantanoso; esperaban el momento de salir, chapoteando, gruñendo sordamente en el barro »⁵³. La métaphore spatiale « desierto negro, atormentado por infinitos gusanos hambrientos, devorando anónimamente cada una de mis vísceras »⁵⁴, qui exprime l'état de solitude tourmentée de Castel dans sa vaine attente de María, préfigure par sa noirceur et sa surdétermination négative les images nyctomorphes de « Informe sobre ciegos ». Le pullulement des vers, autre animal des profondeurs chthoniennes, correspond, dans la classification des symboles de Gilbert Durand, au « schème de l'animation accélérée qu'est l'agitation fourmillante, grouillante ou chaotique »⁵⁵, qui trouve ses racines dans « la répugnance primitive devant l'agitation »⁵⁶. L'intériorité subjective de Castel équivaut à une représentation infernale, dans la mesure où, comme le rappelle Gilbert Durand, « l'enfer est toujours imaginé par l'iconographie comme un lieu chaotique et agité »⁵⁷.

On retrouve ce même symbolisme infernal dans la description de la sombre nuit de tempête où Juan Pablo Castel tue María Iribarne : « La tormenta estaba ya sobre nosotros, negra, desgarrada por los relámpagos y truenos »⁵⁸. La couleur noire se charge, comme dans la précédente citation, de la connotation péjorative qui est la sienne dans l'imaginaire collectif, nous ramenant au symbolisme maléfique de la nuit, que la violente déchirure des éclairs et du tonnerre ne fait que renforcer. Si la représentation de cette nuit fatale fait écho à la comparaison de la psyché de Castel avec un labyrinthe obscur sporadiquement illuminé par les éclairs, ces derniers perdent ici tout pouvoir d'illumination. La victoire des ténèbres infernales s'impose à la fin du

52 Ernesto Sábato, *El túnel*, op. cit., p. 117.

53 *Ibid.*, p. 139.

54 *Ibid.*, p. 161.

55 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 77.

56 *Idem*

57 *Idem*.

58 Ernesto Sábato, *El túnel*, op. cit., p. 162.

chapitre XXXVII de *El túnel* lorsque la lumière ne s'allume pas à la fenêtre de la chambre de María Iribarne, vouant le personnage féminin à la mort et Castel à la damnation éternelle, celle de son « minucioso infierno de razonamientos, de imaginaciones »⁵⁹ dont le récit se présente à la fois comme le fruit et la représentation.

Tant dans *El túnel* que dans « Informe sobre ciegos », la cécité traduit l'aveuglement psychique des deux narrateurs autodiégétiques, tout occupés qu'ils sont à traquer la moindre de leur pensée. Castel, qui, après la mort de María, se reproche son manque de discernement en utilisant le registre métaphorique de la cécité – « ¡Yo, tan estúpido, tan ciego, tan egoísta, tan cruel! »⁶⁰ –, a recours à l'image du ver de terre aveugle pour exprimer sa désorientation affolée alors qu'il s'apprête à aborder María pour la première fois : « Mi pensamiento era como un gusano ciego y torpe dentro de una automóvil a gran velocidad »⁶¹. Mais ne pouvons-nous pas lire cette image comme une représentation symbolique de l'inconscient dans la mesure où Gilbert Durand, rappelle que « dans les légendes comme dans les rêveries de l'imagination, l'inconscient est toujours représenté sous un aspect ténébreux, louche ou aveugle »⁶² ? La représentation imaginaire que Juan Pablo Castel et Fernando Vidal Olmos se font des aveugles ne présente-t-elle pas – pour reprendre le verbe de Sartre – les pulsions inconscientes que Sábato prête à ses personnages ? C'est ce que laisse supposer la phrase où Fernando interprète avec lucidité son investigation du monde des aveugles comme « la exploración de [su] propio y tenebroso mundo »⁶³. En nous appuyant sur l'article de Freud intitulé « L'inquiétante étrangeté »⁶⁴, il nous semble possible d'interpréter l'aversion que les deux narrateurs ressentent envers les aveugles comme la manifestation d'une angoisse oculaire, symptomatique de l'angoisse de castration à laquelle ils sont en proie, faute d'avoir résolu leur complexe d'Œdipe. Un réseau d'éléments textuels nous induit à penser que Sábato a construit dans ce sens ses personnages.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 161.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 101.

⁶¹ *Ibid.*, p. 76.

⁶² Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 101.

⁶³ Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, *op. cit.*, p. 362.

⁶⁴ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » (1919), in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, Folio essais, n° 93, p. 209-263.

Fernando Olmos Vidal, que *Sobre héroes y tumbas* dévoile comme un père incestueux, vouant à sa mère un amour exclusif alors qu'il hait son propre père, relate dans « Informe sobre ciegos » sa descente vers les tréfonds de la ville de Buenos Aires dans sa tentative de percer les secrets de l'univers des aveugles, présenté comme un « monde interdit »⁶⁵, ce qui n'est pas sans évoquer la loi universelle de prohibition de l'inceste, que le protagoniste transgresse en couchant avec sa propre fille, Alejandra, sous les traits hallucinatoires de l'Aveugle, et en réintégrant le monde intra-utérin par un fantasme d'involution dans le ventre maternel. La régression à la mère est métaphorisée par des images sensorielles fortement sexualisées de pénétration dans un « largo y estrechísimo [...] resbaladizo y sofocante túnel de carne »⁶⁶, où le personnage, métamorphosé en poisson, évolue dans un mouvement ascensionnel jusqu'à déboucher sur une grotte sous-marine, euphémisme de l'utérus maternel, remplie d'un « liquide chaud et gélatineux »⁶⁷ où il perd connaissance. Si cette représentation ichtyomorphe⁶⁸ renvoie aux origines aquatiques de l'espèce humaine, elle peut aussi être interprétée, dans le cadre de l'hallucination de Fernando, comme un « symbole ambivalent du subconscient »⁶⁹ puisque, comme le précise Gilbert Durand, « le revêtement écailleux des personnages de certains rêves »⁷⁰ est interprété comme « signe d'un envahissement de la personne par les forces nocturnes de l'inconscient »⁷¹. Une voix spécifie « Éste es tu comienzo y tu fin »⁷², condamnant à mort le coupable de cette transgression absolue, car nul ne peut impunément faire un avec la Chose⁷³. Pendant ce trajet de retour aux origines, le narrateur voit défiler le film de sa vie, depuis des scènes d'enfance jusqu'à la vision de « pájaros vengativos que se lanzaban sobre [sus] ojos con

65 Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, *op. cit.*, p. 310.

66 *Ibid.*, p. 430.

67 *Ibid.*, p. 431.

68 Du grec *ikhthus*, « poisson ».

69 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 246.

70 *Idem.*

71 *Idem.*

72 Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, *op. cit.*, p. 430.

73 C'est-à-dire la mère en tant qu'objet premier du désir, irrémédiablement perdue comme telle. Cf. *Dictionnaire de la psychanalyse*, sous la direction de Roland Chemama et Roland Vandermersh, Paris, Larousse, 1998, p. 54 : « Objet de l'inceste. Ce qu'il y a de plus intime pour un sujet, quoique étranger à lui, structurellement inaccessible, signifié comme interdit (inceste) et imaginé par lui comme le souverain Bien : son être même ».

sus picos »⁷⁴. Cette vision fait écho à la précédente hallucination de Fernando, où, dans un paysage souterrain aux profondes eaux noires, l'explorateur du « monde interdit » se laisse crever les yeux par de gigantesques ptérodactyles aux orbites vides, tout droit sortis de la nuit des origines, alors qu'il se dirige vers une « grande grotte »⁷⁵ jusqu'à laquelle il parvient à se traîner et à pénétrer. Cette représentation imaginaire, autre variante du fantasme de retour à la mère, prend tout son sens à la lecture de l'article « L'inquiétante étrangeté » où Freud analyse le conte de E. T. A. Hoffmann intitulé « L'Homme au sable », inclus dans les *Contes nocturnes*, en attirant l'attention du lecteur sur « le motif de *L'Homme au sable* qui arrache leurs yeux aux enfants »⁷⁶. La représentation des ptérodactyles qui aveuglent Fernando dans « Informe sobre ciegos » présente d'indéniables similitudes avec la description des enfants de *L'Homme au sable* telle que Freud la cite dans « L'inquiétante étrangeté » sous forme d'oiseaux nocturnes qui « ont des becs crochus, comme les chouettes, et avec eux ils becquettent les yeux des enfants humains qui ne sont pas sages »⁷⁷. Freud analyse le conte d'Hoffmann à la lumière de l'expérience psychanalytique en y mettant en évidence la manifestation de « l'angoisse du complexe de castration infantile »⁷⁸. Il précise que « l'étude des rêves, des fantasmes et des mythes nous a [...] appris que l'angoisse de perdre ses yeux, l'angoisse de devenir aveugle est bien souvent un substitut de l'angoisse de castration »⁷⁹, tout en spécifiant que « l'auto-aveuglement du criminel mythique Œdipe n'est qu'une atténuation de la peine de castration »⁸⁰ par la relation de substitution qui se manifeste « entre l'œil et le membre viril »⁸¹. À l'image d'Œdipe qui s'automutile, Fernando accepte le châtimement de l'inceste puisqu'il laisse les oiseaux lui crever les yeux sans résistance :

74 Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, *op. cit.*, p. 431.

75 *Ibid.*, p. 377.

76 Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », *op. cit.*, p. 226.

77 *Idem.*

78 *Ibid.*, p. 233. Cf. J. Laplanche et J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), sous la direction de Daniel Lagache, Paris, PUF, 1997, p. 74-75 : « Complexe centré sur le fantasme de castration, celui-ci venant apporter une réponse à l'énigme que pose à l'enfant la différence anatomique des sexes.[...] Le garçon redoute la castration comme réalisation d'une menace paternelle en réponse à ses activités sexuelles ; il en résulte pour lui une intense angoisse de castration. [...] Le complexe de castration est en étroite relation avec le complexe d'Œdipe et plus précisément avec la fonction interdictrice et normative de celui-ci ».

79 Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », *op. cit.*, p. 231.

80 *Idem.*

81 *Idem.*

Sentí que aquel pico entraba en mi ojo izquierdo, y por un instante percibí la resistencia elástica de mi pupila, y luego cómo el pico entraba áspera y dolorosamente, mientras sentía cómo empezaba a bajar el líquido por mi mejilla. En virtud de un mecanismo que no alcanzo todavía a comprender por su falta de lógica, yo mantenía mi cabeza siempre en la misma posición, como si quisiera facilitar la perversa tarea, como, aunque sufrimos, mantenemos la boca y la cabeza ante el dentista.⁸²

Même si les indices textuels sont moins nombreux, la construction du personnage de Juan Pablo Castel laisse également supposer que le narrateur de *El túnel* reste captif d'une configuration œdipienne et que la Loi n'a pas opéré, marquant « l'échec de la métaphore paternelle »⁸³, pour reprendre les termes de Lacan. Le deuxième chapitre de *El túnel* révèle l'attachement infantile de Castel à sa mère et son idéalisation de la figure maternelle : « Cuando yo era chico y me desesperaba ante la idea de que mi madre debía morir un día [...], no imaginaba que mi madre pudiese tener defectos ».⁸⁴ Par contre, le père demeure absent du discours, ce qui laisse supposer la forclusion du Nom-du-Père⁸⁵ et, par conséquent, l'échec du refoulement originaire puisque l'interdit paternel qui barre l'accès à la possession de la mère n'a pas été intériorisé. L'impression d'être plus vieille que son âge qui se dégage de María⁸⁶, sans que le narrateur puisse s'expliquer pourquoi, et la tendresse dont elle fait preuve envers Castel, par exemple lors de la scène nocturne des allumettes où elle lui caresse les cheveux⁸⁷, assimile la jeune fille à une figure substitutive de la mère adorée. Le rêve qui clôt le chapitre XIV fait entrer en jeu les « traces mnésiques refoulées [des] expériences vécues originaires »⁸⁸ dont parle Freud dans *Au-delà du principe de plaisir* en ramenant le locuteur à « una vieja casa solitaria [...] casa en cierto modo conocida e infinitamente ansiada desde la infancia, de manera que al entrar

⁸² Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, *op. cit.*, p. 376-377.

⁸³ Jacques Lacan, « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », *Écrits II* (1966), nouvelle édition, texte intégral, Paris, Seuil, Points essais, n° 21, 1999, p. 53.

⁸⁴ Ernesto Sábato, *El túnel*, *op. cit.*, p. 63.

⁸⁵ Terme lacanien signifiant que le Nom-du-Père n'est « jamais venu à la place de l'Autre », Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 55.

⁸⁶ Cf. Ernesto Sábato, *El túnel*, *op. cit.*, p. 83.

⁸⁷ Cf. *ibid.*, p. 103.

⁸⁸ Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, Petite Bibliothèque Payot, n° 15, 1981, p. 79.

en ella me guiaban algunos recuerdos »⁸⁹. Cette maison, identifiée au réveil comme étant María, se confond ainsi avec l'objet premier du désir, auquel Castel n'a pas renoncé : la mère interdite. La scène de la confession nocturne de María, dans un lieu qui reproduit celui de la petite fenêtre représentée sur le tableau significativement intitulé « Maternidad » – plongée dans l'inconscient – dévoile l'attrait de Castel pour l'aspect féminin et maternel de la libido :

Después sentí que acariciaba mi cara como lo había hecho en otros momentos parecidos. Yo no podía hablar. Como con mi madre cuando chico, puse mi cabeza sobre su regazo y así quedamos un tiempo quieto, sin transcurso, hecho de infancia y de muerte.⁹⁰

La chute de la phrase dévoile le contenu thanatique des désirs archaïques du personnage-narrateur dans son refus inconscient de la perte de l'objet primordial, objet toujours manqué auquel l'ambivalente María ne peut se substituer de façon satisfaisante. Le dénouement tragique du roman marque le triomphe des pulsions mortifères et la phrase qui clôt l'avant-dernier chapitre – « Sentí que una caverna negra se iba agrandando dentro de mi cuerpo »⁹¹ – fait lien entre Juan Pablo Castel et Fernando Vidal Olmos, non seulement par le recours au régime nocturne de l'image, mais aussi parce qu'elle anticipe la déformation de la réalité qui est celle du narrateur de « Informe sobre ciegos », dans une distorsion caractéristique de la psychose qui amène le sujet à produire une métaphore délirante à la place de la métaphore paternelle qui n'est pas advenue⁹².

L'imaginaire nocturne de Juan Pablo Castel et de Fernando Vidal Olmos, ainsi que les valeurs ténébreuses qui y sont associées, unifient donc *El túnel* et « Informe sobre ciegos » autour du thème de la cécité. Les deux œuvres sont l'expression de l'essence nocturne de l'être qui est celle de leur auteur, se faisant ainsi le reflet de la définition que Ernesto Sábato donne du roman : « La novela es lo nocturno y, en consecuencia, lo que auténticamente somos »⁹³. Le régime nocturne de l'image, dominé par la figure maléfique de

89 Ernesto Sábato, *El túnel*, *op. cit.*, p. 100.

90 *Ibid.*, p. 138.

91 *Ibid.*, p. 164.

92 « C'est le défaut du Nom-du-Père à cette place qui, par le trou qu'il ouvre dans le signifié amorce la cascade des remaniements du signifiant d'où procède le désastre croissant de l'imaginaire, jusqu'à ce que le niveau soit atteint où signifiant et signifié se stabilisent dans la métaphore délirante », Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 55.

93 Ernesto Sábato, *Heterodoxia*, Buenos Aires, Emecé editorial, 1970, p. 107.

l'aveugle, se fait révélateur des désirs inconscients des personnages-narrateurs, montrant à quel point les deux récits autodiégétiques unissent Éros et Thanatos par la représentation en filigrane des tendances régressives qui conduisent à la mort. Le système de vases communicants qui s'établit entre les deux univers narratifs fait ressortir le caractère œdipien de Juan Pablo Castel à travers le prisme de l'obsession pour les aveugles de celui qui le considère comme son double, Fernando Vidal Olmos. Le sentiment de mélancolie qu'exhalent ces chroniques⁹⁴ apparaît comme la manifestation d'un deuil impossible, celui de l'objet premier du désir, que les deux locuteurs cherchent à retrouver en dépit de la menace du châtement de l'inceste qui pèse sur eux, déchainant leur angoissante horreur pour les aveugles.

**Béatrice MÉNARD,
Université Paris Ouest Nanterre-La Défense EA 369**

⁹⁴ Le paysage de fin du monde où débouche Fernando au terme de sa descente dans les égouts est qualifié de « comarca de la melancolía » (Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, *op. cit.*, p. 427). Castel se remémore avec une « mélancolie désespérée » les premiers temps de son amour pour María (Ernesto Sábato, *El túnel*, *op. cit.*, p. 155) au moment où celle-ci semble lui échapper : « María se me aparecía una y otra vez como algo incierto y melancólico » (*ibid.*, p. 142).

3 - Cuentos completos
*de Augusto Roa Bastos et le
désenchantement du monde*

Los orígenes del mal en los cuentos de Augusto Roa Bastos

*Y quedose Jacob solo, y luchó con él un varón hasta que el alba subía
Y como vido que no podía con él, tocó la palma de su anca,
Y la palma del anca de Jacob se descoyuntó luchando con él.
Y dijo, déjame que el alba sube. Y él dijo, no te dejaré, si no me bendices.
Y le dijo, cómo es tu nombre? Y él respondió Jacob.
Y él le dijo, no se dirá más tu nombre Jacob, sino Israel:
porque has peleado con Dios y con los hombre, y has vencido.
Entonces Jacob le preguntó, y dijo, declárame ahora tu nombre.
Y él respondió, por qué preguntas por mi nombre? Y bendíjolo allí.
Y llamó Jacob el nombre de aquel lugar Phanuel,
porque vide a Dios cara a cara, y mi ánima fue librada.*

Génesis, XXXII, 24-30. *La Biblia del Oso* (1573)

SI QUEREMOS INDAGAR los orígenes del Mal en los cuentos de Augusto Roa Bastos, inevitablemente tenemos que referirnos a un relato que ocupa un lugar muy peculiar en su obra: *Lucha hasta el alba*. Da la casualidad que, en 1982, estando el escritor en la Université de Toulouse-Le Mirail en calidad de Profesor invitado, un equipo de colegas quiso experimentar un nuevo lenguaje para analizar y comentar un texto literario, eligiendo este relato que había sido publicado poco antes¹, y solicitando la participación de Augusto. El

¹ A. Roa Bastos menciona este cuento por primera vez en: «Algunos núcleos generadores de un texto narrativo», *L'idéologique dans le texte*. Actas del II° Coloquio del Séminaire d'Etudes Littéraires (Toulouse, febrero 1978), Travaux de l'Université de Toulouse-Le Mirail, Tome VI, 1978.
El texto del cuento se publicó luego en *Texto Crítico*, n°12, 1979, Universidad Veracruzana, México. Y en forma de libro en Editorial Arte Nuevo, Asunción, Paraguay, 1979.

resultado fue un cortometraje², realizado por un equipo técnico de la Université Audiovisuel de Saint-Cloud, bajo la dirección de Pierre Samson, en el cual se conjugan varios lenguajes: las imágenes, el comentario de los analistas, el comentario del autor sobre éste, y la manipulación de un juego de naipes, realizado expresamente para representar los elementos constitutivos del cuento (personajes presentes y aludidos, instancias narradoras, espacios y tiempos, símbolos). Pero este cortometraje es sólo la última variación de un texto que tiene una larga historia.

Hacia 1930, un adolescente rebelde quería escribir, a pesar de la prohibición paterna, de noche, al tenue resplandor de un frasco lleno de luciérnagas que cazaba en el monte, usando las hojas con membrete del ingenio azucarero donde trabajaba su padre. La primera historia que se le ocurrió narrar fue una versión de uno de los episodios de la Biblia que su madre les leía, a su hermana y a él, en las veladas, y que, después de leerlos en castellano, la madre comentaba en guaraní, dándoles un sesgo más familiar y accesible. La historia de la lucha de Jacob contra el Ángel, o, como lo traduce la *Biblia del Oso* (1573), contra el «varón» en el cual Jacob reconoció la cara de Dios, era uno de los episodios predilectos del joven, que se identificaba con este personaje que, a consecuencias de esta lucha, ya no se llamó Jacob (el Suplantador), sino que tomó desde entonces el nombre de Israel (el Batallador de Dios).

Lucha hasta el alba es pues el primer cuento escrito por Augusto Roa Bastos cuando tenía unos trece años. Esta primera versión –unas cuantas hojas sueltas– quedó perdida y olvidada durante casi cuarenta años. En 1968, cuando empezaba a ‘compilar’ *Yo el Supremo*, encontró las hojas amarillentas disimuladas entre las páginas del *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci. Allí las dejó dormir unos diez años más, hasta que, en 1978, retomó el texto primitivo mutilado, lo «restauró», y dio a la imprenta la segunda versión, que es en realidad la única que podemos leer, y el cortometraje puede considerarse como una nueva «variación», esta vez con varios autores.

Si tratamos de comprender los motivos de la predilección del joven Roa por este episodio bíblico, lo primero que salta a la vista es que se trata de la historia de un personaje que, gracias a su valor, es elegido por Dios para ser nada menos que el fundador de la tribu de Israel. Si remontamos más arriba en el libro del *Génesis*, leemos que Jacob, hijo de Isaac, tiene un hermano

² *La partie d'écriture: analyse de Lucha hasta el alba de Augusto Roa Bastos*, guión de Jean Alsina, Michelle Débax, Milagros Ezquerro y Michèle Ramond, realización de Pierre Samson, con la participación de Augusto Roa Bastos (realizado durante el invierno 1981-82, y presentado en la televisión, canal FR3, en abril 1982).

mellizo, Esaú, hijo mayor (ya que nació el primero) predilecto del padre porque era buen cazador y sus venados complacían a Isaac. Cuando Isaac se hace viejo y se vuelve ciego, quiere bendecir a su hijo predilecto antes de morir, y para preparar la bendición llama a Esaú y le dice que vaya a cazar y le guise un venado como a él le gusta. Esaú sale de caza, pero Rebeca, la madre de los mellizos, lo ha oído todo y llama a Jacob, que es su preferido, y le manda ir al corral a matar un cabrito, traérselo para guisarlo ella y que Jacob se lo presente a su padre, usurpando la identidad de su hermano. Gracias a un hábil subterfugio, Isaac bendice a Jacob, creyendo bendecir a Esaú. Al enterarse éste de la astucia del Suplantador, se pone tan furioso que jura matar a su hermano, pero Jacob, avisado una vez más por su madre, huye y se destierra, esperando que el enojo de su gemelo se mitigue con el tiempo.

Esta historia, cuyos elementos encontramos en *Lucha hasta el alba* a veces con variantes importantes, le interesa al adolescente que desea no sólo escribir sobre Jacob, sino incluso ser Jacob. Esta identificación se funda en varios paralelismos entre la situación del personaje bíblico y la del joven protagonista:

- Ambos tienen un mellizo con el cual mantienen una rivalidad violenta.
- Ambos son preferidos y ayudados por la madre, y reprimidos por el padre que prefiere al otro hermano.
- Ambos transgreden la ley paterna y se ven obligados a salir de casa hacia el exilio.

Por el contrario, la historia narrada en nuestro relato presenta diferencias importantes con relación al texto bíblico:

- Esaú es el mayor porque nació el último, con la mano trabada al calcañar de Jacob: o sea que la condición de los mellizos está invertida, aunque el mayor y el preferido del padre es aquí también Esaú.
- En la lucha contra el Desconocido, el joven no consigue la bendición deseada: «¡No puedo bendecirte porque estás maldito para siempre!...» *El muchacho siguió luchando ciegamente hasta que se dio cuenta de que había estrangulado a su adversario.*
- El muchacho tampoco consigue el reconocimiento del rabino Zacarías que lo maldice y le cierra la puerta con esta frase: «*Anda y trabaja los campos y siembra y cosecha*», que en Génesis se aplica a Caín el agricultor, mientras que Jacob, como Abel, eran pastores.
- Por fin, el muchacho llega a un expendio de bebidas, donde pide una botella de aguardiente que bebe sin respirar, cayendo muerto en un rincón. Los clientes lo reconocen: «¿No es ése el hijo de don Pedro, el

de la azucarera?” El viaje del exilio se cierra con la vuelta al pueblo de los padres, Manorã, “el lugar para la muerte” en lengua guaraní, de donde no se puede salir.

Vemos que el relato es una “variación”, según el término usado por Roa, del texto bíblico, o sea una nueva versión, con modificaciones más o menos importantes, de un texto anterior, que puede ser oral o escrito. En este caso, el episodio bíblico es un texto escrito (aunque primitivamente fuese oral) que pasa por la voz de la madre, haciéndose oral, y que luego es comentado por ella oralmente en otra lengua (guaraní). El muchacho, que escucha la lectura y el comentario de la madre, luego lee el mismo episodio en la Biblia y encuentra “que es de otra manera, no como cuando mamá nos lee o nos cuenta los mismos hechos”. Por fin, el muchacho se pone a escribir su propia versión de la historia de Jacob en un cuaderno escolar, y de pronto cesa de escribir, sale de casa y se pone a “vivir” la historia:

-Tal vez sea más fácil ser Jacob que escribir sobre Jacob.

La identificación del muchacho con el personaje de *Génesis* es entonces total, aún si su vivencia es diferente de la de Jacob.

La historia narrada en *Lucha hasta el alba* encierra los gérmenes del Mal que se van a desarrollar y desplegar en la obra robastiana en distintos campos.

1 - Los mellizos malditos

La primera causa desencadenante del trágico destino del protagonista es su condición de mellizo. Siguiendo el esquema bíblico, el relato pone en escena una pareja dispar: Esaú, el cazador, malo, velludo y contrahecho, es el mayor y el preferido del padre; Jacob, el escritor en ciernes, bueno y generoso, es castigado a menudo por el padre injustamente, aún cuando la culpa es del hermano, pero es el protegido de la madre, con quien tiene una gran complicidad. Los mellizos reaparecen en un relato, «Kurupí» (1959), contemporáneo de la escritura de la primera novela *Hijo de hombre*, así como en esta novela: son los mellizos Goiburú. Esta vez forman un solo personaje doble y malvado, que, de muchachos, siempre están opuestos a los buenos que insultan o maltratan, y hasta tratan de ahogar al joven Miguel Vera. En «Kurupí», ya mayores, a la vuelta de la Guerra del Chaco, se enteran de que su hermana menor, de apenas quince años, ha vivido amancebada con el jefe político del pueblo, gran fornicador y abusador de doncellas. Lo acechan y lo matan de manera bárbara: le cortan los genitales, lo degüellan y lo amarran a

la cruz donde estaba clavado el Cristo de Tupá Rapé, tomando así de paso venganza de Gaspar Mora, el escultor de esta figura de madera.

Sabido es que los mellizos son una figura mítica presente en muchas cosmogonías, y en particular en la mitología guaraní. Esta figura es, como en la Biblia, portadora de violencia y de crueldad, ya sea del uno contra el otro, ya sea de ambos contra los demás. En la obra de Augusto Roa Bastos los mellizos se arraigan tanto en la tradición bíblica como en la tradición guaraní, y son una de las representaciones del **doblo**, tan importante y polifacética a lo largo de la obra, y en particular en *Yo el Supremo*. En tanto que «hermanos enemigos», tienen un abolengo bíblico, con Jacob y Esaú, pero también con Abel y Caín, aunque éstos no sean mellizos. La rivalidad siempre se apoya en la predilección del padre, o incluso de Jehová, por uno de los dos. En la historia de Jacob y Esaú, la rivalidad es muy temprana, pues se manifiesta incluso antes del nacimiento, en el vientre de su madre:

Y oró Isaac a Jehová por su mujer, que era estéril; y aceptolo Jehová, y concibió Rebecca su mujer. Y los hijos se combatían dentro de ella; y dijo: Si así había de ser ¿para qué vivo yo? Y fue a consultar a Jehová. Y respondió Jehová: Dos gentes hay en tu vientre, y dos pueblos serán divididos desde tus entrañas: y el un pueblo será más fuerte que el otro pueblo, y el mayor servirá al menor. Y como se cumplieron sus días para parir, he aquí mellizos en su vientre. (*Génesis*, 25, 21-24)

Aquí aparece claramente una de las extensiones de la rivalidad de los mellizos: la lucha entre dos pueblos hermanos. Efectivamente, las palabras de Jehová anuncian las guerras futuras entre los descendientes de Esaú (los Idumeos) y los de Jacob (los Israelitas). Vemos pues como, en la historia bíblica, se expresa el carácter primigenio y raigal del Mal: rivalidad entre dos hermanos, guerra de influencia entre el padre, detentor del poder que ejerce a favor de su predilecto, y la madre, que no acepta la injusticia y usa de su inteligencia para neutralizar los planes del esposo. Esto en el marco del sistema patriarcal, en cuya cumbre está Dios, representado en la familia por el padre. En un marco más amplio –las tribus, las naciones, etc.– los conflictos pasan a ser guerras, cuyas motivaciones son, muy a menudo, rivalidades de territorio, de riquezas, de creencias, de diferencias en los modos de ser, de intolerancia del Otro. Evidentemente, la Historia paraguaya ofrece múltiples ejemplos de estas guerras, desde la terrible Guerra Grande o Guerra de la Triple Alianza (1865-1870) que opuso Paraguay a una coalición de tres países vecinos y hermanos (Argentina, Uruguay y Brasil) y causó tremendas masacres, hasta la Guerra del Chaco (1932-35) contra Bolivia que causó más

de cien mil muertos y gran cantidad de heridos y tullidos. Esta guerra, en la que Augusto Roa Bastos participó, a pesar de su edad, en el cuerpo de sanidad, dejó en su memoria huellas indelebles que se reflejan en muchos cuentos, así como en *Hijo de hombre*.

Otra forma de guerra entre hermanos enemigos es la guerra interna, el malvado ciclo de la opresión > rebelión > represión que opone el poder político y económico detenido por los representantes de los pudientes (los *poguasús*, los gordos, en guaraní) apoyados por el ejército, y los pobres, campesinos, obreros, mensúes, sirvientes, que periódicamente se organizan en montoneras, a veces apoyadas por una minoría de militares, como fue el caso en 1947 con la llamada «Revolución febrerista». La represión fue tan violenta que provocó muchas muertes y el exilio de gran parte de la juventud y en particular de los artistas, intelectuales y periodistas, y entre ellos Augusto Roa Bastos, que escapó por milagro a la muerte y salió hacia su primer exilio argentino. Esta guerra interna finalmente desembocará en la dictadura más larga de América Latina, la del general Alfredo Stroessner (1954-1989): se puede decir que la casi totalidad de los cuentos de Augusto Roa Bastos reflejan esta situación de conflicto interno permanente, ya en sus aspectos sociales y económicos, ya en su modalidad guerrillera.

El episodio bíblico de los mellizos, que, según dice Augusto Roa Bastos en el prólogo a la edición paraguaya de *Lucha hasta el alba*, era el «que yo prefería entre todos los que mi madre leía por las noches y que invariablemente comentaba en guaraní, reinventándolos a veces en un tiempo más cercano y con personajes conocidos», aparece pues como el núcleo generador del Mal. Como ya lo hemos adelantado, este núcleo se arraiga en la representación del sistema patriarcal, que incluye la familia en sentido estrecho –padre, madre, hijos–, pero también en sentido lato –tribu, clan, nación–, señoreado por la figura del Dios padre. Se trata de comprender cuáles son los rasgos definitorios de los personajes del padre y de la madre, así como de sus posibles extensiones.

2 - El padre represor

En el incipit del cuento aparece el padre como figura represora, que castiga duramente al muchacho, de una manera que a él le parece injusta:

Los verdugones del castigo de la tarde le escocieron de nuevo hasta el hueso; en las rodillas, las punzadas de los maíces sobre los cuales el padre lo mandó hincarse durante horas como de costumbre. [...] Desde el patio el

velludo mellizo le sacaba la lengua; las morisquetas de burla aumentaron su humillación, formaban parte del castigo. (517)

De entrada se hace patente la complicidad del padre con Esaú y contra el muchacho, y luego vemos que, además, el padre suele castigarlo por culpa del hermano. Pero a esta severidad del padre, se añade un elemento peculiar cuando exclama:

«¡Ahí lo tienen al futuro tirano del Paraguay! ¡Rebelde ahora, déspota después!... ¡A vergajazos voy a enderezar a este cachorro del maldito Karai Guasú!» (517)

Curiosamente el padre teme que el hijo rebelde sea un “futuro tirano del Paraguay” comparándolo al personaje histórico de José Gaspar Rodríguez de Francia, padre fundador de la nación independiente y Dictador Supremo de 1814 a su muerte en 1840, designado en guaraní como Karai Guasú, Señor Grande. Pero diciendo que su hijo es «un cachorro del Karai Guasú», el padre se identifica en cierto modo con la figura del tirano que, él también, infligía duros castigos a los culpables de algún crimen o de alguna conspiración.

Representativa del padre represor en el principio del relato, la figura del Dictador Supremo se identifica explícitamente al padre en la segunda parte, cuando el muchacho, después de haber matado a la *Persona* con la cual ha luchado hasta el alba, recoge la cabeza de su víctima:

Y en esa cabeza descubrió el rostro de filudo perfil de ave de rapiña del Karai-Guasú, tal como lo mostraban los grabados de la época. Pero también vio en la cabeza muerta el rostro de su padre. (522)

Este doble parricidio –padre carnal y padre de la nación– originará una metamorfosis del muchacho, cuya significación anticipa de manera alucinante la del doble parricidio perpetrado en la novela *Yo el Supremo*. Al contrario de lo que ocurre en el episodio bíblico, donde la lucha termina con la bendición de Jacob, la lucha del muchacho termina con la muerte del Desconocido, que además le declara que está « maldito para siempre ». En este episodio central del relato vemos la estrecha vinculación entre el padre carnal, el padre de la nación y Dios padre, así como el enfrentamiento del hijo rebelde con esta triple figura que encarna la represión en todos sus aspectos. Pero hay que observar que el enfrentamiento del hijo con la triple figura paterna no es anecdótico, sino que se repite de generación en generación: José Gaspar Rodríguez de Francia fue un hijo rebelde, que perpetró, por lo menos simbólicamente, la muerte de su propio padre, antes de ser el padre

de la nación y el Dictador Supremo, incapaz de compartir o de ceder el poder hasta su muerte. De la misma manera, el padre del muchacho fue un joven seminarista lleno de dudas y de angustia, antes de ser un padre represor que castiga duramente a su hijo para educarlo como un «hombre de provecho». Y por encima de todos está Jehová, el Dios que bendice, pero sobre todo castiga implacablemente a los pecadores y a su pueblo elegido, desde el primer castigo infligido despiadadamente a la primera pareja, que expulsa del jardín de Edén, donde los había albergado, por una dichosa manzana.

Lo que se dibuja aquí es una genealogía del Mal dentro del sistema patriarcal que instituye una cadena de poder vertical que sólo puede ser represivo de arriba hacia abajo y que, por ende, provoca la rebelión de los hijos. Para asegurar su poder y la transmisión de su poder, el padre designa un hijo predilecto que será el único que reciba su bendición, los demás tendrán que someterse primero al patriarca, y luego al heredero de su *potestas*. Por eso es tan importante la figura de los mellizos, porque pone de relieve la profunda injusticia de la predilección y de la bendición, siempre fundadas en un capricho del padre: en el caso de Esaú y Jacob, Isaac prefiere al primero porque es buen cazador y sabe guisarle al padre sus manjares preferidos. En nuestro relato, el padre le pega al muchacho, pero no castiga a Esaú:

Mamá dice que es porque mi hermano es contrahecho y tiene la cabeza un poco desvariada. Papá me pega cuando cree que hago algo malo. (519)

Como siempre, el padre, como Dios, castiga con buenos motivos y para bien del muchacho.

3 - La madre mediadora

Desde el principio del relato, la madre hace lo posible para proteger al muchacho de los castigos paternos: «*La madre, tratando de aplacarlo: - ¡No lo castigues así, Pedro! ¡Lo vas a resabiar!...*» Sin embargo, al contrario de lo que ocurre en el episodio bíblico, donde Rebeca urde un stratagema para engañar al patriarca y que éste bendiga a Jacob creyendo que bendice a Esaú, la madre no favorece al muchacho con relación al hermano, sino que lo consuela de los castigos y trata de explicarle con benevolencia la severidad del padre.

Sin embargo, la función más importante de la madre es otra: es la mediadora entre las historias de la Biblia que ella les lee a sus hijos y les comenta, y el deseo de escribir del muchacho. Ella es la que cuenta, por las noches, las historias fantásticas de los indios, la que lee los relatos de la

Biblia, comentándolos y reinventándolos, despertando en el hijo predilecto el deseo de escribir sobre Jacob y, más tarde, de ser Jacob. Personaje mediador, la madre transmite la herencia oral de la tradición guaraní, y la herencia cultural de la civilización dominante. Por la voz de la madre pasan las primeras narraciones que despiertan en el muchacho el deseo de escribir. La escritura naciente –este primer cuento– será reescritura, una glosa infiel de las Escrituras, como aquéllas que hacía la madre al leer los relatos bíblicos, o al contar los mitos indígenas. De esta experiencia primigenia, la escritura de Augusto Roa Bastos conservará algunos de sus rasgos fundamentales.

En la estructura patriarcal, el Mal, como el poder o la hacienda, se hereda de padre a hijo, mientras que la madre es transmisora de la cultura oral, particularmente en Paraguay donde la herencia cultural guaraní es de tradición oral. Sin embargo, la iniciación a la escritura, alentada por el ejemplo de la madre, no se hace sin dolor: el muchacho sale de casa y se dirige hacia su destino que se le presenta bajo la apariencia de un agresor desconocido contra el que va a luchar, no sólo hasta el alba, sino hasta la muerte. Cuando el muchacho recoge la cabeza de su adversario vencido, se da cuenta de que se trata de la triple instancia patriarcal: Dios (el Desconocido, o el Ángel en la tradición cristiana), el padre de la nación (el Karai Guasú) y su padre. El muchacho ha fracasado en su intento desesperado por «ser Jacob»: en vez de conseguir la bendición divina (modelo de la bendición patriarcal), ha matado a su adversario, condenándose así para siempre. El anca descoyuntada ya no es signo de elección, como en la Biblia, sino la prueba tangible de que la lucha hasta el alba ha sido «*un sueño de otra especie*». La secuencia que sigue se desarrolla en un espacio-tiempo diferente: se desdobl原因 los paisajes, las tierras, las vidas, las muertes, se escucha una voz que «*no era la suya, ni la de su madre, ni la de las Escrituras, ni la voz que había entrado muchas noches en su vigilia cuando al resplandor fosfórico de las luciérnagas escribía a su manera la historia de Jacob*» (522). El tiempo se acelera de tal forma que, en el transcurso del día, el muchacho envejece, así que el rabino Zacarías –que evoca el personaje del padre de Juan Bautista, el precursor de Jesús– no lo reconoce cuando llega a Nazareth, y lo echa de su casa, repitiendo así la violencia paterna. La maldición de Zacarías retoma varios versículos de los *Proverbios de Salomón*, pero la voz “suplantador” es una alusión directa a Jacob, el cual nació después de su hermano, con la mano trabada a su calcañar: las circunstancias del nacimiento de los mellizos están invertidas en el cuento. La misma frase de Zacarías evoca también lo que Juan Bautista decía de Jesús: «*El que viene tras mí y es antes de mí: porque es primero que yo*» (Juan 1, 15). La última frase de

Milagros Ezquerro

Zacarías: «*Anda y trabaja los campos y siembra y cosecha*» recuerda a Caín, el maldito, que era agricultor, mientras que Abel como Jacob eran pastores.

Después de esta última maldición patriarcal, el muchacho entra en un rancho de expendio de bebidas donde va a morir: entonces nos damos cuenta que el muchacho es de nuevo «*el hijo de don Pedro, el de la azucarera*» y que ha vuelto a Manorã, el-lugar-para-la-muerte. Entrar en la escritura (escribir sobre Jacob) supone renunciar al hogar, o sea exiliarse de la tierra-madre, de la lengua-madre, errar por el mundo y enfrentarse al destino del triple parricidio (ser Jacob) y de la maldición eterna. Así vemos que este primer relato, «restaurado» casi cincuenta años después de la primera versión, representa un auténtico núcleo generador de la obra roabastiana. Se puede considerar como un mito metaficcional extraordinariamente productivo. Desde el punto de vista de los orígenes del Mal, funciona como una reescritura, o «variación», del episodio bíblico del Jardín de Edén, donde se originaron todos los males que se derramaron sobre la pobre humanidad. Pero, al revés de lo que pasa en *Génesis* 2 y 3, en nuestro relato la culpa no recae sobre la mujer ni siquiera sobre la serpiente, sino que se origina en el sistema patriarcal, representado en la triple instancia Padre –Jefe político– Dios. Si consideramos los cuentos de Augusto Roa Bastos, veremos que los personajes depositarios del Mal se vinculan con una, o varias, facetas de esta triple instancia, ya en su dimensión individual, ya en su dimensión social e histórica, ya en su dimensión espiritual y religiosa.

***Milagros EZQUERRO,
Université Paris Sorbonne Paris IV***

Jeux interdits : les enfants et le mal dans les Cuentos completos de Augusto Roa Bastos

DANS L'OPTIQUE DE LA PROBLÉMATIQUE du mal, nous nous intéresserons au personnage de l'enfant dans les nouvelles de Augusto Roa Bastos. Pourquoi l'enfant ? Pour reprendre la terminologie de Philippe Hamon¹, le personnage de enfant, du néophyte, du nouveau, est particulièrement rentable dans l'économie d'un récit ; observateur et acteur privilégié, il cristallise en miniature les failles, les manquements de la société dont il est issu. Il est à lui tout seul une sorte de petit observatoire de tous les comportements sociaux, sa première sphère sociale étant cette microsociété qu'est la famille. On verra comment il sera à la fois actif ou passif, victime ou bourreau. La question du mal dans le cas des enfants rend la philosophie particulièrement inopérante. Je rappellerai la réflexion de Paul Ricœur sur le Mal : « Le mal est le point critique de toute pensée philosophique ; si elle le comprend c'est son plus grand succès ; mais le mal compris n'est plus le mal, il a cessé d'être absurde scandaleux, hors droit et hors raison. Si elle ne le comprend pas, alors la philosophie n'est plus la philosophie [...] »².

Étudier les *Cuentos completos*³, écrits entre 1953 et les années soixante-dix, permet au lecteur de se faire une idée des thématiques et de la poétique de Roa Bastos. On constate que Iturbe et les récits

¹ Cf. Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

² Paul Ricœur, « Kierkegaard et le mal », in *Lectures 2*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 16, cité par Philippe Fontaine, *La question du mal*, Paris, Ellipses, 2000, p. 7.

³ Augusto Roa Bastos, *Cuentos completos*, Barcelona, Debolsillo, 2008. C'est cette édition que nous utiliserons pour l'étude des différentes nouvelles.

autobiographiques du monde rural restent particulièrement prégnants. En ce qui concerne les personnages enfants, ils auront un rôle primordial, voire inaugural, dans les premières nouvelles de «El trueno entre las hojas» ; pensons à la nouvelle «Los carpincheros», mais aussi au récit écrit, perdu, retrouvé et réécrit de «Lucha hasta el alba».

La plupart des nouvelles que nous étudierons se trouvent dans *El trueno entre las hojas*, mais nous citerons aussi *Moriencia* pour «Nonato» et *El Baldío* pour «La flecha y la manzana». À travers les aventures et mésaventures des enfants, Roa Bastos synthétise une certaine vision de la société paraguayenne ainsi que sa conception de l'humanité dont l'une des caractéristiques semble être la lutte éternelle entre le bien et le mal.

La problématique du mal peut se décliner selon trois aspects que nous nommerons de la façon suivante :

- 1- L'innocence sacrifiée,
- 2 - Mauvaise graine,
- 3 - Naître ou ne pas naître.

1 - L'innocence sacrifiée

Dans la religion catholique, le péché est inhérent à la condition humaine ; s'ensuit la cohorte de malheurs, souffrances, douleurs, qui sont donc le lot de la condition humaine. Mais il reste un problème contre lequel l'esprit même le plus religieux achoppe : le mal indicible et scandaleux qui est la souffrance ou la mort de l'enfant ; ainsi Saint Augustin dans l'Épître aux Romains, quant on en vient à la souffrance des enfants, dit : « je suis dans un grand embarras et ne sais que répondre. Ne sont-ils pas abattus par les maladies, déchirés par les douleurs, torturés par la faim et la soif, affaiblis dans leurs membres, privés de l'usage de leurs sens, tourmentés par les esprits immondes ? Dieu est bon, Dieu est juste mais qu'un de nous nous dise alors pour quel motif les enfants sont condamnés à souffrir ? »⁴. La réponse sera la première théodicée, celle de Saint Augustin dans *La cité de Dieu*, qui dédouane Dieu de toute responsabilité ; seul l'homme qui s'est détourné de Dieu en connaissance de cause est responsable.

Le premier grand malheur qui arrive aux enfants dans *Cuentos completos* est précisément la mort prématurée.

⁴ Cf. Jérôme Porée, *Le mal. Homme coupable homme souffrant*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 113.

Dans trois nouvelles de *El trueno entre las hojas*, trois petites filles qui symbolisent, comme on le verra, l'innocence, disparaîtront de manière dramatique. Il s'agit de Gretchen dans "Los carpincheros", d'Alicia dans «La tumba viva» et de Poilú dans «La rogativa», la mort étant soit le climax de la nouvelle dans «Los carpincheros» ou «La rogativa», soit la matière même du suspense dans «La tumba viva» ; mais nous évoquerons aussi la nouvelle «Cigarrillos Mauser» ; l'intrigue entre parfaitement dans la catégorie du mal dont parle Saint Augustin : des enfants «tourmentés par des esprits immondes».

On considère la nouvelle de «Los carpincheros» comme tout à fait programmatique de *El trueno entre las hojas* ; dès l'incipit, le lecteur est plongé dans un univers mi-fantastique mi-magique – pour ne pas employer les termes de *realismo mágico* ou de *real maravilloso* que rejetait Roa Bastos –, dans un univers nocturne et aquatique où glissent, élégants, les gitans de l'eau qui fascinent la petite Gretchen : ses parents, émigrés allemands viennent de s'installer à Tebicuary-Costa, au bord de l'eau, pour travailler à la sucrerie et commencer une nouvelle vie. Ce que raconte le narrateur est un fait divers tragique : une petite fille, la nuit de la Saint Jean, se noie. Mais le tour de force de l'auteur est de faire de ce grand malheur une page extraordinaire de poésie, de sublimer, la mort de la petite fille grâce aux métaphores, chromatisme, synesthésies, clair-obscur, pour décrire comment la petite fille, de son plein gré, est avalée ou plutôt bue par l'eau tant la mort a l'air douce ; elle pose sa main dans la main du *carpinchero* : «su mano se tiende hacia la gran mano oscura y queda asida a ella como una diminuta mariposa blanca posada en una piedra del río»⁵. Dans un contraste que l'on retrouvera dans d'autres nouvelles, la lumière contre les ténèbres, la blancheur contre le noir, la petite fille aux cheveux de lin est attirée par les gitans de l'eau au teint sombre, ceux qu'elle appelle *los hombres de la luna* et qui exercent sur elle un effet hypnotique. La lune blanche se reflète dans le miroir de la rivière. On retrouve une esthétique moderniste raffinée qui rappelle certains contes d'Horacio Quiroga, même dans l'interprétation que l'on peut faire de la nouvelle ; la mort de la petite fille pourrait être interprétée comme sacrificielle ; les parents, colons étrangers, doivent payer un tribut, car, intrus, ils violent le territoire des *carpincheros*, des maîtres de l'eau dont l'un d'eux vient d'être mortellement blessé par «un tigre de l'eau». Mais l'écriture de Roa Bastos dans la poétisation de la mort de Margaret, rejoint les grands stéréotypes, les grands invariants universels ; la mort par noyade de

⁵ «Los carpincheros», p. 28.

Gretchen rappelle le complexe d'Ophélie ou ophélisation étudié par Bachelard ; dans la pièce de Shakespeare, Ophélie se noie, elle flotte et semble endormie, ses longs cheveux défaits. Gretchen est une sorte d'Ophélie américaine ; l'eau l'emporte, la ravit, sous le reflet de la lune⁶ : «los destellos muestran todavía por un momento antes de perderse en las tinieblas los cabellos de leche de Margaret. Va como una luna chica en uno de los cachiveos negros»⁷. Selon Gaston Bachelard, «l'eau est l'élément de la mort jeune et belle, de la mort fleurie»⁸. Dans *L'eau et les rêves* Bachelard écrit encore : «l'eau est une invitation à mourir, une invitation à une mort spéciale qui nous permet de rejoindre un des refuges matériels élémentaires»⁹. Mais l'eau est renaissance aussi ; Gretchen veut fuir le monde triste et sévère des ses parents pour suivre les hommes libres qui sont «el olor salvaje de la libertad y de la vida»¹⁰ ; et peut-être retourner aux sources. Car l'une des constantes de l'eau est sa «profonde maternité». On retrouvera cela dans «Nonato» dont le projet de vie est de disparaître dans l'eau pour revenir à cet état de «non-né». N'oublions pas que la lune est associée à la féminité et à la pluie ; cette image se combine aussi aux croyances paraguayennes. La lune féminine blanche est omniprésente dans les mythes guaranis¹¹ et on en retrouvera des traces dans les *Cuentos completos* dans le conte éponyme de *El trueno entre las hojas*, où l'aveugle Solana Rojas est amoureux de la fille de l'eau et de la lune¹² («Luna blanca, Yasu moroti ») ; Poilú, elle aussi, dans «La rogativa», cherche la fleur de lune, *yasi-moroti*, dans l'univers terreux et asphyxiant de la sécheresse, le puits sec la fascine : «esa pequeña y redonda noche misteriosa del pozo»¹³. Il faut le sacrifice de la petite fille pour que l'eau tombe. La sécheresse est un mal naturel que les habitants tentent de conjurer par des prières dans la pure tradition du monde ibérique et méditerranéen qui combat les calamités par des rogations. Mais ici s'affrontent deux cultures, la

6 Cf. Jean Chevalier et Alain Gherbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1969.

7 *Ibid.*, p. 29.

8 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 113.

9 *Ibid.*, p. 77.

10 «Los carpincheros», *op. cit.*, p. 28.

11 Cf. Isabelle Combès, «Yaci-Mythes et représentations tupi-guarani de la lune», 1991. www.persee.fr/web/revue/

12 «El trueno entre las hojas» *Cuentos completos*, *op. cit.*, p. 221. Roa Bastos pratique la réécriture et la variation ; Gretchen disparaît dans «Los carpincheros», mais dans «El trueno entre las hojas», bien que l'on mentionne sa mort, on peut imaginer aussi qu'elle s'est transformée en un mythe qui prend la forme d'un personnage fantastique et fantomatique, attirant et magique.

13 «La rogativa», *Cuentos Completos*, *op. cit.*, p. 171.

culture catholique, officielle et celle de celui que l'on prend pour un vieux fou, Felipe Tavy, une sorte de chamane ou de *Karai* dégradé qui vit à l'écart du village. Pour lui, si sécheresse il y a, c'est la faute du tigre bleu¹⁴ qui a bu toute l'eau ; tant que le tigre n'aura pas uriné, il n'y aura pas d'eau et il urinera seulement si sur le ruisseau une fleur de lune fleurit. Poilú sera la victime propitiatoire, un petit corps difforme, au ventre gonflé à force de manger de la terre, qui trotte vers le ruisseau enveloppée d'une nuée de mouches pour voir pousser la fleur de l'eau. Fernando Tavy, le seul ami de Poilú, sera lynché par la foule quand il reviendra en tenant dans ses bras le corps inerte de Poilú, mais la pluie se mettra à tomber.

Les enfants ont dans ces nouvelles un rôle éminemment visionnaire. Intrépides, ils font ce que les adultes n'osent pas faire : réparer l'injustice, lutter contre le mal, ils anticipent et passent de l'autre côté du miroir aux dépens de leur vie. Tel est le cas d'Alicia dans «La tumba viva». Si l'élément liquide dominait dans les deux nouvelles précédentes, ici s'impose l'arbre immense qui dès le début de la nouvelle est la «tumba viva», «un guapo y de descomunales proporciones»¹⁵. La petite fille partage avec Gretchen le fait d'appartenir au clan des maîtres – son père est un grand propriétaire terrien, Gretchen était fille de colons étrangers émigrés. Sur les terres de Francisco Morel y Santillán, des enfants disparaissent, mais l'hacendado tout puissant n'en a cure et se moque des plaintes des parents qui réclament justice. Intervient alors Alicia, émue par les histoires que racontent les parents. Face à l'indifférence de son père, Alicia part combattre le monstre mangeur d'enfants, *luisón*, *pombero*, nain monstrueux, *yasi yarété*, certaine que sa petite croix dorée servira à le repousser. Notons au passage combien la transculturation dans les nouvelles de Roa Bastos est subtile et multiple : Alicia et sa petite croix dorée au cou semblent en miniature chasser comme les extirpateurs d'idolâtries les démons païens, exorciser le diable. Alicia disparaîtra et selon une justice immanente, celui qui se moquait des malheurs des parents dont les enfants disparaissaient, connaîtra l'extrême douleur de la disparition de sa fille, dans le déni d'abord : «Se había embarcado rumbo al País de las Maravillas»¹⁶. Mais quinze ans plus tard est retrouvé le petit squelette d'Alicia. Dans la tombe vivante, la tombe végétale, il y a évidemment pour le lecteur «lointain» une sorte d'exotisme dans cet anthropomorphisme macabre, qu'on pourrait assimiler aux histoires décadentes, exotiques, histoires de momies,

¹⁴ *Ibid.*, le tigre bleu renvoie sans doute au «jaguar céleste dévorant la lune».

¹⁵ «La tumba viva», *Cuentos Completos*, *op. cit.*, p. 199.

¹⁶ *Ibid.*, p. 210.

de morts étranges (Ventura García Calderón) ; or l'univers de Roa Bastos est un univers très cohérent, de cultures qui s'imbriquent sans se compléter, mais plutôt s'entrechoquant, s'affrontant comme dans le cas de Poilú, sans doute à l'image de la situation duelle du Paraguay, comme on peut le lire dans *El trueno entre las hojas* : culture hégémonique aux structures autoritaires héritées des Espagnols et l'autre culture, réduite à un fatras de mythes dégradés, de superstitions nuisibles.

Quant à l'arbre qui reste le point d'ancrage narratif et métaphorique, il renvoie autant à la culture occidentale qu'à la culture guarani. L'arbre peut être celui du créateur du monde Namandú, le Dieu qui se créa à partir d'un arbre et ensuite créa le monde ; mais ici l'arbre, véritable colosse, est un géolier qui a avalé un autre arbre lequel sera comme une châsse précieuse, car la châsse conserve les reliques d'un saint et Alicia, en se sacrifiant, a fait un miracle : «El monstruo no volvió a robar más criaturas. Alicia Morel había hecho el milagro de ahuyentarlo»¹⁷. Roa Bastos montre toute l'ambiguïté de la culture populaire : terreur, ignorance, culture dégradée, parodiée, tel est peut être le sort des cultures condamnées dont il ne reste que les formes du mal, des gnomes dévoreurs d'enfants et les faux prophètes comme dans la nouvelle «El Karuguá», qui, promettant sans doute la terre-sans-mal, entraîne ses adeptes dans les eaux boueuses de l'étang, dans un suicide collectif.

Dans une moindre mesure, la nouvelle «Cigarrillos Mauser» a aussi à voir avec l'innocence sacrifiée. Le narrateur, dans un registre autobiographique qu'il faudrait vérifier, se souvient de l'arrivée dans sa famille comme domestique d'une étrange femme noire qui exercera sur le petit garçon un pouvoir maléfique. Dans cette écriture très picturale domine ici la couleur noire. Si le blanc renvoie à la pureté (on se souvient de la fleur de lune qui rend Poilú presque belle, de la blancheur de Gretchen et celle sans doute d'Alicia synonyme de pureté), ici le mal est connoté par ce personnage de femme ainsi décrit : «voz parecida a un escarabajo negro»¹⁸, «nocturna fascinación»¹⁹, en totale opposition à la mère « blonde aux yeux bleus », douce, mélomane. La femme noire raconte des histoires horribles ; cette femme sans nom, sorte de démonsse lubrique, initiera malgré lui le jeune garçon à la sexualité. On trouve dans cette fiction très autodiégétique, une grande similitude avec ce que raconte en son nom propre le Péruvien José María Arguedas dans le premier journal intercalé de son roman *El Zorro de arriba y el zorro de abajo*. Arguedas

¹⁷ *Ibid.*, p. 211.

¹⁸ «Cigarrillos Mauser», *Cuentos Completos*, *op. cit.*, p. 97.

¹⁹ *Ibid.*, p. 91.

se souvient de Felipa, une indienne logée pour la nuit par les gens de l'hacienda où il vivait et qui d'une certaine façon commettra sur lui une sorte d'agression sexuelle : «fue avanzando la mano hasta mi vientre. Sus dedos. Sus dedos duros estaban como caldeados [...]. Felipa me tocó el vientre y sus dedos como arañas caldeadas, medio desesperadas, me acariciaban»²⁰. Mêmes images, même sensation de répulsion et d'effroi dans la nouvelle de Roa Bastos sous les caresses de cette femme, «mano rugosa y afelpada que llegaba a las zonas más íntimas de su naciente adolescencia como un bicho caliente y misterioso»²¹ ; *iniciación/inocencia* se déclinent alors ici comme une sorte de paronomase infernale.

2 - Mauvaise graine

« Nul n'est méchant volontairement » dit Platon. Encore moins, penserait-on, celui qui est considéré comme innocent, soit l'enfant. Or, on sait depuis Freud que l'homme est travaillé par des pulsions vitales, destructrices. Donc si les enfants sont victimes du mal, ils peuvent aussi être agents actifs, car, pour Roa Bastos, le bien et le mal se trouvent à part égale dans l'humanité. Prenons l'exemple de la nouvelle intitulée «Pirulí». Pirulí est un petit garçon adoré et craint par sa mère qui reconnaît en lui tous les traits de son défunt mari ; la nouvelle se passe dans le milieu rural violent de la sucrerie ; Eleuteria, la mère de Pirulí, s'épuise au travail : il faut faire marcher le *trapiche*, faire avancer le cheval, mettre la canne dans la meule. Pirulí est malin et facétieux comme ces esprits farceurs qui hantent la campagne, *pombero*, *luisón* du monde guarani, auxquels il s'identifie : «bajo la piel oscura ya está depertando también el diablito naranjero»²². Il est mû par une sorte d'instinct de mal, de destruction, pour compenser l'ennui ; capable du pire, comme le jour où il a réussi à faire dérailler un train, ce qui lui a causé une très grande jouissance. Dans la nouvelle, on se trouve face à un acte de cruauté mentale à l'encontre de sa mère ; il lui fait croire qu'un de ses bras s'est pris dans les cylindres du *trapiche*. Pirulí est doté d'une grande violence intérieure ; son comportement pervers est la marque de ce que le psychologue Winnicott appelle la déprivation²³ à la mesure de ce couple mère-enfant et du

20 José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada, 1971, p. 28.

21 «Cigarrillos Mauser», *op. cit.*, p. 97.

22 «Pirulí», *Cuentos completos*, *op. cit.*, p. 147.

23 «Déprivation : être privé de certains caractères propres à la vie familiale». Cf. Donald. W. Winnicott, *Aggressivité, culpabilité et réparation*, Paris, Payot, 1984, p. 84.

contexte de pauvreté et d'abandon dans lequel vit la mère depuis la mort de son mari.

«La flecha y la manzana» est une des rares nouvelles qui se passe hors du Paraguay dans le milieu des exilés paraguayens à Buenos Aires ; des enfants jouent ; le visiteur attend et observe le comportement de la petite fille qui, agacée par ses frères, se venge et souffle violemment l'aiguille en direction de l'un des deux garçons. L'aiguille vient se ficher dans sa pommette. Le microcosme familial semble ici refléter ce qui se joue au niveau universel comme l'explique le narrateur : «Desde un sofá el visitante observaba ensimismado la eterna lucha entre el bien y el mal que hace una víctima de cada triunfador»²⁴. La méchanceté de la petite fille est corroborée par les dires de la mère «una verdadera piel de Judas»²⁵. Le défi final qu'elle lance à ses frères sera de viser la pomme sur la tête de l'un d'eux, et bien sûr la flèche ratera sa cible et atteindra le visage du garçon. La nouvelle peut surprendre, mais elle est aussi une sorte de mise en abyme d'une autre histoire («Encuentro con el traidor»), celle du visiteur qui perdit un œil dans un duel au sabre. S'installe ainsi un inexorable *continuum* dans les formes que le mal peut revêtir et les agents pervers qui peuvent le servir. Dans cette nouvelle, Alicia est la version diabolique de cette autre Alicia angélique de «La tumba viva», car, comme il est dit dans «Borrador de un informe», «en la vida todo anda mezclado: lo bueno y lo que es un poco sucio, lo santo y lo que es un poco del diablo»²⁶. Le comportement de ces enfants pleins de malignité et de méchanceté renseigne aussi sur celui des adultes : selon Freud, l'analyse des névroses d'enfants nous aide à comprendre les névroses de l'adulte²⁷.

3 - Naître ou ne pas naître

L'alternative de donner la vie ou non, de tuer dans l'œuf un projet de vie ou de le tuer symboliquement, est un thème que l'on retrouve allusivement dans deux nouvelles «Galope en dos tiempos» et «Kurupí», tandis qu'il est particulièrement développé dans «Nonato». Dans «Galope en dos tiempos» ou dans «Kurupí» (*El baldío*), les jeunes femmes sont sommées de se débarrasser de l'enfant qu'elles portent. Dans les deux cas sont utilisées les mêmes expressions violentes pour parler de l'avortement : «Rosa tuvo que soportar

²⁴ «La flecha y la manzana», *Cuentos completos, op. cit.*, p. 343.

²⁵ *Ibid.*, p. 344.

²⁶ «Borrador de un informe», *Cuentos completos, op. cit.*, p. 296.

²⁷ Cf. Anna Freud, *Le normal et le pathologique chez l'enfant*, Paris, Gallimard, 1965, p. 119.

que le saquearan las entrañas para despojarse de lo que más deseaba en el mundo»²⁸, tandis que la jeune maîtresse de Melitón doit avoir recours elle aussi à diverses méthodes avortives violentes : «Desde su apostadero, Brígida escuchaba el rumor de las arcadas y los quejidos de la paciente cuyas entrañas se resistían al saqueo»²⁹. Mais c'est dans la nouvelle «Nonato» que le malheur d'être ou de ne pas être né est manifestement exprimé.

«Nonato» est une longue introspection, un long monologue qui se voudrait dialogue d'un enfant mal né, hypermnésique, assailli continuellement par les souvenirs d'avant sa naissance. Il cherche sa place, risée des autres enfants, souffre-douleur ; son seul ami est son tambour ; l'enfant essaie d'interpeller sa mère uniquement occupée par la pensée de son mari mort ; auto-dépréciation de soi, « tristesse d'un moi primitif, blessé, incomplet, vide »³⁰, deuil et mélancolie, complexe d'Œdipe post mortem, telles sont les manifestations de la détresse de Nonato. Comment détronner ce fantôme de père plus fort que lui³¹ ? L'enfant ne peut que vivre dans la culpabilité, endosser la souffrance de la mère, attirer son attention en se couvrant de plaies, en se blessant, en se tapant la tête contre les murs. Tout l'aspect clinique de ce que les psychanalystes appellent « l'incertitude d'être né »³² est appréhendé de l'intérieur et le désespoir d'être mal né devient une confession intime, particulièrement émouvante par la finesse d'introspection de l'enfant dans l'impossibilité de pouvoir « déployer le vivant et d'habiter « son propre corps »³³. Il s'agit de l'étude d'un processus limite qui ne peut mener qu'au suicide, au retour aux eaux placentaires, à la vie intra-utérine. Mais l'histoire de Nonato ne s'arrête pas là ; Nonato deviendra cet étrange maître d'école qui, dans «Bajo el puente», se suicide en jouant du tambour. En retournant dans les eaux primordiales, il retrouvera son visage de nouveau-né. On aimerait terminer par une nouvelle où l'improbable survie d'un nouveau-né au milieu des détritiques et des ordures devient soudain possible. Dans «El baldío» un

28 «Galope en dos tiempos», *Cuentos completos, op. cit.*, p. 49.

29 «Kurupí», *Cuentos completos, op. cit.*, p. 386.

30 Julia Kristeva, *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 21.

31 «Yo sólo sé que un muerto a quien llaman mi padre ha entrado a compartir conmigo un lugar donde no cabemos los dos. Y sé que tarde o temprano, él va a acabar sacándome de allí» («Nonato», *Cuentos completos, op. cit.*, p. 477).

32 « L'enfant (qui n'a pas forcément été brutalement désinvesti précocement par la mère) sent peser sur lui l'impératif de renvoyer sa propre image à l'autre primordial (représenté par la mère ou par le père ou encore par les deux) ainsi que l'impératif de s'automutiler (parfois métaphoriquement) de telle sorte qu'il soit bien établi qu'il ne saurait occuper une place entière, singulière et vivante ». Sylvie Le Poulicher, *Les chimères du corps. De la somatisation à la création*, Paris, Aubier, 2010, p. 164.

33 *Ibid.*, p. 12.

homme qui sans doute vient d'assassiner celui qu'il porte sur son dos, entend les vagissements d'un nouveau-né qu'il prendra contre lui et emportera loin du *baldío* en courant. Cette histoire contrebalancerait à merveille d'autres histoires remplies de malheurs et de noirceur. Une certaine forme de bien triompherait. Or c'est ignorer qu'une des caractéristiques de Roa Bastos est la poétique des variations, la réécriture. Dans *Contravida*³⁴, paru en 1994, l'auteur « à contre-courant » écrit, réécrit, déforme, ampute des nouvelles et autres écrits dont «El baldío» où, cette fois-ci, le sauveur du nouveau-né s'empresse de l'abandonner dans un couvent, rendant dérisoire le beau dénouement de la première version.

Enfin il faudrait réserver une place particulière à la nouvelle «Lucha hasta el alba» qui pourrait peut-être apparaître comme une mise en abyme de l'écriture du mal à travers la personne du jeune narrateur, qui écrit à la lumière des lucioles. Cette nouvelle (1932), retrouvée en 1968 quand commence l'élaboration de *Yo el supremo*, comme l'explique Milagros Ezquerro, est « la miniaturisation de toute la trajectoire roabastienne » (histoire familiale, Bible, histoire du Paraguay)³⁵. On reconnaît des éléments autobiographiques (le père ancien séminariste, employé à la sucrerie, le rôle éminemment important de la mère qui lit la Bible à ses enfants et cette histoire de jumeaux rivaux qui renvoie aussi peut-être aux jumeaux de la culture guarani). On trouve ici toutes les formes du mal, la rage d'être haï par le frère, incompris et battu par le père, le désir de vengeance et cette compensation qu'est l'écriture : «Papa no es hombre malo pero me cree malo a mí»³⁶ écrit le narrateur autodiégétique. Tout s'imbrique : complexe d'Œdipe, désir de tuer le père, références bibliques, souvenirs autobiographiques. Le jeune narrateur réécrit l'histoire de Jacob et Ésaü. L'enfant devient Jacob. La nouvelle, qui commence dans le registre réaliste, s'émancipe tant au niveau des coordonnées temporelles que spatiales : la rivalité entre les deux frères pousse Jacob à fuir, et, dans un magnifique plan séquence, il sort du Paraguay et se retrouve sur le chemin de Nazareth. Là, Jacob luttera jusqu' à l'aube contre un ennemi à deux visages ; Jacob maudit, errant, jeune vieillard, enfant aux cheveux blancs, reviendra au village pour mourir. La nouvelle de

34 Christine Maurin, « La réécriture des œuvres antérieures de Roa Bastos dans *Contravida*: destruction et création » ; www.crimic.paris-sorbonne.fr

35 Cf. pour «Lucha hasta el alba», Jean Alsina, Michèle Debax, Milagros Ezquerro, Michèle Ramond, Présentation du film *La partie d'écriture*, Centre Audiovisuel de Saint Cloud, 1982.

36 «Lucha hasta el alba», *Cuentos completos*, *op. cit.*, p. 519.

l'enfant maudit est comme une parabole du Paraguay, de son isolement hors du temps.

Le mal implique une norme que l'on enfreint. L'enfant et l'adolescent, parce qu'ils se trouvent dans une situation de prématurité, dans cette zone de turbulence que Winnicott appelle le pot au noir³⁷, sont particulièrement aptes à essayer toutes les formes du bien ou du mal et dans les *Cuentos completos*, Roa Bastos nous invite à réfléchir sur cette problématique grâce à un imaginaire à la fois très ancré dans la culture paraguayenne et très universel, car tel est le talent des écrivains ; et je terminerai par une citation de Freud tirée de *Délire et rêve dans la Gradiva de Jensen* (1907) et qui résume parfaitement la suprématie de l'art et de la littérature pour dire l'indicible, pour représenter l'irreprésentable : « Mais les poètes et romanciers sont de précieux alliés, et leur témoignage doit être estimé très haut, car ils connaissent entre ciel et terre, bien des choses que notre sagesse scolaire ne saurait encore rêver. Ils sont dans la connaissance de l'âme, nos maîtres à nous, hommes vulgaires, car ils s'abreuvent à des sources que nous n'avons pas encore rendues accessibles à la science »³⁸.

**Françoise AUBÈS,
Université de Paris Ouest Nanterre-La Défense EA 369**

³⁷ Cf. « L'adolescence ; définition du pot au noir : « c'est un terme de navigation qui m'a semblé dépeindre ce moment de l'adolescence où l'on ne sait pas de quel côté le vent va tourner et s'il va y avoir du vent », in Donald W. Winnicott, *Agressivité, culpabilité et réparation*, op. cit., p. 121

³⁸ Sigmund Freud, *Délire et rêves dans la "Gradiva" de Jensen*, (1907), Paris, Gallimard, 1949, p. 127.

4 - Los vivos y los muertos
*de Edmundo Paz Soldán:
une éthique postmoderne*

*Le Mal et les messages subliminaux
dans Los vivos y los muertos
d'Edmundo Paz Soldán*

L'EXPRESSION QUI SERT DE TITRE au roman d'Edmundo Paz Soldán, *Los vivos y los muertos*, volontairement ou non de la part de son auteur, entre en intertextualité avec la fin du *Credo*, prière rituelle récitée durant la messe, au moment où est évoquée la fin du monde, puis l'Apocalypse. La petite ville de Madison, et plus particulièrement le groupe d'adolescents fréquentant encore le collège, membres du club de football américain et leurs pom-pom girls, connaît en effet une série inouïe de morts accidentelles et d'assassinats. Ce monde clos, dont peu de personnages parviennent à sortir, mais où viennent échouer des êtres mentalement détruits ou pervertis par la guerre, fonctionne comme un univers enfermé dans le cercle de la tragédie, voire de l'enfer : « damn » n'est-il pas l'anagramme d'une partie du nom de ce lieu maudit, où les vivants semblent n'être que des morts en sursis ?

Sous ses formes traditionnelles ou actuelles, le Mal est omniprésent à Madison. Les jeunes qui visent l'excellence dans la pratique sportive et dans leur aspect physique en apportant tous les soins nécessaires à leur corps et en renouvelant sans cesse leur tenue vestimentaire, manquent généralement d'ouverture vers d'autres formes plus intellectuelles de la culture et vers une transcendance ; leur vie se déroule entre le gymnase, les feuilletons et les jeux vidéo, les magasins de vêtements et d'articles de sport, le café et la voiture. Mais dans ce monde des tenues et des uniformes, des biens de consommation fabriqués en série, tout, et finalement tous, se ressemblent. Le lecteur se trouve alors plongé dans un univers de la gémellité, où les repères se confondent puis se perdent, non seulement au niveau du monde matériel, mais plus encore dans le monde virtuel créé par les nouvelles technologies.

Convient-il de s'étonner ou de s'émouvoir quand Tim cède ses conquêtes féminines à Jem, confiant en la ressemblance presque absolue que leur confère leur gémellité, la duplication devenant synonyme de duplicité ? Seules les jeunes filles plus attentives que les autres ne s'y trompent pas. Une jeune Hollandaise, consciente du jeu, le pousse jusqu'à son extrême limite. Amanda, pour sa part, guidée par les premiers émois réellement amoureux, sait que son cœur bat plus fort auprès de Tim. Elle commence à s'ouvrir à d'autres horizons, envisage de quitter Madison de manière définitive : elle lit, et prépare son entrée à l'université. Cette amorce de vie intellectuelle et affective la rend moins vulnérable à la médiocrité du mal ambiant : elle soigne son chagrin, causé par le décès de Tim, à la marijuana et à la cocaïne, consciente du danger qu'elle court ainsi, de sa possible marginalisation en cas de découverte des faits. Amanda, dont le nom signifie « celle qui doit être aimée », défie cet univers banalisé qu'elle rejette : de même qu'elle feint de confondre les deux frères jumeaux et d'être victime de leur duperie, elle feint d'avoir accepté le décès de Tim comme s'il ne s'agissait que d'un simple camarade de collège et garde pour elle le déchirement ressenti. Le mal tu n'en est que plus profond : ce qui l'entoure semble être la modernité, la beauté à tout prix, le triomphe d'une équipe sportive, tout ce qui renvoie à une Amérique du Nord triomphante, inaccessible au mal ; mais elle, elle fait dans son esprit et dans sa chair l'expérience du mal, de la douleur, de la fragilité des êtres. Elle est également l'être imaginatif : toute jeune, elle théâtralise son quartier, voit dans ses maisons des êtres bons ou mauvais, qualités qu'elle relie aux activités normales de la vie humaine en société. Son imagination lui a permis de construire son système de valeurs, ses repères : la maison apparemment « morte » est celle du mal, manière de lier ces deux notions (mal-mort), qui lui permettra en outre d'observer que ce mal peut être vaincu d'une certaine façon, que la vie peut ressurgir là où on ne l'attendait plus, leçon d'espoir qui sans doute lui sera utile dans les circonstances actuelles. Amanda échappera au sort de victime passive qui attend plusieurs de ses camarades, car elle s'est donné les moyens d'identifier le mal, de le démasquer et d'échapper à ses pièges. L'écriture est son meilleur remède contre toutes les formes du mal.

Et l'une des formes qu'adoptent ces pièges, ce sont précisément les messages subliminaux : ceux qu'une main anonyme écrit sur les murs de la ville et dans certains lieux fréquentés par les adolescents, les suggestions que le monde virtuel leur propose pour les conforter dans l'idée que rien n'est grave, que toutes les formes d'affirmation de soi et de son pouvoir par la violence sont en réalité anodines, que la victoire est à la portée de tous, que les avatars humanoïdes triomphent ou bien souffrent pour eux, et que le mal

possède des caractéristiques immédiatement identifiables assimilées à la monstruosité physique. Sans liens réels avec l'être humain, sa sensibilité ou son intelligence, ou bien avec une quelconque notion de transcendance, le mal leur apparaît comme totalement extérieur à eux et à leur monde, car l'innocence et la force leur appartiennent. Ces suggestions touchent non la conscience, qui tend à proposer une explication logique à ce qui l'atteint, mais le subconscient, qui peut provoquer de réactions et faire oser des actes peu conformes à ce qu'apparemment est un personnage. Le lecteur se trouve confronté à un jeu d'apparences et de masques : il lui revient, par conséquent, de déchiffrer la réalité que les affirmations officielles veulent cacher afin de tenter de comprendre pourquoi tant d'adolescents meurent avant même d'entrer réellement dans leur vie d'homme ou de femme.

Les distractions des adolescents, ainsi que les références suggérées par Web et les jeux de son fils, permettent de situer l'action de ce roman dans les dernières années du vingtième siècle ou au début du vingt-et-unième. Remarquons aussi que ces adolescents sont presque toujours abandonnés à eux-mêmes, dans une maison d'où les parents sont trop souvent absents, ce qui ne favorise pas le dialogue entre les générations. Le père d'Amanda, entraîneur de l'équipe de pom-pom girls, est plus souvent présent auprès des jeunes ; les parents d'Annah savent mettre leur fille en garde contre les prédateurs ; ceux de Yandira s'inquiètent de son absence prolongée et de son téléphone portable qui ne répond pas ; mais les jeunes gens jouissent de l'autonomie dans leurs sorties, leurs entraînements et leurs achats. Leurs parents ne semblent pas avoir constaté qu'ils se droguent avec une certaine régularité, que certains en viennent aux drogues dites dures, et qu'entre les boutiques et les cafés, les salles d'entraînement, de musculation ou de massages, les écrans de la télévision et des ordinateurs, leurs enfants ont perdu le contact avec certaines réalités de la vie quotidienne et vivent dans un monde parallèle, virtuel et imaginaire, où les mots et les choses n'ont plus de poids, mais où la réalité n'y fait irruption qu'avec plus de violence.

Plus jeune encore, Junior est plus marqué par la solitude, malgré une certaine présence de ses parents, par la violence et l'obsession de la mort. Fils unique, il s'invente un frère, Tommy, et il se réfère à lui chaque fois qu'il joue avec les masques de son père. De même que son père, ancien militaire, vétéran de la première Guerre du Golfe, passe son temps devant son ordinateur, dans le monde virtuel, ou bien se dispute à grands cris avec sa femme, qu'il ligote et bat le soir, inventant des liaisons impossibles ou planifiant des rencontres dangereuses pour son couple et son métier ; Junior vit dans des rêves qui ne sont pas ceux du preux chevalier mais ceux de l'anti héros brutal et

destructeur. Car dans son cas, le modèle paternel existe, mais il est facteur d'une perte de repères plutôt que d'une présente structurante. Loin de construire sa personnalité, il couvre son visage des masques de son père ; il a surpris un moment d'intimité entre ses parents, mais son père portait un masque et frappait sa mère, si bien que l'enfant, entrant dans la chambre parentale et investissant le lieu qui devrait être celui de la complicité et de la communication, porte un sinistre masque noir et frappe son « frère » pour imiter son père. Quant au grand-père paternel, il a été emprisonné pour agressions sexuelles. Ainsi, Junior ne reçoit chez lui que des messages implicites de brutalité, d'écrasement du plus faible, de refus d'affronter la réalité et de reconnaître ses erreurs, de confusion entre songe et vie réelle. Il commence à pressentir l'emprisonnement d'une existence sans ouverture vers un autre monde, sans issue, en observant les poissons rouges de sa veilleuse qui tournent sans fin sur l'abat-jour. Il fait remarquer à son père qu'internet lui a appris que certains hamsters, enfermés dans leur cage, courent au quotidien de véritables marathons sans avancer d'un centimètre : le réel et le virtuel lui montrent les images de son propre enfermement, de l'absurdité de sa vie.

Trop captivé par son jeu vidéo où il guide un avatar vers des aventures héroïques, Jem n'a pas un regard pour son jumeau Tim, qui prend la voiture pour rejoindre son amie Amanda et, distrait par ses souvenirs, ne remarque pas qu'un feu est passé au rouge, accélère et va s'encastrer sous un camion. Le virtuel a pris plus d'importance que la réalité ; les jumeaux sont, certes, complices, mais ils n'ont pas conscience des risques réels qu'ils courent. Et Jem comprend trop tard que, contrairement à la disparition d'un avatar, celle de Tim laisse des traces profondes. Habitué aux images virtuelles, c'est la vision du lieu de l'accident qui suscite chez lui l'émotion la plus forte, et qui fait naître une sorte de vertige de l'accident semblable, comme une obsession du jeu recommencé afin d'atteindre sa réalisation parfaite, compensation à l'imperfection permanente de ses relations avec Amanda.

D'autres messages, écrits sur les murs des lieux que fréquentent les adolescents, visent à combattre la perte des valeurs morales et humaines traditionnelles, dans ce monde du sport et de la consommation qui tente d'oublier ou de minimiser les exactions de la Guerre du Golfe. Ces lycéens, souvent venus de milieux fortunés (les jeans d'Hannah, de la marque True Religion, coûtent plusieurs centaines de dollars), semblent peu attirés par une autre culture que celle des feuilletons télévisés (dans le coffre de la voiture de Webb, Hannah appelle à son secours Clark, le jeune Superman héros de *Smallville*) et d'internet. Ils fréquentent surtout, à la sortie du lycée, le gymnase, la salle de musculation, les cafés et le motel, et les magasins de

vêtements. Seule Amanda évoque ses lectures, et considère l'écriture comme un moyen d'échapper à l'ambiance de Madison ; El Enterrador lit les romans d'aventures fantastiques où s'affrontent le Bien et le Mal, et où le Bien triomphe toujours, comme dans les feuilletons télévisés ; Madame Webb possédait des livres, mais elle a dû s'en débarrasser pour suivre son mari sur les autres continents, car ils ne représentent qu'un poids et un volume qui coûteraient trop cher à emporter dans un déménagement ou à garder chez un garde-meuble ; sa vie à Madison, son travail de serveuse suivi des tâches ménagères de son domicile, ne lui laissent ni le temps ni les forces de se concentrer sur une lecture. Épuisée physiquement, et moralement par le souci que lui cause le comportement irresponsable de son mari, devenue soutien de famille non déchargée des mille tracas de son foyer, elle ne peut que constater l'effondrement de tout son être. Son seul espoir est son fils, Junior, qui commence à imiter le modèle paternel et laisse entendre au lecteur que la catastrophe est inévitable pour cette famille. Les murs des lieux fréquentés par tous ces personnages, ici la salle de gymnastique, rappellent pourtant les devoirs de tout bon citoyen américain : «las paredes llenas de slogans que promueven valores, una actitud ética frente a la vida, moral por todas partes, moral moralina, BE HONEST, BE CARING, BE RESPONSABLE»¹. Au café Java Lava, une main anonyme a écrit à la craie jaune sur le tableau vert : «We don't torture. Well, actually...»². L'allusion aux exactions pratiquées par quelques militaires durant la seconde Guerre du Golfe est évidente, ainsi que la volonté d'oublier certaines réalités non conformes au modèle national officiellement proclamé. Ainsi, les seules phrases qui s'impriment dans la mémoire des adolescents, et de la population entière de Madison, sont ces slogans, ceux de la publicité, les paroles de chansons à la mode, et les messages des films et des séries télévisées, qui adaptent et transmettent les valeurs officielles de la société.

Les adolescents se retrouvent, par conséquent, emprisonnés dans un réseau de suggestions dont très peu parviennent à s'émanciper. Amanda est l'une de ces exceptions. Mais l'exemple de Junior, qui commence à plaquer l'imaginaire sur le réel, à imiter le comportement de son père en pensant qu'ainsi, il trouvera le bonheur, mais qui réfléchit au sort du hamster enfermé dans sa cage qui ne cesse de faire tourner sa roue et de s'épuiser physiquement sans avancer, qui observe la ronde perpétuelle des poissons rouges sur l'abat-jour de sa lampe de chevet, montre clairement au lecteur

¹ Paz Soldán, Edmundo, *Los vivos y los muertos*, Alfaguara, Madrid, 2009, p. 49.

² *Ibid.*, p. 53.

une situation sans issue, un lieu qui s'est construit selon les normes du cercle de la tragédie.

Junior contemple des détails qui mettent en évidence la répétition du même : les pas du hamster dans sa roue, le cercle de l'abat-jour où s'inscrit la ronde des poissons rouges. La trajectoire des personnages de Madison semble suivre la même logique, à l'intérieur de certains quartiers de la petite ville (rappelons que le « melting pot » nord-américain divise les villes en quartiers bien définis réservés à des groupes sociaux bien définies aussi). Une certaine forme de phénomène de gémellité ne manque pas de rappeler la théorie de René Girard à propos des « frères ennemis » et du développement de la violence à l'intérieur d'une société. Webb-Neil a dans son portefeuille une photo de Hannah, prétextant qu'elle ressemble à l'actrice Nathalie Portman ; chacun s'invente un « double », un « jumeau » sur facebook et autres réseaux sociaux ; Junior imagine et joue avec Jimmy, un frère qui lui ressemble. Girard lie la présence de « doubles » à la crise qui ne se résout que par le « sacrifice », mort violente du « double » le plus faible, éliminé pour ramener la normalité, un consensus qui permet au groupe social de continuer à vivre dans une apparente harmonie.

Webb-Neil ne peut retrouver cette harmonie, hanté par les images de ses premières journées de guerre, « el impacto que me había causado ver cómo una granada destrozaba la cabeza de un compañero de patrulla una noche »³, et il fuit mentalement vers un retour à son adolescence, tentant de séduire une jeune Espagnole, puis poursuivant sur un site de *chat* une adolescente qu'il assimile à une actrice, en portant à chaque fois un masque de personnage de fiction qu'il identifie alors momentanément, sans se l'avouer, comme son double. Un explosif a réduit son camarade de patrouille à l'état de corps inerte couvert d'un uniforme, qui entraîne un certain anonymat, et impossible à identifier. Les masques qu'il possède ne connotent que des personnages fantomatiques, auxquels s'assimile le rescapé de la mort qu'il est devenu durant la guerre et qui tente de revenir en arrière, avant le moment du drame qu'il n'imaginait pas, même en tant que soldat, devoir vivre. Sa fascination pour la pornographie peut alors apparaître comme une revanche et une affirmation de la vie dans ce qu'elle a de plus matériel (le refus de garder les livres de sa femme, considérés comme des poids morts, confortent la vision d'un personnage attaché aux seules réalités matérielles de la vie), la contrepartie d'un vécu où le port de l'uniforme et la proximité du camarade tué si atrocement a dû lui laisser soupçonner qu'il aurait pu, lui, Niel, être ce

³ *Ibid.*, p. 27.

mort : son sort n'a dépendu que d'une ou de quelques dizaines de centimètres. Se sentant obscurément coupable d'être resté en vie, comme les rescapés des grandes catastrophes, Neil refuse la réalité et entre corps et esprit dans le monde de la fiction et du virtuel. Dès lors, il ne peut échapper au vertige de la destruction : il tue Hannah, « double », pour lui, d'une actrice admirée, de la manière la plus sauvage, car il l'enterre alors qu'il la sait encore vivante. De plus, il inverse les rôles et rejette sur elle la faute première, suivant l'exemple de son père emprisonné : la jeune fille l'a provoqué par sa beauté et son élégance ; il n'est que la victime de cette sirène des temps modernes. Dans sa logique, il a donc dû éliminer les causes du mal.

Cette série de deuils cimente l'union des adolescents d'abord, dont certains fondent une association pour garder le souvenir des deux dernières disparues. Elle établit également une certaine solidarité du quartier lors des obsèques des deux adolescentes. Une apparente harmonie, ou du moins une volonté d'harmonie dans la vie quotidienne et dans les relations sociales se manifeste alors : la police a découvert le coupable, tout va rentrer dans l'ordre. Mais les messages subliminaux restent, Junior commence à suivre l'exemple de son père, son imaginaire est déjà marqué par son vécu familial, et les adolescents, choqués par les décès accidentels à répétition puis par l'assassinat des deux pom-pom girls, commencent à se demander pourquoi le sort a touché leurs amis plutôt qu'eux : c'est le cas de Rhonda qui, le soir fatidique, ne s'est pas jointe à ses deux amies et n'est encore vivante que parce qu'elle avait un autre projet de soirée ; c'est le cas d'Amanda, qui ne souhaite que plus intensément quitter Madison pour aller étudier dans une université lointaine. La seule manière d'échapper à un funeste destin semble bien être la pratique d'une culture humaniste, qui permet de dépasser le stade du hamster enfermé dans sa roue et de se projeter dans un avenir où l'espoir existe encore.

**Marie-Madeleine GLADIEU,
Université de Champagne Ardennes (CIRLEP)**

Postmoderne et spleen : le mal générationnel dans Los vivos y los muertos (2009) d'Edmundo Paz Soldán

LA TRAME DE *LOS VIVOS Y LOS MUERTOS*¹ d'Edmundo Paz Soldán repose sur une série de faits divers qui se présente rapidement comme un enchaînement de morts. Les morts y sont violentes non seulement en raison des modalités des décès – accidents de la route, assassinats ou suicides – mais parce qu'elles frappent les victimes les moins attendues : des adolescents beaux, sportifs, populaires, parfaitement intégrés à leur communauté, issus de la classe moyenne et de la petite bourgeoisie de Madison, une bourgade paisible des Etats-Unis. La narration est lancée puis rebondit avec ces morts qui semblent relever d'un *fatum* implacable, mal radical sous la forme d'une contagion funeste, qui foudroie les élèves du lycée de Madison.

Le décès accidentel de Tim, membre apprécié de l'équipe de football de Madison High, est le point de départ de cette épidémie fatale qui va *crescendo*, y compris dans l'horreur. Il entraîne dans la mort son frère jumeau Jem, également footballeur, qui, plongé dans le ressassement dépressif d'un deuil impossible, se suicide au volant. Hannah et Yandira, deux *pom-pom girls* (ou *cheerleaders*) du lycée, proches des jumeaux, disparaissent dans des conditions plus atroces encore : après les avoir violées, le psychopathe Webb enterre vive la première, trucidé à coups de couteaux la seconde, avant de la découper en morceaux qu'il jette de sa voiture. Christine, autre élève du lycée et ancienne *pom-pom girl*, ainsi que son père, entraîneur de l'équipe de football, sont assassinés par l'amoureux éconduit de Christine, également de Madison High,

¹ Edmundo Paz Soldán, *Los vivos y los muertos*, Madrid, Alfaguara, 2009. Nous citerons la page de référence dans le corps même du texte.

surnommé *El Enterrador* pour son style gothique. Après son accès de folie meurtrière, celui-ci se suicide sur la tombe de son amie Yandira. Webb, le violeur en série, se suicide à son tour en prison. Enfin Rhonda, *cheerleader* et amie d'Hannah et de Yandira, perd la vie dans un accident de voiture.

La mort habite littéralement Madison en se prolongeant parmi les vivants sous la forme de deuils traumatisants. Morts et deuils sont appréhendés selon la technique *Rashomon*, du nom du film de 1950 de Kurosawa, avec des points de vue et sous des angles qui multiplient les narrations et croisent les perceptions. Chaque angle correspond à une séquence qui se présente comme un flux de pensée dans lequel les personnages narrent à la première personne, sans fards ni détours, leurs réflexions les plus intimes. Le croisement des séquences met en lumière non seulement le fait divers mais aussi son impact, selon une approche qui n'est jamais figée pour le lecteur. Comme dans *Rashomon*, les auteurs des crimes, leurs victimes, les témoins, les proches, rendent compte des faits et restituent leurs impressions avec leurs mots, dans un langage souvent familier, parfois cru. Et si le lecteur parvient sans peine à reconstituer le puzzle de l'enchaînement et du déroulement des morts, les motivations et les raisons profondes restent paradoxalement plus difficiles à percer. Le voilà condamné à recouper et interpréter les paroles des personnages, tel Daniel, le reporter qui couvre l'affaire de l'assassinat des *cheerleaders* et qui, désireux de lever les doutes, en quête d'une réponse définitive à la question de la culpabilité de Webb, s'efforce de recueillir les aveux du psychopathe ; en vain.

Force est de le constater, le roman relève d'une littérature postmoderne qui s'approprie les personnages et les codes de genres populaires, notamment ceux du cinéma et des séries télévisées américaines, pour les reformuler et les réactiver dans une littérature aux aspirations ambitieuses. En effet, la subjectivité dévoilée des personnages, aussi superficiels semblent-ils, permet de poser une série de vérités morcelées qui tiennent davantage du plausible que du Vrai, pointant ainsi le caractère instable voire absurde de l'existence. La mort ne parvient plus à donner sens à la vie, si bien que les deuils deviennent insurmontables. Ils plongent alors les personnages dans la mélancolie, dans un spleen du XXI^e siècle, qui désignent en creux le véritable mal : le vide. L'absence des morts, pour les vivants endeuillés, dévoile un vide et néant qui fonctionnent comme un trou noir et absorbent la force vitale des adolescents symboles, ou plutôt symptômes, de Madison High.

1 - Une écriture postmoderne qui réactive et reformule les genres

Du jeu avec les codes et les topiques...

Los vivos y los muertos a ceci de frappant, pour un roman que le lecteur sait être latino-américain et proposé au programme de l'agrégation d'espagnol, qu'il se déroule dans la ville de Madison, aux États-Unis, et que tous les personnages y sont ce qu'il est convenu d'appeler des Américains moyens. Le lecteur est confronté à un univers qui lui est non seulement étranger mais exotique, celui des *teenagers* américains. Pourtant il n'est jamais perdu ; il se repère aisément dans la narration et peut même deviner l'action à venir. En effet, le roman est saturé de références aux codes bien connus de genres non seulement littéraires mais cinématographiques et télévisuels. Les personnages et leurs actions se construisent par un empilement de topiques que le lecteur reconnaît immédiatement, car ils sont relayés par la culture *mainstream* à laquelle il ne saurait échapper dans un monde désormais connecté et globalisé. Il s'agit là de techniques propres à une littérature que la critique qualifie de postmoderne, où le genre noble du roman se nourrit et joue, pour éventuellement s'en jouer, de formes d'expression considérées comme populaires, qu'il contribuerait alors à anoblir. *Los vivos y los muertos* mêle renvois à une culture classique, voire érudite, et références à la télévision, aux tubes à la mode ou aux plaisanteries graveleuses sur les blondes, selon des jeux d'intertextualité complexes que la technique *Rashomon* amplifie de façon vertigineuse. Il en résulte un brouillage entre les codes et les genres qui n'est ni accessoire ni gratuit, mais consubstantiel à la narration.

Le lecteur plonge dans le quotidien des adolescents d'un lycée américain pour y retrouver les types auquel le *mainstream* les associe : la populaire équipe de football, les joueurs beaux et convoités, les *cheerleaders* soucieuses de leur apparence et obsédées par leur bronzage, le *coach* préoccupé par les performances de son équipe, la professeure de littérature forcément sensible qui fait fantasmer ses élèves, le gothique qui cultive une attitude pseudo-rebelle, les reporters du journal du lycée, le *Believer*. Les aspirations mêmes de ces personnages relèvent du cliché : Amanda souhaite quitter la vie de province étriquée et sa famille conventionnelle pour une université au soleil ; Hannah aspire à la popularité et, selon elle, «ser *cheerleader* es la mejor manera de alcanzar una popularidad inmediata e indiscutible en Madison High»² ; avec Yandira, elle envisage de poursuivre à un niveau professionnel ses activités de *cheerleader*. Nous retrouvons là les personnages des *sitcom* et

² *Los vivos y los muertos*, op. cit., p. 44.

séries pour *teenagers*, *Popular*, *Les frères Scott*, *Glee* pour n'en citer que quelques-unes.

La *pom-pom girl* est en soi un type féminin populaire (dans tous les sens du terme), à l'univers kitsch largement exploité par le cinéma, avec des films tels que *American girls* en 2000 puis ses suites (*American girls 2*, *American girls 3*, *American girls 4*). Souvent superficielle et coquette, la *cheerleader* attise évidemment le désir et devient la proie privilégiée des *serial killers*, le viol et l'assassinat d'Hannah et de Yandira évoquant notamment le film *Cheerleader camp* de 1987. Le lecteur, fort de ce jeu de renvois à des topiques familiers, ne peut donc qu'anticiper le drame à venir en découvrant, dans une séquence, qu'Hannah est l'objet des fantasmes de son voisin Webb et, dans une autre, que ce dernier est un violeur en série chassé de l'armée après des méfaits commis sur la base espagnole où il vivait. L'agression contre Hannah devient un rebondissement attendu.

L'autre personnage-type des séries et du cinéma, en effet, est celui du psychopathe ayant subi dans son enfance des traumatismes insurmontables qui l'empêchent, une fois adulte, de contrôler ses pulsions. Il répète les actes les plus violents jusqu'à ce que la police parvienne à l'arrêter comme, par exemple, dans la série *Esprits criminels*. Souvent époux et père de famille, il est parfaitement intégré à la société, tel Monsieur Webb.

Dans ces jeux de références qui construisent les personnages et déterminent leur comportement, personne n'échappe au type, réducteur. Daniel, le reporter du journal local *Madison Times*, tourmenté par un douloureux divorce, renvoie au topique du journaliste enquêteur des romans noirs, esseulé, confronté aux pires horreurs, ébranlé et affecté parce qu'impuissant ; il ne réussit à agir ni sur les événements ni sur sa propre vie. Il ne cherche pas même à mentir à Amanda pour la consoler : «Pero sé que no podría mentirle, no podría decirle que todo estará bien. Lo había leído hace poco en una novela: *en el fondo no nos sobreponemos a nada*»³. La relation de Tim et Jem relève également du topique : ils sont jumeaux, échangent leur identité et partagent une même petite amie, Amanda. De façon convenue, la jumeauté se présente comme la tension entre identité et altérité, entre complicité et rivalité : «Tim y Jem eran iguales y no lo eran»⁴.

³ *Los vivos y los muertos*, op. cit., p. 192.

⁴ *Ibid.*, p. 23

... Au brouillage des frontières entre genres

Un même personnage associe évidemment plusieurs motifs et clichés. Tim et Jem sont à la fois footballeurs-séducteurs et jumeaux-rivaux. Le type de Webb s'inscrit aussi dans ce sous-genre du cinéma d'horreur qu'est le *gore*, à la violence explicite et riche d'hémoglobine : le psychopathe découpe sa victime en morceaux qu'il dissémine, si bien que la police ne parvient pas à reconstituer la totalité du corps de Yandira.

La ville de Madison même relève du cliché, celui de la petite bourgade tranquille qui cache son mal-être ou sa noirceur sous des apparences rangées. Les passions y sont tapies derrière les volets coquets, à l'instar du cinéma de Hitchcock ou de Chabrol, des romans d'Agatha Christie ou encore de séries telles que *Desperate housewives*, pour ne citer que quelques exemples. En ce sens, le fait divers ne vient ici révéler aucun secret ; il ne rompt aucun équilibre harmonieux. Il est entendu que la famille la plus paisible vivra un drame horrible. Les apparences ne trompent ni le lecteur, qui devine d'emblée quels secrets et quelles frustrations cachent les personnages, ni les personnages, qui décryptent naturellement les faux-semblants. Hannah comprend que Webb la désire, comme sa mère, Béatrice, qui prend ses distances avec ce voisin libidineux. Jem sait que sa relation avec Amanda vient seulement combler un vide. Amanda reconnaît qu'elle est lâche et incapable d'avouer la vérité à Jem. Personne n'est dupe.

À cette fusion des genres et sous-genres populaires s'ajoute celle des genres fictionnels et journalistiques. Le roman se nourrit d'affaires tristement célèbres, largement relayées par les médias. L'auteur y voit le point de départ de la trame : dans sa *Nota* finale, il dit s'inspirer directement d'un «dossier con recortes periodísticos»⁵ sur l'assassinat, dans les années 90, de lycéens de Dryden, près d'Ithaca dans l'état de New York où il vit. Pour sa part, le lecteur associe aisément la folie meurtrière de Colin à la fusillade de Columbine dans le Colorado, objet d'une énorme couverture médiatique, du documentaire *Bowling for Columbine* de Michael Moore, puis du film de Gus Van Sant en 2003 (*Elephant*, palme d'or à Cannes). De même, la disparition d'une lycéenne de Madison High, que l'on croyait en fugue depuis des années mais que séquestrait le gardien si apprécié et estimé du lycée, Woodruff, rappelle immanquablement le calvaire de Natacha Kampusch, prisonnière d'un respectable ingénieur électricien dans le sous-sol de son pavillon de la banlieue de Vienne.

⁵ *Ibid.*, p. 205.

De façon générale, chaque personnage peut être associé à plusieurs autres, réels, fictionnels, souvent les deux, contribuant au brouillage entre réalité et fiction, entre genres nobles et genres populaires. Il se produit alors une réactualisation, une mise au goût du jour, de motifs et de topiques devenus classiques. Ainsi le désir de Webb pour Hannah évoque-t-il celui d'Humbert Humbert pour Lolita (la référence à Nabokov est si évidente que Daniel préfère ne pas l'évoquer dans ses articles sur les hommes mûrs attirés par des mineures). Toutefois, à l'heure d'internet, Webb n'entre plus dans l'intimité de sa nymphette par la lecture de son journal intime comme le faisait Humbert Humbert, mais par celle de sa page MySpace.

2 - Vers le post postmoderne

Une écriture blog

Car au-delà de la multiplicité des codes, des topiques et des renvois intertextuels, la narration se construit aussi par la prise en compte de la culture de masse dans un monde globalisé, connecté à la radio, à la télévision et surtout à internet. Les ordinateurs, les sites web, MySpace, les ipod, les téléphones portables et les textos, les vidéos et jeux vidéo, les tubes à télécharger ne sont pas de simples éléments du décor. Ils président à l'écriture même, contribuant au brouillage entre les codes littéraires et ceux de nouveaux espaces d'expression. Le procédé du *cliffhanger* des séries télévisées, par exemple, est largement utilisé dans le roman. Lorsque le personnage-narrateur décède, tel Tim dès la première séquence, il laisse la phrase en suspens et l'espace textuel vide. La séquence s'achève alors sur une action déterminante mais suspendue qui tient le lecteur en haleine.

Plus largement, le roman se construit en séquences qui sont autant de récits à la première personne du quotidien mais aussi des pensées intimes du personnage. Certes, cette forme de narration ne va pas sans rappeler les flux de conscience du nouveau roman. Ainsi, dans une tirade hachée, sans ponctuation, Hannah, bâillonnée dans le coffre de la voiture de Webb, affolée et terrifiée, s'adresse-t-elle mentalement à Yandira pour lui demander de la pardonner de l'avoir associée à son malheur. Toutefois, les séquences renvoient aussi aux nouvelles formes d'écriture nées du web, telles que les blogs. Le genre du journal intime et plus généralement l'écriture de soi sont réactualisés sous la forme de séquences-blogs où le personnage livre ses opinions, fait part de ses goûts, avec ses mots et ses références culturelles. Chaque personnage s'exprime donc sur un ton et dans une langue qui lui sont propres, défiant les styles littéraires conventionnels.

L'univers d'Amanda est ainsi emprunt de musique rap, de promenades au *mall*, de nouvelles des *people*, décrits avec des mots simples, des anglicismes récurrents, des phrases juxtaposées reliées par des virgules :

Pronto vendrá Jem a buscarme. Iremos, no sé adónde iremos, a dar vuelta al centro comercial, no hay muchos lugares adonde podemos ir. No hablaremos mucho, no se puede, tendrá un compact de Green Day a todo volumen, o quizás Eminem o 50 cent, *just a little bit*, le gusta ésa, la ha convertido en un mantra. Entre canción y canción me preguntará qué opino de la hija de Tom Cruise, y si Leinart merecía estar en mejor equipo que Arizona.⁶

De même, chaque séquence s'ouvre sur une indication titre, en l'occurrence le nom du narrateur qui prend la parole, lequel apparaît sans majuscule et entre crochets selon un code typographique qui renvoie à internet et ses chats. La narration insère aussi des *smileys*. D'ailleurs, après avoir tenu un journal intime « papier », Amanda crée son blog. C'est même le succès rencontré auprès de la communauté des internautes qui la conforte dans ses ambitions littéraires, témoignant symboliquement de la place centrale qu'occupe désormais la cyberculture pour une écriture postmoderne. Rappelons que Paz Soldán lui-même anime un blog de critique littéraire et cinématographique.

Nous touchons là à l'aboutissement de la démarche postmoderne. Contrairement à la littérature des années 60 et 70, il ne s'agit pas ici de tenir un propos idéologiquement engagé ni de dénoncer l'aliénation de la société de consommation engluée dans la médiocrité d'une culture *mainstream* ou dans le confort de l'*entertainment*. Les modes de consommation culturelle et les aspirations convenues de la population de Madison sont décrites sans mise à distance parodique ou ironique, méprisante ou condescendante. Si la narration multiplie à l'attention du lecteur les allusions intertextuelles, la complicité qui s'établit avec lui ne se fait pas au détriment des personnages. Il n'y a disqualification ni des genres populaires ni des comportements des Américains moyens. Parce qu'il n'est jamais moralisateur, le discours échappe aux jugements de valeur et aux hiérarchisations ; il assume la fusion des genres par l'appropriation des codes de la culture de masse.

Cette culture *mainstream* n'est plus à la marge mais au centre. Le débat entre culture noble et culture populaire semble ici dépassé au profit d'un nouveau canon postmoderne, qui utilise le postmodernisme comme un code

⁶ *Ibid.*, p. 19.

parmi d'autres avec lequel jouer. Ainsi la douleur de la mort de Tim s'exprime-t-elle par les expressions convenues des chats et des répliques de *sitcom* : «¡Era tan lindo y buena gente!» (p. 22). De même, *El Enterrador*-Colin, qui entend se définir comme un gothique, «siempre solitario y melancólico por los pasillos de la escuela, con su sobretodo negro tan sucio y raído de tanto que lo usaba», joue avec ses propres codes : il assume une posture post-gothique, «de gótico que sabe lo que es y que juega con los elementos del estilo»⁷. Quant aux écrits de Daniel, ils fonctionnent comme une mise en abîme, motif convenu de l'écriture postmoderne : il rend compte des événements de Madison/Dryden, qui sont lus par l'auteur Paz Soldán, lequel en fait un roman.

De l'inter à la métatextualité

Chez Paz Soldán, l'irruption d'un monde globalisé, des espaces de sociabilité du *mall*, du shopping comme diversion, est manifeste dans *El delirio de Tuning* (2003). La ville américaine de Madison est également présente dès *La materia del deseo* (2001) : c'est là que vit et enseigne Pedro Zabalaga, parti sur les traces de «las nunca perdidas del todo voces de los muertos»⁸, à l'instar de la figure de l'auteur de la *Nota* finale. Toutefois, dans *Los vivos y los muertos*, le jeu postmoderne avec les procédés propres au postmoderne articule l'écriture de façon revendiquée. La note finale de l'auteur invite le lecteur à relire le roman comme une vertigineuse mise en abîme, nous l'avons vu. Mais le lecteur a déjà anticipé cette invitation et ce, dès les premières pages. En effet, avant même le début de la narration, il découvre que le roman est dédié à Alberto Fuguet et à Jorge Volpi et qu'il est placé, par le biais de deux citations en exergue, sous l'égide d'Orhan Pamuk et de Joyce Carol Oates. Les jeux d'intertextualité acquièrent alors une dimension métatextuelle sous le signe de l'appropriation et de la reformulation des codes postmodernes : le roman montre ses coutures et dit comment il se fabrique.

Le Chilien Alberto Fuguet et le Mexicain Jorge Volpi sont non seulement considérés comme des auteurs postmodernes, mais ils cultivent cette ambiance sombre où plane la mort qui n'est pas sans rappeler Madison. Les titres des premiers romans de Volpi évoquent à eux seuls l'atmosphère morbide de *Los vivos y los muertos* : *A pesar del oscuro silencio* (1993), *La paz de los sepulcros* (1995), *El temperamento melancólico* (1996), *Días de ira* (qui figure dans le volume au titre également évocateur *Tres bosquejos del mal*, de 1994) ou encore *Sanar tu piel amarga* (1997) et *El juego del Apocalipsis* (2000). La citation du roman *Neige* du prix Nobel de littérature Orhan Pamuk renvoie

⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁸ Edmundo Paz Soldán, *La materia del deseo*, La Paz, Alfaguara, 2001, p. 283.

également à ce silence intérieur teinté de mélancolie que connaissent les adolescents de Madison. Comme Pamuk, Paz Soldán aborde les thèmes de la souffrance et de l'incommunication face à la nouvelle modernité globalisée. Il utilise enfin les différentes techniques qui caractérisent l'écriture de Pamuk, un récit éclaté, les digressions verbales, les adresses au lecteur, l'absence de prise de position. Quant à Joyce Carol Oates, non seulement elle place les pulsions et la violence au cœur de son œuvre, peuplée d'enfants traumatisés et de *serial killers*, mais elle établit une relation directe entre la figure de l'écrivain et les espaces de *Los vivos y los muertos* : elle a étudié à l'université de Syracuse, puis à celle du Wisconsin-Madison. Paz Soldán, sciemment, établit un réseau de convergences littéraires.

Ce faisant, il place le lecteur au centre même du travail d'écriture. En effet, le lecteur devient co-producteur du sens. À l'instar de Daniel ou d'Amanda dans la narration, à l'instar de la figure de l'auteur dans la *nota* finale, il cherche les signes, décrypte, interprète, produit du sens. Échelon ultime d'une mise en abîme mise en abîme, il fabrique en quelque sorte le roman⁹.

⁹ Le lecteur peut même fabriquer son propre roman, prolongation du roman qu'il lit, selon cette logique de production de sens inter et métatextuelle. Prenons l'exemple de Webb, le type même du psychopathe. Webb prétend s'être installé à Madison pour se rapprocher de sa sœur et de son père qui vivrait dans un asile de la ville voisine de Rochester, mais le lecteur découvre que celui-ci est emprisonné pour avoir violé et assassiné des petites filles. Webb, pervers sexuel, a suivi les traces de ce père maltraitant qui l'obsède, comme le révèlent les séquences [webb] et comme le confirme Daniel après leur entretien. Partant, selon le même schéma, Junior, le fils de Webb, reproduira ces comportements pathologiques. Les séquences [junior] le confirment : le lecteur y découvre un enfant battu qui présente déjà des troubles d'ordre psychiatrique. Son ami imaginaire, Tommy, annonce une personnalité schizophrénique. Tommy est le double négatif, l'instigateur des bêtises, celui qui prononce les insultes, se montre désobéissant, déchaîne la colère du père : «Tommy se puso a ver las revistas, hombres y mujeres haciendo cosas asquerosas, y yo le dije que nos apuráramos, espera, espera» (p. 30). C'est Tommy qui hurle «hijo de puta» au père en train de violenter la mère (p. 31). C'est aussi Tommy qui prend les coups : «[...] nos sacamos las máscaras para ocultarlas pero papá entró al living y nos descubrió, no, por favor, papá, no nos pegues, disculpas, junté mis manos como rezando, era tarde, hubo gritos, Tommy se bajó los pantalones, yo apreté los dientes» (p. 33).

La personnalité est clivée, et Junior parle de lui, ou plutôt d'eux, à la première personne du pluriel. Il interpelle cet autre je d'un «¿no, Tommy?». Il est également témoin de scènes de violence sexuelle traumatisantes, topiques des thrillers psychologiques. L'enfant assiste à une scène primitive où son père masqué insulte et frappe la mère attachée et bâillonnée. L'expérience de cette violence sur la figure d'une mère humiliée et passive, incapable de contrer l'agressivité paternelle et d'en protéger son enfant, prédisposent celui-ci à développer, une fois adulte, les comportements sadiques du père et du grand-père envers les femmes, selon les codes du thriller psychologique. Junior et son double préfèrent d'ailleurs les jeux violents. Car Junior connaît les agissements déviants de son père mais joue également la mascarade de la famille sans histoire : «Mamá siempre nos cuenta la verdad, pero no se anima a hacerlo con otras personas. Nosotros tampoco, ¿no, Tommy?». Le voilà conditionné, selon le schéma convenu, à

3 - Des personnages au-delà des types

De la douleur de la perte...

Nous l'avons évoqué, la narration évite tout jugement de valeur sur cette jeunesse américaine plutôt privilégiée et assez inculte¹⁰ à travers laquelle il serait pourtant facile de faire le procès de la société de consommation. Les voix s'exprimaient directement, sans mise à distance ni réélaboration du discours. Dans sa *Nota* finale, l'auteur dit d'ailleurs avoir voulu se livrer à une restitution brute des voix : «De modo que decidí escuchar esas voces y ver a dónde me llevaban»¹¹. Ce procédé produit une profondeur psychologique qui donne leur consistance aux personnages.

Au-delà des types et des clichés, émergent des personnalités. Elles peuvent faire preuve de noblesse et de courage, telle Christine qui ouvre la porte qui lui aurait sauvé la vie pour empêcher Colin, pris de folie meurtrière, de tirer sur sa sœur Amanda ; elle se sacrifie. *El Enterrador* parle avec sensibilité et finesse de son désespoir amoureux, échappant aux poses et postures gothiques. Rhonda cerne avec lucidité le sentiment de culpabilité d'avoir survécu au massacre de ses deux amies. Les personnages dévoilent leurs faiblesses, leurs doutes, et évoluent psychologiquement. Certes, les sentiments peuvent sembler parfois superficiels, comme Hannah qui sombre dans la dépression et s'en remet en se découvrant amoureuse. Mais tous sont touchants, parce la douleur est sincère et les efforts pour tenter de la surmonter universels. La douleur dote les différents personnages d'une acuité grâce à laquelle ils redécouvrent leur environnement. Leur analyse est toujours lucide et pertinente. Amanda porte un regard juste sur le pervers Webb. Il n'est pas un monstre, mais un homme comme les autres, frustré :

Parecía, más bien, un ser normal, uno de esos hombres frustrados entre los cuarenta y los cincuenta, atrapado en un matrimonio infeliz, sin trabajo y sintiendo las primeras punzadas de que la época de la inmortalidad había quedado atrás y ahora, en cualquier momento, podía llegar el fin (p. 132).

Amanda analyse avec la même pertinence la nature de sa relation avec Jem, après la mort de Tim. Celle-ci est basée sur un mensonge qu'elle entretient par lâcheté, par compassion et par confort : «Y Jem se fue

devenir le prochain *serial killer* de Madison. Le lecteur prolonge la narration en assumant à son tour le jeu avec les codes d'un genre convenu.

¹⁰ Jem ne comprend pas les allusions politiques ni les critiques contre la torture en Irak de l'affiche du café étudiant où il se rend avec Amanda (p. 53).

¹¹ *Los vivos y los muertos, op. cit.*, p. 205

entregando más y más, y yo fui fingiendo más y más» (p. 23). Jem n'est pas dupe non plus : «La pareja : una forma de hacernos la vida insoportable. Pero cuando estamos solos la vida también es insoportable. Uno nunca sale ganando» (p. 52). Il accepte alors de jouer la comédie de l'amour, ce qu'il décrit en termes simples, précis et implacables, preuves d'une remarquable maturité : «Ni ella ni yo sentimos lo que alguna vez creíamos sentir, y ella no quiere ser la primera en confesarlo. Y yo, ¿porqué no digo nada? Me he acostumbrado a ella» (p. 54). Hannah promène ce même regard perçant sur sa famille et son histoire. Elle décrit son père comme un insatisfait, autre facette du quarantenaire frustré :

Tenía un trabajo administrativo importante en la universidad – era el subdirector de Madison Abroad –, ganaba un buen sueldo, pero siempre se quejaba de lo que hacía : «soy un triste oficinista». A veces lo encontraba parado en el living con un whisky en la mano y la mirada fija, a través de las ventanas, en un punto en el infinito. Quizás se sentía atrapado en su matrimonio, con su familia a cuestas. Quizás imaginaba al joven que había sido y pensaba en las oportunidades perdidas, los caminos no tomados (p. 43).

Les adolescents s'expriment sans naïveté aucune, et leur maturité semble supérieure à celle de bon nombre d'adultes de Madison. Les faux-semblants restent inchangés, mais ils les percent sans peine. L'enjeu n'est d'ailleurs pas de faire tomber les masques, de faire éclater la vérité. Ils s'efforcent juste de surmonter la douleur.

La douleur surgit avec la mort inattendue et le vide qu'elle laisse. Le décès de Tim crée un choc parmi son entourage, car cette perte transgresse l'ordre de la nature :

Todas estaban aturdidas, era la primera vez que veían la muerte tan de cerca. Una cosa era la de los abuelo, otra alguien a quien conocían, un chico al que veían todos los días en los pasillos del colegio y en la cancha de fútbol (p. 26).

Au prisme de la perte abrupte et déstabilisante, les personnages prennent conscience de la fragilité de la vie, à l'instar de *El Enterrador* aux funérailles de ses amies : «Pensé en todo lo que aguantan los cuerpos, en cómo no había día sin algo que me doblara, sin algo que me quebrara, pero cómo a pesar de todo seguíamos vivos. Ése era el milagro, vivir era sobrevivir»

(p. 140). La vie n'est qu'un sursis avant la mort, et la ville prend alors des airs de cimetière. Jem définit ainsi la vie comme une survie fragile et précaire :

Un día, todos los que en este momento están vivos en el mundo estarán muertos. Eso es obvio, pero no hay que ser morboso.

El mundo : *un cementerio de mierda.*

Incréible. Realmente (p. 39).

... À une épaisseur psychologique

Force est de le constater, les personnages mènent une réelle «meditación sobre la pérdida», comme l'assume la *Nota* finale. Amanda, lors des funérailles d'Hannah et Yandira, décline le vide de leur absence comme si elle cherchait à appréhender la nature de cette perte irrémédiable : «El ser amado *ya no estará más*» dit-elle, parvenant avec peine à le concevoir ; «Quizás esto sea para siempre *incomprensible*» complète-t-elle ; «Ya se siente su ausencia. Ya nada es lo mismo sin ellas»¹² répète-t-elle. La prise de conscience de la perte et la réflexion qui la sous-tend transfigurent les personnages-clichés en personnalités capables d'évolution. Ils se dégagent des types qui les construisent pour devenir des personnages dotés d'épaisseur. Tout comme les tubes musicaux, creux de prime abord, simples produits *mainstream*, deviennent des hymnes dotés de sens et de profondeur lors des funérailles d'Hannah et Yandira (p. 133), la méditation sur la perte leur donne à tous une nouvelle dimension.

En effet, la confrontation à la perte ne va pas de soi. Si les personnages réagissent différemment, tous échappent au carcan des clichés. Jem, le footballeur plein de vie, ne parvient pas à surmonter le vide laissé par la mort de son frère. Avec Amanda, il tente de fuir la douleur de la perte dans le cannabis et le sexe ; en vain, car le plaisir des sens, la petite mort, ne saurait combler la grande, la perte définitive. Incapable de faire son deuil, Jem finit par se suicider. Yandira également ressent un vide qu'elle ne parvient pas à combler, mais elle le partage avec Hannah, plus proche que jamais :

Si yo te contara del hueco que me han dejado a mí, dijo Yandira jugando con los rizos de su cabellera. No he podido dormir bien estas semanas. A ratos extraño a Jem, tengo ganas de hablar con él. Es raro, porque cuando vivía apenas intercambiábamos una que otra frase al cruzarnos (p. 63).

¹² *Ibid.*, p. 130.

Rhonda, pour sa part, ne peut se résoudre à accepter que la vie puisse prendre fin aussi vite et facilement. Elle oppose à l'absurdité de la mort un destin tragique qui viendrait, du moins, donner sens à la vie : «Nos habitaba una maldición, o quizás apenas la mala suerte. Pero pensar en la mala suerte era rebajar tanta desgracia a una cuestión de causalidad. Era más digno, tenía más sentido trágico, pensar en un castigo divino o en un encantamiento infernal» (p. 185). Rhonda, qui doit d'être en vie au hasard – ne pas s'être rendue à la soirée d'Hannah –, se sent coupable de la mort de ses amies ; elle sombre dans la dépression et s'inflige des scarifications. Elle surmonte finalement la perte en cultivant de façon constructive le souvenir des défuntes et crée une fondation. Colin et Daniel connaissent également la douleur de la perte, celle de la séparation amoureuse, qui les plonge dans un profond désespoir. D'ailleurs, Colin se définit comme «un corazón enamorado que se resistía a aceptar la pérdida» (p. 181). Ces personnages montrent les difficultés du deuil – doutes, dépression, apathie, tentations suicidaires, rage – au contact de la perte et du vide, nouveaux visages du Mal.

4 - Le mal d'un spleen générationnel

Le Mal *versus* le Bien : un enjeu dépassé

Le Mal, dans ce roman, ne s'articule pas par opposition au Bien, en ce sens que les frontières entre Bien et Mal sont poreuses. Il n'y a pas deux pôles contraires, nettement distincts, mais un Mal diffus qui, peu à peu, discrètement, envahit tout. L'anecdote de la maison de Mary Pat, narrée par Amanda, témoigne de cette incapacité à le repérer et, partant, à l'endiguer :

Cuando era niña la casa de Mary Pat me daba miedo, tan grande, las ventanas detrás de las cuales no se veían señales de vida. En mis cuentos era la casa mala del barrio, una casa encallada en la arena que intimaba a las otras a su lado y de la hilera del frente, entre ellas la mía. Yo me contaba historias acerca de las casas antes de dormirme, relatos con moraleja incluida que hablaban de varias casas buenas enviadas al barrio de la casa de Mary Pat para aprender del Mal, para poder distinguirlo del Bien (p. 21).

L'angoisse de la petite fille vient de la crainte de ne pas savoir distinguer le Bien du Mal ; la maison méchante, parce qu'elle est banale, ne peut être différenciée des autres. Le Mal prospère alors sous couvert du Bien. Monsieur Webb n'exprime pas autre chose lorsqu'il affirme qu'il n'est pas un monstre mais un homme comme les autres. Il n'a fait que passer à l'acte, montrant là un fond humain commun que d'autres dissimulent : «Todos los hombres

debían ser como yo, sólo que la gran mayoría era una sarta de hipócritas» (p. 92). D'ailleurs, la *runaway girl* du lycée accuse un homme apprécié et au-dessus de tout soupçon, Peter Woodruff, de l'avoir séquestrée (p. 150). Woodruff se présente ainsi comme un double de Webb, un homme qui serait simplement moins hypocrite que les autres. La distinction entre Bien et Mal s'avère impossible dans ce Madison de faux-semblants et d'apparences. Face à cette confusion, Junior et son double schizophrénique Tommy vont jusqu'à inverser les visages du Bien et du Mal dans les contes qu'ils s'inventent. Si un enfant réalise une bonne action, «el Abuelo», personnage imaginaire incarnant l'instance morale, les tue lui et sa famille. Le Bien s'avère être le Mal, puisque l'enfant est puni.

Certes, la police rétablit un semblant d'ordre, susceptible de mettre fin à la confusion : Webb est démasqué puis jugé ; Woodruff, en fuite, est arrêté. Or la paix n'en est pas pour autant restaurée. Le rappel de la Loi n'implique nullement le triomphe du Bien. Les morts violentes se poursuivent. Car le véritable visage du Mal, dans ce roman, n'est pas l'acte que la morale convenue réprouve, ni même les intentions coupables qui y conduisent. L'opposition Bien-Mal posée par la morale ou la Loi est ici dépassée.

Face au Mal que pourraient être les faux-semblants de Madison, la narration n'oppose aucun Bien qui pourrait être, par exemple, la quête de la vérité. L'hypocrisie sociale, parce qu'elle est banale et banalisée, semble devenue une norme en soi. Elle n'indigne personne et ne représente plus un mal à condamner : tous s'en accommodent et préservent une morale de façade aux règles vidées de sens, dans l'indifférence. La réflexion de Jem pointe cette morale simulacre :

[...] El YMCA, tan aburrido, las paredes llenas de slogans que promueven valores, una actitud ética frente a la vida, moral por todas partes, moral moralina, BE HONEST, BE CARING, BE RESPONSIBLE. Y así nos va (p. 49).

Le Mal, dans la narration, renvoie à autre chose, à ces «abismos más allá de los abismos» (p. 127). Ces abîmes sont ceux de la douleur de la perte, qui s'impose et envahit toute la ville, comme une contamination de la mort parmi les vivants : «La ciudad, siempre fantasmal, se había convertido en un cementerio» (p. 185). Le thème central, en effet, est la perte, une perte qui pointe l'absence et le vide. Elle se signale sous la forme de la voix brisée lorsque la mort frappe, de ces phrases tronquées que matérialise le blanc de la page : sans points de suspension, juste le vide spatial.

De la perte résultent les sentiments de solitude, d'abandon, de culpabilité, que les personnages sont incapables d'exprimer à leurs proches.

MySpace, les textos, les chats, ne combattent pas l'incommunicabilité : le deuil est insurmontable. Les personnages sombrent alors dans la tristesse et la mélancolie. Leur état dépressif se caractérise par un sentiment d'incapacité, une absence de goût de vivre, des tentations suicidaires que certains concrétisent, comme Jem.

Les nouveaux visages du Mal : perte et mélancolie

Dans *Deuil et mélancolie*, en 1915, Freud compare à la mélancolie l'état dépressif consécutif à un deuil. Réaction à la perte, le mécanisme du deuil consiste en un désinvestissement de l'objet perdu qui se nourrit de la remémoration et du ressassement, à l'instar de Rhonda, obsédée par ses deux amies. Mais le deuil peut prendre une tournure pathologique, versant dans la psychose par le déni, tel Jem que son frère mort vient visiter et avec lequel il dialogue. Quelle que soit l'issue du deuil, les personnages souffrent de cet appauvrissement général de la vie affective propre à l'état mélancolique. Car ce dernier est plus poussé que la simple dépression : il s'y ajoute une véritable douleur morale. Celle-ci peut être si intense que le sujet ne voit d'autre issue que la mort, pour lui-même comme pour les autres, tel Colin qui tue et se tue et dont le surnom, *El Enterrador*, évoque cet état mélancolique.

Le Mal ne réside pas ici dans les crimes, les viols, les assassinats, lesquels relèvent du cliché *gore* ou du thriller. Il ne se trouve pas dans la médiocrité des aspirations des adolescents et de leurs parents, les lâchetés, les mensonges, l'hypocrisie, la drogue ou le sexe. Il ne saurait s'opposer au Bien dans un univers où la morale même est simulacre. Il s'exprime dans la mélancolie, par la représentation d'un monde complètement désenchanté, à travers des adolescents déjà blasés et une ville qui n'attend rien.

Les personnages vivent au jour le jour, un jour après l'autre. Le défi est de survivre à chaque nouvelle journée, comme l'exprime Jem alors qu'il observe Amanda le rejoindre : «Sus aretes relumbran. La miro como tratando de memorizar la imagen. ¿Qué queda, después de que nos vamos? Elle me mira pensando que es un día más»¹³.

Le lecteur ne peut pas ne pas associer Madison au poème «Spleen» alors que le roman s'ouvre sur la description d'un paysage triste, morne et oppressant. En effet, les hivers de Madison, longs, sombres, anesthésiants, viennent incarner les premiers vers du poème de Baudelaire :

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle

Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,

¹³ *Ibid.*, p. 49.

Et que de l'horizon embrassant tout le cercle

Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits.

Madison fonctionne comme une allégorie du spleen qui s'abat sur les personnages. *El Enterrador* associe d'ailleurs Madison au vide que ne manqueront pas de laisser la mort de Christine puis son suicide :

Imaginé que no sería difícil acostumbrarse al vacío, a la nada. Sería como una tarde de enero en Madison, el pueblo oscuro a las cuatro de la tarde, la ventisca que arrastra la nieve por las calles y las avenidas y entierra casas y autos. Sería esta tarde multiplicada al infinito (p. 181).

Madison et «Spleen» partagent cet accablement du souvenir et cet ennui psychologique qui sont les composantes essentielles du mal de vivre qui ronge les personnages. Ainsi Jem expose-t-il à son frère fantôme, la veille de son propre suicide : «Estoy cansado Tim, muy cansado»¹⁴. Madame Webb, pour sa part, a perdu toute joie de vivre : «La vida abruma»¹⁵ considère-t-elle. Elle s'est résignée, a perdu espoir et survit dans un état de profonde tristesse, à la fois frustrée et épuisée :

Suspiré. De nada servía renegar. Me sentí como los locos reclusos en celdas de máxima seguridad, que gritan y nadie los escucha, sus palabras rebotan en paredes especiales para amortiguar ruidos. [...] Terminaría así: con una camisa de fuerza, dos enfermeros subiéndome a rastras a la ambulancia. Un vecino me sacaría una foto (p. 100-101).

Elle n'a plus la force de lutter.

Sous l'effet de la mélancolie qui les frappe, les personnages développent une vision pessimiste de l'existence qui les pousse à envisager le pire comme une issue naturelle. Alors qu'elle vient d'apprendre que Yandira a disparu, Amanda songe à la mort : «Hacía un año jamás se me habría ocurrido pensar en lo peor. Ahora me parecía lo más normal» (p. 105). À son tour, elle se résigne à la perte et à l'absence comme composantes de son quotidien : «No era sueño. Se me ocurrió que esto no era un interludio que más temprano que tarde daría paso a la vida normal. Se me ocurrió que la vida sería así de ahora en adelante» (p. 106). Reprenant à son compte Calderón de la Barca, elle fuirait volontiers dans l'irréel des rêves la réalité, pesante et vide d'espoir : «Si

¹⁴ *Ibid.*, p. 54.

¹⁵ *Ibid.*, p. 100.

se trataba de eso, entonces valía la pena vivir los sueños y hacer como si la vida fuera el sueño o la pesadilla» (p. 106).

Postmoderne et spleen : le mal générationnel

À ce titre, Amanda est consciente que les pertes à répétition échappent à toute logique et relèvent de l'absurde : «No, las muertes en las novelas de King, incluso las más macabras, siempre forman parte de una trama con sentido» (p. 132). Aucun dessein divin, aucun destin tracé ne vient donner sens à la mort et, partant, à la vie. Les personnages sont alors directement confrontés au vide, non seulement en tant qu'absence, mais en tant que perte de sens. Leur mélancolie s'en trouve confortée, dans une résignation qui entretient le jeu des faux-semblants. Lorsque la narration se referme, chacun continue à jouer le rôle assigné. Madison peut rester le type même de la société dont les relations sont basées sur le simulacre. Les personnages y fonctionnent, mais à vide.

La dissolution du sens serait le fait, selon Baudrillard, de la société de communication. La réalité n'y serait qu'un simulacre qui se pose en réel face au réel. Il se produirait ce que Vattimo appelle une perte de densité de la réalité. L'assassinat atroce des deux *cheerleaders* l'illustre : il semble irréel tant il relève des codes *gore* ; et pourtant, il est « vrai ». Le réel de Madison devient celui des écrans ; on y vit les scénarios des séries télévisées. Ils ont envahi la réalité, contribuant aux brouillages des frontières, à la confusion des repères, à la perte du sens. Nous touchons là à l'essence de la représentation postmoderne du réel.

Précisément, les personnages se construisent à partir des schémas, codes et motifs de la culture de masse. Ce procédé contribue à dire la perte du sens par celle de la densité du réel : les personnages eux-mêmes sont déjà un simulacre ; ils relèvent des types diffusés sur les écrans. D'autres techniques de Paz Soldán contribuent à rendre perceptible la dissolution du sens. La narration est fractionnée en une série de présents immédiats sous la forme des séquences-flux de conscience. Il n'y a pas de présent homogène, mais une suite ou plutôt une somme de présents différents, consolidée par l'effet *Rashomon*. Le fractionnement rend évidemment difficile l'interprétation par les individus de leur environnement ; d'où le sentiment d'angoisse face à une perte soudaine, et le spleen comme réponse. L'écriture postmoderne n'est ni gratuite ni ludique : elle nourrit la démonstration tragique de Baudrillard et de Vattimo.

Les espaces virtuels, intégrés à la narration, contribuent à renforcer le sentiment de dissolution du sens. Les adolescents de Madison ont grandi avec

la télévision et la radio allumées ; ils se consacrent aux jeux vidéo et communiquent par internet. Ainsi Colin discute-t-il avec Yandira à travers les chats et les pages MySpace, parce qu'il lui est plus facile de communiquer de façon dématérialisée et à distance que de vive voix et dans un face à face corporel. Les échanges virtuels se substituent aux échanges « matériels » et créent des bulles de solitude où chacun se retire du réel : «[...] encerrarnos en nuestras casas y rumiar frustraciones frente al computador»¹⁶ (p. 199) est, selon Amanda, le quotidien de Madison. Il se produit une perte de densité du réel à l'origine d'une angoisse *quasi* existentielle chez les personnages de la génération internet.

La drogue, le sexe et le rock and roll renvoyaient dans les années 60 et 70 à une libération qui puisait à une énergie vitale. Pour la jeunesse des années 2000, au contraire, ils ne sont jamais joyeux. Ils témoignent des efforts désespérés d'une génération pour lutter contre la dissolution du réel et de ses repères, en tentant de récupérer, par la sollicitation exacerbée des sens, une forme de densité corporelle et subjective. Pour certains, l'affirmation de la densité du réel et la lutte contre le vide peut passer par le suicide, le meurtre, voire les deux dans le cas de *El Enterrador* : en donnant la mort, l'individu agit sur et dans le réel de façon enfin tangible. Pour ceux qui restent, pour les vivants, la souffrance de la mélancolie devient en définitive la seule preuve de leur existence subjective. L'écriture postmoderne sert ici le portrait d'une génération à travers la peinture du Mal qui la ronge : le spleen du vide face à la progressive dématérialisation du réel.

Conclusion : le roman d'une génération

Le brouillage entre les genres et les motifs, qu'ils soient littéraires, cinématographiques, musicaux ou télévisés, qu'ils relèvent d'une culture classique ou populaire ; l'insertion des références et des codes propres aux espaces virtuels d'un monde globalisé ; leur nivellement, leur amalgame et leur fusion ; les jeux intra, inter et métatextuels, y compris avec les procédés postmodernes mêmes, participent de la représentation d'un nouveau Mal générationnel : une mélancolie du XXI^e siècle. Cette mélancolie répond à la confrontation à la perte et au vide. Elle ne naît pas seulement de la perte en tant qu'absence, celle des morts qui se multiplient tout au long de la narration ; elle surgit aussi d'une perte des repères et, partant, de sens, dans un monde où domine le simulacre, où les écrans envahissent le réel et s'y substituent.

¹⁶ *Ibid.*, p. 199.

Le spleen se posait pour Baudelaire comme un mal générationnel, le mal de la jeunesse moderne. La mélancolie des années 2000 se présente dans *Los vivos y los muertos* comme le mal de la jeunesse postmoderne – voire post postmoderne. Le titre du roman prend alors tout son sens, puisqu'il rassemble autour du deuil impossible, autour de la perte, autour de la mélancolie, ceux qui partent et ceux qui restent, les vivants et les morts.

Le roman se construit en un jeu vertigineux de brouillages – entre les genres, entre réalité et fiction, entre Bien et Mal, entre réel et virtuel – qui comprend aussi le brouillage des frontières entre la vie et la mort. Les vivants et les morts vivent ensemble désormais, comme l'incarne Amanda. Rescapée de la mort, elle semble résolument du côté des vivants ; elle se projette dans l'avenir et établit la liste des cinquante choses qu'elle entend réaliser dans sa vie. Mais elle le fera avec ses morts, notamment Tim qui «se ingeniara para vivir en mí, al igual que papá y Christine» (p. 203, souligné par nous). De même, son désir d'écriture la place du côté de l'élan vital de la création, parmi les vivants, mais il surgit de la volonté de raconter les disparus autant que les vivants : «Sí, sólo eso quieres, escribir sobre los vivos y los muertos» (p. 204, souligné par nous).

L'écriture seule semble pouvoir défier la perte et le vide : elle rend vie aux morts. D'ailleurs, dans sa *Nota* finale, l'auteur dit assumer cette mission : «[...] decidí escuchar esas voces y ver adónde llevaban» (p. 205). La narration serait donc guidée par les morts de Dryden qui prennent vie avec le roman. *Los vivos y los muertos* aboutit ainsi à une réflexion métatextuelle sur le rôle de l'écriture : lutter contre la perte. Elle ne lève pas la mélancolie, mais elle convertit ce mal contemporain, du côté de Thanatos, en une force vitale, du côté d'Éros. Dès lors, survivre est possible. «Uno debe, ahora, buscar calor donde pueda» (p. 11), telle pourrait être la devise de la génération internet.

**Emmanuelle SINARDET,
Université Paris Ouest Nanterre La Défense EA 369**

Les auteurs

Françoise Aubès : professeur de littérature latino-américaine à l'Université de Paris OueſtNanterre-La Défense, travaille ſur le roman péruvien, responsable du GRELPP, (EA 369).

Stéphanie Decante : maître de conférences à l'Université de Paris Oueſt Nanterre-La Défense, spécialiste de littérature latino-américaine (Chili) (EA 369).

Milagros Ezquerro : professeur à l'Université de Paris-Sorbonne, spécialiste de littérature latino-américaine (Augusto Roa Bastos), narratologie, lecture de genres.

Marie-Madeleine Gladieu : professeur à l'Université Champagne-Ardenneſ, spécialiste de littérature péruvienne (Mario Vargas Llosa), membre du CIRLEP.

Béatrice Ménard : maître de conférences à l'Université de Paris Oueſt Nanterre-La Défense, spécialiste de la littérature mexicaine du début du Xxe ſiècle, membre du GRELPP.

Teresa Orecchia Havas : professeur à l'Université de Caen-Baſſe Normandie, spécialiste de littérature argentine contemporaine.

Monique Plâa : maître de conférences à l'Université de Marne-La-Vallée, spécialiste du roman mexicain contemporain.

Emmanuelle Sinardet : professeur à Paris Oueſt Nanterre-La Défense, travaille ſur la civilisation et la littérature équatoriennes. Présidente du centre d'étudeſ équatoriennes, membre du CRIIA.

Crisol

NOM :

Prénom :

Qualité :

Adresse :

.....

Souhaite s'abonner à la revue pour le tarif de
20 € pour la France

(chèque à l'ordre de
M. l'Agent Comptable de l'Université Paris Ouest Nanterre La
Défense).

Souhaite commander

Commande de exemplaire(s)
du numéro de CRISOL
Pour les frais de port se renseigner

✂

Les bulletins doivent être renvoyés à l'adresse ci-dessous :

CRISOL
Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Bât. des Langues (V), 1^{er} étage, bureau 137
200 avenue de la République – 92001 Nanterre Cedex - France
☎ 01.40.97.56.68
Fax : 01.47.97.71.51
E.Mail:gomez@u-paris10.fr

Mis en page
et achevé d'imprimer
A l'Atelier Intégré de Reprographie
de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense
en octobre 2011

Dépôt légal : 4^{ème} trimestre 2011

N° d'ISSN : 0764-7611
N° d'ISBN : 978-2-85901-041-6