

**Amadeo LÓPEZ**

(Éd)

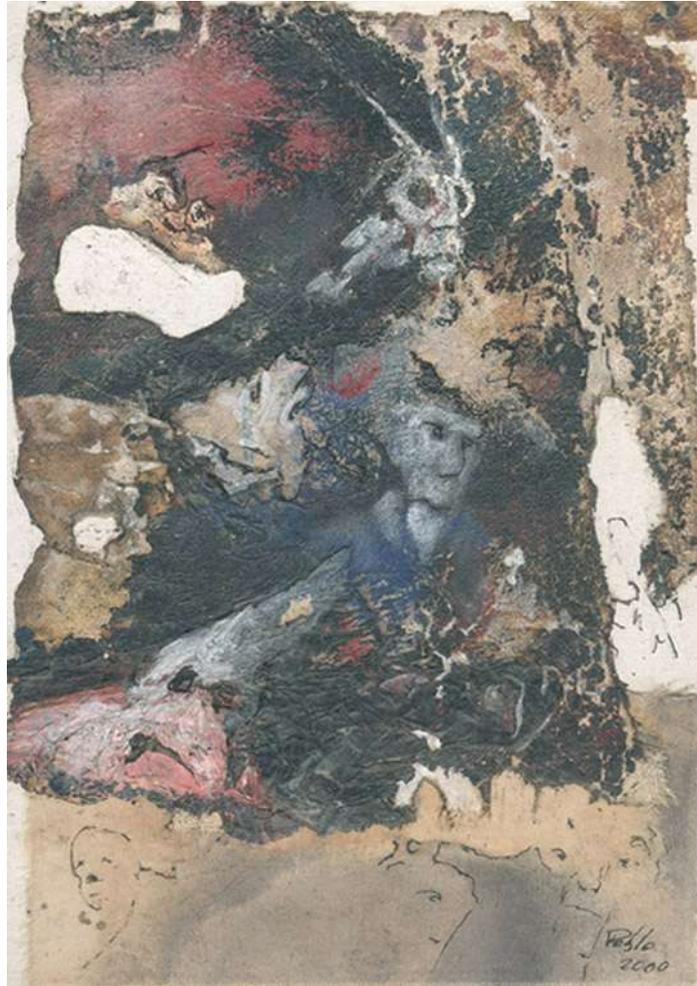
GRELPP

(Groupe de Recherches en Littérature, Philosophie et Psychanalyse)

**Figures de la violence dans la littérature de langue espagnole**

Travaux & Recherches

3



Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines  
Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Couverture:  
*Lexème*, Pablo LÓPEZ, 2002 (23 x 16 cm)  
Collection particulière

**GRELPP**

(Groupe de Recherches en Littérature, Philosophie et Psychanalyse)

**Figures de la violence dans la littérature de langue espagnole**

Travaux & Recherches

3

**Ouvrage publié sous la direction de**

**Amadeo LÓPEZ**

Publié avec le concours de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

2002

GRELPP  
(Groupe de Recherches en Littérature, Philosophie et Psychanalyse)

Responsable: Amadeo LÓPEZ

© Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines

ISBN: 2-85901-024-6

Publié avec le concours de L'Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Service PUBLIDIX  
Université Paris Ouest Nanterre La Défense  
200, Av. de la République  
92001 Nanterre Cedex  
☎ 01 40 97 75 90  
☎ 01 40 97 56 98



## **Présentation**

### **La notion de violence**

Voici le troisième tome des *Travaux et Recherches* du GRELPP (Groupe de Recherches en Littérature, Philosophie et Psychanalyse). Il rassemble onze des communications faites et discutées, lors des séminaires du GRELPP des années 2000 à 2002, sur le thème “Figures de la violence dans la littérature de langue espagnole”. Comme dans les deux tomes précédents – consacrés à “L’image parentale dans la littérature de langue espagnole” –, les travaux ici publiés proposent une lecture des œuvres littéraires suivant une grille principalement psychanalytique et/ou philosophique.

Comme on pourra le constater à la lecture de ces textes, le thème de la violence ouvre à la critique littéraire des voies multiples. En même temps, il interroge sur la nature même de la violence, sur le processus de sa mise en scène littéraire, ainsi que sur les rapports de la fiction avec la réalité socio-historique et existentielle de référence.

Cette interrogation est sous-jacente dans les textes publiés, comme elle l’a été dans les débats lors de ces communications et dans ceux du cycle consacré à “L’image parentale”. Rien d’étonnant, car la notion de violence n’est pas aisée à cerner.

Le titre “figures de la violence” – au pluriel – porte la marque de la diversité des voies que les travaux du GRELPP tentent d’explorer, diversité dont le sommaire laisse entrevoir quelques-uns des principaux axes. Ce titre s’autorise, certes, de la spécificité interdisciplinaire du groupe. Mais il s’autorise également, et surtout, de la polysémie du terme “violence”, reflet des multiples visages que prend, dans les sociétés et chez l’individu, la réalité de l’objet que ce terme désigne.

Étymologiquement, “violence” vient du latin *violentia*, qui signifie “abus de la force”. La notion “d’abus” renvoie à celle d’un acte volontaire. Cependant, si les dictionnaires indiquent généralement le sens étymologique de “violence”, le rang qu’occupe, dans l’ordre des acceptions, la source volontaire de la force varie selon les dictionnaires. Ainsi, *Le Petit Larousse* ne fait apparaître la notion d’abus de la force qu’en 4<sup>e</sup> position – “Faire violence à : contraindre quelqu’un par la force”. Par contre, *Le Petit Robert* met l’accent, dans les deux premières acceptions – il en comporte quatre –, sur la notion d’abus de la force :

1. Agir sur quelqu’un ou le faire agir contre sa volonté, en employant la force ou l’intimidation.
2. Acte par lequel s’exerce cette force.
3. Disposition naturelle à l’expression brutale des sentiments ; cette expression.
4. Force brutale (d’une chose, d’un phénomène).

On remarquera que l'acception 4 du *Petit Robert* – qui correspond à la 1<sup>re</sup> du *Petit Larousse* – indique que la source de la “force brutale” peut ne pas être une volonté, ni un désir de jouissance en nuisant à autrui, mais “la démesure des phénomènes naturels, l'excès de certaines forces destructrices qui outrepassent l'ordre et la mesure habituelles”<sup>1</sup>, comme le souligne Hélène Frappat. Cette idée mérite d'être retenue, car on la rencontre en philosophie, déjà chez les Présocratiques<sup>2</sup>, et en psychanalyse. Les exemples du *Petit Robert* concernant “l'ordre psychologique”<sup>3</sup> s'inscrivent dans le sens étymologique du mot “passion”, qui veut dire “pâtir”. Dans la passion, le sujet n'agit pas, il “est agi”.

C'est ainsi que l'on pourrait sans doute entendre la notion de “violence fondamentale” dont parle Jean Bergeret<sup>4</sup>, violence comme instinct de survie et d'autoconservation, sans intention de nuire. Cet instinct peut être rapproché du *conatus* (effort) dont parle Spinoza<sup>5</sup>.

Dans ce sens, la violence a une connotation positive, puisqu'elle est au service de la vie. C'est ce qui amène Claude Balier à parler “d'étrange paradoxe” de la violence, car elle est à la fois “nécessaire pour être et pour créer”<sup>6</sup> et meurtrière sous de multiples formes extrêmes. L'article de Claude Balier, dont je viens de donner les références en note, ouvre des voies nouvelles et intéressantes à la réflexion sur l'ambivalence de la violence. L'auteur situe d'ailleurs explicitement sa démarche dans cette perspective :

[En explorant cet “étrange paradoxe”] nous nous inscrirons dans une nouvelle page de l'histoire de la psychanalyse, en abordant des thèmes jusque là peu étudiés dans leur concrétude et en accompagnant un certain “décentrement” qui va du princeps de la pulsion à l'importance attribuée au rôle de l'objet externe.<sup>7</sup>

L'article de Claude Balier aborde la violence à partir d'une étude métapsychologique du viol. L'auteur admet que ce choix puisse étonner. Il le justifie en soulignant que “viol” et “violence” ont la même racine.

---

1 FRAPPAT Hélène, *La violence*, GF Flammarion, Coll. Corpus, Paris, 2000, 251 p. La citation se trouve p. 16.

2 Pour une vue rapide sur ce point, cf. *Ibid.*, p. 16-17.

3 “La violence d'un sentiment, d'une passion [...]. La violence des désirs, des transports”.

4 Cf. BERGERET Jean, *La Violence fondamentale. L'inépuisable Œdipe*, Dunod, Paris, 1996, 251 p.

5 “Chaque chose, autant qu'il est en elle, s'efforce de persévérer dans son être [...] ; mais, au contraire, elle est opposée à tout ce qui peut ôter son existence” (SPINOZA, *Éthique*, Troisième partie, proposition VI).

6 BALIER Claude, “La violence. Violence et survie psychique”, in *Le mal-être (angoisse et violence)*, sous la direction de CORNUT Jean, ISRAËL Paul, JEANNEAU Augustin et SCHAEFFER Jacqueline, PUF, Collection “Débats de psychanalyse”, Paris, 1997, p. 31. [L'ouvrage comporte 198 p.].

7 *Idem.*

## *Présentation. La notion de violence*

Cet article introduit une lisibilité, parfois surprenante mais 5 suggestive, de l'ambivalence de la violence. J'en soulignerai seulement deux points. Le premier concerne la priorité accordée à l'objet par rapport aux pulsions. C'est à partir de l'objet, tel qu'il se manifeste dans l'analyse clinique, que l'auteur identifie la raison du viol :

L'analyse du discours de nombreux sujets ayant commis un viol, de leurs cauchemars, de leurs angoisses, de leurs phobies intenses, m'ont convaincu que l'acte avait été déterminé par une peur panique d'intrusion dans le monde interne, réveillée par les traces d'un objet primaire pénétrant. Un clivage solide isole une zone fragile du reste de la personnalité qui se déploie selon des critères ordinaires, névrotiques ou pseudo-névrotiques, et donne l'apparence de la banalité.<sup>1</sup>

Cette approche du viol vise à faire disparaître la confusion entre pulsion sexuelle et pulsion violente. La raison de cette confusion tient au fait que l'on analyse le viol en termes essentiellement d'outrance pulsionnelle, au lieu de l'analyser à partir de l'objet.

Le deuxième point de l'article que je voudrais souligner, c'est le rôle positif que peut jouer la violence dans la structuration identitaire du sujet, à condition qu'il y ait une instance maternelle inébranlable face aux "assauts violents de l'enfant". Si cela est, le rôle structurant de la violence peut se manifester. En voici les contours :

[La] valeur constructive de la violence consiste à détruire l'objet-chose afin que naisse la représentation, en retrouvant cependant l'objet externe intact, ce qui permet au mouvement agressif d'être perçu comme un fantasme. Ainsi naît l'objet psychique, et la solidité de l'identité.<sup>2</sup>

Dans sa forme négative, par contre, la violence est déstructurante et meurtrière :

La violence ne naît pas d'une réalité contraignante, ce serait alors de l'agressivité, elle effectue un travail de déshumanisation, par le meurtre effectif de l'objet psychique.<sup>3</sup>

On voit le parti que l'on peut tirer de cette approche pour une analyse de plusieurs figures de la violence. Le meurtre de l'objet psychique est l'un des points qu'il convient, sans doute, de prendre en considération. Comme il convient de prendre en considération le rôle que joue la carence des objets externes – notamment des instances paternelle et maternelle – dans "l'abolition des limites dedans-dehors"<sup>4</sup> chez l'enfant et, conséquemment, les manifestations destructrices de la violence.

---

1 *Ibid.*, p. 32.

2 *Ibid.*, p. 33.

3 *Ibid.*, p. 33-34.

4 *Ibid.*, p. 34.

Ce qui précède indique que les figures de la violence sont multiples et qu'il n'est pas aisé de trouver des critères à la fois suffisamment concis et suffisamment amples pour subsumer sous le terme "violence" des manifestations brutales de la force, comme l'indique son étymologie, dans des champs très différents, comme l'histoire des sociétés, la vie sociale, la vie familiale ou l'individu lui-même, dont l'expression "se faire violence" annonce déjà la lutte qui s'y noue.

Du point de vue de sa définition, la violence se présente donc comme objet protéiforme, toujours fuyant par sa proximité avec d'autres concepts, dont les contours sont en osmose avec ceux de la violence, comme force, pouvoir, autorité, contrainte, oppression, transgression, instincts, agressivité, conflits, etc.

Ce caractère protéiforme se nourrit sans doute de cette "part de nuit"<sup>1</sup> en l'homme et autour de l'homme dont parle Michel Foucault. Nuit des origines des peuples et des individus qui pourrait expliquer la présence de la violence dans les "mythes fondateurs" de tous les peuples et son caractère "indicible", comme dit Hélène Frappat :

La violence relève de l'histoire des peuples : c'est un instrument qui, comme tel, est indicible, insondable ; elle fait partie de ces "choses cachées depuis l'origine et la fondation du monde", pour reprendre l'expression de René Girard. C'est pourquoi on la retrouve parmi les mythes et les récits fondateurs, tous ces apologues dans lesquels ce moyen de l'évolution historique et de la fondation des États a droit de cité.<sup>2</sup>

Nul doute que "ces choses cachées" ne jouent un rôle important dans les manifestations de la violence au niveau individuel. La psychanalyse a sans doute beaucoup à nous apporter sur ce terrain, comme elle l'a fait sur celui de l'image parentale, thème du précédent cycle du GRELPP.

Au sens précis du terme, la violence n'est pas un concept psychanalytique classique, même si dans les écrits de Freud, notamment à partir de 1920, on la voit sourdre avec le concept des pulsions instinctives – pulsion de mort (Thanatos), de destruction et d'agressivité, antithétiquement inséparable de la pulsion de vie (Éros). Mais elle sourd voilée, tantôt comme manifestation des pulsions, tantôt comme leur ressourcement, sans que Freud ne l'ait jamais conceptualisée.

Actuellement, cependant, la notion de violence est en train d'émerger, en tant que telle, dans le champ de la psychanalyse. C'est ce que font ressortir, par exemple, les auteurs de *Le mal-être (angoisse et violence)*, dont la

1 FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, 400 p. La citation se trouve p. 337.

2 FRAPPAT Hélène, *op. cit.*, p. 37.

## Présentation. La notion de violence

lecture me semble très éclairante. L'article cité de Claude Balier nous a permis, déjà, d'en entrevoir l'intérêt.

Réfléchissant sur la généralisation accentuée du mal-être et de la violence sous des formes diverses dans les sociétés actuelles, André Green fait cette constatation concernant la présence de la violence dans l'espace de l'analyse psychanalytique :

On ne saurait nier qu'ici encore, la violence pulsionnelle a envahi le cadre psychanalytique. Non qu'elle en fût absente dans le passé, mais elle est devenue aveuglante derrière les manifestations qui ont étendu le spectre du mal-être individuel [...] Il s'agit de ce que l'on entend en analyse une violence latente qui couve à longueur de séances, risquant d'exploser à tout moment et de mettre en péril l'organisation psychique. Elle se manifeste tantôt par un passage à l'acte hors séance, tantôt par la menace d'un accident somatique imprévisible, ou par une implosion psychotisante plus ou moins irréversible.<sup>1</sup>

André Green souligne le rôle déterminant joué par les médias dans l'excitation de l'expression pulsionnelle et dans le déclenchement des "signaux d'alerte du Moi. Parfois leur défaillance met leur valeur protectrice en question"<sup>2</sup>.

S'interrogeant sur les causes des blessures du Moi, André Green en impute la responsabilité à la causalité psychique qui résulte de l'interaction de deux autres causalités, la causalité sociale et la causalité biologique :

[La causalité psychique] *émerge* comme une création originale spécifique, irréductible à chacune des deux autres et habitée par une violence potentielle dont le déferlement paraît ne pas pouvoir être endigué lorsqu'elle se trouve activée.<sup>3</sup>

L'auteur soutient que la violence s'enracine dans les pulsions dont il constate l'efficacité, ou, comme il dit, la "dure réalité"<sup>4</sup>.

Parmi les figures de la violence où la causalité psychique, dont parle André Green, révèle sa force destructrice et les profondes blessures du Moi, le sadisme occupe une place de premier ordre. Cette figure de la violence est très présente dans la littérature de langue espagnole – comme elle l'est dans la réalité historique, politique et sociale, aussi bien dans le domaine public que privé. Je n'insisterai pas ici sur l'importance que cette notion a dans la pensée de Freud. Je voudrais plutôt reprendre, succinctement, quelques réflexions que j'ai développées plus longuement ailleurs<sup>5</sup> pour les verser au

1 GREEN André, "Hier et aujourd'hui : le mal-être", in *Le mal-être (angoisse et violence)*, op. cit., p. 12.

2 *Idem*.

3 *Ibid.*, p. 13.

4 *Idem*.

5 Cf. LÓPEZ Amadeo, *La conscience malheureuse dans le roman hispano-américain contemporain. Littérature, Philosophie et Psychanalyse*, L'Harmattan, Paris, 1994, 374 p.

débat, réflexions qui s'inscrivent, me semble-t-il, dans la logique de l'instinct de mort.

Dans le sadisme, dit Gilles Deleuze, le Surmoi introduit une dynamique de destruction sans cesse reprise et à reprendre, parce que l'instance du Surmoi ne peut tolérer de voir son interdit enfreint<sup>1</sup>. Dynamique de destruction que Georges Bataille met magistralement en évidence en analysant les héros de Sade dans leur rapport à la sexualité. "La négation des partenaires [dit-il] est [...] la pièce fondamentale du système"<sup>2</sup>. Et c'est bien ce mouvement qui caractérise le sadique dont la volupté devant ses victimes appartient à ce monde "de déchéance et de ruine"<sup>3</sup> qui, selon Georges Bataille, est la vérité de l'excès érotique. C'est là une idée visible dans de nombreuses œuvres du champ littéraire sur lequel portent les travaux du GRELPP. On en trouvera la confirmation dans la lecture de certains des travaux ici présentés.

La jouissance sadique se nourrit de son propre tourment, révélant ainsi à la conscience l'abîme qui la sépare de l'objet du désir ou, en d'autres termes, son échec indépassable. La voie de la violence sadique amène à constater, avec Georges Bataille, que "seule la voracité d'un chien féroce accomplirait la rage de celui que rien ne limiterait"<sup>4</sup>. Le sadique, porté par sa "voracité", par le principe négateur qui l'habite, n'aura de cesse qu'il n'ait réalisé l'image de soi en tant que conscience souveraine reconnue par le regard atterré de la victime, image de soi posée comme idéal d'apathie. Or, l'apathie, dit Maurice Blanchot à propos de Sade, "est l'esprit de négation appliqué à l'homme qui choisit d'être souverain. C'est, en quelque façon, la cause ou le principe de l'énergie"<sup>5</sup>. En cela réside le paradoxe de la souveraineté de l'homme énergique au sens où l'entend Sade : "il est l'homme de toutes les passions et il est insensible"<sup>6</sup>. C'est pourquoi Maurice

---

Voir, en particulier, le chapitre III – "Extériorité-Intériorité" – de la première partie, p. 121-149.

1 Cf. DELEUZE Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch ; le froid et le cruel, avec le texte intégral de La Vénus à la fourrure*, Éd. de Minuit, Coll. 10/18, Paris, 1967, 318 p. Voir, notamment, p. 125 et sqts.

2 BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Éd. de Minuit, Paris, 1957, p. 186.

3 *Ibid.*, p. 190.

4 *Ibid.*, p. 186.

5 BLANCHOT Maurice, *Lautréamont et Sade*, Éd. de Minuit, Coll. "Arguments", Paris 1963, 188 p. La citation se trouve p. 44.

6 *Idem.*

### *Présentation. La notion de violence*

Blanchot dit, avec raison, que, au centre du monde sadique, se dresse 9  
“l’exigence de la souveraineté s’affirmant par une immense négation”<sup>1</sup>.

Nous atteignons ici la cime de la négation d’autrui, qui est sans doute aussi une manifestation de la négation de soi. Manifestation délicate, tant il est vrai que, dans son principe, la négation d’autrui est d’abord essentiellement – Hegel l’a montré – affirmation de soi. Cette négation est poussée à cette limite extrême où la conscience de la victime disparaît en tant que possibilité de tout regard positionnel. Ce qui signifie que la violence du mouvement négateur rend la conscience de la victime inapte, aussi bien à être conscience de soi, qu’à poser le bourreau dans sa transcendance.

De ce fait, le processus de violence déclenché par le bourreau lui échappe. Car la violence obéit à des lois qui se situent en dehors de l’individu. Et c’est en cela justement que la négation à l’extrême d’autrui devient négation de soi, car la conscience sadique y découvre son impuissance à se maintenir comme essentialité. La furie destructrice de la conscience sadique se retourne alors contre soi, creusant ainsi encore davantage son manque-à-être. La loi de la jouissance sadique, prenant l’apathie pour axe, comporte en soi la dissimulation et la perte de l’objet fondamental du désir, autrement dit, la reconnaissance de l’autre. C’est ce qui fait dire à Sartre que le sadisme porte en soi sa propre contradiction. Le chapitre III de la troisième partie de *L’être et le néant* – dont le titre est “Les relations concrètes avec autrui” – est, sur ce point, particulièrement éclairant. Sartre y fait apparaître que la violence sadique – comme la violence masochiste qui n’est qu’une violence sadique inversée – révèle un vertige de la conscience en face de son manque d’être, vertige qui l’amène à des conduites répétitives, ce en quoi elle creuse davantage son manque-à-être, son malheur.

En guise de conclusion provisoire sur la notion de violence, il me semble important de souligner deux points. D’abord, la grande profusion des figures que peut prendre la violence – profusion qui tient à son caractère intrinsèquement protéiforme – constitue une réelle difficulté pour en saisir les contours de manière univoque. Ensuite, le champ vaste et complexe dans lequel se meut la violence – dans la littérature, comme dans la réalité socio-historique et dans la structure psychique de l’être humain – ouvre à la recherche des voies inédites et fécondes. Certaines de ces voies sont amorcées dans les travaux ici rassemblés, travaux qui, à bien des égards, prolongent ceux du cycle précédent sur l’image parentale, tout en y introduisant une nouvelle lisibilité. Beaucoup d’autres restent à explorer. Si

---

1 *Ibid.*, p. 34.

le lecteur repère dans ces textes des raisons de poursuivre la quête,  
cet ouvrage aura apporté sa contribution à la recherche.

Amadeo LÓPEZ

GRELPP

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

## **Rhétorique de la violence et discours cathartique dans *Los siete locos* et dans *Los lanzallamas* de Roberto Arlt**

Roberto Arlt a été pendant longtemps un écrivain oublié, exclu, et, j'oserais dire, refoulé. La postérité a fini par lui faire justice, l'histoire argentine des dernières décennies et ceux qui y réfléchissent ont jeté une lumière nouvelle sur son œuvre. Il est bien difficile d'imaginer aujourd'hui jusqu'à quel point son entreprise subversive a pu frapper ses contemporains ; il est en revanche relativement simple de constater que la voie par lui ouverte à la littérature argentine et "rioplatense" a été l'une des plus productives du siècle, et que des auteurs majeurs tels que Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti, Osvaldo Soriano, Ricardo Piglia, ou Osvaldo Lamborghini ne sauraient être correctement lus sans référence à sa figure tutélaire.

Depuis que la reconnaissance de son apport essentiel a été acquise, beaucoup d'auteurs se sont penchés sur son œuvre, l'étudiant à partir des perspectives les plus diverses. Nous ne prétendons proposer aujourd'hui que quelques réflexions dans le cadre spécifique de notre sujet, celui des figures de la violence dans la littérature de langue espagnole.

Justifier notre choix d'auteur et des ouvrages nous paraît superflu, tant il est vrai que l'écriture de Roberto Arlt fait irruption dans le paysage littéraire de l'Argentine de la fin des années vingt comme l'incarnation même d'une rupture violente avec tous les codes consensuels. Cela ne veut pas dire que notre littérature s'était abstenue de représenter la violence : il suffit de rappeler *El Matadero* de Echeverría, ou certains passages du *Martín Fierro* de José Hernández, si l'on s'en tient aux classiques, pour être confronté à son visage le plus cru. Mais Roberto Arlt ira beaucoup plus loin : il racontera la violence violemment. Il en fera, non pas un thème ni un procédé, mais la matière même dont l'œuvre est tissée. Il l'exercera sur le lecteur, l'obligeant à regarder ce qu'il ne veut pas regarder, et à entendre ce qu'il ne veut certainement pas entendre. C'est à partir de ce rapport triangulaire entre l'auteur, l'œuvre et le lecteur – triangle classique, mais pas typique, dans le cas qui nous occupe – fondé sur toutes les nuances de la brutalité, de la colère et de la véhémence<sup>1</sup>, que les romans de Roberto Arlt atteignent un caractère archétypique et constituent une illustration privilégiée de ce que nous pourrions bien appeler la "violence fondatrice".

---

<sup>1</sup> Tous ces mots sont utilisés par *Le Petit Robert* pour rendre compte des quatre acceptions répertoriées sous l'entrée : "violence".

Le spectre des manifestations étant trop large, nous ne pourrions pas ici nous attacher à les examiner une à une. Nous allons concentrer notre travail sur certains aspects concernant les stratégies discursives, et pour cela nous nous servirons de la notion de *catharsis*, aussi bien dans son sens originel visant l'expurgation des passions que dans son sens psychothérapeutique de "décharge émotionnelle liée à l'évocation d'événements refoulés". Nous incorporons aussi le sens donné par David Maldavsky à ce qu'il appelle le discours cathartique : discours fondé sur l'expulsion, l'élimination du problème qui fait l'objet du récit d'un patient, de son interlocuteur, et surtout, "del sujeto que podría encarar la cuestión descrita"<sup>1</sup>.

Nous allons commencer par distinguer trois niveaux sur lesquels cette violence s'exerce : celui de l'histoire, celui de la structure, enfin, celui du discours. Nous n'aurons pas la possibilité de transcender ces limites, mais nous tenons tout de même à signaler l'importance de prendre aussi en compte la violence exercée sur le lecteur, et celle projetée sur le paradigme littéraire, sur l'espace de l'intertextualité.

### **La violence de l'œuvre**

Sur l'ensemble des deux volumes – que nous considérons comme une œuvre unique – la violence est omniprésente : violence de l'histoire, où les comportements sado-masochistes se succèdent à une cadence vertigineuse, se démultiplient et se télescopent ; violence structurelle qui soutient une organisation convulsive des matériaux, où la fragmentation et la simultanéité s'allient pour récuser toute possibilité de représentation légitime ; violence idéologique qui ouvre la voie à la subversion la plus radicale ; violence du discours, soumis à une rhétorique où le paroxysme cathartique force la syntaxe et sature la métaphore. À chacun de ces niveaux s'opère – est-il besoin de rappeler les racines communes ? – un viol de la conscience et du langage consensuels, la définitive mise à nu d'un corps social et idéologique déchiré, broyé, martyrisé. Il n'y a pas, dans le contexte de la littérature argentine de l'époque, d'esthétique capable de contenir une telle potentialité hallucinatoire ; il n'y a pas de pensée qui puisse rendre compte de cette colère clairvoyante. C'est pourquoi il nous semble indispensable d'étendre notre problématique par quelques réflexions concernant les effets de ces "cross a la mandíbula" avec lesquels Roberto Arlt voulait frapper ses contemporains.

---

<sup>1</sup> MALDAVSKY David, *Linajes abúlicos. Procesos tóxicos y traumáticos en estructuras vinculares*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1996, p. 148.

### **Histoire et personnage : la question du Père**

13

Nous n'avons pas l'intention de nous étendre sur l'analyse littéraire proprement dite des deux romans, déjà suffisamment étudiés par des critiques provenant d'horizons idéologiques et méthodologiques les plus divers. Notre réflexion devrait nous amener dans une certaine mesure au-delà du texte lui-même, pour se centrer plus sur ses effets que sur sa construction. Mais nous sommes obligés, puisque nous partons du texte, et tant que le discours restera notre point d'ancrage, d'évoquer rapidement ses traits essentiels, à partir de la perspective précise qui est la nôtre. *Los siete locos y Los lanzallamas* racontent la descente aux enfers d'un personnage, Remo Erdosain, qui à la suite d'une série de pertes traumatisantes se marginalise et entame un processus de dégradation le conduisant fatalement à la mort. Ce personnage vit partagé entre l'univers, de plus en plus hostile, du réel, et celui de l'imaginaire, qui fonctionne comme un espace compensatoire où ses fantasmes prennent forme et esquissent un récit qui finira par investir le réel et s'y accomplir. Le lien tendu entre ces deux univers est une expérience à la fois existentielle et pathologique : l'angoisse, véritable *atmosphère* dotée de substance qui contamine l'air et empoisonne l'âme.

Erdosain nous apparaît depuis le début comme un personnage sado-masochiste moral, déchiré entre les pulsions de vie et de mort : le désir morbide d'humiliation alterne avec le délire de pouvoir dans sa production imaginaire, la passivité face aux agressions des plus forts fait pendant à sa cruauté envers les plus faibles dans la vie. Nous savons depuis Freud "qu'un sadique est toujours, en même temps, un masochiste, et vice-versa"<sup>1</sup>.

Ce dédoublement constitutif n'est pas sans conséquences, d'ailleurs, sur la structure des textes, qui oscille entre l'action racontée et le vide narratif, entre la passivité de la pensée et les sursauts de l'action. Elle trouve aussi un terrain de déploiement au niveau du système actantiel : la multiplication des figures du double, la constitution de couples fonctionnels, le jeu spéculaire des perversions, répondent à la même logique interne qui module la stratégie narrative et vitale du personnage central.

À l'origine de cette tension essentielle, la question du père. Erdosain, dans la première de ses "confessions", fait allusion aux rapports de domination et de violence qui lui avaient été imposés par son père dès l'enfance. Soumis à un géniteur tyrannique, il a été objet de violences physiques et morales, et la clé de sa dualité sado-masochiste est déjà inscrite dans le cadre de ces expériences précoces. Blessure narcissique et sentiment

---

<sup>1</sup> FREUD Sigmund, "Les aberrations sexuelles", in *Trois essais pour une théorie sexuelle* (1905), Gallimard, Coll. Idées, Paris, 1962, p. 46. [Cette édition comporte 189 p.].

de culpabilité seront les marques indélébiles laissées par le Père, dont il cherchera à reconstruire le pouvoir arbitraire en humiliant les autres, dont il assumera la fonction punitive en s'offrant à l'humiliation. Sans doute la représentation la plus juste de cette dialectique est donnée par le jeu pratiqué par l'enfant, qui construit laborieusement un château-fort pour le démolir ensuite, en éprouvant une véritable délectation dans l'exercice de la puissance destructive. Lorsqu'elle advient, la présence du Père opère un changement de signe sur le plaisir secret de l'enfant qui, après avoir ressenti pour un instant l'ivresse de la toute-puissance, finira par trouver "felicidad en las lágrimas", c'est-à-dire par se complaire dans l'humiliation. Le travail de représentation – de symbolisation –, effectué par l'enfant grâce au jeu, met en scène sa propre condition d'objet construit – engendré – et détruit – castré – par un pouvoir absolu, et s'érige ainsi en archétype comportemental, en modèle à reproduire. Toute la logique des rapports interpersonnels mise en œuvre dans les deux textes obéit à ce schéma paradigmatique et le reflète à l'infini, dans un vertige de figures dégradantes et dégradées, mise en abîme implacable d'un héritage pervers. Toutes les autres représentations de l'autorité – le maître, le patron, le Capitaine – porteront en elles le même pouvoir d'annihilation et auront sur le personnage les mêmes effets dévastateurs : elles retraceront le cercle vicieux de la violence, seul lien possible entre les êtres.

À partir de ce socle invariable, chaque séquence narrative reconstruit de manière obsessionnelle la double face du rapport sado-masochiste, dont l'enjeu fondamental est toujours une modalité plus ou moins détournée de l'exercice du pouvoir. Les actes violents sont récurrents, ils rythment le récit, et leur gravité s'accroît au fur et à mesure que l'histoire avance. Ils sont physiques – les châtiments du père, la gifle de Barsut et celle de l'avocat, les meurtres de "el Hombre que vio a la partera" et de la Bizca, le suicide d'ErDOSain – ou moraux : le déni de la féminité de Luciana, le crachat essuyé par la couturière, la corruption verbale de la petite fille – ; ils sont réels ou fictifs – assassinat de Barsut –, ils imprègnent la vie et l'imaginaire.

Les raisons de cette saturation sémique ne sont pas, on l'imagine bien, seulement psychiques. Le cercle de la violence personnelle fait écho à la violence sociale où la rapport dominant/dominé l'emporte, et celui-ci est en somme une conséquence prévisible de la violence idéologique qui impose à l'imaginaire des modèles dialectiquement inconciliables. L'aliénation qui en résulte trouve son terrain d'expression dans la violence symbolique des représentations, violence qui se déverse à son tour sur le langage et ses

formulations rhétoriques. Toutes ces modulations de la violence 15 s'allient donc dans une entreprise littéraire qui, elle aussi et surtout, est foncièrement destructive. Il nous reste à évaluer les conséquences de cette destruction, qui s'avère en réalité profondément créative.

### **La structure : stratégie de la transgression**

La représentation d'un univers aliéné ne peut se faire qu'en rendant visibles les déchirements qui le traversent, les coupures intrinsèques entre le réel et l'idéal, la vie et l'imaginaire, le modèle et ses actualisations, la théorie et la praxis, le Moi et ses masques. Les romans de Roberto Arlt qui nous occupent ne se bornent pas à raconter l'univers inarticulé de la société industrielle, ils font de ces fractures la forme même du récit. La temporalité est ainsi mise en cause, la logique de la causalité récusée. La multiplicité se substitue à l'unité, le perspectivisme met en évidence l'impuissance de la fonction narrative et les limites de la représentation. L'interférence du discours réflexif, théorique, doctrinal ou technique attente contre toute homogénéité du système, et en fait un collage contingent de fragments épars. La persistance des procédés transgressant la rationalité supposée du récit, telles les contradictions et les inversions, mettent à nu non seulement les mécanismes de manipulation à l'œuvre au niveau de l'histoire, mais aussi les failles de la structure, constamment violentée.

Le père, nous l'avons vu, détruit le fils. La société, en proposant un modèle axiologique fondé sur la falsification et le mythe, détruit l'homme, littéralement interdit entre le désir et la nécessité. La prolifération incontrôlée de la parole mensongère détruit le récit, qui ne peut se construire qu'en se sabotant. À la violence de la matière s'additionne la violence faite à la structure, violence qui est aussi refus d'une tradition, d'un langage, d'une convention, d'une esthétique. Frappé par la lucidité meurtrière de Roberto Arlt, c'est tout le contexte idéologique d'une époque qui s'écroule, secoué par le séisme critique le plus radical qui ne l'ait jamais atteint.

### **Idéologies : la conciliation impossible**

La contradiction posée entre le modèle idéaliste hérité par le personnage et les valeurs pragmatiques dont est porteuse la nouvelle société industrielle est l'une des sources de l'angoisse que nourrit le personnage, et qui l'entoure comme "un nuage toxique". La violence, omniprésente, est le résultat de cette tension entre deux perspectives inconciliables.

Au premier de ces deux pôles correspond la négation de la sexualité comme force créatrice, le refus du corps réel de la femme comme objet d'investissement libidinal. Erdosain est incapable d'instaurer des rapports sexuels normaux avec Elsa, son épouse, mais se complaît dans sa propre

souffrance lorsqu'il l'imagine caressant le sexe du Capitaine ; il méprise la nudité offerte et splendide de Luciana, s'abstient de toucher les prostituées qu'il visite, et le corps provoquant de la Bizca, qu'il accueille dans son lit, lui inspire plus de dégoût que de désir. En revanche, lorsque la tension libidinale non investie est canalisée par la voie de la masturbation, à l'intérieur de la "*casa negra*", lorsqu'il préserve au niveau de l'imaginaire une position narcissique satisfaisante, il imagine que les plus belles femmes du monde lui appartiennent :

Transitaban en él las mujeres más hermosas de la creación, desconocidas tersas que por él descubrían sus senos de manzana, ofreciendo a su boca, agriada por innobles cigarrillos, labios fraganciosos y palabras pesadas de sensualidad.

Y ya eran doncellas altas, finas y pulidas, ya colegialas corrompidas, un mundo femenino y diverso del que nadie podía expulsarle a él, pobre diablo, a quien las regentas de los prostíbulos más destartados miraban con desconfianza como si fuera a defraudarles el importe de la fornicación.<sup>1</sup>

L'impossibilité se situe donc au niveau du corps matériel, ou plutôt de la matière du corps. Le désir n'existe qu'en l'absence de cette matière, qui s'oppose à lui comme une surface aveugle, la seule qu'il ne puisse manipuler, la seule qu'il n'ose violenter. Là où le désir charnel devrait lui permettre de rencontrer l'autre, s'installe le vide de l'impuissance, et la seule compensation narcissique viable est celle de l'humiliation de la femme ou du repli sur soi. Ce n'est pas un hasard si le seul rapport sexuel faisant objet de récit est celui qui s'achève par la mort de la femme, qui devient ainsi définitivement impénétrable. La Bizca paie ainsi le péché de toutes les femmes, celui d'être Autre et celui d'être vraie, faite de chair et capable d'engendrer la chair de sa chair, le fils qui sera martyrisé par le(s) Père(s). Le corps de la femme est donc le lieu où se cache la fatalité du double ; y pénétrer pourrait faire de lui, définitivement, un père haï, un tortionnaire. La substitution symbolique s'impose : pour empêcher la *reproduction* fatale de la filiation, il n'y a qu'une pénétration susceptible de *produire* du sens : celle de la balle qui tue et rédime à la fois. La rédemption et l'exorcisme ne seront définitivement accomplis que lorsque l'acte symétrique aura eu lieu : la balle ouvrira aussi dans son propre corps le chemin de la Mort. Se donnant la mort, il met en jeu pour la première fois son corps ; c'est lui qui saigne et son sang est le dernier mot d'un discours qui vide l'angoisse en comblant le vide de sens.

---

<sup>1</sup> ARLT Roberto, *Los siete locos*, Editorial Losada, Buenos Aires, 4a edición 1978, p. 97.

Mais cette impossibilité d'échange entre son corps à lui et celui de la femme, au-delà des motivations internes et inconscientes, est aussi le produit d'un système idéologique qui, interposant d'innombrables médiations entre les sexes, finit par les piéger et les dénier. Nous avons déjà fait allusion à la fragmentation de l'univers du personnage, déchiré entre une réalité dégradée et un imaginaire halluciné, où se déploient aussi bien les modèles idéaux auxquels il aspire que les fantaisies vindicatives d'inspiration narcissique. Parmi ces modèles consacrés, il y a celui de la femme idéale, qui réunit tous les attributs conventionnels de la beauté romantique, et dont la marque signifiante par excellence est celle de ne pas avoir de marque : elle est toujours vierge, intouchée et intouchable, objet de contemplation et non d'expérience. Cette femme-icône est une femme improductive par excellence, un corps abstrait et fermé. Lorsque Arlt aborde le revers du mythe, c'est-à-dire la femme-femelle ordinaire de la vie quotidienne, celle qui se traîne "entre larvas tristes", nous plongeons dans une substantialité obscène, et la femme devient un amas de tissus et sang déversé, un corps béant partagé entre la fatalité de la reproduction normative et celle de l'expulsion provoquée, un conduit ravagé où circulent de façon indistincte la vie ou la mort. Rien dans cette femme en chair et en os ne convoque le désir, tout, en revanche, convoque l'horreur originale, le rejet de la nature. Erdosain ne franchit jamais le pas qui le mènerait vers l'érotisme – de la répulsion vers le désir – il perd ainsi toute opportunité de retrouver, dans l'étreinte, la totalité.<sup>1</sup> À partir de là, en effet, la femme ne produira que la mort. Elle sera la victime sacrificielle et deviendra, en tant que corps, source de tous les interdits et lieu de toutes les transgressions, la faute incarnée qui exige l'autopunition.

La violence n'est donc pas seulement liée au fait du meurtre, elle est aussi le produit de cette lecture "primitive" du féminin, du dégoût par rapport au corps, perçu et vécu comme la chute dans l'immondice et l'anéantissement. La négation de l'élément maudit conduit nécessairement à une transfiguration de sa valeur, qui accède ainsi au domaine du sacré :

Il s'agit toujours de nier la dépendance de l'être humain par rapport au donné naturel, d'opposer notre dignité, notre caractère spirituel, notre détachement, à l'avidité animale.<sup>2</sup>

---

1 Nous nous référons, évidemment, aux thèses de Georges Bataille dans *L'histoire de l'érotisme*.

2 BATAILLE Georges, *L'histoire de l'érotisme*, in *Œuvres Complètes*, VIII, Gallimard, 1976, p. 79.

La mort et le fait de la donner deviennent un devoir moral, l'assassin est l'exécuteur d'un mandat qui le transcende. La prise de distance radicale de l'admonestation finale en témoigne :

– ¿ Viste?...¿ Viste lo que te pasó por andar con las manos en la bragueta de los hombres ? Estas son las consecuencias de la mala conducta. Perdiste la virginidad para siempre. ¿ Te das cuenta ? ¡ Perdiste la virginidad ! ¿ No te da vergüenza ? Y ahora Dios te castigó. Si, Dios, por no hacer caso de los consejos que te daban tus maestras.<sup>1</sup>

La grotesque mise en perspective de la folie et de ses racines profondes est une dernière surenchère qui violente, cette fois, la conscience du lecteur, à qui ni la pitié ni la compassion ne sont permises. Confronté à ses propres limites, il est, lui aussi, une victime de cette violence qui déborde du texte et le frappe dans son corps, là où la nausée se noue et, parfois, se dénoue. Comme si la violence qui se déversait sur lui l'obligeait, en dernière instance, à se définir par rapport à cette contradiction sans fin posée entre le Moi et l'Autre, l'ouvert et le fermé, le dit et le non dit.

Sans doute, l'actualisation du mythe de la virginité au moment même du crime, lorsque le sang coule du corps de la Bizca agonisante, a une double signification. D'un côté, elle se situe dans la ligne de la régression vers l'horreur primitive du sang à laquelle nous faisons allusion en citant Georges Bataille, explication déjà rappelée par Freud dans *Le tabou de la virginité* (1917-18), et qu'il relie à la dynamique des représentations sadiques. De l'autre, il s'agit d'une brutale distanciation ironique qui prend comme cible, justement, les instances de l'Autorité idéologique responsables de l'aliénation sexuelle : la religion et l'école. L'identification délirante entre le personnage et le Dieu qui punit ne fait que boucler la boucle : le crime gratuit prend un sens supposé au niveau de l'un des deux discours idéologiques confrontés, tout en rendant le suicide inéluctable. Les deux actes meurtriers se situent aisément dans le cadre de la logique cathartique d'expulsion ; la parole, elle, emprunte plutôt les voies de la décharge pulsionnelle. Mais le caractère outrageusement caricatural du discours mine toute possibilité d'y adhérer et devient, de ce fait, un agent d'"exécution" critique. Le meurtre est double.

Nous avons commencé cette partie en mentionnant deux pôles d'opposition dialectique : l'idéalisme à tendance spiritualiste, le pragmatisme propre aux sociétés capitalistes industrielles. Ce dernier est forcément lié au productivisme, et il est donc constamment contredit par cette relation à la femme que nous venons d'analyser, où l'idéal prône l'abstention de toute union charnelle et, de ce fait, de toute *re-production*.

---

<sup>1</sup> ARLT Roberto, *Los lanzallamas*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1977, p. 270.

Là où le rapport productif s'accomplit, l'humanité s'estompe, 19 l'animalité prend le dessus. La nature contaminée par les excroissances, le corps souillé par les sécrétions renvoient vers le pur mécanisme biologique, l'automatisme instinctif, la machinerie des organes. Tout cela est le produit d'une organisation sociale et d'une mystification idéologique, qui prive l'homme de sa conscience et de ses affects. Devenu monstrueux, infime particule d'un engrenage dont il ne comprendra jamais ni les fins ni les origines, l'homme-larve produit des biens de consommation qu'il n'achètera pas, copule sans désir, produit des enfants qu'il n'aimera pas, ou des déchets d'enfants qui ne seront pas. La violence que le système exerce sur l'individu est doublement représentée par le texte. Sur le plan des faits, par le marchandage de femmes-reproductrices, les avortements clandestins, les accouplements misérables ; sur le plan du discours, par cette révolte qui pousse à dire ce que personne n'ose dire, à chercher les mots les plus crus, les plus durs, ceux qui n'admettent aucune concession à l'euphémisme, pour coller à un réel totalement vidé de sens :

Luego el "ya está" de la partera, el golpe de lástima al contemplar un cuerpo color pizarra y sangre, el afán de cuervo de la comadrona revisando la placenta, introduciendo el brazo hasta el codo en la vagina de la paciente, desjarretada como una res, y la medianoche, esa terrible noche en que suenan los pitos de todos los vigilantes mientras la partera examina pedacitos de tejido parecido al hígado podrido y deja correr el agua del irrigador, que arrastra hasta la palangana un lodo de sangre negruzca, de filamentos de tejidos y telarañas de glóbulos rojos.<sup>1</sup>

Caché par d'innombrables couches successives de mensonges lénifiants, le vide a nourri l'imaginaire de chacun. Seule la confrontation, forcément violente, à l'horreur du vide qui est le nôtre pourra éventuellement restaurer le sens perdu. Une de ses manifestations est le meurtre gratuit, dont la fonction n'est peut-être plus celle de racheter la victime ou le victimaire en les extrayant d'un monde sans issue, mais tout simplement, celle de montrer le vide, d'exhiber la béance. Comment expliquer, sinon, cette obstination de la Bizca agonisante à *dire* avec son corps l'incompréhension, la sidération ? :

La había tomado suavísimamente por los hombros, pero ella, obstinadamente, giraba la cabeza de derecha a izquierda con pena inenarrable. [...] En silencio, la jovencita, con los labios entreabiertos, corriéndole sanguinolentas lágrimas por las mejillas, decía un "no" tan infinitamente triste con su movimiento terco, que Erdosain cayó de rodillas y le besó los pies.<sup>2</sup>

L'entreprise littéraire dans son ensemble n'est pas seulement, chez Roberto Arlt, une tentative de mise à nu d'un système diabolique, mais aussi

---

1 *Ibid.*, p. 203.

2 *Ibid.*, p. 270.

celle de la purification du langage, dévoyé et travesti, qui sera dénudé jusqu'à montrer la moelle de son efficacité première.

La violence s'applique par ailleurs à toutes les représentations consacrées qui font partie de l'imaginaire collectif. Nous avons déjà analysé cette question ailleurs<sup>1</sup>, en essayant de montrer que toutes les figures mythiques récupérées par la littérature de Roberto Arlt sont soumises à un changement de signe qui les dégrade, au point de les transformer en signifiants vacants et, de ce fait, susceptibles de recouvrir des significations perverses, et même inverties. Cela est particulièrement vrai en ce qui concerne la symbolique religieuse, la plus convoquée et la plus détournée. Qu'il s'agisse de la transfiguration du Christ se dessinant sous l'auto-représentation dérisoire d'Erdoesain – “Yo, mi carne masturbada y mis ojos legañosos y mi mejilla abofeteada...”<sup>2</sup> –, ou des images altérant les contenus symboliques de l'iconographie traditionnelle – prosternation devant les prostituées et non devant les Vierges, maternités monstrueuses, confessions mensongères, épiphanies grotesques, parodies du jugement dernier –, la re-sémantisation implique toujours une sorte de régression du mythe qui découvre la face cachée du monde. Dépouillées des fastes de la sublimation, de l'esthétique ou de la parole sacrée, des figures jusqu'alors transparentes dans leur univocité sont rongées par la contradiction, les mères défigurées aboient sous les coups des tortionnaires et les enfants perdent leur beauté idéale, transmués en spectres borgnes. Laisant affleurer la violence rageuse d'un univers écartelé, poussé au paroxysme et à l'hyperbole, le discours détruit systématiquement tous les codes de la bienséance, transgresse toutes les normes du “bien écrire”, démolit toutes les idoles, sape les fondements de toutes les constructions admises de la pensée. Cette “chaotisation” des coordonnées organisant le monde est particulièrement perceptible au niveau de l'amalgame idéologique porté par ce que nous avons appelé ailleurs “la parole doctrinaire”, c'est-à-dire l'ensemble du discours exprimant les principes politiques et sociaux conçus et véhiculés par l'Astrologue, le prophète de la destruction et l'artisan du mythe substitutif. Dans ce discours<sup>3</sup>, nous pouvons identifier des composantes appartenant à des corpus idéologiques et politiques parfaitement contradictoires, telles que la

---

1 Nous renvoyons le lecteur à notre thèse doctorale : SEMILLA DURÁN María A., *Roberto Arlt, la degradación del mito o el cambio de signo*, Facultad de Filología, Universidad Central de Barcelona, 1988.

2 ARLT Roberto, *Los siete locos*, op. cit., p. 55.

3 Voir à ce sujet AMÍCOLA José, *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*, Weimar Ediciones, Buenos Aires, 1984.

révolution sociale d'inspiration marxiste, l'industrialisme capitaliste, 21 les théories nietzschéennes du surhomme, et le spectacle du "mensonge métaphysique", qui préannonce déjà les mises en scène totalitaires du siècle. Sur ce plan, la violence exercée sur le discours – et sur le lecteur – est une violence d'ordre logique. L'Astrologue allie délibérément les termes conventionnellement considérés comme incompatibles, et les force à l'équivalence, ayant comme objectif l'absolutisation d'un symbole qui dissimule la contradiction et légitime l'amalgame. À la fin du processus, le symbole a été réduit à la condition de signifiant vide, le corrélat référentiel a été annulé par la répétition mécanique de l'artifice qui le remplace, et le *topos* devient propagande.

### **Le discours : somatisation et interférences**

Nous avons utilisé plus haut le verbe "forcer" pour définir l'une des caractéristiques du discours produit par Roberto Arlt. Nous sommes tentée de faire de ce terme le mot clé, le trait distinctif. Que ce soit au niveau de la construction syntaxique ou de l'élaboration métaphorique, qu'il s'agisse des rythmes régissant la mise en forme de l'écriture ou des éclats de la parole représentée (énoncée, dite dans la fiction), la même rhétorique prévaut : une volonté de *remplir* la forme au-delà de ses capacités prévues, d'une part, un effacement de catégories logiques différenciatrices de l'autre, qui imposent la saturation et l'interpénétration des éléments, l'accumulation conflictuelle. Les configurations de sens forcent les représentations acquises, la métaphore force les possibilités analogiques, les concepts forcent les compatibilités logiques. Et le texte force l'entendement et les résistances du lecteur, agressé dans ces certitudes linguistiques et esthétiques. Nous pouvons citer en exemple l'interférence constante du langage technique à l'intérieur de la figure rhétorique, le déplacement lexical du champ sémantique désignant la machine-outil vers le terrain conventionnellement poétique de la métaphore, ou celui de l'image esthétique répertoriée appliquée à la construction littéraire de l'horreur.

Deux figures symboliques se détachent sans conteste lorsqu'il s'agit de représenter les états d'âme des personnages : celle de la corporéité, celle de la torture. La première pourrait être définie comme la nécessité de conférer une matérialité – forme, volume, poids – aux sensations et aux émotions des personnages. C'est le procédé utilisé pour représenter la "zone de l'angoisse", constamment instaurée sur le plan de l'espace, comme une entité tridimensionnelle et autonome en soi. Dans ce contexte de "spécialisation" des états affectifs ou psychologiques, dotés de substance, devenus extérieurs et menaçants, *objectifs*, s'insère presque naturellement une "figuration" matérielle de la souffrance qui, elle, apparaît ainsi comme

un “autre” corps émergeant, une excroissance compacte de la chair de l’homme et qui finit par le soumettre, le martyriser : “Más su angustia se hacía cada instante más pesada, como si fuera una masa de agua, fatigando con una marea la verticalidad de sus miembros”<sup>1</sup>.

Ce corps extérieur produit par le corps intérieur de l’homme effectue un *travail* sur la matière même dont il provient, amenuisant ses capacités et entamant son essence. La souffrance morale et psychologique transfigurée en double monstrueux vampirise l’homme, le ronge de l’intérieur, grandit et s’affranchit de son contrôle. À ce moment la rhétorique de la spacialisation – poids, volume, figure géométrique – est amplifiée par la rhétorique de l’effet mécanique, produit par une matière en mouvement. Ainsi, la surface aveugle s’articule en processus, le “poliedro abstracto” devient outil : “Y de pronto un horror más terrible que otros horrores le destornillaba la conciencia”<sup>2</sup>. Ou :

Si lentamente le hubieran torcido la cabeza sobre el cuello para atornillar en su alma, profundamente, esa visión atroz, no podría sufrir más. Padecía tanto que, de interrumpirse ese dolor, su espíritu estallaría como un shrapnell.<sup>3</sup>

Tout dans ces exemples met en évidence une logique de tension extrême, d’effort excessif, qui place l’individu au bord de la rupture et de la désintégration, à la fois psychique et physique : le registre lexical hyperbolique (*horror / atroz / sufrir / padecer / terrible / dolor*), les intensificateurs grammaticaux (*más, tanto*), les unités sémantiques actualisant des sèmes de torsion et fragmentation provoquées par une violence exercée de l’extérieur (*destornillar / atornillar / estallar*). Un seul mot en fait la synthèse : celui qui désigne l’agent, la menace potentielle objective, le concentré sémico-symbolique : *shrapnell*. La souffrance objectivée est transposée en instrument de la torture que le “monstruo interior” exerce sur l’individu : “Tengo la sensación de que me arrancaron el alma con una tenaza, la pusieron, sobre un yunque y descargaron tantos martillazos, hasta dejármela aplastada por completo”<sup>4</sup>.

Et en même temps elle est l’image indéniable – parce que substantielle, palpable – de la torture sociale et, au-delà, de la violence politique qui guette, et qui ne manquera pas de se manifester à partir de 1930. Arrachement, aplatissement, destruction systématique du corps par une structure rationnelle, réglée, indifférente. La logique aveugle des sociétés

1 ARLT Roberto, *Los siete locos*, op. cit., p. 181.

2 *Ibid.*, p. 13.

3 *Ibid.*, p. 60.

4 *Ibid.*, 17.

modernes, qui restait chez Kafka essentiellement mystérieuse, sacrée, 23  
se montre impudiquement chez Arlt, dévoile ses entrailles d'automate  
et "travaille" la chair comme un objet, à la manière industrielle :

He perdido la cabeza, pero en su cuello, que aún sangra, está empotrado un engranaje. Ese engranaje soporta una rueda de molino, cuyo pistón llena y vacía los ventrículos de su corazón... la rueda del molino bombea inexorablemente en los ventrículos de su corazón la terrible pregunta que bambolea como un badajo en el triángulo vacío de su pecho y se evapora en gas venenoso en la vejiga de sus sesos.<sup>1</sup>

Symptomatiquement, dans son délire hallucinatoire le personnage a "perdu la tête", il est donc privé de ses facultés rationnelles, et à sa place s'installe l'implacable dynamique de la machine, qui fait ainsi partie de son corps. Cet hybride monstrueux atteint alors le seuil de la consécration mythique, le mécanisme biologique se confond avec le mécanisme artificiel, épouse ses rythmes. L'homme est pénétré, investi par la machine. Les questions existentielles se métamorphosent d'abord en pièces d'un engrenage sans conscience, en gaz venimeux – contaminant – ensuite. Tout ce qui serait spécifiquement humain cède à la pression de la machine : le cou, qui saigne *encore*, mais qui se vide et ne saignera plus ; le cœur, dont le rythme est marqué de l'extérieur, aliéné ; la "terrible pregunta", réduite à l'oscillation aveugle et muette, étouffée à jamais ; la poitrine, figure géométrique, abstraction qui ne peut plus rien contenir ; le cerveau, vessie crevée qui laisse échapper un contenu mortifère. L'ensemble offre une représentation iconographique que nous pouvons aisément mettre en rapport avec un certain nombre d'images pourvues par la peinture ou le cinéma contemporains, dans ce processus qui va de la main-outil de Charlot dans *Les temps modernes* aux accouplements monstrueux entre l'homme et l'automobile dans *Crash* de David Cronenberg.

Forcer le sens, forcer le corps, objet passif de torture et de manipulation, forcer la langue par l'intrusion de lexèmes qui émergent, eux aussi, comme des corps étrangers à l'intérieur du discours. Viols-violences qui atteignent toutes les instances du texte, recréant à chaque fois les conditions limites qui précèdent l'éclatement, et qui figurent dans leur convergence la dynamique même de l'angoisse. Rappelons les précisions de Freud à ce sujet : "Le moi se sert des sensations d'angoisse comme d'un signal d'alarme qui lui annonce tout danger menaçant son identité"<sup>2</sup>. Benno Rosenberg complète en ajoutant :

[...] Toute menace sur le psychisme doit se traduire en une menace concernant directement le moi, à savoir une menace sur sa propre intégrité, autrement dit son unité.

---

1 ARLT Roberto, *Los lanzallamas*, op. cit., p. 51.

2 FREUD Sigmund, *Abrégé de psychanalyse* (1938), PUF, Paris, 1949.

C'est à cette menace, dernier maillon nécessaire et incontournable de la chaîne des menaces, que le moi réagit par l'angoisse.<sup>1</sup>

Aussi les hallucinations d'Erdosain répondent-elles à la caractérisation que Anna Potamianou fait de certaines manifestations de l'angoisse de mort à partir de ses observations cliniques, lorsqu'elle parle des "vécus d'écoulement, de vidage, d'anéantissement total"<sup>2</sup>.

Les textes apparaissent ainsi, non seulement comme une véritable topologie de l'angoisse de l'homme contemporain, mais aussi comme une exploration de ses manifestations extrêmes, qui y sont mises à l'œuvre et qui agissent à leur tour sur le lecteur. Si l'angoisse est un signal d'alarme s'opposant à la menace de désagrégation du moi, le texte, lui, construit selon le modèle même d'une pression libidinale détournée de ses fins, d'une poussée non maîtrisable des pulsions, est la mise en forme de cette angoisse – de cette menace – par la poussée non maîtrisable des mots. Le texte adopte la morphologie de l'angoisse et assume sa fonction ultime : "L'angoisse est toujours angoisse de vivre d'un Moi qui se débat"<sup>3</sup>.

Le monstre intérieur qui se nourrit du corps et en dévore le sens n'a finalement qu'un contradictoire : le langage. Face à cette rhétorique d'écoulement et de vidage déjà mentionnée et abondamment illustrée par le discours : "desangrarse en un lento chorrear de angustia", "muecas del alma que sangraba bajo la mecha de un torno", "borbotones de desesperación" se dresse la seule "chair de sa chair" encore viable : "Las palabras estarían toda la vida en él, arraigadas en su entraña como un crecimiento de carne". La dualité s'installe donc à l'intérieur même du corps, où le langage, double inversé du monstre, fils maltraité lui aussi, cherche les voies mystérieuses de la rédemption. Le langage, lorsqu'il est encore enfoui dans le corps, séduit dans sa beauté impuissante : "Lo que interesa es el alma triste de las palabras"; il devient acte cathartique s'articulant en parole dite ou imaginée : "palabras que ladraran su pena", ce qui permet l'écoulement de la haine et de la souffrance.

L'angoisse et ses symptômes constituent l'architecture même du texte, et le caractère exacerbé de celui-ci ne fait que *dire* ces états-limites annonçant la rupture de l'unité du moi, le danger de la régression. La notion de "limite", d'ailleurs, ne concerne pas que l'œuvre. Elle concerne tout autant son lecteur, poussé lui aussi au bout de ses capacités d'absorption, confronté

1 ROSEMBERG Benno, "Quelques réflexions sur l'angoisse de mort", in *Le mal-être (angoisse et violence)*, Coll. Débats de Psychanalyse, P.U.F., Paris, 1997, p. 66.

2 POTAMIANOU Anna, "L'angoisse de mort", in *Le mal-être, op. cit.*, p. 50.

3 *Ibid.*, p. 54.

à ce flot inhumain d'images et de mots dont la cruauté frôle 25 l'insoutenable. Si le personnage, lui, est face au risque d'éclatement du Moi, le lecteur subit de plein fouet une sorte de violence idéologique qui creuse en lui l'ombre du nihilisme et fait voler en éclats toute illusion de certitude.

La tension obsédante que nous venons d'analyser est le lien visible entre les deux figures symboliques privilégiées plus haut : la corporéité et la torture. Elle découle de la corporéité dans la mesure où il s'agit toujours d'abord d'une matière soumise à une exigence anormale – étirement, aplatissement –, avant d'assumer des fonctions structurales et des significations métaphoriques. En même temps, par sa persistance et son intensification soutenue, la tension est le premier trait identifiable de la figure de la torture, qui se déploie tout au long du texte sous des modulations diverses. Elle est d'ailleurs si évidente, que nous n'aurons pas à argumenter, nous nous bornerons à regarder de plus près certaines de ses actualisations.

Au début de *Los siete locos*, dans la chapitre "Estados de conciencia", le narrateur rend compte des méditations d'Erdozain lorsqu'il éprouve "las primeras náuseas de la pena". Le discours pose la problématique existentielle qui sous-tend l'ensemble du récit, construit des séquences imaginaires qui, comme d'habitude, oscillent entre le délire de pouvoir et le délire d'asservissement, et revient sur la question obsédante concernant la nature même de l'âme humaine : "Pero ¿ qué alma, qué alma es la que tengo yo ?"<sup>1</sup>. Tous les déplacements symboliques sont déjà en place : la somatisation, le fantasme, la projection. La première image de torture explicite est offerte par le délire de pouvoir, où le personnage met en scène une "expulsion des pauvres" dans des conditions abominables. Nous ne voulons surtout pas projeter sur le texte de Roberto Arlt des interprétations qui seraient le résultat d'une extrapolation historique, mais nous ne pouvons que constater, non sans effroi, les analogies décelables entre cette scène et celles que l'on identifierait plus tard aux pratiques de la déportation :

Llegó a imaginarse que los ricos, aburridos de escuchar las quejas de los miserables, construyeron jaulones tremendos que arrastraban cuadrillas de caballos. Verdugos escogidos por su fortaleza cazaban a los tristes con lazo de acotar perros, llegándole a ser visible cierta escena : una madre, alta y desmelenada corría tras el jaulón de donde, entre los barrotes, la llamaba su hijo tuerto, hasta que un "perrero", aburrido de oírla gritar, la desmayó a fuerza de golpes en la cabeza, con el mango del lazo.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> ARLT Roberto, *Los siete locos*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>2</sup> *Idem.*

La stratégie de saturation sémantique est flagrante : arrachement, déchirement, discrimination, animalisation, enfermement, chosification, violence physique, anéantissement. Tout dans le passage relève de la cruauté la plus hideuse, et tout génère le mal-être du lecteur, qui n'est pas seulement confronté à l'image plastique d'une violence déchaînée et injuste, mais qui voit aussi s'écrouler tous les archétypes du sacré liés au discours conventionnel des "bons sentiments". On torture la Mère, on arrache le Fils, qui est aussi le doublement Faible, l'invalidé ; on met en cage le Fils-Homme, on fait taire et on chasse le Pauvre. Pas un lieu symbolique n'est préservé, le discours "humaniste" est chassé sans ménagement. La violence des mots met à nu le vide de sens, et avec lui, l'horreur historique. Le drame devient caricature, l'hallucination, anticipation carnavalesque des faits et des discours à venir. David Maldavsky définit ce "terrorisme" discursif chez Roberto Arlt :

En esta expresión el trabajo retórico linda casi con el discurso catártico. El esfuerzo de Arlt resulta titánico, en la tentativa de rescatar su prosa de una modalidad expresiva en la que la única alternativa diferente del mutismo es el grito, como punto de condensación extrema de aquello que debe decirse con urgencia y sin mediaciones dilatorias." [...] Cuando las palabras quedan crecientemente despojadas de sus enlaces y es imposible transponerlas en un decir descondensado, entonces sólo cabe la oscilación entre el discurso numérico silencioso y el grito (o el acto) catártico.<sup>1</sup>

Discours viscéral dans le sens métaphorique et littéral du terme, à l'intérieur duquel le cœur se substitue souvent au cerveau en tant que lieu de formulation du monde, langage contaminé par toutes les adhérences des manipulations populistes, langage bâtard, confisqué au registre sentimental des "novelas del corazón" et retourné en vision apocalyptique, "que avizora la entronización de la injusticia, la humillación, la vergüenza y el aburrimiento"<sup>2</sup>, compulsion de l'écriture qui émane du corps et qui en le disant le déchire, écriture – ou parole – sacrificielle que les Argentins verront resurgir ailleurs, comme une fatalité, dans les discours d'Eva Perón<sup>3</sup>, la grande bâtarde, et qui, acculée au silence, finira par s'inscrire *sur* son corps mort, pour ensuite s'écrire *avec* les corps muets des disparus.

---

1 MALDAVSKY David, *op. cit.*, p. 293-94.

2 *Ibid.*, p. 285.

3 Eva PERÓN, discours du 1.1.49 : "Abrazada a la patria, todo lo daré, porque hay pobres en ella todavía, porque hay tristes, porque hay desesperados, porque hay enfermos. Mi alma lo sabe, mi cuerpo lo ha sentido. Pongo junto al alma de mi pueblo mi propia alma. Le ofrezco todas mis energías para que mi cuerpo sea como un puente tendido hacia la felicidad común" (PERÓN Eva, *La razón de mi vida y otros escritos*, Ed. Planeta Argentina, Buenos Aires, 1996, p. 273).

Extrapolation ? Peut-être. Mais par la suite de montrer que la voie ouverte par Roberto Arlt ne saurait être dissociée du parcours historique ultérieur, dont il semble bien avoir été le premier à pressentir la potentialité destructrice. 27

Nous pourrions apporter d'innombrables exemples, le système figuratif est toujours le même : le corps supplicié, démembré ou percé par des objets extérieurs, "où le fantôme du pénétrant-pénétré deviendrait celui d'une intrusion destructrice"<sup>1</sup>. "Tengo la sensación de que me arrancaron el alma con una tenaza, la pusieron sobre un yunque y descargaron tantos martillazos, hasta dejármela aplastada por completo"<sup>2</sup>.

La souffrance occupe l'espace de la représentation jusqu'à la saturation. Le résultat du travail de l'angoisse, dont la source intérieure – inconsciente – est figuré par le corps, et l'extérieure – sociale – prend la forme des outils mécaniques, est une dernière image inversée du Christ, syncrétisme parfait de toutes les contradictions, symbole immuable de la tragédie humaine, de l'espérance définitivement décapitée :

Hasta se le hace visible su cuerpo, clavado por los pies en el centro de una llanura castigada por innumerables vientos. Ha perdido la cabeza, pero en su cuello, que aún sangra, está empotrado un engranaje. Este engranaje soporta una rueda de molino, cuyo pistón llena y vacía los ventrículos del corazón.<sup>3</sup>

Il serait difficile de trouver dans la littérature argentine de l'époque une illustration plus choquante des conflits qui la traversent. Il n'y a certainement pas eu un autre texte doté d'une telle potentialité réulsive, ni si outrageusement opposé aux critères de la belle écriture. Roberto Arlt écrit mal, selon ces critères, et on a bien voulu l'oublier tant qu'il a été possible. Mais surtout, Roberto Arlt fait mal. Néanmoins, sa violence est loin d'être purement destructrice, elle est aussi – pouvait-il en être autrement? – purificatrice et subversive. Sa voix ouvre, par le cri, le chemin de l'introspection nationale et lègue à la littérature à venir une "escritura del órgano", une langue à la fois expurgée de ses mensonges et impure par son engagement charnel, dont les échos prophétiques n'ont cessé de résonner depuis.

### **La tradition, la rupture, le paroxysme**

La violence dans la littérature de Roberto Arlt est, nous l'avons vu, multiforme. Elle détruit un système idéologique et linguistique pour en dénoncer la fausseté et le vide. Elle attaque les fondements mêmes de

---

1 CURNUT Jean, "La question des angoisses", in *Le mal-être, op. cit.*, p. 43.

2 ARLT Roberto, *Los lanzallamas, op. cit.*, p. 18.

3 *Ibid.*, p. 51.

l’imaginaire collectif, renverse ses constructions sacrées et mets en lumière le revers nauséabond des mythes. De cette obstination subversive naîtra – et personne ne saurait le contester aujourd’hui – une littérature qui ne cessera de creuser la voie de l’introspection individuelle et collective, de dire le non sens tout en cherchant le sens, de construire une multiplicité de lectures identitaires. Leopoldo Marechal, Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti, Osvaldo Soriano sont dans ce sens des héritiers de Roberto Arlt, et ils ont revendiqué cet héritage. Nous pouvons donc affirmer que cette violence hyperbolique, redondante, meurtrière est aussi une violence “nécessaire pour être et pour créer”<sup>1</sup>, une formidable force productive. Mais la portée de l’acte pragmatique de démolition accompli par Roberto Arlt ne s’arrête pas là. L’impact de son œuvre atteint une telle ampleur parce qu’il réalise pour la première fois dans son espace d’appartenance littéraire une double opération : l’incorporation massive et dramatisée des altérités, qui occupent le centre de la scène : les fous, les malfrats, les prostituées, les étrangers, les sectaires, les marginaux, les impuissants, les rejetés ; l’exhibition impudique des *autres* qui nous habitent, nous rongent et peuvent nous anéantir. La violence faite au lecteur trouve ses racines dans cette prolifération de miroirs qui nous rendent des images insupportables du moi, dans ce puits sans fond qui est la détresse de l’homme et ses virtualités. Après avoir lu Arlt nous ne pouvons plus ignorer que le monstre de la destruction vit en chacun de nous, que la folie et la sagesse se disputent le terrain de *nos corps* sans cesse et avec acharnement, fatalement. L’Histoire de ce siècle n’a fait que confirmer cette intuition, l’Argentine a éprouvé dans sa chair et celle de ses enfants la régression vers le monstrueux : la torture et l’expulsion cathartique mises en figure par Arlt dans le terrain du fantasme sont devenues des actes ; le meurtre, fait divers dans la fiction, sera systématiquement réitéré et deviendra extirpation collective. Erdosain-Dieu qui punit sera remplacé par la barbarie de l’État justicier, et le pays entier sera confronté à l’image de l’horreur qu’il couvait en lui. Les lecteurs qui ont eu entre les mains *Los siete locos* et *Los lanzallamas* en 1929-30, lors de la publication, ont été agressés par ce qu’ils pouvaient encore considérer comme *impensable* ou, tout au plus, caché dans les recoins les plus sombres d’un cerveau malade. Quelques uns ont peut être compris, après le coup d’État de 1930, que l’intuition l’emportait sur le délire. Presque quarante ans plus tard, en 1969, un récit d’Osvaldo Lamborghini, *El Fiord*, renouvelle, de façon encore plus efficace, le “cross a la mandíbula” dont parlait Roberto Arlt. Nous ne savons pas si le parallèle est obligatoire, il est tentant. Tout ce

---

1 BALIER Claude, “Violence et survie psychique”, in *Le mal-être*, op. cit., p. 31.

qui, chez Arlt, était déchargé à travers l'activité imaginaire est *fait* 29 chez Lamborghini. Il travaille aussi, comme Roberto Arlt, sur le langage – la “frase hecha” – et sur une violence non plus imaginaire, mais réelle, qui ne trouve aucune limite. Horacio González pose le problème de l'anticipation, que nous avons avancé dans le cas de Roberto Arlt, de la façon suivante :

[...] nada está destinado a sorprender sino en el momento en que fue escrito. Sin embargo, si “El Fiord” fuera una anunciación – una anunciación, digamos inicialmente sobre el horror *de y en* la historia argentina – el gusto oscuro de la premonición sólo lo logra la conciencia simultánea, y el deleite efervescente del hecho cumplido, apenas lo saborea la conciencia ulterior o sucesiva.<sup>1</sup>

Nous retrouvons dans cette formulation l'interrogation dialectique que tout lecteur de Roberto Arlt a dû se poser un jour, et qui porte sur le décalage *producteur* de sens entre la conscience simultanée et la conscience ultérieure, interrogation qui complète le travail de la lecture et résulte d'une autre dimension dialectique : celle de l'interaction entre la violence de la littérature et la violence de l'Histoire. La conscience simultanée est surprise – déstabilisée, extraite de son cadre de référence, alertée –, la conscience ultérieure comprend et relit. Le premier outil dont se sert ce travail de la conscience est, dans les deux cas qui nous occupent, la violence lue. De Roberto Arlt à Osvaldo Lamborghini, entre 1930 et 1977, l'horreur cesse d'être virtuelle pour devenir réelle. La cruauté nue de l'avortement décrit par Roberto Arlt provoquait la nausée, les flots de sang représentés par Lamborghini la déchaînent. Nous sommes, là, forcés – une fois encore – à regarder “l'*insoutenabilité* de l'être” :

Insoportables aún hoy, los cuentos y noveletas de Lamborghini hacen de la frase hecha una exaltación a la disgregación de la materia. [...] Todo es asociable a todo porque finalmente hay un nominalismo bestial que deja al mundo en estado de pujo político, pues toda acción lleva un nombre. Entre el nombre y el asco se halla Lamborghini.<sup>2</sup>

Osvaldo Lamborghini mourut à Barcelone en 1985, laissant un texte inachevé, *Tadeys*, publié en 1989. La période la plus noire de l'histoire argentine contemporaine venait à peine de se terminer – au moins institutionnellement –, l'oracle s'était avéré juste. Lamborghini écrit alors après le cataclysme. Et son écriture est obscène. La torture est une pratique écoeurante. La chair n'est pas torturé par l'angoisse, par le monstre intérieur,

---

1 GONZÁLEZ Horacio, “La frase hecha, literatura e historia a propósito de ‘El fiord’”, in *Noveno Encuentro de Escritores Dr. Roberto Noble*, Serie Comunicación y Sociedad, Cuaderno N° 11, Fundación Roberto Noble, Buenos Aires, 1994, p. 15.

2 *Ibid.*, p. 18-19.

mais par l'Autre opérant dans le réel, homme ou *tadey*.<sup>1</sup> Sodomie, scatologie et mort s'enchaînent dans une séquence mécanique sans fin. La chair est salie, mangée ou torturée, toujours consommée. Sexe, excréments et sang dessinent le noyau régressif de cette univers infernal.<sup>2</sup> Nicolás Rosa essaie de définir les règles qui le régissent :

El imperio donde los Tadeys pululan como carne sujeta al sacrificio – carne que tiene dos destinos: el matadero o el coito – como carne averiada en su propia disponibilidad, tanto en su constitución como en su exposición [...], circulan como verdaderos objetos de deseo en las laberínticas calles del Imperio. Hay algo que los identifica y los excluye de las clasificaciones : son mudos<sup>3</sup>.

Lamborghini élabore ainsi une construction allégorique qui cherche à représenter ce qui ne peut l'être : ce que lui même a appelé dans l'un de ses récits "la putrefacción de la Historia".

Il semblerait que l'insoutenable écriture de Lamborghini clôt de façon paroxystique le cycle ouvert par Roberto Arlt. Du délire de la torture pressentie à l'abomination historique de la torture infligée et subie, l'écriture devient elle aussi tortionnaire. Cristina Iglesia résume : "La literatura se hace cargo del desastre"<sup>4</sup>. Là où il n'y a plus de sens possible, restent la douleur et le dégoût à l'état pur. Tous ceux qui ont réussi à lire Lamborghini ont accepté d'être torturés, de prendre en charge leur partie du désastre.

María A. SEMILLA DURÁN

GRELPP

Université Lumière Lyon 2

---

1 Les tadeys sont des êtres indéfinis, une sorte d'animal hybride dont les pratiques, somme toute, ne sont pas très différentes de celles des hommes.

2 Une seule expérience – cinématographique cette fois – nous semble comparable à celle de la lecture de Lamborghini : il s'agit de *Saló o le 120 giornate di Sodoma*, de Pier Paolo PASOLINI (1975).

3 ROSA Nicolás, "Lo real de la historia", in *Noveno encuentro de escritores Dr. Roberto Noble*, op. cit., p. 32.

4 IGLESIA Cristina, "Muertes o crímenes, un dilema estético", in *Noveno encuentro*, op. cit., p. 29.

## **Violencia y búsqueda del yo en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca**

Las figuras de la violencia se encuentran inevitablemente en los textos fundadores de la literatura. Precisamente porque son fundadores. *La vida es sueño* es uno de ellos, por ofrecernos todavía enseñanzas morales, políticas, dramáticas y muchas más. Dramáticas sí, pues ¡qué perfección en el dominio de la técnica dramática! Hace unos meses, en un seminario sobre Calderón, una de las ponencias que más debate suscitó fue precisamente sobre esta obra, señal de que no hemos terminado de descubrir sus significados; señal de que se presta a una lectura siempre renovada; señal también de que, quizás más que otra, nos afecta íntimamente su lectura.

*La vida es sueño* no sólo escenifica el recorrido de Segismundo, sino también el de Rosaura. Ya no se debate sobre la pertinencia o no de la llamada intriga secundaria protagonizada por la ingeniosa dama. La cuestión es más bien saber si es realmente “secundaria” la intriga, puesto que, lo veremos, Rosaura es la que permite el nacimiento y desarrollo hasta la edad adulta de Segismundo como persona. Pero este recorrido de Segismundo se hace paralelo al de Rosaura, quien irá recobrando su identidad gracias al príncipe. De entrada, Segismundo y Rosaura son dos personajes no sólo complementarios sino centrales. Ella abre la obra, él la cierra.

Ambos son el producto de una forma de violencia, y son portadores de la misma. Ésta invade la superficie del texto, desde las primeras palabras del acto Iº. Hay que esperar el final del acto III para verla desaparecer del todo, dejando lugar a la más perfecta armonía – termina la obra con el verbo “perdonar”, máxima expresión de la victoria sobre la violencia. Síntoma de la disyunción, va asociada al tema del monstruo tan presente en el Barroco. Me interesaré a continuación en las tres etapas íntimamente ligadas que marcan la evolución de Rosaura y Segismundo, empezando siempre por el personaje femenino, pues, al fin y al cabo, parece ser que si ella no hubiese penetrado en el territorio vedado de la torre, no hubiera habido vida ni sueño.

### **1 – Nacimientos**

#### **Rosaura : hipogrifo violento**

Primera escena : una actriz ; con toda evidencia es una actriz, una mujer, aunque va vestida de hombre y habla en masculino. Pero ¿quién no reconocerá esas curvas sensuales que la vestimenta de hombre no sólo no

oculta sino que evidencia ? Primer enigma : esa mujer encierra algún secreto indecible. Las silvas que recita parecen figurar el misterio encubierto.

“Hipogrifo violento” son sus primeras palabras. Nada que pueda levantar el misterio provocado por la visión de esta mujer-varón : el hipogrifo, monstruo de doble naturaleza, parece amontonar las especies animales como las pasiones que simboliza, de forma irreprímible ; animal decididamente incontrolable.

¿ Y esta caída ? ¿ Quién ha caído ? ¿ Ella (o él), el hipogrifo ? ¡ Vaya manera de empezar el espectáculo !

De entrada, Rosaura (anagrama del plural “auroras”) nos aparece como víctima no sólo del hipogrifo (de las pasiones), sino de una cadena que parece tener como principal componente la violación, no en el sentido estricto de la palabra sino metafórico. Rosaura, en efecto, hija de Violante, viaja hasta la corte de Polonia con el propósito (digamos la obsesión) de vengar su honor. Se entregó al duque Astolfo, quien le prometió casamiento y se fue luego al extranjero. Su madre, Violante, fue abandonada por Clotaldo después de quedar embarazada. Repetidos destinos de mujeres abandonadas. Mujeres que resultan ser víctimas de la fuerza masculina, como si los hombres vieran en ellas cuerpos, y las consideraran como objetos nomás. De ahí que aparezca asociada al hipogrifo, monstruo doblemente ambivalente, y que se vea víctima de la caída del animal. A ello, añadamos que Astolfo y Clotaldo quedan reunidos en una misma figura, la del traidor es cierto, pero sobre todo la del padre, figura que conviene matar simbólicamente para que el sujeto pueda advenir como tal.

La crítica ha señalado que Rosaura ha perdido su identidad y volverá a encontrarla sólo al final de la obra. Esta propuesta es perfectamente aceptable puesto que el haber perdido el honor puede equivaler a perder su identidad. Sin embargo, me pregunto si no podemos situarnos desde otra perspectiva, y decir que en lugar de haber perdido esta identidad el problema no será que tiene demasiadas.

Mujer y hombre a la vez, llega a la corte de Polonia con el peso de la ofensa y de la consiguiente culpa, la de su madre abandonada y la suya propia, y viene armada con la espada de su padre, objeto simbólico de lo masculino, objeto que le permitirá a Clotaldo reconocer a este “varón” como a “su hijo”. Si las cadenas de Segismundo son físicas, icónicamente representadas en el escenario, las de Rosaura quedan invisibles, pero perceptibles : no es sino un eslabón más de las cadenas de las mujeres. Por

muy varonil que aparezca ella en esta primera escena, no deja de ser Rosaura la Mujer por antonomasia.

Y es que revienta Rosaura de identidad(es), y con tanto reventar esos “yos”, no consigue ella reunirlos, “atar los cabos”, diría Daniel Sibony<sup>1</sup>. De ahí la situación violenta en la que se encuentra : esta violencia es síntoma de una “sobra”, de un exceso (debido a un abuso) de un “ser” que desborda, como la fuerza del hipogrifo. Es mujer, no puede sino afirmar esta identidad, por muchas máscaras que lleve, y su viaje lo hace por ser mujer abandonada. Y es hombre, lo dice su vestir, lo clama la espada que la acompaña, que “encierra misterios grandes”<sup>2</sup>, y ¡ qué misterios ! Pensemos en este “hipogrifo violento” que la derrumbó : demasiadas identidades, demasiados “yos” ; el mismo hipogrifo es incapaz de contener esta violencia, y su caída es síntoma de este exceso identitario. Ella es un monstruo a su manera, que, “por defecto o sobra, no adquiere la perfección que el viviente había de tener”, según la definición que nos da el Diccionario de Autoridades<sup>3</sup> del vocablo. Más que de defecto, de sobra se trata. Sufrió el mismo destino que su madre. ¿ Cómo no identificarse con ella y violentamente rechazarla a la vez ? Rosaura es un ser quebrado, dividido. El misterio que encierra (y que encierra el hipogrifo) reside en esa quiebra.

Lugar incómodo es el suyo. Por eso huye, quizá, abandona los fríos (y el silencio) de Moscovia (¿ para vengar su honor o para encontrar a su padre ?) para parar en las arenas movedizas de Polonia<sup>4</sup>. De entrada, se anuncia difícil su búsqueda, ¿ búsqueda de qué ?

¡ Qué ecos de violencia, de inmediato, en sus primeros parlamentos ! Y sí, no lo niego, evocan la pérdida (“desas desnudas peñas / te desbocas, te arrastras y despeñas”<sup>1</sup>). Pero también podemos leer este primer parlamento como la expresión de la disyunción, base del conflicto interior de Rosaura y fuente de la violencia. Esa “cabeza enmarañada”<sup>5</sup> no consigue, en efecto,

---

1 SIBONY Daniel, *Violence*, Paris, Seuil, 1998, p. 32.

2 CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*, v. 374. En lo sucesivo las referencias a esta obra se indicarán por el número del verso precedido de “v”.

3 Dice también el *Diccionario de las Autoridades* : “Por extensión se toma por cualquier cosa excesivamente grande, o extraordinaria en cualquier línea”.

4 Dice ella en este primer parlamento : “Mal, Polonia, recibes / a un extranjero, pues con sangre escribes / su entrada en tus arenas, / y a penas llega, cuando llega apenas. / Imagen del nacimiento en sus aspectos más brutales”.

11 v. 7-8.

5 v. 14.

poner orden en el “confuso laberinto” de su ser, de sus identidades. Es la violencia de ese “entre-dos-seres” que evoca Sibony<sup>1</sup>.

Pero la cosa no termina ahí : al llegar a la corte de Polonia, entre sueños<sup>2</sup>, y por lo visto violentos deseos y fantasías, se encuentra con una oscura boca sepulcral, cuna de un Segismundo por nacer. Cuna sí, pues está en efecto a punto de nacer o naciendo ya (por segunda vez) el hombre fiera o fiera hombre que en ella se está muriendo. José María Ruano de la Haza<sup>3</sup> apunta que en una de las representaciones que se hicieron de *La vida es sueño*, el actor que representaba a Segismundo estaba en posición fetal, y a medida que iba recitando sus décimas, iba abriéndose al mundo, abriendo los brazos, levantándose poco a poco, para terminar oliendo a la “mujer” aquélla vestida de hombre y por lo tanto cuanto más fascinante quizás. Segismundo, a mi parecer, no *reconoce* a Rosaura como mujer, pues no conoce a la Mujer (no ha visto ninguna hasta entonces, acaba de nacer) pero sí la “olfatea” y la intuye. Imposible darle nombre todavía, pero no por eso deja de reconocer confusamente en Rosaura a la mujer por antonomasia, cuya ropa masculina no deja de dar a conocer con generosidad sus femeninas curvas. Los instintos del hombre fiera, o fiera hombre, claman que Rosaura es Mujer.

Volvamos al primer encuentro. Rosaura llega a pie, cerca de una torre, edificio lúgubre y funesto. Parece sometida a una irresistible atracción, pues describe con mucho detalle la arquitectura del palacio, como hipnotizada : nos describe el escenario de su sueño. Fácil será imaginar los ojos hidrópicos que produce en la extranjera esta visión del palacio y del paisaje claroscuro. Mientras tanto, Clarín le anima a dejar de mirar y a actuar. Oyen el primer grito<sup>4</sup> desesperado de Segismundo (parecido al del niño al nacer, ¿no ?) y la dama-varón se convierte en el oyente de aquellas famosas décimas en las que Segismundo reivindica su libertad. De forma que es cuando precisamente ella divisa y formaliza verbalmente en el escenario esa boca-cuna cuando nace Segismundo (o sea antes de que hayamos oído su

1 SIBONY Daniel, *op. cit.* p. 35-47. Véase también *Entre-deux : l'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991.

2 Cf. sus palabras : “Mas si la vista no padece engaño / que hace la fantasía, / a la medrosa luz que aún tiene el día / me parece que veo / un edificio”.

3 CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*, Edición, introducción y notas de RUANO DE LA HAZA José M<sup>a</sup>, Madrid, Clásicos Castalia, 1994, p. 45 : “En la reciente producción de la primera versión de *La vida es sueño*, por Zampanó Teatro, José Maya, que hizo el papel de Segismundo, detectó la presencia de Rosaura, la hembra, por medio del olfato, antes de que ella le dirigiera la palabra.”

4 v. 78;

primer grito). La conceptualización verbal produce el concepto. Rosaura-auroras, convertida en la madre simbólica de ese hombre fiera, o fiera hombre, adquiere pues otra identidad. Como figura de la madre, podrá emprender el camino hacia la restauración de su yo quebrado : acaba de superar el complejo de castración. Pero el proceso deberá pasar inevitablemente por la restauración de su honor.

### **Segismundo : hombre fiera, o fiera hombre**

He aquí a otro personaje “entre-dos-seres”. Segismundo fue encerrado en esa torre por su padre por miedo a la tiranía que leyó en su horóscopo, por resumir la larga explicación que nos da Basilio de su pasado acto. Está encadenado, y vestido de pieles (representación, dijeron los críticos y con razón, de su encadenamiento mental, por cierto, pero también es “un vestir”, o digamos, un “disfraz”). De forma que, simplificando, podría decirse que después de un nacimiento “natural”, ha sufrido Segismundo una muerte simbólica, y vuelve a nacer ante los ojos “hidrónicos” de Rosaura-auroras. Oímos en efecto el grito del recién nacido, seguido de las quejas de Segismundo acerca de su falta de libertad, en las que compara su situación con las de los animales que le rodean. Termina sus décimas evocando lo que resulta de esta injusticia : “un volcán, un Etna hecho”<sup>1</sup>, culpando a los cielos de haberles negado a los hombres “privilegio tan suave / excepción tan principal”<sup>2</sup>. Del “yo”, hemos pasado a “los hombres”. El plural ha de llamarnos la atención pues todas las décimas anteriores ponen de realce el “yo”, precisamente. Ese plural designa evidentemente a Segismundo, convertido en un ser plural (Segismundo no puede hablar de los demás hombres, no los conoce). La violencia manifestada antes es precisamente el síntoma de esa pluralidad de seres de un Segismundo que acaba de sufrir un segundo nacimiento al llegar Rosaura-auroras. De ahí que quiera “sacar pedazos del corazón”<sup>3</sup> despedazado porque plural, en un intento de autodestrucción quizá, posiblemente de reconstrucción. ¿No se define Segismundo ante el extranjero como “un hombre de las fieras / y una fiera de los hombres”<sup>4</sup>? Esa ausencia de singularidad, esa coincidencia desordenada de seres, significa ruptura, quiebra, y equivale a la disyunción que observamos en Rosaura. Ambos personajes (que con razón pudieron ser considerados como gemelos simbólicos) están pues en una situación parecida.

---

1 v. 164.

2 v. 169-170;

3 v. 166.

4 v. 211-212.

Pero sólo parecida, porque Segismundo es hombre, y lo afirma mientras que en el caso de Rosaura la confusión estriba precisamente en esa ambivalencia que señalamos antes. Segismundo, al descubrir a Rosaura, reacciona de forma violenta otra vez (las últimas décimas de su monólogo anterior preparaban esa brutal actuación) y se dispone a matar al intruso que le escuchó. ¿Será realmente porque ella escuchó sus “flaquezas”<sup>1</sup>, según lo justifica él? Esta violencia a mi parecer es síntoma de muy otra cosa: el “recién nacido” acaba de descubrir al otro, aún sin identificar, pero que despierta en él sensaciones todavía desconocidas (*cf.* la escenificación que comentaba Ruano de la Haza<sup>2</sup>). ¿Qué confusión provoca en ese ser “entre-dos-seres”, o mejor dicho, “entre-dos-cuerpos”<sup>3</sup>, el conocido, y el desconocido (al que desea)! ¿Qué forma más brutal de descubrir su cuerpo, e inevitablemente, de establecer con él una nueva relación! Si Rosaura encierra para nosotros muchos misterios, le descubrirá a Segismundo más todavía. La fórmula “un hombre de las fieras / y una fiera de los hombres”, resalta la soltedad del individuo, y la pluralidad de su intimidad, pero manifiesta también la disyunción de Segismundo. Está claro que hay en él algo monstruoso, en el sentido que le daba el Diccionario de Autoridades a este vocablo.

Segismundo acaba de nacer “monstruo humano”, según sus propias palabras; lo indica también Rosaura “Si has nacido / humano”, en un verso en el que el tiempo verbal manifiesta lo reciente del nacimiento. El sueño de la razón (el de Rosaura) produce monstruos.

Si se dispone a matar a la extranjera, es ante todo porque sufre una auténtica descarga de energías eróticas, desconocidas, inmediatamente dominadas por las pulsiones de muerte debidas al miedo. Pero poco después, cuando Rosaura, sometida (“baste el postrarme / a tus pies para librarme”<sup>4</sup>), le califique de “humano”, Segismundo se tranquilizará: “tu voz pudo enternecerme”<sup>5</sup>. Estas palabras marcan la primera etapa del largo y

1 v. 182.

2 Añado los comentarios que hace el crítico a continuación: “Estas ‘flaquezas’ que ella percibe sí explicarían adecuadamente su agresión, su reacción visceral de ser primitivo que se halla por primera vez en presencia de la hembra, hembra que, además, para acentuar su confusión, va vestida de hombre” (HAZA Ruano de la, *op. cit.*).

3 *Cf.* SIBONY Daniel, *Violence, op. cit.*, p. 37: “Les deux corps peuvent être deux corps visibles – un père, un fils; un enseignant, un élève... –, mais ils peuvent être le corps visible et le corps-mémoire d’un même sujet, qui bute de tous ses sens contre sa mémoire saturée ou absente”.

4 v. 188-189.

5 v. 190.

progresivo proceso que tenderá hacia la armonía de sus funciones yóicas, al mismo tiempo que confieren a Rosaura la función catalizadora de Eros. Gracias a ella, el príncipe podrá empezar a ir elaborando las nuevas relaciones objetales (no sin conflicto) que tendrá que asumir. En resumidas cuentas, cada uno de ambos personajes se plantea ya como sujeto, por descubrir al objeto, al otro<sup>1</sup>, pero no deja de ser un sujeto caracterizado por la disyunción.

Las pulsiones que experimenta él, explicitadas a través de los “ojos hidrópicos”<sup>2</sup>, denuncian la feminidad de Rosaura, recién madre. De forma que si ella da a luz simbólicamente a Segismundo, él la identifica como mujer, con lo cual da ésta el primer paso hacia la superación de su conflicto interior. La acción de ambos personajes es perfectamente mutua y paralela, pero no idéntica. A Segismundo, ese niño recién nacido, le tocará todavía superar ese complejo de castración superado ya por Rosaura gracias al nacimiento del hombre de la torre. Le tocará, al *infans*, aprender a hablar el lenguaje de los hombres, y por consiguiente aprender la Ley que rige a los hombres. El espacio en el que ha vivido hasta entonces es el de las fieras, donde sólo rige la fuerza física puesta al servicio del gusto.

## **2 – El teatro dentro del teatro**

En el acto II, empieza otra obra dramática que muchos críticos han señalado : la comedia que monta Basilio, al darle a Segismundo el papel de príncipe. Pero detrás del escenario, se representa otra comedia, de capa y espada, cuya actriz principal es Rosaura. La diferencia entre ambos es que Segismundo no sabe que es el actor de una representación, mientras que Rosaura elabora su propio papel, se pone en escena, crea su propia comedia.

### **Rosaura-Astrea : la otra mujer**

Rosaura se convierte en Astrea en el acto II. Otro disfraz : esta mujer es la reina del disfraz y del ingenio. Actúa de criada de Estrella, su doble, su rival. Eso sí, en el acto II, es sólo mujer, y doblemente mujer. Precisamente, ese “doblemente” es problemático pues no consigue todavía resolver el conflicto interior que la divide. De ahí que manifieste violencia ante Astolfo. De ahí también que huya de todos los hombres que podrían ser galanes suyos. Ante Astolfo, haciendo de Astrea, ella murmura : “Nada he

---

1 De hecho, entre el “miserio de mí” de Segismundo, en su primer grito, repetido, y la afirmación del “yo” a continuación, media el espacio del descubrimiento del sujeto.

2 v. 227 Agustín de la Granja comentó recientemente en una conferencia que posiblemente fuesen los ojos “hidrópicos” manifestación escénica del deseo.

podido escuchar, / temerosa que me viese.”<sup>1</sup> ; ante Segismundo hecho príncipe, comenta : “El príncipe está aquí : yo me retiro”<sup>2</sup>.

En esa comedia dentro de la tragedia, al hacer Rosaura de criada de Estrella, ha de adoptar, según las leyes de la Comedia, el punto de vista de su ama. Como tal, ha de actuar a favor de la unión entre Astolfo y Estrella. Este papel entra en conflicto con el de la Rosaura de la tragedia, mujer abandonada por el duque.

Una escena final reúne a los tres (o cuatro) personajes. Dicho sea de paso, esta escena llamada “del retrato” ha pasado bastante desapercibida cuando es de sumo interés para la construcción del personaje de Rosaura. En ella, Estrella le exige a Astolfo que le entregue el retrato de la dama que llevaba poco antes (retrato de Rosaura). Esta secuencia, de estructura perfectamente calculada, compuesta de todas las variedades posibles de combinaciones entre los diferentes miembros del triángulo amoroso – 1. Estrella-Astolfo, 2. Estrella-Astolfo-Astrea, 3. Rosaura, 4. Rosaura-Astolfo, 5. Rosaura/Astrea-Astolfo-Estrella, 6. Estrella-Astolfo – parece ser la representación de una típica intriga de comedia de capa y espada. Pero su situación en la obra, o sea, en el momento de mayor sentimiento de riesgo trágico, poco antes del despertar de Segismundo en la torre, cobra pues la tonalidad de una auténtica parodia del género cómico. Al mismo tiempo, será el primer enfrentamiento con Astolfo, en una escena en la que la violencia aflora a la superficie del discurso.

Por la representación pictórica (el retrato de Rosaura), por la representación discursiva<sup>3</sup> y por la representación dramática (la parodia de la comedia de capa y espada), asistimos a una especie de escenificación del personaje de Rosaura. Ésta se pone en escena a sí misma, viendo su retrato, oyéndose recitar el texto de otra mujer (el de Astrea y las órdenes de Estrella dirigidas a Astolfo), y viéndose actuar. Claro que, al pronunciar la demanda de Estrella, hace suyo el discurso de ella. Se confunde pues con esa otra mujer, como se confunde, mediante el disfraz, con la criada Astrea (basta con observar la semejanza semántica Estrella-Astrea). Detrás de las máscaras múltiples habla Rosaura, con cuanta más libertad que se vale del discurso y del estatuto de otras.

---

1 v. 1779-1780.

2 v. 1572.

3 Me refiero al innumerable empleo del verbo “decir” y a los espejismos de los que se vale el dramaturgo para dar mayor profundidad, en el sentido fotográfico de la palabra, al discurso de Rosaura.

Comparemos dos intervenciones de Rosaura, ambas dirigidas a Astolfo en la microsecuencia 4, la primera al principio del diálogo, la segunda en la parte final del mismo :

Astolfo – Basta, Rosaura, el engaño, / porque el alma nunca miente, /y aunque como Astrea te mire, / como a Rosaura te quiere.

Rosaura – No he entendido a Vuestra Alteza, / y así no sé responderle. / Sólo lo que yo diré / es que Estrella (que lo puede / ser de Venus) me mandó / que en esta parte lo espere, / y de la suya le diga, / que aquel retrato me entregue, / que está muy puesto en razón, / y yo misma se lo lleve. / Estrella lo quiere así, / porque aun las cosas más leves / como sean en mi daño, / es Estrella quien las quiere.<sup>1</sup>

Y la segunda es ésta, sencillamente : “¡ Suéltale ingrato !”, seguida de una serie de exclamaciones que manifiestan toda la tensión de la situación. Entre la primera y la segunda intervención, observamos que hablan dos mujeres : la primera es Astrea, quien transmite las palabras de su ama, y se hace cargo de ellas ; la segunda es Rosaura, la mujer abandonada y frágil que está confrontada al hombre que encarna el peligro y la deshonra pasada, o sea la mujer amenazada y dispuesta a vengar el honor agraviado, pero que sufre por la incapacidad de hacerlo (después de todo, es mujer...). Esta segunda mujer se muestra sumamente violenta, mientras que la máscara de Astrea-Estrella, en cierta forma, le servía de marco de actuación, de “garde-fou”. Sólo recobrando el discurso de la criada podrá volver a encontrar la calma. Creo que el ingenio de Rosaura está en saber valerse de ello, de ese juego identitario, para proclamar su deseo. El juego teatral le permite distanciarse, componer no sólo uno sino varios otros papeles femeninos, prestarles su cuerpo y su voz, o sea arriesgarse, pues “jugar” es eso también. Trabajo de descomposición y recomposición es éste, el de la actriz. No es ninguna casualidad si en la comedia de Rosaura culmina la escena del retrato, reduplicación del concepto de composición.

De hecho, obtiene el retrato, y por lo tanto sale vencedora en esa escena frente al hombre debilitado (y sofo) que resulta ser Astolfo. Simbólicamente, el recobrar el retrato, o sea la imagen de sí misma, implica que se estén recomponiendo los pedazos dispersos de sus “yos”. Esta mujer se valió de aquellos recursos de los que disponía : precisamente el ingenio y el teatro, o sea el arte (el juego). Posiblemente tenga razón Julia Kristeva cuando dice que las mujeres suelen (solemos) ser más lúdicas que los hombres<sup>2</sup>, por necesidad de evitar con astucia el poder masculino “bruto”,

---

1 v. 1894-1911.

2 KRISTEVA Julia, *Sens et non-sens de la révolte*, Paris, Arthème Fayard, 1996. Utilizo la edición de Le Livre de Poche, p. 155 : “L’apparent ‘réalisme’ des femmes se soutient de cet illusoire : les femmes ne cessent de faire – et de tout faire – parce qu’elles n’y croient

por no decir brutal. La función catártica del juego y de la representación es aquí la vía de la reconciliación de Rosaura consigo misma.

Pero es más : el ponerse en escena a sí misma, es acceder a lo simbólico, y por consiguiente a la muerte simbólica de aquel que le impide instaurar su integridad. En el escenario interior en el que se representa, vence Rosaura a la figura del traidor, Astolfo, pero también Clotaldo, el otro traidor de otra mujer, su madre.

Tanto su labor de actriz como el retrato recobrado le permiten a Rosaura seguir recorriendo este proceso identitario, ir reconciliándose consigo misma. El diálogo que mantiene con Clotaldo en el acto III manifiesta la mayor determinación : nunca había dicho más explícitamente antes cómo pensaba remediar su deshonra, o sea matando a Astolfo.

### **Segismundo : aprehendiendo al otro**

Basilio, en el acto I, relata el parto de Clorilene en un largo discurso dirigido a la corte de Polonia. El rey, paradójicamente si recordamos lo virtuosa que ha de ser la figura real de la Comedia, es un personaje que muestra mucha violencia.

El parto de Clorilene nos es relatado en términos de gran violencia ; el menor fenómeno natural fue interpretado por el padre como una señal funesta ; el discurso reúne una gran variedad de vocablos que connotan la brutalidad y la catástrofe ; los superlativos abundan así como los sonidos dentales, las consonantes vibrantes, las oclusivas, etc. Claro, es un discurso político cuya meta es convencer al auditorio y llevarlo a aprobar la actitud del rey, mejor dicho su traición, desde el punto de vista político. Prueba de ello es también la pregunta retórica que introduce la decisión de encerrar al príncipe en la torre, en ese “allí” vedado e inalcanzable.

¿ Qué hay más allá de la superficie de este discurso político ? Las angustias de un padre a ser sustituido. El nacimiento de un hijo es la muerte del padre. Es su propia muerte la que se representa e interpreta Basilio cuanto más fácilmente que muere Clorilene al dar a luz al “monstruo”. Basilio es cegado por su ciencia y por su angustia. Es obvio.

La continuación del discurso no es más ni menos que la exposición de una mecánica destinada a convertir al príncipe en la víctima del experimento científico del orgulloso rey. Mediante una retórica sumamente calculada y muy política, Basilio no le deja ninguna salida a Segismundo. Por cierto, presenta la experiencia como “un remedio tal / que os suspenda los

---

pas ; elle croient que c'est une illusion”.

sentidos”<sup>1</sup>. Suspensión de los sentidos, del tiempo, del orden. En ese montaje basiliano, prevalecerá la suspensión.

Pero claro, nosotros, como los demás miembros de la corte, y a diferencia del protagonista, conocemos la finalidad del experimento. Lo veremos : mientras la corte se suspende, Segismundo va avanzando hacia una nueva aprehensión de su ser, y hacia la reconciliación de sus identidades.

La segunda vez, pues, que aparece Segismundo en el escenario está vestido de príncipe. Esta otra vestimenta se opone evidentemente a la de la torre. Pero en este caso, cobra con más fuerza el carácter de disfraz del actor que resulta ser el del montaje de Basilio. Segismundo no es todavía príncipe, sólo representa este papel. Por lo tanto, retrospectivamente, nos plantea la cuestión de la primera apariencia de Segismundo : no remite a nada más que a la imagen que los demás proyectan sobre él, no a su verdadero ser. Segismundo estaba vestido de pieles porque su padre quiso que fuese una fiera. Ahora va vestido de príncipe porque Basilio, ese mal autor de comedias, quiere que represente el papel del príncipe de la corte de Polonia.

El entrar en la corte, sometido a los efectos todavía vivaces de las drogas que le hizo ingerir su padre, es enfrentarse al mundo de la Ley, ya no tanto la teoría (ésta se la enseñó Clotaldo), sino en la práctica (de hecho, no practicó nunca la que le enseñó Clotaldo sino la de la selva). No hay que olvidar que el representar un papel, como a expensas suyas se lo impuso su padre, equivale a actuar – se habla de la actuación de un actor – o a obrar, por lo tanto a practicar. Para lograrlo, conviene conocer las reglas del juego, pero él las desconoce. ¿ Cómo iba a conocerlas ? Nunca se las enseñaron. Se añade a ello otro obstáculo, las drogas cuyos efectos evoca Clotaldo :

cuyo tirano poder / y cuya secreta fuerza / así el humano discurso / priva, roba,  
enajena, / que deja vivo cadáver / a un hombre, y cuya violencia, / adormecido le quita /  
los sentidos y potencias.<sup>2</sup>

¡ Qué ruidosos silencios bullen detrás de esos puntos suspensivos ! ¡ Y pretende Basilio probar la humana naturaleza de un ser “enajenado” ! ¿ Qué autor de comedias droga a sus actores ? Es más, las drogas funcionan como excitantes. Dichos flujos de excitación sin dominar, incontrolables, provocan la misma angustia del príncipe.

En estos versos de Clotaldo, se perfila ya un Segismundo víctima de la Ley de su padre. O sea que apenas ha empezado a realizarse la unicidad de

---

1 v. 795.

2 v. 994-1001.

su yo gracias a las pulsiones eróticas suscitadas por Rosaura cuando el príncipe está sometido a un trauma que no hará sino hacerlo regresar a su estado anterior, hasta que vuelva a encontrarse con la Mujer. Primero con Estrella, luego con Rosaura. ¿ Será una casualidad si todos los encuentros con personajes femeninos generarán y culminarán con un acto de violencia, en el primer caso con la muerte del criado, en el segundo con una agresión dirigida primero contra Astrea, luego contra Clotaldo, su padre espiritual y el padre de la dama? En absoluto; si la mujer, como encarnación de las pulsiones vitales, suaviza a Segismundo, cualquier obstáculo (la presencia de otro, su partida, etc), aprehendido como una amenaza, convierte al príncipe en sede de las pulsiones de muerte.

Antes, asistimos a un desfile escenificado por Basilio, autor y espectador de su propio montaje, organizado en el siguiente orden : Segismundo solo, luego intervención de los criados, luego de Clotaldo, seguido de Astolfo, y a continuación de Estrella (muerte del criado), momento elegido por Basilio para intervenir y de hecho, dejar totalmente desamparado al príncipe después del encuentro que, como lo nota Marc Vitse, se aparenta más bien a un desencuentro ; es entonces cuando se produce el encuentro con Rosaura-Astrea que ocasiona el retorno al escenario de todos los otros y la sentencia de Basilio. Según él, Segismundo es definitivamente un tirano.

A lo largo de esta experiencia traumática, vemos a un Segismundo que, mediante el enfrentamiento, va aprendiendo y aprehendiendo las leyes, las que rigen las relaciones políticas entre rey y criado, rey y aristócratas, y las humanas : hombre y mujer, hijo y padre. Pero para aprehenderlas todas, conviene conceptualizarlas, y lo va haciendo a través del aprendizaje del lenguaje. El *infans* del acto I va aprendiendo a hablar : “Si digo que os guarde Dios, ¿ bastante agrado no os nuestro ?”<sup>1</sup>, a nombrar :

Segismundo	¿ Quién es esta mujer bella ?
Clarín –	Es, señor, tu prima Estrella.
Segismundo –	Mejor dijeras el sol. <sup>2</sup>

o, en ese diálogo con Rosaura :

Rosaura –	Soy de Estrella / una infelice dama.
Segismundo –	No digas tal, di el sol. <sup>3</sup>

Podríamos citar más ocurrencias. Dentro de la teoría nominalista, nombrar es conceptualizar. Por lo tanto, a través del aprendizaje lingüístico, se realiza otro de orden conceptual y mental.

---

1 v. 1358-1359.

2 v. 1389-1391.

3 1591-1593.

En cuanto a su actuación, justifica las violencias que ejerce sobre el criado o sobre Clotaldo con fórmulas recurrentes en el acto II tales como : “por ver si puedo” repetido en varias ocasiones, etc. En estas escenas, observamos en el príncipe un comportamiento similar al del sádico *avant la lettre*, caracterizado por una ausencia de carga psíquica, una falta notable de afectos.

Todos estos enfrentamientos consecutivos no podían ser sino una experiencia traumática en un sujeto sometido a las drogas que ingirió. Son choques sucesivos, siendo central aquél con el padre que le niega sus brazos, y el calificativo de hijo. Choques contra la Ley, la Ley del Estado, la Ley del padre (el léxico que se refiere a la ley y a lo justo está omnipresente en el acto II), choques contra otro cuerpo, tan violentos como la misma experiencia anterior de Segismundo. Pero su acumulación produce la ejecución de la violencia. Todos los demás no sólo conocen la ley del palacio, sino que también la practican desde hace tiempo. Asimismo conocen las reglas del juego. El recién príncipe no conoce ni éstas ni la práctica de aquélla. Era lógico que perdiera la partida, o la apuesta, pues con cinismo o con ingenuidad de niño emplea la palabra Segismundo.

Semejante sucesión resulta disyuntiva, en un contexto de por sí violento. Bajo el efecto de las drogas, la actitud de Segismundo es regresiva, y dominan las pulsiones de muerte. “Nada me parece justo / en siendo contra mi gusto”<sup>1</sup>, afirma el príncipe, aplicando en el palacio la práctica que ha aplicado hasta entonces en el espacio en el que se ha criado. El choque es el de dos cuerpos simbólicos, dos leyes, las del gusto, el principio de placer, y las del reino de Polonia, el principio de realidad – aprehendido, lo repito, bajo los efectos de drogas violentas –, siendo todos y cada uno de los miembros de la corte tantos censores de la actuación de Segismundo, y el mayor de ellos Basilio, quien orienta la obra dramática que está montando. Por consiguiente, también es el choque de dos cuerpos : el del príncipe frente al cuerpo social simbólico que representa el palacio.

### **3 – Llegar a ser uno mismo**

#### **Rosaura, sólo Rosaura**

En el acto III, en medio de la confusión que ha invadido la corte de Polonia, en medio de la guerra civil, se sitúa un diálogo entre Rosaura y Clotaldo, en el que le pide ella que se encargue, como padre simbólico de ella, de la venganza contra Astolfo. Parece ser que todo lo ha elaborado mentalmente : ha cogido la llave del jardín en el que Astolfo habla con

---

<sup>1</sup> v. 1417-1418.

Estrella, ha detenido a Clotaldo para confiarle la misión vengativa. La argumentación de ambos es sumamente retórica, estructurada, evidenciando cada uno de ambos personajes las causas y las consecuencias de la venganza y de la ausencia de venganza. Todo se hace en la mayor calma.

Excepto el final. Rosaura, a partir del v. 2632, contesta por frases cortas, sin verbos, o sintácticamente incompletas, frases elípticas : Clotaldo podía haber actuado de padre (bastaría con que fuese simbólico) pero se niega hasta a ello. El resultado, eso sí, es que la dama se encuentra sin padre, ni siquiera simbólico, y ha de enfrentar sola la venganza, o sea asumir el papel de éste. De forma que nada ha cambiado... Y está dispuesta a realizar el acto vengador :

Clotaldo – Piensa bien si hay otros modos.

Rosaura – Perderme de otra manera.<sup>1</sup>

Sin padre, la única forma de reconciliarse consigo misma es efectivamente matando al traidor. De no hacerlo, Rosaura se pierde a sí misma, pierde toda esperanza de armonía de ese ser “entre-dos-seres”. La mayor violencia sería la pérdida. La dama, lúcida, ha entendido que sin ese acto, no será nunca el sujeto que aspira a ser. La muerte de Astolfo es efectivamente la muerte del padre simbólico, que Clotaldo se niega, y es lógico, a asumir.

Por lo tanto, el remedio que le queda, vestida esta vez de mujer pero “con baquero, espada, y daga”, o sea una superabundancia de armas, es enfrentar a Astolfo con las mismas armas que él. El ingenio de la mujer poco antes le hizo caer en su propia trampa, pero por ser hombre y potente, futuro rey de Polonia, pudo callar aquello del retrato. La lucha ahora se prepara a cielo abierto, ante todos, y no en la antecámara de una dama. El campo de batalla será el espacio privilegiado del enfrentamiento con la realidad, y de la consecución de la necesaria armonía final.

En esa ocasión, Rosaura se define como : “monstruo de una especie y otra, / entre galas de mujer / armas de varón me adornan”<sup>2</sup>.

Otra vez, nos encontramos con el tema del monstruo, un ser “entre-dos-seres” o “entre-dos-cuerpos”, conceptos que expresan claramente los versos de Rosaura. Pero entre la primera escena y la segunda, ha habido el juego, el que le permitió verse a sí misma, y, por primera vez pues en la escena de la que saco estos versos, decirse. El decirse es abandonar, de una vez, la

---

1 v. 2652-53.

2 v. 2725-2727.

confusión de ese laberinto, en medio de la confusión externa porque es afirmarse como sujeto. Este adviene a través del verbo.

Era lógico que se cruzara, en su camino, con otro “desajustado”, Segismundo. Ambos ya van caminando hacia la misma dirección: la consecución de la “perfección que el viviente había de tener”. Y es el momento elegido para contestar la pregunta de Segismundo, de la primera escena: sencillamente “¿quién eres?”. Por primera vez, oímos en Rosaura un flujo verbal que contrasta extrañamente con su silencio frente a su padre. En el teatro, un personaje se define por la forma como ocupa el espacio (verbal y físico). Está claro que en esta escena, Rosaura está preparada para ocupar definitivamente, con potencia y sin miedo, en fin sin angustia, este espacio verbal. Larguísimo es su monólogo, el mayor que pronuncie la dama. Termina con la repetición de “Mujer vengo...” y de “varón vengo [...]”<sup>1</sup>. Sin embargo, por la estructura sintáctica, paralelística, por el equilibrio que resulta del ritmo ternario, el efecto producido por esa alternancia de “mujer” y de “varón” es la sensación de armonía, de ausencia de contradicción entre esa “mujer” y ese “varón”, a diferencia de la “disyunción” anterior. Como si ya no fuese la mujer “entre-dos-seres”, sino una, de una gran cohesión interna, ya no desgarrada. Es una mujer, aunque tenga que asumir el papel de un padre incapaz de hacerlo, función que no deja de ser problemática. Asistimos a la irrupción de un sujeto. La diferencia que se descubre en ella nos la revela Clarín, quien anuncia la llegada de Rosaura, en bellísimos versos:

En un veloz caballo / (perdóname, que fuerza es el pintallo / en viniéndome a cuento), / en quien un mapa se dibuja atento, / pues el cuerpo es la tierra, / el fuego el alma que en el pecho encierra, / la espuma el mar, el aire su suspiro, / en cuya confusión un caos admiro; / pues en el alma, espuma, cuerpo, aliento, / monstruo es de fuego, tierra, mar, y viento, / de color remendado, / rucio, y a su propósito rodado / del que bate la espuela, / y en vez de correr vuela; / a tu presencia llega / airosa una mujer.<sup>1</sup>

Los cuatro elementos están reunidos, el hipogrifo violento es sustituido por el caballo veloz, que no corre, sino que “vuela”. Creo que, pese a la “confusión” y al “caos”<sup>33</sup> evocados, podemos leer en estos versos la descripción de una mujer vital, pero no violenta, una mujer identificada como tal; ya no existe confusión posible precisamente. Segismundo tendrá

---

11 v. 2902 et sq.

1 v. 2672-2687.

33 El “caos”, según las Autoridades, significa “materia sin forma, confusa y sin distinción, hasta que la forma la especifique. Esta la conoció, o fingió la Gentilidad en la formación del mundo”. Precisamente, a continuación, la identifica Clarín: “¡Vive Dios, que es Rosaura!”

que desviar la mirada de ella – “Ni te miro, porque es fuerza, / en pena tan rigurosa, que no mire tu hermosura /quien ha de mirar tu honra”<sup>1</sup> –, no porque sea menos deseable, sino porque le enseña el repudio de deseos incestuosos. El príncipe manifiesta que acaba de superar con ello el complejo de castración. La repetición del verbo “mirar” muestra que Segismundo ha dejado ya de atenerse a las simples apariencias y que se vale de su libre albedrío para interpretar el espectáculo que se le presenta. Ya han desaparecido los “ojos hidrónicos”. Además, será quien asumirá en última instancia, el papel del Padre. Después de ser Rosaura su madre simbólica, Segismundo será pues su padre simbólico, como Rey de Polonia justiciero. Pero antes de llegar a este estadio, tendrá que comprender la necesidad de distinguir entre lo temporal y lo eterno.

El casamiento final con Astolfo, proclamado por el nuevo rey, constituye el remedio a la restauración de su honor. Tiene dos consecuencias para Rosaura. La primera es que, sin violencia, ella vuelve a ser plenamente mujer, y como tal, sujeto indiviso. La segunda, corolario de la anterior, es que ocupa el lugar que le corresponde dentro de la institución matrimonial, especie de otro cuerpo social. Asistimos tanto a la resolución de su conflicto interior como a la restauración de la mirada exterior sobre ella. Ya nunca más tendrá que manifestar esa diferencia entre quién es y cómo viste, entre su ser de mujer y el papel que se dispone a desempeñar. No ha sido necesario matar físicamente. Astolfo queda vencido por esta mujer, el padre biológico se ha declarado públicamente, quedando así vencidos sus miedos, e inmediatamente entrega su hija a otra instancia masculina. La muerte simbólica ha tenido lugar.

### **El despertar en la torre**

El acto II termina con el despertar de Segismundo de nuevo encadenado, de nuevo vestido de pieles, y, de nuevo, bajo el influjo de drogas a base de lotos, una planta cuyo efecto consistía en excitar la memoria. Le cuenta a su ayo Clotaldo (¿convertido en una especie de psicoanalista?) sus alucinaciones, por no decir sueños. De hecho, estamos ante una auténtica prueba de realidad, en la que Segismundo se esfuerza por distinguir lo que fue sueño, y lo que no lo fue, y más allá entre lo temporal y lo intemporal. Como lo señala Marc Vitse<sup>2</sup>, Segismundo está interiorizando la noción de tiempo que desconocía antes, tanto en las tinieblas de la torre como en el atropello del tiempo del palacio. Este nuevo concepto obligará a una

1 v. 3012-3015.

2 VITSE Marc, *Segismundo et Serafina*, Toulouse-Le Mirail, PUM, 2<sup>e</sup> édition, revue et augmentée, 1999.

retrospección que relativizará el presente y le encaminará hacia la noción de libertad del alma. Es notable el que este “trabajo” de rememoración se haga con total ausencia de carga psíquica, estado que le permite al príncipe razonar por primera vez sin violencia y anteponer las funciones reguladoras de la Ley ya no tanto humana, sino divina. En su caso también está adviniendo un sujeto.

Toda la crítica ha apuntado el carácter neoplatónico de *La vida es sueño*, a la hora de comentar el recuerdo de Rosaura que evoca Segismundo : “sólo a una mujer amaba ; / que fue verdad, creo yo, / en que todo se acabó, / y esto sólo no se acaba”<sup>1</sup>. Y es cierto. Pero dentro de la perspectiva que nos interesa, merece más comentarios.

Rosaura no es fuente de pulsiones violentas en Segismundo, sino que, al contrario, es la que le permite realizar esta prueba de realidad. Su solo recuerdo le permite distinguir en efecto la realidad de las alucinaciones, la verdad (la belleza) de la ilusión (lo temporal). A partir de ese momento, Segismundo comprende en efecto la diferencia que existe entre mirar y ver : el ver no basta, conviene servirse de su libre albedrío para mirar.

Al descubrir esto, Segismundo admite pues la necesidad de analizar, interpretar y por consiguiente distanciarse de las simples apariencias : la memoria es el componente fundamental del análisis. Siendo así, uno es el resultado de una historia, a la que necesariamente ha de asumir. Uno es memoria.

Segismundo adviene a sí mismo por, con, gracias a la mujer que, a su vez, está adviniendo. No es ninguna casualidad si el mismo proceso se efectúa en el sentido inverso : Rosaura realizará en efecto la integración de su yo por, con y gracias a Segismundo. Ella le dio a luz simbólicamente, y esa luz, él se la da ahora. En una palabra, el príncipe ya conoce a DIOS. A partir de ello, puede emprender efectivamente el camino de la “conversión” en el sentido en que acude Segismundo a los valores cristianos. Además, comprenderá la necesidad de perdonar precisamente por lo temporal de la vida, que es un sueño, en este sentido, y de restablecer el orden natural, o sea “regular” del reino. De esta forma, pierde su esencia monstruosa y cobra la del ser humano : Segismundo como príncipe y como rey es el que restaura un orden turbado por la violencia ciega de su padre, producto de sus temores. Y de hecho, al final del acto III, lo que sí reina es el amor. Dios y Eros vencieron a Tánatos. De modo que creo que puede establecerse la equivalencia entre Dios y Eros, elementos unificadores.

---

1 v. 2134-2137.

Pasado el intento de matar al padre simbólico (Clotaldo), le queda por otorgar el perdón a su padre natural, no sin mantenerlo con bastante júbilo arrodillado y humillado a sus plantas (como lo señala Marc Vitse<sup>1</sup>), espectáculo necesario para superar la pulsión de muerte dirigida contra su asesino. En este contexto, la muerte del soldado rebelde cobra un significado preciso : es un traidor pues se ha convertido en un elemento perturbador del reino, por no actuar en nombre de la colectividad, ni de los valores cristianos, sino por interés puramente personal. No es violencia la sentencia de Segismundo en ese momento, sino acto político de mantenimiento cristiano del orden social, un acto justiciero que le devuelve su función social.

Difícil resulta la conclusión. No creo que *La vida es sueño* haya dejado de descubrirnos sus enigmas. He intentado mostrar que una lectura guiada por la perspectiva psicoanalítica que se interese por las figuras de la violencia, de hecho omnipresente en la obra, manifiesta más claramente la relación estrecha que se establece entre la intriga llamada “principal” y la “secundaria”. La violencia aquí es síntoma de una disyunción del yo, y desaparece por completo en cuanto, tanto Segismundo como Rosaura – dos variaciones sobre una misma figura, la del Hijo – alcanzan esa necesaria integración de las instancias y adviene el sujeto. Procede en los dos casos de la figura paterna. En el caso del príncipe, porque el orgulloso Basilio, traidor de su pueblo, tenía miedo a ser sustituido y resultaba ser la manifestación de su angustia. Matar al hijo es la mejor forma de conseguir que no le sustituya. El príncipe, en ese discurso final que responde al de Basilio del acto I, se plantea ya como sujeto unificado que, al dejar humillado a su padre a sus pies, lo mata simbólicamente. Sólo pasada esta etapa podrá perdonarle.

El caso de Rosaura, a mi parecer, es más complejo. La violencia procede tanto del peso de la cadena de la culpabilidad femenina, *ab origine*, como de la incapacidad de su padre de asumir su papel, o sea de la ausencia del padre, ausencia cuya consecuencia es la dificultad de la muerte simbólica de su significante. Rosaura, a diferencia de Segismundo, tiene que sustituir a su padre, el traidor. De ahí que vaya vestida, en varias ocasiones, con traje masculino, o con las armas de los hombres.

Tenemos dos recorridos paralelos, en interrelación. Ambos son dos figuras “entre-dos-seres” y “entre-dos-cuerpos” y van progresivamente encontrando su lugar. Segismundo perdona a su padre, asumiendo pues la

---

1 VITSE Marc, *op. cit.*

función social, moral y política que pertenece al rey. Rosaura va asumiéndose como mujer y, gracias al casamiento con Astolfo, restaura su honor. Este acto le devuelve un lugar en el cuerpo social que, eso sí, había perdido. En ambos casos, la “representación” del yo, el paso pues de espectador a actor alternativamente, ha sido la vía de la reconciliación interior y la forma de identificarse. El sujeto de estos protagonistas no es un sujeto único e indiviso, sino un sujeto en constante interrelación con los otros, con el Otro, que sea consigo mismo (actor o espectador de su propio papel), o con el padre, el sexo opuesto, el o la rival, etc. A su vez, el lenguaje se elabora en ese espacio de interrelaciones, y ayuda al sujeto a determinarse dentro de ese juego de espacios “entre-deux”. La violencia cesa cuando la intersubjetividad encuentra su lugar.

Amélie ADDE

GRELPP / Université de Besançon

## Du rapt fondateur au viol destructeur:

### Les figures du viol dans *Los Sangurimas* de José de la Cuadra

*Los Sangurimas*<sup>1</sup>, œuvre maîtresse de l'Équatorien José de La Cuadra, ne connaît dès sa publication, en 1934, qu'une diffusion restreinte, comme si ce bref roman souffrait du succès immédiat d'une autre œuvre majeure de la littérature équatorienne, publiée la même année, *Huasipungo* de Jorge Icaza. Pourtant, *Los Sangurimas* a le mérite de chercher de nouvelles voies dans l'appréhension d'une réalité proprement équatorienne, s'efforçant d'échapper au réalisme social préconisé par la majorité des écrivains de l'époque, Icaza en tête. Roman original dans le panorama littéraire des années trente en Équateur, *Los Sangurimas* annoncerait même, comme le prétendent certains critiques, cette écriture mêlant réalité et imaginaire qui caractérisera la prose d'un García Márquez<sup>2</sup>. Certes, comme les romans réalistes d'alors, *Los Sangurimas* dénonce le *latifundium* semi-féodal. Cependant, plusieurs éléments construisent des personnages qui dépassent le simple type social (celui du "montuvio", habitant de la côte équatorienne) pour devenir un archétype mythique<sup>3</sup>.

Évidemment, la violence est un élément déterminant dans la construction de ces personnages archétypiques. Ceux-ci se distinguent avant tout par leur brutalité, qu'il s'agisse de brutalités physiques (coups, assassinats) ou morales (intimidations, menaces) au sein du clan, du recours systématique aux armes dans les conflits avec l'extérieur, de l'autorité despotique du cacique et "pater familias" Don Nicasio, de la domination des Sangurimas sur les travailleurs de leur hacienda, La Hondura. Toutefois, une figure de la

---

1 José DE LA CUADRA, *Los Sangurimas*, Colección Cara y Cruz, Grupo Editorial Norma, Bogotá, 1992, 83 p. du recto.

2 C'est ce que souligne notamment Jacques GILARD dans son étude "De *Los Sangurimas* a *Cien años de soledad*", in José DE LA CUADRA, *op. cit.*, p. 9-26 du verso. Il y démontre comment plusieurs éléments de *Los Sangurimas* annoncent le roman de García Márquez *Cien años de soledad* : portrait d'un groupe humain autonome (le clan ou la famille), inceste, narration d'une histoire complète (des origines du groupe à sa disparition), tension paradigmatique entre intérieur et extérieur, autorité absolue d'un patriarche, et violences diverses dans les rapports entre les membres du clan ainsi qu'entre le clan et le monde extérieur.

3 Parmi ces éléments, retenons le récit assumant la structure de l'arbre "matapalo", symbole à lui seul du clan des Sangurimas de ses origines (les racines), à sa consolidation (le tronc) et à son développement sur plusieurs générations (les branches et les feuilles) ; les différentes approches et formes narratives (récit, dialogue, conte) ; l'astuce et le courage des Sangurimas ; les légendes qui circulent à leur sujet.

violence semble, à notre sens, éclairer l'ensemble du roman : le viol. Mieux qu'aucune autre figure de la violence, le viol permet au roman d'échapper au réalisme social et de s'apparenter au discours mythique. Car il ne se limite pas à ce viol "ordinaire" et toléré qu'est le viol guerrier<sup>1</sup>. Il s'agit aussi du viol dit "héroïque", issu du rapt et à l'origine de la fondation d'une nouvelle race, ou encore du viol fantasmé, qui remplit pour l'enfant une fonction structurante. Il change encore de nature dans les derniers chapitres : le rapt consenti par l'une des "Tres Marías" débouche sur un viol meurtrier, monstrueux et blasphématoire, qui n'est plus posé comme un fait lointain et peut-être imaginaire, mais comme une réalité tangible. Il devient alors transgression et appelle la punition, manifeste dans l'apocalypse du clan Sangurima. À la fois au commencement et à la fin, principe d'ordre et de désordre, les diverses formes que revêt le viol construisent autant le mythe collectif que le fantasme individuel<sup>2</sup>, pour finalement questionner les traditionnelles notions de civilisation et de barbarie.

### **1 – Le "viol héroïque", fondateur de la lignée**

Le récit s'ouvre sur un "viol héroïque" par lequel il gagne d'emblée une dimension mythique. En effet, le "viol héroïque", fondateur d'une lignée nouvelle, renvoie à une série de schémas qui rappellent le mythe des origines de nombreuses sociétés. Évidemment, il se situe dans le registre symbolique. Il n'en remplit pas moins une fonction primordiale au sein du groupe. Il légitime certains traits revendiqués comme constitutifs de l'identité, autant qu'il justifie l'organisation clanique.

#### **Le mythe des origines chez les Sangurimas**

Le rapt de la mère de Nicasio s'apparente à ces mythes où fondation est indissociable de fécondation selon des modalités qui relèvent du "viol héroïque". Car ce n'est pas l'absence de consentement de la femme qui est la marque du "viol héroïque" mais le rapt<sup>3</sup>, c'est-à-dire le fait d'arracher la

---

1 L'un des Sangurimas, lors de ses expéditions militaires, pille et viole, ses victimes devant ainsi "pagar su tributo a la montonera en armas" (DE LA CUADRA José, *op. cit.*, p. 54-55 du recto).

2 Le mythe collectif et le fantasme personnel peuvent s'éclairer mutuellement, comme l'expose Freud dans *Totem et tabou*, et notre approche des fonctions du viol s'efforcera de prendre en considération ces deux dimensions.

3 Le rapt et le viol sont parfaitement complémentaires dans le viol héroïque. Rappelons à ce titre que le mot rapt vient du latin rapere, "ravir", qui a donné en anglais rape, c'est-à-dire "viol".

femme à son groupe d'origine qui la conservait comme un bien précieux.<sup>1</sup> Plus exactement, l'absence de consentement se situe moins du côté de la femme – qui, ici, ne s'exprime jamais directement – que du côté de sa famille ou clan d'origine ; le “viol héroïque” implique un affrontement avec la famille de la victime.

Or, c'est bien parce que le ravisseur est un étranger qui arrache la femme à son clan que l'acte sexuel qui s'ensuit devient acte de création, permettant la naissance d'une nouvelle lignée. *Los Sangurimas* s'ouvre ainsi sur un premier chapitre, intitulé “el origen”, qui introduit le personnage central, Don Nicasio, pour l'inscrire d'emblée dans une filiation surprenante pour la côte équatorienne, celle du “gringo” (l'étranger exotique) et de la fille Sangurima (“montuvia” équatorienne). Si la rencontre effective de deux personnes aux origines si différentes peut se produire, c'est bien par le rapt, car la Sangurima était réservée à son clan comme l'étaient les Sabines avant leur enlèvement, organisé par Romulus pour fonder la race des Romains.

Le rapt permet ici de fonder une lignée posée, d'emblée, comme une nouvelle race. Si le premier chapitre détaille les traits physiques de Nicasio, le fruit du rapt, c'est pour mieux distinguer tout ce qui chez lui diffère des habitants traditionnels de la région, très métissés, aux cheveux et aux yeux noirs, à la peau mate. Nicasio ne tranche-t-il pas dans l'univers “montuvio” parce qu'il est “de raza blanca, casi pura” ? Ses cheveux sont “de hebra fina, de un suave color flavo, como el de las mieles maduras” ; la couleur de ses yeux, “verdosa, cristalina, con el tono tierno de los primeros brotes de la caña de azúcar”<sup>2</sup>.

Parallèlement, le rapt explique des traits psychologiques que les Sangurimas assument et même revendiquent comme constitutifs de leur identité : ce sont des “machos”, “gente de bragueta”, forts, volontaires, virils et brutaux. Car le rapt semble déboucher dans le roman sur un viol ; et peu importe qu'il soit réel ou non, il suffit qu'il soit posé et décrit comme tel par les Sangurimas. Nicasio lui-même ne raconte-t-il pas que, face à la résistance de la femme, le père “apretó tanto el nudo que al fin consiguió lo que pretendía”<sup>3</sup> ?

Le “viol héroïque”, à la fois rapt et viol, met ici en évidence la volonté, la force et la virilité du père fondateur, du gringo. Cette volonté s'affirme

---

1 Le rapt marque en effet la rupture avec l'échange régulé et habituel des femmes comme biens.

2 DE LA CUADRA José, *op. cit.*, p. 11.

3 *Ibid.*, p. 14.

doublement, face à la femme par le viol, et face au clan par le rapt. La force et le courage du gringo sont d'autant plus manifestes qu'il affronte une famille que l'on décrit déjà comme "gente de bragueta". La férocité de l'adversaire grandit la figure du père fondateur. L'expression "viol héroïque" prend ici tout son sens : voilà le gringo transformé en héros, digne de fonder une nouvelle race qui sera à son tour forte, courageuse, virile et volontaire. Simultanément, le "viol héroïque" grandit la race entière et fonde les traits d'une identité revendiquée avec fierté.

D'ailleurs, dans le roman, le "viol héroïque" comporte un élément supplémentaire qui ne lui est pas toujours associé mais qui renforce ici sa fonction dans la construction de l'identité des Sangurimas comme "gente de bragueta" : le désir de la part du violeur. Notons bien que le narrateur parle des "amores del gringo"<sup>1</sup>, expression qui évoque le désir tout en renvoyant par l'usage du pluriel à une virilité active. La femme est un appât appétissant, un "anzuelo"<sup>2</sup> bien tentant, qui éveille un désir impérieux, désir métaphoriquement représenté par cette même image d'un "anzuelo" que le "gringo no suelta". Le rapt et l'acte sexuel qui s'ensuit deviennent alors manifestation de l'énergie vitale et de la virilité. Dès lors, il n'est pas surprenant qu'il y ait conception d'un enfant, mâle qui plus est : c'est parce qu'il allie énergie sexuelle, virilité et volonté que le "viol héroïque" peut être fécond.

### **Crime, exode et fondation de La Hondura**

Le "viol héroïque" débouche plus largement sur une véritable épopée familiale qui fonctionne encore comme un mythe. Il représente en ce sens un moment clef qui fait basculer la victime et l'enfant nouveau-né dans un enchaînement apparemment implacable d'actes violents qui tracent une trajectoire radicalement nouvelle. Le rapt entraîne tout d'abord la vengeance du frère de la victime qui répare, par le meurtre du ravisseur, l'outrage que la femme et le clan ont subi ; s'ensuit le meurtre de ce frère meurtrier par lequel la victime venge son agresseur. La mère de Nicasio, en assassinant son propre frère, lance une "vendetta" qui l'oblige à fuir pour sauver la vie de son fils nouveau-né. L'exode de la mère et de l'enfant est à l'origine d'une nouvelle terre, la terre promise des Sangurimas : La Hondura.

Comment comprendre la fonction du "viol héroïque" dans la fondation de La Hondura ? Il serait erroné de limiter le "viol héroïque" au rapt, à l'acte sexuel et à leur conséquence immédiate, la naissance de l'enfant. La

---

1 *Ibid.*, p. 13.

2 *Idem.*

fécondation que le “viol héroïque” autorise s’inscrit ici – à travers cette trajectoire meurtrière et l’exode – dans la loi analogique, et favorise la fécondité de la terre nourricière. Rappelons que le jeu des correspondances est constitutif de la narration même : la trajectoire des Sangurimas et, plus largement, la construction du récit relèvent du “matapalo”, posé d’emblée comme totémique dans le prologue.

Dans le roman, la mère et le fils se réfugient sur une terre vide qui, par la seule présence de la femme / objet du “viol héroïque”, devient l’une des plus riches de la région. La Hondura est cette “tierra pródiga”, “de una fertilidad asombrosa”<sup>1</sup>, irriguée par de nombreuses rivières, qui n’est pas sans rappeler (ne serait-ce que par son nom) la matrice maternelle. Cette terre dont il est spécifié qu’elle peut sembler “virgen” est justement domestiquée et conquise par l’homme pour devenir nourricière grâce à la chasse, l’élevage, l’agriculture (cacao, café, bananes, fruits divers, riz)<sup>2</sup>. Selon la loi analogique, la “doncella” prise par un homme viril, un homme qui la féconde, garantit à son tour la fécondité de la terre qu’elle domestique. Respectant le jeu des correspondances, la fécondité est d’ailleurs toujours double dans le roman : il s’agit de la fertilité de La Hondura et de celle des femmes du clan qui donnent à la lignée ses multiples ramifications, dont se font l’écho les nombreuses branches du “matapalo” totémique.

Ce jeu d’analogies que fonde le “viol héroïque” explique, autant qu’il le justifie dans son droit, le fonctionnement du clan des Sangurimas. Tout d’abord, il légitime le contrôle absolu du clan sur La Hondura et sur la population qui y travaille. Cette terre, par la force du récit mythique, revient de droit aux Sangurimas. La mère et son fils ne s’y sont-ils pas réfugiés ? N’est-ce pas cette terre qui les a nourris, eux et leurs descendants ? De même, le “viol héroïque” légitime la hiérarchie qui se met en place autour de la figure du patriarche. Nicasio n’est-il pas le premier né de la nouvelle race, issu de la rencontre de la jeune Sangurima et du gringo ? Le groupe peut ainsi s’organiser en petite cité sur La Hondura, une hacienda si étendue que personne n’en connaît les limites, terre-mère nourricière et fertile. Autour de la “casa grande”<sup>3</sup> où vit Nicasio, se structure le “caserío”<sup>4</sup> composé des habitations des enfants légitimes, sorte d’élite dans le clan ; autour du “caserío” vit la population de la Hondura, composée des enfants

---

1 *Ibid.*, p. 28.

2 *Ibid.*, p. 29.

3 *Ibid.*, p. 31.

4 *Ibid.*, p. 30.

illégitimes et des occupants admis par Nicasio. Les Sangurimas se présentent ainsi comme une société autonome, avec sa hiérarchie et ses règles que définit le patriarche Nicasio, figure du père et de la loi, symboliquement représentée par le totem- “matapalo” dont les racines solides et profondes, “semejantes a garras”<sup>1</sup> permettant d’arracher pour conserver, renvoient de nouveau au “viol héroïque”.

### **Le viol nécessaire : humanité, violence et féminité**

Ce “viol héroïque” peut également être lu de façon universelle ; entendons par là que le mythe dépasse le simple groupe des Sangurimas pour se rapporter au genre humain dans son ensemble et rendre compte de la spécificité de l’homme. En effet, le roman peut être compris comme une sorte de genèse de l’affirmation de l’homme dans son humanité, le moyen – *a priori* paradoxal – de s’arracher à la nature et au règne animal.

Car le rapt s’accompagnerait bien d’un viol, comme l’affirme le mythe des origines que se sont construit les Sangurimas et comme le répète avec insistance le patriarche : “Mi mama (*sic*) era, pues, doncella cuando vino el gringo de mi padre y le empezó a tender el ala. A mi mama (*sic*) dizque no le gustaba [...]”<sup>2</sup>. Bien évidemment, le lecteur – comme d’ailleurs les interlocuteurs de Nicasio – sont en droit de douter de la véracité du viol ; pourtant Nicasio défend coûte que coûte cette version des faits, de sorte que, pour les Sangurimas, le viol se présente comme une vérité indiscutable. Or, poser le viol à l’origine du clan est loin d’être innocent.

Le viol est un acte spécifiquement humain, inconnu de l’animal. D’ailleurs, dans le roman, il n’apparaît jamais comme un acte bestial, ni le violeur comme un humain dégradé par des instincts primaires qui le ramèneraient à un état de nature. Le viol est avant tout affirmation de la volonté et acte créateur du gringo. En ce sens, il relève d’une violence qui “dé-nature” l’homme, c’est-à-dire qui l’éloigne de la nature et, partant, du règne animal. Il témoigne de cette violence que Bataille définit comme proprement humaine, permettant l’expression d’une nature excessive, d’une puissance de dérèglement. Selon Bataille<sup>3</sup>, l’homme est un être qui cherche à excéder les limites. Il s’efforce d’innover, même dans la violence et la cruauté, contrairement aux animaux qui ne peuvent être jugés comme fondamentalement violents ou cruels ; dans ce qui peut sembler un acte de

---

1 *Ibid.*, p. 9.

2 *Ibid.*, p. 13.

3 BATAILLE Georges développe cette position tout au long de *Théorie de la religion* (in *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1977, T. VII.)

violence, l'animal est simplement naturel. Le choix du viol par le gringo rend compte symboliquement du renoncement de l'homme à la nature. Le viol apparaîtrait alors comme nécessaire à l'humanité, à l'existence même de l'homme comme espèce.

Cette lecture d'une fonction "nécessaire" du viol semble également s'appliquer, à une autre échelle, à l'affirmation de la féminité. L'irruption dans le récit de la femme, généralement reléguée à des rôles subalternes, pour y jouer un rôle déterminant est toujours postérieure à un viol. En quelque sorte, la femme devient "personnage", mère ou fille, sœur ou épouse, par le viol : lui seul l'autorise à entrer dans le champ narratif et, partant, dans le champ social que décrit le roman. *Los Sangurimas* va à l'encontre de la conception généralement admise selon laquelle le viol signifie, pour la victime, une mise à mort sociale. La jeune Sangurima occupe une place privilégiée dans le récit non seulement parce qu'elle est enlevée mais aussi violée, devenant – à la suite de ce double acte – mère, meurtrière, initiatrice d'une "vendetta", fugitive, fondatrice d'une cité et garante de la prospérité de La Hondura. Le viol représente le moment clé où la trajectoire féminine bascule et à partir duquel la femme semble autorisée à agir.

La seule femme à exister dans la narration sans être victime d'un viol (elle fait l'objet d'une séquence du chapitre V, "Viejos amores") mais, au contraire, en s'offrant librement à un homme, est la princesse indienne de la vieille légende "montuvia" : "A lo que se entienda, la princesa se entregó a su amante, el cual la abandonó. La pobre india llora todavía ausencias del dueño"<sup>1</sup>. Paradoxalement, la femme humiliée et vaincue, celle qui, stérile, semble ne pas avoir donné de descendance, est la seule à avoir choisi son partenaire. Le consentement nie la féminité, alors que le viol l'affirme. Dans le viol, la femme est désignée par l'homme comme telle. Là voilà marquée par lui, s'affirmant non seulement comme féminité mais aussi comme sujet de volonté.

Rappelons enfin que l'amant de la princesse indienne est un Espagnol, cet étranger avec lequel elle aurait pu fonder une race nouvelle instaurant le nouvel ordre humain. Mais en se donnant, elle ne crée rien, contrairement à la jeune Sangurima violée par le gringo. Ces "viejos amores" ne sont que le contrepoint dégradé, l'écho pathétique des triomphales et fécondes amours du gringo. Une nouvelle race ne saurait naître en dehors du viol, sans violence. Le viol, nécessaire, renvoie à cette violence créatrice et fondatrice

---

<sup>1</sup> DE LA CUADRA José, *op. cit.*, p. 28.

qui fait entrer le récit dans un mythe universel des origines de l'humanité.

Cependant, le mythe collectif ne suffit pas à expliquer la mort surprenante du ravisseur, assassiné par le frère de la jeune Sangurima : le gringo, qui défiait “[la] gente de bragueta”, semblait pourtant invincible. Tout aussi incompréhensible est le meurtre de ce frère par... la jeune Sangurima elle-même : la victime venge la mort de son ravisseur. Comment comprendre ces incohérences apparentes ? À notre sens, le viol de la mère<sup>1</sup> ne saurait s'inscrire uniquement dans une dimension collective et fonctionner pour l'ensemble du clan. Il remplit aussi une fonction strictement individuelle, auprès de la seule personne de Nicasio.<sup>2</sup> Fantasma des origines, il lui permet de construire son roman familial.

## 2 – Le viol de la mère et le roman familial

### Roman familial et mégalomanie

Le viol de la mère par le père représente en soi un mythe que Nicasio se construit, une théorie de ses origines qu'il défend malgré les doutes de ses interlocuteurs :

- Mi mama (*sic*) era, pues, doncella cuando vino el gringo de mi padre y le empezó a tender el ala. A mi mama dizque no le gustaba [...].
- Su señora mamá querría no más, ño Nicasio. Así son las mujeres, que se hacen las remolonas pa interesar al hombre.
- Mi mama no era así, don cojudo. Mi mama era de otro palo. De a veras no quería.<sup>3</sup>

D'où l'obsession de Nicasio de répéter cette version des faits, lors de confessions spontanées surprenantes chez un homme que le narrateur nous présente par ailleurs comme avare de paroles et soucieux de conserver un certain mystère : “Si ño Nicasio estaba de buen humor, se extendía en largas

---

1 Il s'agit d'un viol dont le lecteur ne parvient jamais à savoir s'il est réalité ou bien fruit de l'imagination de Nicasio ; d'autant plus que, de façon générale, le statut de la femme dans le roman est fort ambigu : elle apparaît bien souvent comme une victime consentante du viol, héroïque ou non, dont elle est objet. C'est justement cette ambiguïté, entretenue dans le récit même par les doutes des interlocuteurs de Nicasio, qui questionne la fonction du viol maternel dans la création d'un mythe personnel. Finalement, peu importe que ce viol ait eu lieu ou non ; seule s'impose la volonté de Nicasio de le poser comme tel.

2 Notre approche fait sienne cette interrogation de Freud à l'intention de Jung : “Avez-vous remarqué que les théories infantiles de la sexualité sont indispensables pour la compréhension du mythe ?” (FREUD Sigmund, JUNG C. G., *Correspondance*, Gallimard, Paris, 1975, Vol.1, p. 360).

3 DE LA CUADRA José, *op. cit.*, p. 13.

charlas acerca de los amores de su padre con su madre”<sup>1</sup>. La répétition de la même histoire, encore et encore, auprès de tous les habitants de la région, a une valeur performative : elle fait du fantasme réalité. Elle doit transformer un fait discutable en une vérité indiscutable.

Car la version de la conception comme résultat d’un viol semble peu solide. La volonté de la victime de venger le meurtre du violeur, en qui elle semble reconnaître son “macho”, prouverait que cette dernière n’a pas été violée mais s’est offerte de son plein gré. D’ailleurs, la femme n’est-elle pas “fréjil”<sup>2</sup>, et encline à masquer son consentement par un refus de façade ? Enfin, les doutes des interlocuteurs de Nicasio sont répétés. Mais il importe peu que le viol ait eu lieu ou non ; ce sont justement ces différentes ambiguïtés et les efforts entêtés de Nicasio pour les effacer qui indiquent l’élaboration d’un mythe familial. Le viol devient l’instrument de la construction d’une identité fantastique, marque de la mégalomanie de Nicasio.

Le viol a pour fonction de purifier la mère, et par conséquent de l’anoblir. Faute de ne pouvoir concevoir son fils sans pénétration ni péché, elle le conçoit du moins sans le péché de concupiscence. D’une certaine façon, elle reste vierge grâce au viol : elle ne connaît pas de désir pour l’homme. Soulignons d’ailleurs que, d’après Nicasio, aucun autre homme après son père ne l’approchera jamais plus. Dès lors, la supériorité de la mère par rapport aux autres femmes est indéniable : Nicasio l’affirme, elle est “de otro palo”<sup>3</sup>. Partant, elle garantit la supériorité de Nicasio sur les “montuvios”. Il est né d’une histoire exceptionnelle, d’une femme hors du commun, et ne peut à son tour que se distinguer du commun des mortels. Le voilà s’inventant une origine à la mesure de la personnalité qu’il veut se construire.

Rappelons que le viol débouche tout d’abord sur la vengeance de l’oncle de Nicasio qui répare, par le meurtre du violeur, l’outrage que la femme a subi ; puis sur le meurtre de cet oncle par lequel la femme violée venge son agresseur. Non seulement la mère de Nicasio assassine son propre frère, mais elle assume le rôle masculin du vengeur dans la “vendetta” qui se met en place. Elle est en cela complètement exceptionnelle : elle est une femme “de bragueta”. Notons que la mère n’apparaît jamais comme une victime, détruite par le viol. La représentation d’une femme vaincue serait

---

1 *Idem.*

2 *Idem.*

3 *Idem.*

insupportable à l'enfant, parce qu'elle détruirait l'image idéalisée d'une mère magnifique et puissante. Certes, la femme prend (paradoxalement) la défense du violeur, mais elle ne manifeste là ni amour soudain ni soumission à un maître ; car il faut lire cet acte *a priori* surprenant comme la manifestation de la force de la mère, une force qui fait entrer l'enfant dans une filiation merveilleuse. En effet, l'enfant est doublement placé sous le signe de la violence et de la force : celle du père qui affirme son impérieuse volonté par le viol de la jeune Sangurima, mais aussi celle de la mère qui défie son frère et s'oppose à son clan. Nicasio s'inscrit dans une filiation caractérisée par la volonté triomphante et l'affirmation de l'énergie vitale. Il est doublement fils de héros : par son père et par sa mère. La violence qui préside à sa procréation (viol) comme à sa naissance (meurtre de l'oncle par la mère) lui donne un caractère solaire qui l'élève au-dessus des autres "montuvios", mi-homme, mi-Dieu.

Nicasio revendique sa beauté, héritée du gringo, qui le distingue des autres. Elle lui a permis de séduire les femmes de la région et de s'affirmer à son tour comme un homme "de bragueta". Il est aussi le maître absolu de La Hondura, une sorte de dieu omnipotent dont la volonté est respectée. Toutefois, sa supposée nature exceptionnelle, relevant d'origines fantastiques, apparaît avant tout dans les légendes qui circulent à son sujet et qu'il aime à entretenir par des airs mystérieux. Il serait doté de pouvoirs qui lui permettraient de communiquer avec l'autre monde, voire de le défier en se jouant de la mort. N'entretient-il pas une amitié d'outre-tombe avec le revenant de son ami, devisant joyeusement avec le mort lors de sa veillée funèbre ?<sup>1</sup> Il tirerait même sa puissance et sa magie d'un contrat qu'il aurait passé avec le diable.<sup>2</sup> Le pacte aurait été écrit avec le sang menstruel d'une vierge, vierge qui renvoie à la pure figure maternelle, et serait conservé dans un cercueil<sup>3</sup>. Nicasio devient ce personnage immortel et invincible dans lequel il se reconnaît et que son roman familial construit.

#### **Scène primitive, meurtre du père et inceste**

La version du viol à l'origine de l'acte sexuel met en évidence le refus de Nicasio de concevoir que sa mère ait pu ressentir un désir charnel. Le viol explique les conditions de la procréation, sans avoir à se représenter la scène primitive dans sa crudité destabilisante. Tout au long de son développement, l'enfant développe des fantasmes terrifiants, alimentés par des pulsions

---

1 *Ibid.*, p. 17.

2 *Ibid.*, p. 19.

3 *Ibid.*, p. 20.

destructrices. L'un d'eux est la pénétration du pénis du père à l'intérieur de la mère, source d'angoisse. Dans le cas de Nicasio – et c'est généralement le cas de tout enfant – le mythe du viol de sa mère se présente comme une réponse apaisante à ce fantasme inquiétant. La pénétration est assumée, car posée dans le récit des origines qu'il se construit, mais elle n'y est plus le résultat d'une sexualité maternelle angoissante ; en effet, la mère est totalement passive durant la conception. La personne idéalisée de la mère en sort indemne ; elle échappe aux pulsions sexuelles qui la dénatureraient aux yeux de Nicasio.

Simultanément, la construction d'une "doncella" n'ayant jamais désiré aucun homme conforte Nicasio dans sa relation fusionnelle avec sa mère. La femme de désirs peut être attirée par un autre homme et se laisser séduire par un rival. Au contraire, l'absence de désir charnel chez la mère garantit à Nicasio qu'elle restera toujours à ses côtés et que l'amour du fils suffira à la satisfaire. Le viol permet ainsi d'exclure la possibilité d'un rival. Cette lecture de la fonction du viol, comme garant de la relation fusionnelle mère-fils, semble confirmée dans la mesure où le viol originel, par ses conséquences, permet aussi d'éliminer le rival le plus dangereux : le père lui-même. En ce sens, le viol s'inscrit dans des enjeux œdipiens.

Rappelons en effet que le viol exige réparation de la part de la famille de la victime et débouche par conséquent sur l'assassinat du père par l'oncle maternel. Voilà le père, intrus et rival, totalement éliminé, sans que l'enfant ait à le tuer. Le père peut facilement être nié au profit de la seule relation mère-fils, comme en témoigne le choix du matronyme. Nicasio porte le nom des Sangurimas, celui de sa mère, au grand étonnement de son interlocuteur :

– ¿Y cómo se llama Sangurimas, entonces ño Nicasio ? Sangurima es nombre montuvio ; no es nombre gringo. Los gringos se mientan Juay, se mientan Jones ; pero Sangurima, no.

– Es que ustedes no saben. Claro, claro. Pero es que llevo el apelativo de mi mama. Mi mama era Sangurima. De los Sangurimas de Balao.<sup>1</sup>

Le père est éliminé physiquement par l'oncle, puis symboliquement par le nom maternel. Dès lors l'enfant satisfait son désir de relation exclusive avec la mère, tout en étant totalement libéré d'une éventuelle culpabilité du meurtre de son père. Or, en autorisant la substitution du père par le fils, le viol autorise aussi l'inceste, comme en témoignent les différents éléments décrivant la relation entre Nicasio et sa mère.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 12.

Premièrement, les souvenirs d'enfance de Nicasio sont associés à sa mère dans des termes ambigus qui la dépeignent comme un chevalier servant amoureux et courageux, comme un prince charmant providentiel et magnifique : “Creíase chiquitín, prendido de la mano de la madre : una amorosa garra que se le ajustaba al brazo, para llevarlo, sorteando los peligros, salvándolo y liberándolo de todos”<sup>1</sup>. Un Nicasio nostalgique se peint en enfant heureux, malgré les dangers, car inséparable de la mère qui le retient par sa “garra” amoureuse, attribut aux connotations sexuelles manifestes. Deuxièmement, le processus par lequel le fils remplace le père confirme la relation incestueuse. La mère craint les représailles de ses neveux, fils du frère qu'elle a assassiné pour venger le meurtre du gringo, son amant : “Después de todo la mama venía de fuga. Temía que sobre el mandato del padre, imposibilitado físicamente ya, saltara la venganza de los hijos del hermano muerto por ella”<sup>2</sup>. Par la “vendetta” qui se met en place, le fils/Nicasio remplace le père/gringo aux yeux de ses ennemis. Cette substitution est actualisée par la mère elle-même lorsqu'elle reconnaît le danger et prend la fuite. Troisièmement, c'est une mère et son fils qui assument le rôle de couple fondateur. Réfugiés sur La Hondura, ils vivent dans l'isolement le plus complet et fécondent symboliquement une terre fertile. De plus, lorsque La Hondura se développe et reçoit de nouveaux habitants, aucun homme ne vient séparer le couple. Nicasio n'affirme-t-il pas encore une fois : “esa gente desgraciada creía que mi mama vivía con mi padrino. Pero, mentira... Mi mama era una santa...”<sup>3</sup> ?

Le viol, mythe personnel, débouche ainsi directement sur un inceste qu'il autorise chez l'enfant et qu'il institue même comme norme pour le clan. Car cet inceste originel semble définir un “ordre” propre aux Sangurimas, un “ordre” s'appuyant sur la transgression d'interdits généralisés dans les autres groupes humains. Les Sangurimas en viennent à incarner ce que l'auteur semble définir comme la barbarie : un univers aberrant et monstrueux.

### **3 – La barbarie chez les Sangurimas**

#### **Le “viol héroïque” et l'inceste, fondateurs d'un ordre monstrueux**

Le “viol héroïque” initial est non seulement à l'origine d'une nouvelle lignée mais aussi d'une organisation sociale propre, nous l'avons vu.

---

1 *Ibid.*, p. 33.

2 *Ibid.*, p. 34.

3 *Ibid.*, p. 35.

Comme mythe fondateur, il institue une série de règles. Cette dimension quasi régulatrice est manifeste dans la répétition des actes de rapt – viol chez tous les descendants du gringo.

Le premier enfant de Nicasio naît à son tour d'un rapt suivi d'un viol, comme le prétend la rumeur : "Entonces fue y se sacó a la melada Jesús Torres, que era muchacha virgen, y la hizo parir. Parió un chico mismamente"<sup>1</sup>. Cette version de la rencontre amoureuse, qu'on pourrait croire le fruit d'une imagination populaire friande de légendes violentes, est confirmée par Nicasio en personne : "Yo me saqué a la melada Jesús, que era hija de padrino mío de por aquí no más, y le hice un chico"<sup>2</sup>. Désormais, le "viol héroïque" échappe à la construction mythique pour s'inscrire dans la réalité. Il n'est plus symbolique mais pratique courante. Les amours du "Coronel", le fils préféré de Nicasio car le plus violent et le plus autoritaire de ses enfants, relèvent également de la reproduction du "viol héroïque" initial. Certes, le "Coronel" approche facilement les femmes grâce à sa belle voix ; mais il les prend par surprise, après les avoir enivrées et enlevées. Lorsqu'il narre une de ses aventures, il raconte de sa belle que "[le] dijo como que sí"<sup>3</sup>. S'il interprète son attitude comme un consentement, il n'est pas dupe car, pour parvenir à ses fins, il l'enlève aussitôt :

Y antes de que se arrepintiera, porque las mujeres son muy cambiadizas, la agarré del costillar, la monté al anca del caballo, la mancorné, y... ¡gul bay !, como dijo el gringo...<sup>4</sup>

La référence aux agissements de l'illustre ancêtre est ici explicite. Le mythe est devenu réalité tangible ; dès lors, il autorise aussi l'inceste.

Notons que l'inceste est ici transgression consciente d'un tabou, car Nicasio lui-même évoque l'interdit absolu pour justifier que les couples incestueux reçoivent une moindre part d'héritage :

A los que viven amancebados entre hermanos, me les das una parte de todo no más, como si fueran una sola persona. ¿ Me entiendes ? Que se amuelen así, siquiera. Porque dicen que eso de aparejarse entre hermanos es criminal [...] Dicen, a lo menos, los que saben de eso.<sup>5</sup>

Les Sangurimas ne vivent pas dans une sorte d'innocence première. Au contraire, ils connaissent les interdits et les transgressent sciemment, quitte à encourir les foudres du destin ou de Dieu. Le "Coronel" vivrait par exemple

---

1 *Ibid.*, p. 22.

2 *Ibid.*, p. 23.

3 *Ibid.*, p. 53.

4 *Idem.*

5 *Ibid.*, p. 31.

avec sa fille aînée<sup>1</sup>, répondant au nom de Heroína qui renvoie au “viol héroïque”, point de départ de l’épopée mythique régulatrice de l’inceste. Le voilà défiant l’un des interdits majeurs des groupes humains et assumant sa propre loi, celle des Sangurimas, sans prêter foi aux rumeurs selon lesquelles Dieu l’aurait puni en rendant sa fille “tonta”. Pourtant, il n’ignore pas la loi des hommes et de Dieu que lui rappelle son frère, le père Terencio : “La maldición de Jehová va a caer sobre esta hacienda”<sup>2</sup>. Les Sangurimas ne sont pas des hommes de la nature, apparentés encore au monde animal, car leur violence les en a arrachés ; ils ne sont pas non plus des hommes primitifs, car ces derniers respectent les tabous fondamentaux. Ils sont des hommes primaires, force brute et volonté qui s’affirme seule comme loi. Ils incarnent ainsi une certaine barbarie, la monstruosité et l’aberration, qui va plus loin que la définition traditionnelle et idéologique donnée au terme en Amérique Latine tout au long du XIXe siècle.

Les actes de violence de Nicasio, par exemple, se transforment systématiquement en transgressions monstrueuses des règles admises dans les groupes humains. Nous l’avons vu, il répète l’acte de son père par le rapt de sa première femme. Mais ce rapt entraîne aussi un inceste : il prend la fille de son “padrino”. D’après la légende, l’acte incestueux déboucherait même sur une nouvelle transgression : l’infanticide. Nicasio sacrifierait en effet son fils nouveau-né pour sceller un pacte monstrueux avec le diable, ultime défi aux lois humaines et divines :

Y cuando el chico tuvo tres meses, ño Sangurima lo llevó donde estaba el entierro. Le clavó un cuchillo a la criatura, regó la tierra y sacó afuera el platal del difunto.<sup>3</sup>

Si le sacrifice interrompu d’Abraham fondait pour le groupe un ordre de la «civilisation», respectueux des lois divines, le sacrifice non interrompu de Nicasio consolide ici un ordre de la barbarie, de l’aberration.

Les Sangurimas se définissent par une nature monstrueuse, opposée à la civilisation comme ordre fondé sur le respect des interdits fondamentaux autant que sur le droit qui doit régler les conflits et canaliser la violence. Les Sangurimas s’affirment justement dans leur nature barbare par le rejet systématique de ce droit, manifeste dans l’épisode des “líos judiciales”<sup>4</sup>, où Nicasio assassine les deux “delegados del Municipio” qui remettaient en question son droit de propriété sur La Hondura. Au droit légalement posé,

---

1 *Ibid.*, p. 57.

2 *Ibid.*, p. 58.

3 *Ibid.*, p. 22.

4 *Ibid.*, p. 35-36.

normes définies par les centres de civilisation que sont Quito et Guayaquil et appliquées par les organes émanant de l'État que sont les "Municipios", les Sangurimas opposent un autre droit, celui que fonde le "viol héroïque", et l'affirment par la violence. Là encore, ils n'ignorent pas l'existence de ce droit de la civilisation. Nicasio ne fait-il pas de l'un de ses fils un avocat ? Mais c'est pour mieux contourner ce droit-là, s'en jouer, et affirmer le sien. D'ailleurs, lorsqu'il n'a pas recours à la violence physique, il opte pour l'intimidation ou bien le "billeto", la corruption – nouvelle forme de violence – restant à ses yeux le meilleur des avocats.

Le refus du droit "civilisateur" est aussi incarné par la figure de ce fils avocat, incompetent, à moitié fou, qui fuit Guayaquil et ses commodités pour se réfugier en pleine nature, dans une pauvre cabane. José de la Cuadra dépeint les Sangurimas comme des êtres par nature incompatibles avec la civilisation, proposant une nouvelle lecture de la barbarie, non pas par opposition au modèle libéral et triomphant de la "civilisation" – notion avant tout idéologique – mais comme force brute ; une force certes monstrueuse, mais qui, loin de servir de repoussoir pour valoriser le modèle de la "civilisation", semble capable d'exercer une étrange fascination sur le lecteur comme sur les interlocuteurs de Nicasio Sangurima. Au-delà de l'acception traditionnelle de "barbarie", c'est ainsi le jeu d'opposition civilisation-barbarie que le roman questionne.

#### **L'apocalypse ou le "viol héroïque" dégradé**

La reproduction par les membres du clan d'une épopée initiale monstrueuse est interrompue par le rapt et viol de l'une des "Tres Marías" commis par les trois Rugeles, petits-fils de Nicasio et fils du terrible "Coronel", dont le seul nom renvoie à cette nature monstrueuse où la violence se veut l'affirmation de la barbarie brute et première. Les Rugeles représentent la barbarie des Sangurimas par excellence, "el más acabado modelo de tenorios campesinos"<sup>1</sup>. "Respetados y temidos por su matonería"<sup>2</sup>, ils signent des crimes particulièrement horribles et le viol est évidemment la marque de leurs relations avec les femmes :

Su lema amoroso era, como expresaba uno de ellos, así :

– La mujer no es de naidien, sino del primero que la jala. Mismamente como la vaca alzada. Hay que cogerla como sea. A las buenas o a las malas.<sup>3</sup>

Pourtant, le "viol héroïque" final se présente comme une transgression qui relève de la vaine provocation et s'impose comme une dégradation du

---

1 *Ibid.*, p. 64.

2 *Ibid.*, p. 63.

3 *Ibid.*, p. 64.

“viol héroïque” initial. Certes, les Rugeles semblent reproduire le schéma premier en enlevant leur cousine contre la volonté du père pour la violer ; mais ils s'éloignent en définitive du “viol héroïque” premier en assassinant la jeune fille, puis plantant une croix dans le sexe de la victime (“la *sarcástica* enseña de la cruz”<sup>1</sup>) avant de laisser pourrir son cadavre. Alors que le premier “viol héroïque” était créateur, celui-ci est destructeur. La victime, morte, ne peut espérer être mère. La violence de l'acte est ici stérile ; elle n'est qu'un simple crime.

En rompant avec le schéma initial, fécond et structurant pour le clan, les Rugeles provoquent la perte des Sangurimas. Ils remettent en question des fondements certes monstrueux mais valides parce que créateurs et normatifs. En quelque sorte, ils trahissent le clan en se laissant aller à une violence stérile et au ressentiment. Car ce “viol héroïque” dégradé peut être lu comme la négation d'une violence nietzschéenne. Il s'agit d'une vengeance, ce qui pour Nietzsche caractérise le ressentiment des faibles. Les Rugeles n'ont pas “ravi” leurs victimes comme le gringo ; ils ont fait une demande officielle et n'ont pas supporté le refus. Si le premier viol était nietzschéen, le dernier ne l'est plus.

Les Rugeles prétendaient affirmer cette nature monstrueuse, “sans foi ni loi” au sens premier, qui est la marque des Sangurimas, en s'en prenant à l'une des “Tres Marías”, incarnation pour l'auteur d'une certaine civilisation, appelées à respecter autant la loi que la foi. Elles grandissent en effet loin de La Hondura, “encerradas en el colegio de las monjas Marianas”<sup>2</sup> de Guayaquil, la ville portuaire ouverte sur le monde. Leur père, Ventura, ne souhaite pas seulement leur donner une éducation religieuse accomplie mais “hacer de ellas unas damiselas elegantes, que lucieran en la ciudad”<sup>3</sup>. D'ailleurs, elles doivent se rendre à Quito, la capitale, pour y poursuivre des études supérieures. Elles n'appartiennent déjà plus aux Sangurimas-barbares : “Su instrucción, por mucho que era elemental, les daba un tono de exquisitez si se les comparaba con sus burdos y agrestes parientes”<sup>4</sup>. Or, loin de signifier une quelconque affirmation de l'ordre des Sangurimas sur l'univers policé de la “civilisation” telle que la pose la narration, le crime final marque la trahison des Rugeles à leur propre ordre. Le rapt-viol-assassinat-blasphème n'est-il pas décrit par des Sangurimas

---

1 *Ibid.*, p. 73. Souligné par nous, car l'adjectif met particulièrement en évidence la nature provocatrice de ce rapt-viol meurtrier et blasphématoire.

2 *Ibid.*, p. 38.

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p. 63.

mêmes comme “el hecho bárbaro”<sup>1</sup> ? Il est barbare pour l’ordre barbare ; il rompt l’équilibre créateur de la violence des Sangurimas.

Loin d’être fondateur – comme le “viol héroïque” initial – ou d’affirmer la nature des Sangurimas – comme les viols commis par Nicasio et le “Coronel” –, il est un crime qui appelle le châtement. Dès lors, le monde extérieur peut s’imposer aux Sangurimas, fragilisés par le crime qui rompt l’équilibre symbolique du clan.<sup>2</sup> Les Sangurimas subissent la violence qu’ils infligeaient auparavant, manifeste dans le viol symbolique de leur hacienda, pénétrée de force par la “Policía Rural”. Ce viol de l’espace sacré de La Hondura relève de ce que Walter Benjamin qualifie de violence-moyen, qui contribue à imposer le droit en le faisant respecter, ce droit même dont Nicasio se jouait.

Car le châtement passe par la disparition de l’espace de non-droit que représente La Hondura. Le roman se ferme sur la victoire finale de ce que la narration pose comme la civilisation, celle de la loi de l’État central et de la grande ville, Guayaquil, dont les forces mettent fin au règne d’un Nicasio tout puissant. Cette intervention du droit n’est que le pendant du châtement divin, en réponse aux violations répétées de la loi divine, la pratique de l’inceste notamment et le blasphème final de la croix plantée dans le sexe violé de la victime. La sanction, notons-le, se profilait déjà à travers les avertissements du prêtre. Ce dernier, tout Sangurima qu’il soit, se fait d’ailleurs l’instrument du châtement en dénonçant le viol meurtrier aux autorités, comme le suggère de façon insistante le narrateur. Le viol final, simple crime, devient ainsi l’agent du rétablissement de ce que le roman pose comme la civilisation<sup>3</sup>.

Si le “viol héroïque” initial était fondateur, le “viol héroïque” final et dégradé, nous l’avons vu, renvoie à l’apocalypse. Non seulement La Hondura est envahie, passant sous la coupe des autorités, mais les figures mêmes de la barbarie perdent leur statut de “salvajes señores”<sup>4</sup>. Le

---

1 *Ibid.*, p. 72.

2 Nous pouvons également voir dans *Los Sangurimas* une influence naturaliste, propre à la littérature réaliste de l’époque, à travers la dégénérescence suggérée du clan : le fils avocat est fou, Nicasio le devient finalement, l’endogamie incestueuse est généralisée. Voilà autant de symptômes d’une dégénérescence devant fatalement déboucher sur la destruction de la famille.

3 De même, au viol fondateur des Sabines par Romulus, le premier roi de Rome, fait écho le viol criminel de Lucrece, qui provoque la chute de Tarquin le Superbe, dernier roi de Rome.

4 DE LA CUADRA José, *op. cit.*, p. 74.

“Coronel”, qui passait pour le plus terrible des fils Sangurimas, refuse de suivre le plan audacieux et sanglant de Nicasio, censé contrecarrer l’avancée de la police rurale, à la grande déception de ce dernier qui le désavoue. Après cet acte de lâcheté du fils que le père vit comme une trahison, Nicasio pleure d’impuissance avant de sombrer dans la folie.<sup>1</sup> Les terribles Sangurimas ne sont plus que des “montuvios” parmi d’autres, soumis aux mêmes lois humaines et divines, souffrant désormais des mêmes faiblesses, la peur et la vulnérabilité.

### Conclusion

Les Sangurimas passent de “sangre” – fertilité masculine et érection d’une part, fertilité féminine et menstruations d’autre part, toutes deux associées à la violence du sang versé à l’image de l’enfant immolé – aux “lágrimas” (associées à l’impuissance). Ce faisant, ils inscrivent le récit dans une trajectoire triple : le “viol héroïque” initial évolue vers le viol criminel et destructeur ; la barbarie évolue vers la civilisation telles que les pose l’auteur ; enfin le discours mythique évolue vers la narration romanesque en rompant avec la structure circulaire et répétitive qui le fondait. L’apocalypse finale se présente, paradoxalement, comme une ouverture.

Parallèlement, le roman renouvelle la traditionnelle notion de barbarie, héritée du libéralisme du XIXe siècle et que reprennent les socialistes des années trente en Equateur pour dénoncer la violence d’un système de production hérité du “féodalisme colonial”. Les diverses et multiples figures du viol permettent à la narration de dépasser les considérations socio-économiques et idéologiques admises, pour poser l’existence d’une violence primaire relevant de l’élan de vie comme affirmation vitale. Cette violence, finalement trahie, est d’ailleurs fort ambiguë : même si elle est vaincue et que “l’ordre” est rétabli par l’intervention des tenants de la “civilisation”, le lecteur ne peut s’empêcher d’éprouver pour la figure monstrueuse de Nicasio Sangurima une fascination que la “civilisation” – censée pourtant être le modèle – est loin de lui inspirer. Le roman questionne du même coup le bien-fondé de la traditionnelle opposition civilisation-barbarie, s’achevant ainsi sur une nouvelle ouverture.

Emmanuelle SINARDET  
GRELPP  
Université de Paris III

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 82-83.

## Représentations romanesques de la violence diglossique

On sait que la sociolinguistique a largement étudié les phénomènes de diglossie dans les divers pays de la zone caraïbe. Le présent travail a pour finalité d'étudier la représentation des diverses formes de violence liées à la pratique diglossique, uniquement dans des textes littéraires, dont le *corpus* comprend 11 romans ou nouvelles dont on trouvera la liste à la fin de cet article.

Bien évidemment le transfert du concept linguistique de diglossie dans le champ du littéraire peut difficilement se réaliser sans déplacement. La diglossie des personnages n'est pas simple reproduction de la diglossie orale puisqu'elle résulte du choix d'un auteur et qu'à ce titre il s'agit d'un fait construit au sein d'un texte de nature romanesque<sup>1</sup>. Compte tenu de cela, je me propose de ne pas restreindre la portée de la notion de diglossie à un seul type de situation, de l'employer plutôt comme un hyperonyme recouvrant des formes très différentes, mais toutes ayant pour point commun de conserver l'idée de deux langues de valeurs symboliques inégales, langues employées de façon dissymétrique.

Ce travail porte sur des textes de langue espagnole en contact avec l'anglais. Les romans et nouvelles sélectionnés présentent une surface textuelle fort hétérogène<sup>2</sup>, mais on peut dire que tous mettent en scène une sorte de stéréotypisation opposant à un espagnol un anglo-américain de pays riche, développé, qui tantôt fait rêver, tantôt fait souffrir, mais en aucun cas ne laisse indifférent.

À une vision classique de la diglossie (comme à propos de Porto Rico), dans un cadre où on pourrait décrire les répartitions des usages, où on

---

1 Comme le signale Bruno Maurer à propos du terme diglossie pour parler des contacts de langue, au départ, l'idée essentielle était celle d'une répartition non conflictuelle. On sait que ce concept linguistique n'a pas manqué de séduire critiques littéraires et écrivains selon des axes très différents. Certains parlent de "vol d'armes", quand la langue dominée emprunte la forme littéraire de la langue dominante ; d'autres parlent "d'aliénation culturelle" quand la culture dominée doit passer par le véhicule dominant ; d'autres encore de "vol de langue" quand la culture dominée utilise la langue dominante en se l'appropriant et en la transformant. Voir, sur ces points, Bruno MAURER, "Repères théoriques : diglossie", in BRES J., DÉTRIE Catherine et SIBLOT Paul (Éds), *Figures de l'interculturalité*, Praxiling, Université Paul Valéry-Montpellier III, 1996, p. 249-251.

2 L'anglo-américain occupe de 2 à 30% du texte, l'espagnol (cubain, porto-ricain etc.) représentant entre 98 et 70%.

pourrait repérer les formes de langues avec leurs fonctions diverses, nous objecterons que la répartition des usages n'est qu'un moment d'un processus. Ainsi, dans ces récits, nous montrerons que ce qui est mis en évidence c'est une dynamique de l'exclusion, de la minoration, et comme nous le montrerons, une violence que les romanciers choisissent de représenter à un moment spécifique de leur histoire littéraire.

En outre, ne scruter la situation diglossique que dans des textes littéraires permet de montrer que s'il y a parfois processus d'acculturation, il y a également des phénomènes de violence symbolique qui existeraient sous une autre forme que la diglossie (dans une situation unilingue), mais qui existeraient tout de même, et relèvent des processus de domination langagière.

Il me semble que parler en termes de conflit entre deux cultures ne donne ni la clé de la substitution ni le motif d'emprunt diglossique du point de vue romanesque, et qu'expliquer par une grille historique les processus langagiers ne révèle pas les stratégies des auteurs. De ce fait, nous nous attacherons à montrer que ce qui s'inscrit dans le corps du texte, grâce à la diglossie, relève plutôt d'un désir mimétique et violent à la fois. Pour ce faire, nous réunirons les textes selon 4 axes, axes non exclusifs les uns des autres.

## **1 – La violence de la langue enseignée**

### **“Peyo Mercé enseña inglés”<sup>1</sup>**

À considérer la nouvelle d'Aberlardo Díaz Alfaro, on observe que le personnage du maître d'école emprunte des phrases stéréotypées à l'anglo-américain dans une perspective pédagogique<sup>2</sup>. Simultanément, l'auteur choisit de retranscrire l'accent portoricain grâce à une sorte d'écriture phonétique<sup>3</sup>. En somme, au sein de la même nouvelle, on trouve certains fragments retranscrits selon les normes anglo-saxonnes et d'autres retranscrits phonétiquement pour rendre la situation de manière plus “réaliste” (au sens où le maître parlerait avec un accent).

Doit-on pour autant dire que cette retranscription phonétique rend ces emprunts “incorrects”? On pourrait plutôt considérer qu'il s'agit d'un

---

1 DÍAZ ALFARO Abelardo, “Peyo Mercé enseña inglés”, in *Cuentos, An Anthology of Short Stories From Puerto Rico*, Ed. Kal Wagenheim, Shocken Books, N.Y., 1978, p. 98-107.

2 “The cock says coocadoodledoo” (*Ibid.*, p. 106).

3 “Wi are goin to talk in inglis today – ¿ understán ?” (*ibid.*, p. 100).

procédé romanesque afin de rendre les accents (ruraux, locaux), procédé que la littérature “costumbrista” emploie fréquemment. En ce sens, le lecteur est confronté à un problème proprement romanesque : comment rendre compte du parler ? Quant à l’écart à la norme qui est ainsi choisi par l’auteur, il rend les dialogues alertes. Par exemple, si nous considérons le segment “to talk in inglés today”, rien ne permet d’affirmer que le personnage ignore l’orthographe “d’English” ; en revanche, le choix effectué par l’auteur explicite comment le personnage vocalise la fin de ce terme. Mais l’auteur ne réserve pas ce procédé aux seuls emprunts diglossiques puisqu’il l’emploie également pour les enfants qui s’expriment en portoricain<sup>1</sup>.

En somme, si rupture il y a, c’est entre les fragments attribués au narrateur (rédigés dans un espagnol canonique) et ceux qui constituent les dialogues (en portoricain et avec des emprunts). De sorte qu’ici la modification orthographique choisie par l’auteur a une fonction “réaliste”, sans que le lecteur puisse préjuger de la connaissance ou de l’ignorance de la langue anglaise par le personnage du maître. Cependant, pourquoi Aberlardo Díaz Alfaro a-t-il opposé le “dire” des personnages et les propos du narrateur ? À proprement parler, ce ne sont pas les fragments en anglo-américain qui permettent de répondre à cette question...

#### ***Conversión de la maestría rural Isabelita Pirimpín***<sup>2</sup>

Il est également question d’une maîtresse d’école en zone rurale dans le texte d’Emilio Belaval. Elle aussi tente d’enseigner l’anglo-américain aux enfants portoricains. Belaval souligne alors l’accent de ces derniers à de nombreuses reprises<sup>3</sup>, et son but est ouvertement critique. Il explique comment la jeune maîtresse prend conscience de l’opposition entre le discours officiel – tenu par l’inspecteur, et selon lequel tout petit portoricain doit se transformer en citoyen nord-américain – et la volonté des enfants de demeurer ce qu’ils sont. Le narrateur omniscient rend ainsi compte du blocage et du refus<sup>4</sup> des enfants.

---

1 “Estoy manchao” pour “estoy manchado” (*idem.*)

2 BELAVAL Emilio S., *Conversión de la maestría rural Isabelita Pirimpín*, vol. I, Editorial Cultural, Río Piedras (Puerto Rico), 1985, p. 99-107.

3 “Paese” pour “parece”, p. 91 ; “vivil” pour “vivir” p. 92 ; “pa” pour “para”, p. 94 ; “Guasintón” pour “Washington”, p. 94.

4 “Ya no era la graciosa pugna de un habla contra una lengua, dentro de una misma aspiración lingüística, donde trata de imponer su estilística tosca un language transmitido ; ahora lo que había era el forcejeo de un idioma contra otro, tratando de apoderarse del espíritu de un niño” (BELAVAL Emilio S., *op. cit.*, p. 92).

La volonté polémique de l'auteur est manifeste, tout comme sa révolte contre l'idéologie nord-américaine qu'il accuse d'écraser la culture locale et hispanique.

Disons par ailleurs que là où d'Aberlardo Díaz Alfaro emploie l'expression orale comme signe des réactions infantiles, le lecteur peut, lui, voir la rémanence d'une problématique sur l'origine des langues. Sont-elles mimétiques ou conventionnelles ? Certains mots ont-ils été formés comme des onomatopées ?

Dans ces deux nouvelles, les modifications phonétiques ne doivent pas être rangées sur le même plan que la diglossie, mais comme relevant d'une technique littéraire. Cependant, les deux récits portoricains montrent combien violente est cette prétendue éducation bilingue et que cette violence diglossique renvoie à un contexte politique colonialiste.

## 2 – Le mépris ou la distinction sociale

Autant la diglossie est un fait historiquement avéré à Porto Rico, autant au Mexique ou en Colombie il s'agit de faits épars. Nous allons donc observer des phénomènes de diglossie volontaire propres à un groupe, au sein de pays qui demeurent hispanophones.

### *La muerte de Erika*<sup>1</sup>

Collazos choisit, pour construire son récit, les éléments propres au genre policier : ceux permettant de construire le suspens, d'élaborer une structure lisible conforme aux canons littéraires établis (véhiculant par exemple des stéréotypes sexuels<sup>2</sup>). Il est évident que le vraisemblable pour ce genre littéraire n'a rien à voir avec le vraisemblable dans le genre *costumbrista* d'Aberlardo Díaz Alfaro, et pas plus avec la problématique d'Emilio Belaval. Il est donc important de souligner, d'une part, que les emprunts diglossiques s'intègrent dans une stratégie d'auteur et, d'autre part, que cette stratégie est elle-même prédéterminée par des conventions propres au genre choisi.

Tous les emprunts, dans *La muerte de Erika*, servent à montrer la volonté des personnages de réussir socialement<sup>3</sup>. Dans le texte, d'autres signes fonctionnent dans le même sens, signes qui ne sont pas linguistiques (par

1 COLLAZOS Oscar, *La muerte de Erika*, Espasa Calpe, Madrid, 2001, 318 p.

2 Les femmes sont "fragiles" et les hommes "puissants" ou "riches".

3 Cf. COLLAZOS Oscar, *op. cit.*, : talk show, p. 28 ; performance, p. 29 ; walkman, p. 34 ; shut, p. 36, 37, 40 et 56 ; puzzle, p. 58 ; glamour, p. 65 ; casting, p. 71 et 189 ; penthouse, p. 148 ; Vanity fair, p. 149 ; private party, p. 150 ; flash, p. 153 ; schock, p. 169 ; zoom, p. 203 ; whisky, p. 228, etc.

73 *Représentations romanesques de la violence diglossique*

exemple, les personnages choisissent vêtements et voitures pour exhiber leur distinction sociale). Dans ce roman, tout concourt à rendre compte d'un monde spéculaire où parler l'anglo-américain ou se maquiller ont la même fonction, à savoir une stratégie d'auto-affirmation sociale des personnages féminins. La diglossie sert, dans l'univers intra-diégétique, à créer la hiérarchie sociale, tout comme l'argent ou la célébrité, et les personnages féminins comme Erika sont essentiellement engagés dans des processus de séduction/prostitution.

Ces trois premiers textes montrent qu'une société est traversée par des pouvoirs polymorphes et que la langue participe de ces phénomènes de pouvoir, entre autres choses par sa fonction discriminante. Parallèlement, chacun des auteurs scrute les pratiques diglossiques pour montrer comment sa propre langue se trouve affectée et il est remarquable que cette même curiosité soit présente dans des textes aussi divers que des nouvelles portoricaines et des romans colombiens. Cela corrobore l'hypothèse selon laquelle le parler est l'espace de la construction imaginaire aussi bien du pouvoir que de l'asservissement. Nous tenterons cependant de spécifier cette conclusion grâce au roman d'Elena Poniatowska.

*Paseo de la Reforma*<sup>1</sup>

Dans son roman, Poniatowska montre que les processus d'asservissement ne sont pas exclusivement le fait d'une opposition entre deux cultures ou deux pays mais le fait de groupes sociaux.

Le personnage principal est un jeune homme issu d'une famille aisée. Dans ce monde-là, les termes anglo-américains ne sont jamais proférés par les pauvres ou les domestiques, ils sont le propre de ceux qui s'affirment comme l'élite du pays. Cette attribution systématique aux membres de la bourgeoisie est perceptible dans la sonorité anglo-saxonne des prénoms<sup>2</sup> aussi bien que dans un discours explicite :

Salpicaban sus frases, casi siempre previsibles, con palabras en francés y en inglés : por un surmenage me dio un nervous breakdown [...] parlons en français à cause des domestiques, advertían cuando tocaban el tema del dinero.<sup>3</sup>

Poniatowska montre combien prestigieux est l'anglo-américain aux yeux de ceux qui ont adopté une idéologie permettant de s'autoproclamer autorité sociale et économique. Ils ne cherchent qu'à se faire percevoir comme élite,

---

1 PONIATOWSKA Elena, *Paseo de la Reforma*, Luman Femenino, Barcelona, 1999, 181 p.

2 Des prénoms comme Ashby.

3 PONIATOWSKA Elena, *op. cit.*, p. 26.

parlant indistinctement américain ou français, pourvu que les domestiques s'éprouvent comme ignorants, donc inférieurs. C'est une stratégie sociale, une guerre entre groupes et la diglossie n'est alors qu'un moyen. Anticipant sur la suite de notre travail, nous pouvons dire que ces personnages ont, d'une certaine manière, réussi ce dont rêve la secrétaire de "Pollito Chicken".

Il n'en demeure pas moins que, selon Poniadowska, cette agressivité n'est pas propre à la bourgeoisie mexicaine ; c'est bien la question de la perpétuation du pouvoir, inhérente à tout groupe dominant qui est ainsi explicitée et exhibée, grâce à un mécanisme langagier. Parlant de textes romanesques, on a trop souvent négligé les stratégies de prise et de maintien du pouvoir. Mais ici la romancière mexicaine nous rappelle que l'acte de parole s'effectue dans un champ de forces et qu'en parlant les personnages méprisent et asservissent.

Nous verrons par la suite que tous les personnages ne sont pas comme ceux de Poniadowska (bourgeois méprisant les pauvres) ou comme ceux de Collazos (femmes désirant réussir à tout prix). Certains luttent pour survivre.

Quoi qu'il en soit, dès à présent il est clair que la diglossie peut endosser des fonctions très diverses en apparence, mais qui ont toutes maille à partir avec la violence : exhiber les désirs, laisser entrevoir les problèmes identitaires, rendre compte des luttes sociales. De ce fait, nous pouvons relire ce qu'écrivait Michel Foucault dans *Dits et Écrits* :

Le pouvoir, je crois, doit être analysé comme quelque chose qui circule [...] ; il n'est jamais ici ou là ; il n'est jamais entre les mains de certains, il n'est jamais approprié comme une richesse ou un bien. Le pouvoir fonctionne, le pouvoir s'exerce en réseau, et, sur ce réseau non seulement les individus circulent, mais ils sont toujours en position de subir et aussi d'exercer ce pouvoir, ils ne sont jamais la cible inerte ou consentante du pouvoir, ils en sont les relais.<sup>1</sup>

### 3 – L'acculturation

#### "Pollito Chicken"<sup>2</sup>

Doit-on tenir l'acculturation pour un phénomène volontaire ? À propos de la nouvelle d'Aberlardo Díaz Alfaro, nous avons souligné que les autorités états-uniennes avaient imposé l'enseignement bilingue (dans les années 50) et que cela avait été perçu comme une violence pédagogique par

---

<sup>1</sup> FOUCAULT Michel, *Dits et Écrits*, vol. III, Gallimard, Paris, 1994, p. 180. [L'ouvrage comporte 827 p.

<sup>2</sup> VEGA Ana Lidia, "Pollito chicken", in VEGA Ana Lydia y FILIPPI Carmen Lugo, *Virgenes y mártires*, Ed. Antillana, Río Piedras (Puerto Rico), 1981, p. 73-80.

75 *Représentations romanesques de la violence diglossique*

nos auteurs. Dans la présente nouvelle, de quarante ans postérieure, il est manifeste que le personnage central parle en “spanglish” et ne veut surtout pas “revendiquer” ses origines portoricaines.

De tous les personnages étudiés, cette jeune femme semble être celui qui souffre le plus d’aliénation culturelle tout en n’ayant pas conscience. Suzie Bermudez est essentiellement obsédée par son corps<sup>1</sup> et la fréquence des emprunts diglossiques confirme qu’elle ignore les équivalents linguistiques en portoricain<sup>2</sup>. Toute préoccupée par sa réussite économique et sociale (comme les personnages féminins de Collazos), elle adopte sans aucune distance critique tout ce qu’elle croit être un idéal états-unien.

Les structures de ses phrases sont espagnoles, mais les interférences sont si nombreuses qu’il est impossible d’affirmer qu’une seule des phrases du texte soit écrite en espagnol ! Ce mélange vise à rendre compte de la confusion mentale<sup>3</sup> de cette jeune femme au niveau scolaire probablement élémentaire. Ana Lydia Vega ne dénonce pas seulement son ignorance de la langue, mais le fait que cette ignorance soit la conséquence d’une adhésion aux valeurs nord-américaines. Tout indique que la jeune femme rêve, à travers cette langue prestigieuse, d’accéder à un univers féerique. Pourtant ses fautes syntaxiques montrent bien qu’il ne s’agit pas pour elle d’un réel bilinguisme mais d’une perte de sa propre langue.

Cette nouvelle portoricaine se distingue donc des deux premières, en ce qu’elle montre que la violence diglossique peut exister sans que les locuteurs en prennent conscience, que le mélange est violent même lorsqu’il est inintentionnel, et que cette violence peut être subie par celui qui parle et non par ceux qui sont méprisés, contrairement au roman de Poniatowska. La violence diglossique est bi-face : tantôt pour le locuteur, tantôt pour l’auditeur.

**“La noche que volvimos a ser gente”<sup>4</sup>**

Le récit de José Luis González est écrit du point de vue de ceux qui ont émigré et travaillent durement sur une terre étrangère. Parallèlement, dans

---

1 On relèvera comme termes se référant à l’apparence physique, *in ibid.*, p. 79 : “sus platinum-frosted fingernails” ; p. 77 : “los cabellos teñidos de Wild Auburn y desrizados con Curl-Free”.

2 “Esa ravishing view”, “Piña Colada que la sorprendió very positively” (*ibid.*, p. 77).

3 Parmi les interférences, on peut encore relever : “Grandma bastante bitchy” ; “sus buddies hangeadores” ; “observó nevertheles la transformación de Puerto Rico” (*ibid.*, p. 76, 77 et 79).

4 GONZÁLEZ José Luis, “La noche que volvimos a ser gente”, *in Cuentos, An Anthology of Short Stories From Puerto Rico, op. cit.*, p. 116-140.

ce récit rétrospectif, les faits narrés visent à mettre en valeur le plaisir de ne pas se sentir totalement absorbé par la société nord-américaine, ses standards de confort ou de travail, de se sentir encore humain, comme l'indique le titre, puisque la référence à "la gente" fait écho au "droit des Gens"<sup>1</sup>.

Si nous observons les personnages, ce ne sont ni la mère ni l'enfant qui sont des héros mais bien le père et Trompoloco, jeune handicapé mental parfaitement intégré dans la communauté hispanique. On voit alors que Trompoloco n'est pas reconnu parce qu'intelligent, mais parce qu'il est un être humain, puisqu'il parle ; cela souligne que la faculté est essentielle. Il est la personnification de la "naturalité" tandis que le narrateur travaille, et est parfaitement intégré au système de production.

Si nous considérons les cas de diglossie, nous voyons qu'ils concernent le champ lexical du travail<sup>2</sup> aussi bien que celui des pratiques quotidiennes et ordinaires<sup>3</sup>. En outre, à côté de ces nombreuses occurrences conformes aux normes, on observe quelques rares déformations<sup>4</sup>, signe que les Portoricains sont linguistiquement assez bien intégrés.

Lorsque l'explication du titre survient, en fin de texte, montrant comment une simple panne d'électricité permet à chacun de retrouver un contact avec la nature (regarder les étoiles), et comment chacun retrouve les rythmes oubliés de la musique portoricaine<sup>5</sup>, le lecteur comprend la finalité du récit : par-delà la dureté des conditions de vie quotidienne, ces hommes et ces femmes sont capables de retrouver, dans leur mémoire, des valeurs qui leur sont propres. Par-delà la pratique diglossique plus ou moins aisée, condition *sine qua non* de leur intégration dans le monde du travail, et condition pour accéder aux bénéfiques économiques, les individus doivent retrouver leur culture maternelle.

En ce sens, la pratique diglossique est comme le signe léger, mais persistant, d'un paradis perdu. L'auteur choisit d'identifier cet Eden à un univers de fête et de musique, à un temps où les hommes vivaient en

1 Le droit des Gens qui, après la conquête des Amériques et les exactions des Espagnols, a finalement été appliqué à tous les peuples découverts, au nom de leur appartenance à l'Humanité, par-delà leurs différences.

2 "Foreman overtime, assembly line".

3 "Subway, coat, building, Empir State, take it easy".

4 "El rufo" pour le toit, formé à partir de "roof" ; "norsas" pour les infirmières, formé à partir de "nurses" (GONZÁLEZ José Luis, *op. cit.*, p. 136 et 116).

5 *Ibid.*, p. 138.

regardant les étoiles, option peut-être rousseauiste et utopiste de José Luis González.

Le lecteur ne doit pas oublier, malgré l'allégresse finale, qu'il s'agit par-dessus tout d'un univers de pauvreté, de ghettoïsation et d'aliénation par le travail. Le message est en ce sens politique. Lutter c'est s'affirmer comme Portoricain, l'aliénation commence avec l'oubli.

#### 4 – La rivalité idéologique exploitée

##### *En Nueva York y otras desgracias*<sup>1</sup>

Pourquoi des personnages emploient-ils une langue qui n'est pas la leur ? La réponse dans *En Nueva York* est similaire à celle de "La noche que volvimos a ser gente". Dans cette nouvelle, les noms des lieux sont parfaitement orthographiés, mais les expressions attribuées à certains personnages s'écartent de la norme<sup>2</sup>. On voit alors que lorsqu'un mot est transféré de l'anglo-américain à l'espagnol, il peut subir une transformation due au système linguistique d'accueil. Ce type d'exemple est important pour concevoir que la diglossie n'est pas une simple "translation" mais souvent un phénomène d'hybridation<sup>3</sup>, voire parfois un phénomène de récupération phonétique par similitude<sup>4</sup>.

Cette nouvelle nous permet de constater que les mots isolés semblent facilement transformables sans que la structure de la phrase en soit affectée dans la langue d'accueil. En effet, on voit que José Luis González construit des personnages monolingues qui empruntent un mot neuf sans grande préoccupation, par inadvertance. On peut aussi dire qu'ils s'expriment comme tout nouvel arrivant : dans sa langue d'origine, mais avec des emprunts brefs, car cela est plus facilement mémorisable.

Ces emprunts manifestent peut-être également une certaine volonté d'intégration des ouvriers. Mais on pourrait en ce cas poser l'hypothèse que leur acceptation d'un nouveau vocabulaire est proportionnelle à la pression sociale, liée à cette forme de violence invisible que peut toujours employer un employeur au moment de l'embauche d'un ouvrier.

---

1 GONZÁLEZ José Luis, *En Nueva York y otras desgracias*, Ediciones Huracán, Río Piedras (Puerto Rico), 1980, p. 117-128.

2 C'est le cas de la femme qui parle d'appartements déjà "furnidos" au lieu de "amueblados", déformation où l'on observe comment le participe anglais "furnished" est employé comme un participe en espagnol, et l'ordre des mots étant alors celui de l'espagnol et non celui de l'anglais (substantif suivi de l'adjectif).

3 Considérons l'exemple du terme "factory" transformé en "factoría" (cf. GONZÁLEZ José Luis, *op. cit.*, p. 121), c'est-à-dire, en féminin comme le terme hispanique "fábrica".

4 Ainsi, le terme "job" est transformé "yope" et employé au sens de "trabajo".

Quoiqu'il en soit, tous les personnages semblent avoir intériorisé l'idée que la culture anglo-américaine est supérieure à l'hispanique, de sorte que parler, ne serait-ce qu'un peu, la langue des chefs, permet de s'intégrer ; nous avons donc bien, ici, un phénomène mimétique, mais reste à observer que la limite entre l'imitation volontaire et la pression sociale n'est pas évidente à établir.

Cette difficulté à établir la différence entre un mimétisme volontaire et une sorte de "colonialité par consentement" des personnages diglossiques, nous allons également l'observer à propos des Cubains migrant aux États Unis.

**“¿ Vinimos aquí para que te vistieras así ?”<sup>1</sup>**

Achy Obejas raconte la difficile assimilation d'une nouvelle culture, même pour les immigrés cubains volontaires. Proche de l'autobiographie, ce récit signale que tous les personnages, cubains comme états-uniens, ont des préjugés sur leur civilisation aussi bien que sur l'autre, de sorte qu'hériter de deux systèmes culturels ne va pas sans difficultés. En effet, si les parents affichent une ferme volonté d'oublier l'univers castriste en vue d'assurer à leur fille un avenir radieux<sup>2</sup>, les volontaires nord-américains représentent la charité chrétienne qu'accompagnent des idéaux raciaux et esthétiques propres à la grande Amérique<sup>3</sup>, mais charité qui n'est pas dénuée d'un certain mépris pour les nouveaux arrivants.

Il est clair que l'ironie de la narratrice vise les parents (qui ne rêvent que d'ascension sociale<sup>4</sup>) et le titre – “¿ Vinimos aquí para que te vistieras así ?” – n'est qu'une question rhétorique, une doléance parentale dans laquelle le terme “vestir” renvoie au désir de paraître riche. Or, s'il est vrai que les vêtements ont une fonction sociale (affirmer l'appartenance à un groupe) leur fille, elle, leur accorde également une fonction affective : ainsi le *sweater* caresse la peau et rassure.

Pour Achy Obejas, il n'y a pas opposition radicale entre le Cuba quitté et les États-Unis qui les accueillent ; il y a, au contraire, une grande ambivalence, comme on le voit lorsque la fillette, nouvellement arrivée,

---

1 OBEJAS Achy, “¿ Vinimos aquí para que te pudieras vestir así ?”, in *Estatuas de Sal*, Compilación de YÁÑEZ Mirta y BOBES Marilyn, Ediciones Unión, La Habana, 1998, p. 260-275.

2 *Ibid.*, p. 261.

3 Il est ainsi question d'une poupée : “una muñeca rubia plástica y vestida de azul y un rosario blanco” (*Ibid.*, p. 261).

4 Petits employés de bureau, ils rêvent d'une fille avocate, riche dans un pays démocratique (*cf. ibid.*, p. 265).

refuse de porter un manteau parce qu'il est décoré d'une "banderita americana"<sup>1</sup>. De plus, remarquons que d'une certaine manière les parents sont moins ambivalents que la fillette, eux qui rêvent de produits de grande consommation<sup>2</sup> et d'intégration économique.

Les cas de diglossie renvoient à la vie quotidienne<sup>3</sup>, à la technologie<sup>4</sup>. Parallèlement, les prolepses montrent aux lecteurs que la vie quotidienne n'est pas si évidente. L'appartenance à un nouveau pays n'exclut pas la nostalgie, l'acquisition d'un nouveau passeport n'efface pas l'ancienne identité. Les emprunts diglossiques sont rares dans cette nouvelle, mais ils rejoignent d'autres aspects tels que les pratiques culinaires ambivalentes<sup>5</sup>, l'ensemble visant à montrer que les frontières ne sont pas toujours celles fixées par la politique. La fille, notamment, fait-elle partie du même monde que ses parents alors qu'ils vivent dans un "trailer" et elle "uptown" ? En outre pourquoi une frontière serait-elle unique puisqu'on voit que le père et la mère ne réagissent pas de la même manière en matière politique ou à propos du passé cubain ?

Achy Obejas suggère qu'il n'y a de frontière que là où les sujets décident plus ou moins consciemment de la poser, notamment par le rejet de la culture d'un autre pays. La diglossie, dans ce texte rédigé par une ex-cubaine, explicite la rivalité idéologique entre les deux nations, mais laisse une large place à l'ambivalence individuelle. On peut donc, après lecture, dire que les frontières linguistiques sont mouvantes, tout comme l'est la diglossie d'une génération à l'autre. Ce qui est perçu comme emprunt diglossique par une génération peut très bien passer inaperçu deux générations plus tard ; ce qui semble désirable à l'une peut ultérieurement devenir problématique pour l'autre. La diglossie est une pratique, non une norme, et à ce titre elle est fluctuante générationnellement aussi bien que culturellement ; elle est une pratique subjective, car affective, même si elle renvoie toujours aux normes linguistiques des deux langues.

---

1 *Ibid.*, p. 261.

2 On relèvera ainsi, "Pepsi", "Zenith", "Ford" (*ibid.*, p. 264, 265 et 267).

3 "Viviré en uptown et un pequeño trailer" (*ibid.*, p. 272).

4 "Su numero de teléfono "beeper" en caso de emergencia" (*ibid.*, p. 274).

5 Par exemple, les femmes réunies après l'enterrement du père parlent de picadillo, ingrédient culinaire cubain, mais se demandent s'il convient de le faire avec "pavo molido en lugar de las tradicionales carnes de res y jamón" (*ibid.*, p. 275).

**“Halloween en Leonardo’s”<sup>1</sup>**

Incluse dans un recueil dont le titre est *Reunión de espejos*, la nouvelle “Halloween en Leonardo’s” raconte comment un groupe d’adolescents portoricains, réunis dans une discothèque, jouent de leur identité. Cette nouvelle diffère très nettement des premières nouvelles étudiées ici puisqu’elle traite autant de la fascination que de la violence.

Dès le titre, avec la référence à Halloween, qui n’existe pas dans les traditions hispaniques ou catholiques, on invite les lecteurs à regarder vers les États-Unis. Ce premier signe est corroboré par la forme anglo-saxonne du possessif *Leonardo’s*. La diglossie est évidente parce que l’auteur a choisi de l’exhiber dans le titre, et elle fonctionne comme une imbrication puisque aucune des deux langues ne disparaît. Dans la suite du texte, les emprunts à l’anglo-américain sont peu nombreux<sup>2</sup>, mais ils sont appuyés par le choix des prénoms des adolescents qui se terminent en Y (*Luly, Lily, Patty*). Les éléments anglo-américains n’envahissent pas le texte, mais, tout comme les déguisements<sup>3</sup>, ils montrent que ces adolescents jouent à s’inventer une identité.

La vision du monde qui anime ce récit renvoie au carnaval, à la fête, au travestissement et finalement au pouvoir dont on peut parfois se railler, dans certaines limites. On sait que, dans la tradition européenne, le carnaval a toujours été un moment privilégié puisque les pauvres pouvaient formuler des critiques contre les puissants. Mais le carnaval est également, puisqu’il y a travestissement des adolescents, l’espace d’une interrogation sur l’identité propre (qu’est-ce qu’être un adolescent portoricain ?).

Le carnaval est le thème diagonal et participe de la totalité de l’intrigue. On observera également que le ton est perpétuellement ironique, aussi critique que dans *Peyo Mercé enseña inglés*. Mais là où Aberlardo Díaz Alfaro soulignait l’échec du maître face aux petits hispanophones, là où il critiquait ouvertement l’impérialisme pédagogique anglo-américain, Mayra Montero choisit de nous présenter des adolescents qui acceptent certaines habitudes nord-américaines avec désinvolture et sans interrogation. Il y a donc bien une possible fascination des jeunes portoricains pour le parler ou les fêtes nord-américains.

---

1 MONTERO Mayra, “Halloween en Leonardo’s”, in *Reunión de espejos*, Ed. José Luis Vega, Editorial Cultural, San Juan (Puerto Rico), 1983, p 253-260.

2 Nous relèverons “Gin and Tonic” (*ibid.*, p. 258), et cinq fois “hustle” au fil du texte.

3 Ils se déguisent en tyrolienne, en Dracula, etc.

Si nous considérons la nouvelle de Mirta Yáñez, dont le personnage principal est une femme racontant ses souvenirs d'enfance, les emprunts sont rares mais signifiants. Dans la description du village, de la pauvreté, de la routine, tout semble calme ; il n'existe qu'un seul élément lumineux : le nom de la gare Woodin qui, pour la fillette, évoque non seulement le bois, mais aussi le cinéma<sup>2</sup> et le rêve bucolique américain véhiculé par l'industrie cinématographique.

Si tous les stéréotypes sont concentrés dans cet unique paragraphe, où la gare est le lieu d'accès possible vers un univers meilleur, il existe une autre "porte" vers le merveilleux : la pièce de "cinco centavos" à laquelle la fillette attribue la valeur de "un millón de pesos"<sup>3</sup>. Tenant cette pièce dans la main, tel un trésor inépuisable, elle rêve de tous les possibles et imagine son futur. Tel un sésame, cette seule pièce donne accès à la fois à l'Orient merveilleux ("al Islam de *Las mil y una noches*") et au passé ("un castillo medieval") et à l'Angleterre ("Baker Street"). Forte de cette richesse d'imagination que donne le puissant symbole de l'argent américain, la fillette s'imagine avoir reçu un message de "aquel otro mundo"<sup>4</sup>.

En revanche, à la fin du récit, la narratrice adulte prend conscience de la perte irrémédiable de ses rêves puisque aucune de ses expériences n'est venue combler l'espoir qu'avait éveillé la pièce à l'effigie du buffle américain ! Il est donc manifeste que si l'auteur souligne la fascination enfantine, elle se charge également d'en montrer les limites pour les adultes. En ce sens, cette nouvelle est bien celle où la critique politique semble la moins virulente, mais il n'en demeure pas moins que, tout comme dans le texte ¿ *Vinimos aquí para que te vistieras así ?*, le lecteur perçoit une grande ambivalence face au rêve américain, et plus spécifiquement le rapport entre l'argent et certaines valeurs culturelles.

---

1 YÁÑEZ Mirta, "El búfalo ciego", in *Islas en el sol, Antología del cuento cubano y dominicano*, Ediciones Unión, La Habana, 1999, p. 119-133.

2 "La estación se llamaba Woodin, la cual empataba a la perfección con la imagen de la diligencia, el saloon [...], las praderas que llevábamos inculcados hasta el tuétano gracias al Metro Goldyn Meyer" (*ibid.*, p. 120).

3 *Ibid.*, p. 123.

4 *Ibid.*, p. 131.

**“El cubano ha descubierto el placer del week-end”<sup>1</sup>**

Toute autre est la démarche d’Alejo Carpentier dans sa nouvelle incluse dans le recueil *El amor a la ciudad*. En effet, ce texte présente avec humour la fascination qu’exercent aussi bien la langue que les coutumes anglo-américaines. Dans les cinq pages du récit, on peut dénombrer trois emprunts : le terme “week-end” (employé dans le titre puis dans l’expression “mística del week-end”, puis encore dernier terme du texte), terme qui est particulièrement mis en valeur ; d’autre part l’expression “gentleman farmer ; enfin trailer”<sup>2</sup>.

Que prouve l’emploi de “week-end” ? Essentiellement que lorsque le discours fonctionne de manière diglossique cela ne prouve pas qu’il y ait une idée neuve, mais que l’on assiste à une sorte “d’infiltration langagière” alors même que l’objet de référence existait déjà ! En outre, cela souligne qu’il y a comme une sorte de dédoublement du sujet qui parle en sujet désiré et sujet désirant. Par exemple, si nous observons l’ensemble des termes du récit en italiques, il est évident que Carpentier se moque<sup>3</sup> des Cubains, mais aussi qu’il souligne cette étrange dialectique du désir qui fait toujours paraître désirable ce qui est loin (l’étranger ou l’inaccessible, l’impossible ou ce qui ne peut être acquis) tandis que le quotidien demeure invisible du seul fait de sa proximité ( la campagne a toujours été là).

Le lecteur en induit que dans ce texte, l’emploi des italiques montre et dénonce, exactement comme l’ironie, mais que ce ne sont pas les seuls termes anglo-américains qui sont frappés du sceau du ridicule. Carpentier prend plaisir à dire aux autres Cubains qu’ils sont aveugles à leur propre bonheur<sup>4</sup>. En somme, les conditions du bonheur existaient déjà mais, faute de désir, il n’existait pas, tandis que l’expression “week-end”, parce qu’elle vient d’une autre langue, cristallise tous les rêves bucoliques, ce que ne pouvait pas réussir l’expression “fin de semana”, formulation ordinaire donc imperceptible en cubain. La prétendue clarté du terme “week-end” fonctionne comme une lumière qui partage ; la diglossie ne pétrifie pas le

---

1 CARPENTIER Alejo, “El cubano ha descubierto el placer del week-end”, in *El amor a la ciudad*, Alfaguara, 1996, Madrid, p. 69-74.

2 *Ibid.*, p. 71.

3 Nous trouvons ainsi : “río (de noventa centímetros de ancho) ”, puis “nevadas (de coco)” (*ibid.*, p. 69) qui sont ironiquement employés puisqu’à proprement parler nulle rivière ne peut avoir de telles dimensions et que, même râpée, la noix de coco ne donne pas de neige.

4 Il emploie ainsi : “el cubano ha aprendido a mirar” (*ibid.*, p. 70).

vécu mais fascine le sujet parlant en créant du désirable là où, autrefois, il n'y avait que du concret.

Carpentier, sans condamner les joies effectives de la vie rurale, se moque de cette “découverte” qui n'est qu'une mode par laquelle l'objet désiré était déjà, mais n'est devenu désirable qu'au travers de la diglossie avec l'anglo-américain.

### **Conclusion**

La pratique diglossique dit en un sens cet au-delà du sujet parlant qui se dédouble. L'altérité que d'aucuns croient en action en parlant de vol d'armes, d'aliénation culturelle, etc., n'est pas toujours une agression directe. L'altérité n'est pas étrange, pas vraiment effrayante puisqu'elle est ce par quoi une langue incarne l'imaginaire des sujets. Chaque langue, construit l'imaginaire par écart à soi autant que par écart à l'autre langue.

Dans les textes étudiés, ce qui me semble digne d'intérêt, c'est que la langue de l'autre réintroduit du désir. En ce sens, je suivrais volontiers Patrick Sauzet<sup>1</sup> pour qui, en s'interrogeant sur la diglossie, on rencontre les deux articulations de l'anthropologie girardienne, à savoir la violence sous l'ordre et le rôle central de l'imitation. L'imitation permet l'acquisition des savoirs et des comportements sociaux, mais elle est également une source de violence.

On sait que le désir ne naît pas d'abord dans l'objet mais dans l'Autre, c'est pourquoi la langue est un espace privilégié, et c'est pourquoi aussi les emprunts à la langue d'un Autre fonctionnent comme “imitation” linguistique et s'accordent avec une conception non objectale du désir.

S'il est vrai que l'aisance diglossique est parfois un marqueur social, et qu'alors la langue devient un enjeu, il n'en demeure pas moins que l'écart à la langue de l'autre (particulièrement dans deux communautés géographiquement voisines) est indispensable pour que perdure le désir. La distance entre les langues hispaniques (cubain, mexicain, etc.) et l'anglo-américain est l'espace de la construction des mépris, aussi bien que des prestiges et de la fascination au sens fort, ce qui attire et éblouit, ce qui exerce une force. Or, cette profonde impression, celui qui la subit peut la vivre comme une séduction, un enchantement, ou comme la violence inhérente au fait d'être captivé. La fascination est autant attraction que désir, qu'asservissement à l'autre. L'ascendant de ce qui séduit est en ce sens

---

<sup>1</sup> SAUZET Patrick, “La diglossie : conflit ou tabou”, conférence donnée à l'université Paul Valéry de Montpellier.

captation, c'est pourquoi le personnage diglossique "perd" toujours une part de lui-même, à l'instant où il "gagne" la langue de l'autre.

Yolande TROBAT

GRELPP

Paris

### **Bibliographie**

- BELAVAL, Emilio S., *Conversión de la maestría rural Isabelita Pirimpín*, vol. I, Editorial Cultural, Río Piedras (Puerto Rico), 1985, p. 99-107.
- CARPENTIER, Alejo, "El cubano ha descubierto el placer del *week-end*", in *El amor a la ciudad*, Alfaguara, 1996, Madrid, 187 p.
- COLLAZOS, Oscar, *La muerte de Erika*, Espasa Calpe, Madrid, 2001, 318 p.
- DÍAZ ALFARO, Abelardo, "Peyo Mercé enseña inglés", in *Cuentos, An Anthology of Short Stories From Puerto Rico*, ed. Kal Wagenheim, Shocken Books, N.Y., 1978, 169 p.
- GONZÁLEZ, José Luis, *En Nueva York*, in *En Nueva York y otras desgracias*, Ediciones Huracán, Río Piedras (Puerto Rico), 1980, p. 117-128.
- GONZÁLEZ, José Luis, "La noche que volvimos a ser gente", in *Cuentos, An Anthology of Short Stories From Puerto Rico*, ed. Kal Wagenheim, Shocken Books, N.Y., 1978, p. 116-140.
- MONTERO, Mayra, "Halloween en Leonardo's", in *Reunión de espejos*, Ed. José Luis Vega, Editorial Cultural, San Juan (Puerto Rico), 1983, 303 p.
- OBEJAS, Achy, "¿Vinimos aquí para que te pudieras vestir así?", in *Estatuas de Sal*, Compilación de Mirta Yáñez y Marilyn Bobes, Ediciones Unión, La Habana, 1998, p. 260-275.
- PONIATOWSKA, Elena, *Paseo de la Reforma*, Luman Femenino, Barcelona, 1999, 181 p.
- VEGA, Ana Lidia, "Pollito chicken" in Ana Lydia VEGA y Carmen LUGO FILIPPI, *Virgenes y martires*, Ed. Antillana, Río Piedras (Puerto Rico), 1981, 137 p.
- YAÑEZ, Mirta, "El búfalo ciego", in *Islas en el sol, Antología del cuento cubano y dominicano*, Ediciones Unión, La Habana, 1999, 401 p.

## Le viol des consciences dans *El vuelo del tigre* de Daniel Moyano

Dans son quatrième roman, *El vuelo del tigre*, publié en 1981<sup>1</sup>, Daniel Moyano procède à une représentation métaphorique de la violence politique qui s'exerce en Argentine pendant la dictature des généraux (1976-1983), violence dont lui-même a subi les effets puisqu'il fut arbitrairement emprisonné en 1976, après le coup d'État militaire qui porta au pouvoir le général Videla<sup>2</sup>, et qu'il s'exila ensuite en Espagne<sup>3</sup>. Dans un article intitulé "La violencia : signo histórico dominante en la obra de Daniel Moyano"<sup>4</sup>, Rodolfo Schweizer insiste sur l'influence qu'exerça la situation personnelle de Daniel Moyano sur la rédaction de *El vuelo del tigre*, dont le projet fut conçu en 1973 dans la province de La Rioja et qui fut achevé à Madrid en 1981. Outre *El vuelo del tigre*, Rodolfo Schweizer analyse dans cet article *Una luz muy lejana* (1966), *El trino del diablo* (1974) et *El oscuro* (1968). Il caractérise ces romans par le rejet et la dénonciation de la violence liée au contexte historique de l'Argentine contemporaine : violence urbaine dans *El vuelo del tigre* et *Una luz muy lejana*, violence du pouvoir militaire dans *El trino del diablo* et *El oscuro*.

*El vuelo del tigre* commence par l'arrivée des "Percussionnistes" à Hualacato, village fictif "perdido entre la cordillera, el mar y las desgracias"<sup>5</sup>, et l'installation forcée de l'un d'entre eux, qui se fait appeler

---

1 MOYANO Daniel, *El vuelo del tigre*, Legasa, Madrid-Buenos Aires-México, 1981. L'édition de référence est la suivante : MOYANO Daniel, *El vuelo del tigre*, Plaza y Janés, Barcelone, 1985, 202 p.

2 Le 24 mars 1976, un coup d'État militaire dirigé par le général Jorge R. Videla renverse le gouvernement constitutionnel de María Estela Martínez de Perón. S'impose alors une dictature qui utilise comme moyens de répression la détention illégale, la torture et la disparition de personnes. En 1983, un gouvernement démocratiquement élu met fin à la dictature.

3 MOYANO Daniel s'inspira de son expérience de l'exil pour écrire *Libro de navíos y borrascas*, Editorial Legasa, Buenos Aires, 1983), 318 p.

4 SCHWEIZER Rodolfo, "La violencia : signo dominante en la obra de Daniel Moyano", in *Narrativa hispanoamericana contemporánea entre la vanguardia y el posboom*, Ed. Ana María Hernández de López, Pliegos, Madrid, 1996, 321 p. ; p. 199-208.

5 MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 13.

Rodolfo Schweizer précise : "Una característica de las obras de Moyano es que la violencia es ejercida siempre sobre gente del interior argentino por aquellos que representan o han adoptado una cultura urbana o están ligados o relacionados a los círculos del poder. Esto revela una disociación social" (SCHWEIZER Rodolfo, *op. cit.*, p. 201).

Nabu, dans la maison des Aballay, famille d'agriculteurs et de tisserands composée d'un grand-père, d'un couple et de leurs six enfants, personnages simples et attachants injustement confrontés à la violence de la dictature. En assimilant les militaires qui envahissent Hualacato à des percussionnistes, Daniel Moyano met d'emblée l'accent sur le caractère autoritaire du régime qui s'impose brutalement aux pacifiques habitants de ce village de province puisque ce mot évoque tout à la fois le bruit assourdissant impliqué par les percussions et la violence de la frappe. La "percusión arrítmica"<sup>1</sup> qui agresse l'ouïe des *hualacateños* trahit, par l'intermédiaire d'une métaphore musicale, l'imposition d'un ordre discordant qui rompt l'harmonieuse succession des "ceremonias naturales no interrumpidas"<sup>2</sup> dont Belinda, la chatte des Aballay, personnage à part entière du récit, était jusqu'alors le témoin privilégié. Le changement de physionomie de Hualacato consécutif à l'intrusion des Percussionnistes<sup>3</sup>, les troubles qui s'emparent alors de la nature<sup>4</sup>, sont autant de symptômes provoqués par l'installation d'un pouvoir illégitime. L'ajout parasitaire de l'occlusive [k] aux monosyllabes interrogatifs – "Nok" ; "Ehk"<sup>5</sup> – qui ponctuent les premières interventions de Nabu laisse entendre que le Pouvoir qui s'impose à Hualacato est sujet à de profonds dysfonctionnements, de même que par son aberration logique le premier salut de Nabu – "Aunque era de noche, dijo rápidamente buenos días"<sup>6</sup> – indique que quelque chose va de travers au cœur même du système qui prend possession du village. La remarque "cambian todo de sitio llamando sur al norte"<sup>7</sup>, met en évidence l'arbitraire de ce régime totalitaire qui veut soumettre à sa seule volonté tout à la fois les hommes et la nature<sup>8</sup>. Le souci des Percussionnistes de passer inaperçus en obligeant les

---

1 MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 15.

2 *Ibid.*, p. 13.

3 *Ibid.*, p. 14 : "Cuando ellos llegan montados en sus tigres Hualacato se inclina, modifica su paisaje. Se apoderan del tiempo y las cosechas, las calles son cerradas o desviadas, los caminos no llevan a los lugares de siempre. Hualacato se arruga. Las fachadas chorreantes llorando desde sus grietas enfermas".

4 *Idem* : "Entonces las vicuñas dejan de reproducirse [...]. No llueve más en Hualacato, madrecita".

5 *Ibid.*, p. 18-19.

6 *Ibid.*, p. 18.

7 *Ibid.*, p. 15.

Les Aballay doivent exécuter les ordres de Nabu, même si ces ordres relèvent de l'arbitraire le plus pur : "Tome cada uno su cepillo de dientes aunque ya se hayan lavado", (*Ibid.*, p. 21).

*Le viol des consciences dans El vuelo del tigre de D. Moyano* 87  
hualacateños à jouer de la musique pour couvrir le rythme des percussions – ne pourrait-il s’agir d’une variante musicale de l’inquiétant bruit de bottes annonçant l’arrivée des militaires ? – est révélateur du souci des dictateurs de maintenir dans leurs États une façade de démocratie malgré la violation de tous les droits élémentaires qu’ils y perpètrent :

Si no quieren tocar los obligaremos, dicen los percussionistas, y de noche los camiones van por las calles de Huacalato, paran en las esquinas, bajan hombres y golpean las puertas en busca de gente silenciosa, a costa de cualquier cosa van a salvar sus ruidos.<sup>1</sup>

Le procédé d’écriture de Daniel Moyano dans *El vuelo del tigre* correspond à la même stratégie narrative que celle qui est prêtée au grand-père Aballay à la première page du roman :

El viejo Aballay sí las tenía y las contaba a su manera, fabulando sin alterar los fundamentos, mezclando a los animales con los hombres, en parte para poder llegar a la verdad, en parte para atenuar ciertas imágenes que dañarían la memoria, transfiriéndolas a cosas menos sensibles que la carne.<sup>2</sup>

L’expression métaphorique de la violence rend celle-ci supportable grâce à la distance qui s’établit par l’intermédiaire de l’image. Néanmoins, la représentation figurée des violences subies par les habitants de Hualacato est d’une telle justesse qu’elle acquiert une grande force d’évocation et suscite une profonde émotion, comme la scène du premier chapitre où sont évoquées, à travers le point de vue de Belinda, les nombreuses arrestations et exécutions sommaires dont sont victimes les villageois :

Belinda también tenía miedo, como todo el mundo en Hualacato. En distintas casas, muchas veces al mismo tiempo, se prendían las luces como grandes lastimaduras, había gritos y tumultos, sombras saltando detrás de las ventanas, estruendos, como si hombres y cosas se quebraran, camisas blancas sacadas de sus lechos y mucho olor a tierra abierta no para sembrar. Feo olor de la tierra abierta sin necesidad, nadie siembra así y menos de noche según la memoria de la gata.<sup>3</sup>

Cette vision en ombre chinoise parvient à suggérer la frayeur des hommes surpris dans leur sommeil, leur impuissance à échapper à leurs agresseurs au cours de cette brève et intense lutte inégale. L’incompréhension de la chatte, muette spectatrice, fait ressortir la cruauté

---

8 *Ibid.*, p. 14-15 : “Desmontando sus tigres van apropiándose de todo. A los hualacateños en sus casas solamente les quedan dos lugares, uno para el hambre y otro para el frío. Hasta el agua es envasada y sellada, incluso la de lluvia, captada por inmensos aparatos”.

1 *Ibid.*, p. 16.

2 *Ibid.*, p. 13.

3 *Ibid.*, p. 17.

de la répression et évoque la terrible réalité de la mort violente grâce à l'allusion aux disparus enterrés clandestinement dans l'obscurité afin que nul ne retrouve leur trace. Daniel Moyano nous fait ressentir la souffrance physique et psychique des hommes persécutés grâce à l'emploi de deux formules récurrentes, l'une dans le premier chapitre du roman, où le vocable "lastimadura", qui désigne la lumière des torches trouant la nuit pour mieux aveugler les victimes et les rendre impuissantes, dit à la fois la blessure faite aux corps et aux consciences. Déchirure dont les traces sont indélébiles, comme le montre l'autre leitmotiv, celui du chapitre II, où le pluriel indéfini – "cicatrices" – est répété de façon lancinante : "[...] son bultos, cicatrices. [...] cicatrices, todo fijándose en la memoria, en la piel, son cinco continentes con sus mares cicatrices"<sup>1</sup>. La prose narrative de Daniel Moyano se caractérise par "[una] tensión sostenida entre la autonomía de un lenguaje que se acerca a un registro poético y la referencialidad contundente de las imágenes que hablan de la asfixia, el encierro y la represión"<sup>2</sup>. Ceci est tout particulièrement vrai en ce qui concerne les nombreuses scènes de *El vuelo del tigre* qui décrivent les agissements de Nabu chez les Aballay.

### **Nabu ou la violence de la dictature**

La violence est présente dès le titre même du roman où le mot "tigre" fait référence à Nabu en connotant sa cruauté. Le nom de Nabu, abréviation de Nabuchodonosor<sup>3</sup>, désigne le personnage comme un tyran et lui donne une dimension allégorique puisque la référence au roi de Babylone évoque immédiatement l'abus de pouvoir, la force impitoyable de la répression qui s'abat sur le peuple injustement dominé lorsqu'il tente de résister. Le diminutif paraît néanmoins atténuer la portée de ce nom et mettre le personnage à sa juste place d'exécutant au service d'un système totalitaire dont il n'est qu'un rouage. Nabu n'a pas d'identité qui lui soit propre, ce qui renforce son inhumanité<sup>4</sup>, et il n'est pas décrit physiquement :

---

1 *Ibid.*, p. 27.

2 DRUCAROFF Elsa (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11, *La narración gana la partida*, Emecé, Buenos Aires, 2000, p. 444.

3 MOYANO Daniel, *op. cit.* p., 21 : "– Mi nombre es un poco largo. Pueden llamarme Nabu simplemente".

4 *Ibid.*, p. 190 : "– ¿Se llamará realmente Nabu ? – Quién lo sabe. De esta gente uno nunca sabe nada". Nabu se présente aux Aballay par sa fonction ("Soy el Percusionista", *Ibid.*, p. 18). Il ne décline son nom que parce que le vieux le lui demande (*cf. ibid.*, p. 21). Davantage qu'un individu à part entière, il est le représentant d'un système.

¿Cómo era el Percusionista ? No era una cara a describir o a recordar. Imposible decir de él ojos como, nariz de, así el cabello, el mentón, cejas o manos. Era pero no era. Estaba allí, donde de algún modo había estado siempre. Estaba ahora, pero abarcaba el antes y el después. Más que una cara era la cicatriz de algo.<sup>1</sup>

Si Nabu est impossible à représenter, c'est parce qu'il est l'incarnation du pouvoir abusif de tous les temps qui marque d'une trace indélébile la mémoire des peuples. La voyelle "u", "u" de *muerte*, qui clôt son diminutif, le relie à la mort qu'il a le pouvoir de semer autour de lui, comme le révèle la litanie – "U de Nabu campanilla lunes muerte Nabu hubiste hubieras hubo U de huesos"<sup>2</sup> – qui concentre tout ce qu'il y a de plus funeste pour les Aballay et, comme nous le verrons plus loin, fait également allusion à la torture.

Le titre de cet article fait référence à la violente et insidieuse tâche que Nabu se charge d'accomplir. La mission de ce personnage allégorique consiste en l'éradication des opinions subversives des Aballay, soupçonnés d'être des opposants au régime des Percussionnistes pour la simple raison qu'ils n'ont pas fait appel aux services de l'un d'entre eux. Si nous partons du sens commun de l'expression "violier les consciences"<sup>3</sup>, nous pouvons dire que c'est précisément dans ce but que Nabu investit le domicile des Aballay, dans la mesure où il veut imposer aux membres de cette famille des idées autres que les leurs, tout en essayant de les convaincre qu'ils ont jusqu'alors vécu dans l'erreur :

Vengo a organizar las cosas, a enseñarles a vivir en la realidad y sacarles los pajaritos de la cabeza, que ya les han causado muchos sufrimientos si lo piensan bien. No soy un iluminado. Soy un hombre práctico que ha aceptado lo real.<sup>4</sup>

L'une des conséquences immédiates de l'occupation de la maison par le pragmatique Nabu est la rigueur de la discipline militaire imposée aux Aballay, alignés par ordre de taille<sup>5</sup>, transformés en marionnettes dont Nabu tire les fils grâce à ses ordres incessants qui ne souffrent aucun délai d'exécution : "Levantarse más los brazos, mover bien el cuello y la cabeza

---

1 *Ibid.*, p. 30.

2 *Ibid.*, p. 41. Voir aussi p. 40-41 : "La palabra [muerte] no me gusta pero voy aprendiéndola. Es fea por donde la miren, no se salva una letra, y además tiene la U de Nabu, U de muerto, U de Percusionista".

3 Cf. *Le Petit Robert* : "violier les consciences : pénétrer dans leur secret ou leur imposer certaines idées contre leur volonté".

4 MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 20.

5 *Ibid.*, p. 21 : "Por orden de estatura esperan su turno ante el cuarto de baño".

girando, nunca habían hecho gimnasia, ¿nok?”<sup>1</sup>. Pour affirmer sa supériorité, Nabu oblige les Aballay à pratiquer des activités qui ne leur sont pas familières et organise dans les moindres détails, avec un minutage précis<sup>2</sup>, l’emploi du temps de la famille, sans lui laisser aucune liberté puisque même ses moments de récréation deviennent obligatoires et que la liste des distractions, imposées plus qu’autorisées, est minutieusement établie par le Percussionniste lui-même. En décrivant la prise de contrôle de l’univers quotidien des Aballay par Nabu, Daniel Moyano dénonce l’instauration d’un pouvoir absolu qui fixe arbitrairement ses propres règles et les change selon son bon vouloir pour exercer une totale emprise sur ses sujets. Dans le deuxième chapitre du roman, juste avant l’interrogatoire du Cholo, épisode qui marque une avancée irréversible dans la gradation de la violence, le jeu avec les temps verbaux et la suppression de la ponctuation – “decía Nabu dice Nabu dirá Nabu para siempre”<sup>3</sup> – souligne, en créant un effet de durée infinie, la pesante monotonie de l’ordre immuable instauré par la dictature. Le discours comminatoire de Nabu s’infiltré dans la narration, parole envahissante à laquelle nul ne peut échapper, les phrases s’allongent, l’usage du polysyndète<sup>4</sup> marque l’écoulement interminable des jours sous le contrôle sans relâche de Nabu, qui a interdit montres et réveils<sup>5</sup> pour faire perdre leurs repères aux Aballay et les réduire à son entière merci. Nabu, maître du temps et de l’espace, confisque aux Aballay jusqu’à leur identité : “Usted está incomunicado, le dice Nabu lleno de relojes y carteras”<sup>6</sup>.

L’analyse de Rodolfo Schweizer, selon laquelle “la casa pasa a ser [...] una celda de la gran cárcel en que se transformó el pueblo, a su vez imagen del país”<sup>7</sup>, ne manque pas d’être pertinente. La réclusion des Aballay est en effet complète, comme l’était celle des disparus incarcérés dans les camps d’extermination argentins pendant la dictature des généraux. Privés de lumière depuis que les fenêtres ont été rendues aveugles par des cartons

1 *Ibid.*, p. 23.

2 *Idem* : “Tienen cuatro minutos para lavarse” ; *Ibid.*, p. 27 : “A las nueve el silbato y todos a la cama”.

3 *Ibid.*, p. 23.

4 *Ibid.*, p. 24-25 : “[...] y pueden retirarse a sus habitaciones sin hablar, y la noche interminable [...] y amanece otra vez, amanecen campanillas y lavanda uno dos la gimnasia y el uso correcto del cepillo”.

5 *Ibid.*, p. 25 : “Y los relojes detenidos y prohibidos”.

6 *Idem*.

7 SCHWEIZER Rodolfo, *op. cit.*, p. 205.

noirs, les Aballay sont enfermés chez eux sans aucun contact avec l'extérieur. Sous les effets de cette claustration prolongée dans l'obscurité, ils pâlisent comme s'ils étaient en train de s'effacer, perdant peu à peu leur essence sous le regard dissolvant de Nabu :

El encierro hacía funcionar la casa como una gran tinaja de teñir la ropa, llena de anilinas para un luto blanco. Removiendo removiendo, los Aballay se desteñían en realidad, mirándose como si fuesen otros, fotos que aunque se dejen media hora en el líquido revelador siempre serán claras, los contornos apenas definidos.<sup>1</sup>

L'arbitraire dont sont victimes les personnages atteint son apogée lorsque Nabu, pour achever de désorienter les Aballay, cloisonne la maison à l'aide de parois imaginaires dont la localisation change selon son bon plaisir, des panneaux signalant les zones interdites : "Y ahora cada cual a su sitio, por ahí no, no se olviden que *ahí* hay una pared"<sup>2</sup>. Les obstacles empêchant la communication entre les membres de la famille nous rappellent que la restriction des droits d'expression est l'apanage des régimes autoritaires, en Amérique Latine et ailleurs. Les Aballay n'ont le droit de parler que si Nabu les y autorise expressément, voire les y oblige<sup>3</sup>. La haine des livres, autrement dit de la culture qui permet d'accéder à la liberté de pensée, habite également Nabu, fidèle représentant des systèmes totalitaires, qui, au chapitre VII, procède à un exemplaire autodafé, détruisant tous les ouvrages qui lui tombent sous la main, sans même s'enquérir de leur contenu : "Ni siquiera me he fijado en los títulos – dijo Nabu prendiendo el fósforo –. Lo que aquí está quemándose, para bien de ustedes, son ilusiones. Pajaritos"<sup>4</sup>. Toute pensée libre est ainsi jugée subversive et par conséquent interdite.

### **Le comportement sadique de Nabu**

Nous utilisons aussi l'expression "viol des consciences" pour faire référence à la relation sadique qu'instaure Nabu à partir du moment où il fait violemment intrusion chez les Aballay. Le comportement de Nabu peut être qualifié de sadique<sup>5</sup> car l'objectif qu'il poursuit est d'infliger souffrance et

1 *Ibid.*, p. 63.

2 *Ibid.*, p. 65.

3 *Ibid.*, p. 46 : "Nos ha quitado todo. Ahora estamos hablando porque él nos ha dado permiso. También nos ha quitado las palabras".

4 *Ibid.*, p. 103.

5 LAPLANCHE J. et PONTALIS J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, 13e éd., sous la direction de Daniel Lagache, P.U.F., Paris, 1997, 523 p. Cf. p. 428 : "Sadisme : perversion sexuelle dans laquelle la satisfaction est liée à la souffrance ou à l'humiliation infligée à autrui". L'article précise que "Freud, le plus souvent, réserve le terme de sadisme (*Trois essais sur la théorie de la sexualité*, 1905) [...] à l'association de la sexualité et de la violence exercée sur autrui".

humiliation aux Aballay. Aucun des membres de la famille, quel que soit son sexe ou son âge, n'échappe à la violence croissante de Nabu. La soudaine apparition nocturne du Percussionniste chez les Aballay équivaut à une violation de domicile puisque nul membre de ce foyer n'a sollicité sa présence. Ce premier acte de violence est d'autant plus pernicieux que Nabu reproche précisément aux Aballay de ne pas avoir fait appel à lui : "Ustedes tenían la *obligación* de solicitar voluntariamente un salvador [...]. No lo han hecho"<sup>1</sup>. La mise en accusation de la famille, désignée d'emblée comme coupable, motive l'intervention de Nabu, qui, bien loin d'autoriser les Aballay à se défendre, leur ôte immédiatement le droit à la parole : "Por ahora, callados"<sup>2</sup>. Le titre de "sauveur" que s'arroge Nabu tend à autoriser l'emploi de la force contre ces soi-disant brebis égarées et vise à empêcher toute contestation chez les "bénéficiaires" de ce prétendu traitement de faveur. Nabu agit contre la volonté des Aballay tout en essayant de les persuader qu'il le fait pour leur bien, ce qui le pose en personnage sadique dont l'objectif est de transformer les Aballay en victimes consentantes<sup>3</sup>. C'est pour cette raison que les interventions de Nabu sont remplies de contradictions internes opposant contrainte et libre arbitre : "Ustedes tienen la *obligación* de aceptarme de buen grado [...] Ustedes tenían la *obligación* de solicitar voluntariamente un salvador"<sup>4</sup>.

Nabu s'impose aux Aballay comme un "être-regardant"<sup>5</sup>, ainsi que le suggère la description de sa voix, indissociablement liée à son regard, qui exerce une violence extrême sur ses victimes : "una voz sin estridencias, él para gritar usaba la cara y sobre todo los ojos, que alcanzaban alturas donde no llegaría ninguna voz"<sup>6</sup>. À deux reprises, tout d'abord lors de son arrivée

---

1 *Ibid.*, p. 20.

2 *Ibid.*, p. 21.

3 LÓPEZ Amadeo, *La conscience malheureuse dans le roman hispano-américain contemporain, Littérature, philosophie et psychanalyse*, préface de Marcos Aguinis, postface de Nestor Braunstein, L'Harmattan, Paris, 1994, 374 p., p. 123. Amadeo López explique que le sadique veut "que [la] conscience [de la victime] soit totalement consentante, c'est-à-dire qu'elle se fasse conscience inessentielle, pour en jouir pleinement. En posant l'autre comme conscience inessentielle, le sadique se pose intentionnellement comme conscience essentielle reconnue dans sa jouissance".

4 MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 19-20.

5 SARTRE Jean-Paul, *L'être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique* (1943), édition corrigée avec index par Arlette Elkaïm-Sartre, Gallimard, Paris, 2000, 676 p. ; p. 446.

6 MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 24.

chez les Aballay<sup>1</sup>, puis lors de l'épisode de la petite cuillère, Nabu oblige les membres de la famille à se placer face contre mur pour mieux les convertir en objets à son entière disposition. Nabu s'approprie par le regard le corps de ses victimes, totalement passives, qui s'apparentent alors à des enveloppes vides : "Removía hilachas y bolsillos en los cuerpos quietos como trapos colgando en las paredes"<sup>2</sup>. Nabu réduit les Aballay au silence et à l'immobilité avant de les obliger à le regarder : "Ahora pueden darse vuelta y dejar la arañita para otro momento. Quiero que me miren bien y me conozcan"<sup>3</sup>. Cette façon de procéder correspond à l'attitude du sadique telle que la caractérise Amadeo López : "[Le sadique] se pose en conscience souveraine et décrète la réduction de la victime, immobilisée par cet acte, seulement en regard reconnaissant sa souveraineté"<sup>4</sup>. Nabu affirme sa supériorité absolue face aux Aballay lorsqu'il proclame : "Lo sé todo"<sup>5</sup>. Cette omniscience va de pair avec l'omniprésence du personnage qui, dans son aspiration à l'omnipotence divine, occupe un "cuarto acristalado"<sup>6</sup>, stratégiquement situé au centre de la maison, ce qui lui permet de contrôler tout l'espace et de surveiller les moindres faits et gestes des Aballay. Tel un avatar de Big Brother, Nabu s'apparente à l'objectif d'un appareil photo qui mitraille les présumés dissidents, fixant leur image dans toutes leurs occupations :

Clic los ojos del Percusionista cuando alguien iba a tomar agua, clic cuando iba o volvía del baño, clic si alguien se desplazaba por error por alguna de las zonas vedadas de la casa clic, los Aballay fotografiados siempre por los ojos clic de Nabu en medio de la L, siempre la cara el cuerpo de Nabu.<sup>7</sup>

L'œil du Pouvoir non seulement voit tout mais aussi s'approprie l'être du citoyen. L'image de l'œil-objectif acquiert une troublante réalité lorsque Nabu, pour confondre les Aballay, leur présente comme preuves accablantes de leur culpabilité des photos où ils ont été surpris en plein délit de communication par signes. Rien n'échappe à l'État totalitaire sous le joug duquel aucune intimité n'est permise.

---

1 *Ibid.*, p. 18-19 : "Mirando fijo la pared [...] sin hablar ni mirar a los costados".

2 *Ibid.*, p. 19.

3 *Idem.*

4 LÓPEZ Amadeo, *op. cit.*, p. 124.

5 MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 19. Cette petite phrase renvoie aussi à l'efficacité des services de renseignements à la solde de la dictature.

6 *Ibid.*, p. 29.

7 *Idem.*

### Sadisme et langage

L'un des principaux moyens de contrainte dont use le Percussionniste est le langage, mis au service de son entreprise sadique. Dès la première intervention de Nabu, tout dialogue et toute relation affective s'avèrent impossibles entre le bourreau et les victimes. La première phrase que Nabu adresse aux membres de la famille – “Bueno, bueno bueno. Aquí están los músicos que se negaron a tocar.”<sup>1</sup> – établit d'emblée une distance infranchissable entre lui et ceux qu'il a pour tâche de rééduquer dans la mesure où il ne les tutoie ni ne les vouvoie mais les désigne à l'aide d'une froide troisième personne du singulier. Nabu n'instaure pas de relation d'interlocution directe avec les Aballay. Il évite d'utiliser les formes personnelles des verbes au profit des formes impersonnelles. L'infinitif se substitue à l'impératif et au subjonctif dans l'expression de l'ordre – “Portarse bien”<sup>2</sup> – et de la défense – “No asustarse”<sup>3</sup>. Le participe passé – “Así apoyados contra la pared, buscando una arañita”<sup>4</sup> – tend à dépersonnaliser les membres de la famille, d'autant plus que lorsque Nabu utilise un pronom personnel celui-ci ne s'accompagne d'aucun verbe : “Ustedes también muy quietecitos contra la pared”<sup>5</sup>. La phrase “Más separados por favor y sin hablar ni mirar a los costados, siempre buscando la arañita”<sup>6</sup> est admirable par l'accumulation des formes impersonnelles qui la caractérise. Or, nier les Aballay en tant que possibles interlocuteurs équivaut à leur refuser la reconnaissance en tant que personnes. Si Sartre affirme dans *L'être et le néant* que le sadique “veut la non-réciprocité des rapports sexuels”<sup>7</sup>, nous pouvons dire que Nabu veut la non-réciprocité des rapports verbaux. Il ne cherche pas à établir une communication avec ses victimes mais à leur imposer sa parole écrasante, comme le montre la série d'interrogations de la page 19 dont Nabu annule aussitôt la valeur de questionnement : “No quiero respuestas, no estoy haciendo preguntas. Simplemente pienso en voz alta”<sup>8</sup>. L'affirmation “Vamos a dialogar”<sup>9</sup> est vidée de son sens dans la mesure où la certitude qui est énoncée

---

1 *Ibid.*, p. 18.

2 *Idem.*

3 *Idem.*

4 *Idem.*

5 *Idem.*

6 *Idem.*

7 SARTRE Jean-Paul *op. cit.*, p. 440.

8 MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 19.

9 *Ibid.*, p. 20.

immédiatement après – “Pero van a tocar. De eso no les quepa la menor duda”<sup>1</sup> – équivaut à une obligation qui tue dans l’œuf toute possibilité d’échange. Comme le sadique tel que le décrit Sartre, Nabu “jouit d’être puissance appropriante et libre”<sup>2</sup> face aux Aballay auxquels il impose sa parole dévorante : “Hablabo como tragándolos mientras les cacheaba”<sup>3</sup>.

Tout au long du roman, Nabu inflige sa parole aux Aballay sous forme de longs et ennuyeux sermons dont l’objectif affirmé est de rééduquer les subversifs, mais dont la visée réelle semble plutôt être d’étourdir ses victimes afin de les subjuguier. Dès son premier discours, le langage de Nabu apparaît comme un instrument d’asservissement particulièrement perfide car le Percussionniste feint de rassurer les Aballay pour mieux les terroriser : “No asustarse, que éstas son cosas de rutina”<sup>4</sup>. Nabu manie habilement la litote pour faire peser sur les Aballay une effrayante menace : “De lo contrario me veré obligado a poner en marcha el operativo número dos, que es ligeramente violento les advierto”<sup>5</sup>. Le procédé d’intimidation verbale se fait beaucoup plus direct lorsque Nabu contraint ses prisonniers à l’écouter grâce au ressort de la peur ancestrale qu’inspirent les bêtes vénéneuses, métaphores de tous les supplices dont le tortionnaire dispose pour faire céder ses victimes : “No se olviden que tengo una caja llena de alacranes, arañas, basiliscos y culebras”<sup>6</sup>.

Le premier interrogatoire du Cholo est un bon exemple de l’emprise que Nabu exerce sur les Aballay par l’intermédiaire du langage. Le Cholo se laisse prendre dans les rets du piège verbal particulièrement redoutable que lui tend le Percussionniste. La progressive dislocation du système verbal à laquelle procède Nabu en jouant avec toutes les formes possibles et impossibles de l’auxiliaire *haber* pousse le Cholo à adopter le mode de fonctionnement linguistique inventé par Nabu. L’interrogateur parvient à ses fins puisqu’en répondant “No, yo no hi, yo no hu”<sup>7</sup> le Cholo reprend, en les adaptant à une forme correspondant à la première personne du singulier, deux des barbarismes verbaux inclus dans la dernière série de questions de Nabu : “¿Hubieres habido lo que hubiere habido ? ¿Haste hubido ?

---

1 *Idem.*

2 SARTRE Jean-Paul, *op. cit.*, p. 440.

3 MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 19.

4 *Ibid.*, p. 18.

5 *Ibid.*, p. 20.

6 *Ibid.*, p. 71.

7 *Ibid.*, p. 27.

¿Huste? ¿Histe? ¿Hubiste hubido? ¿Habreste hubido hayendo?”<sup>1</sup>. Le Cholo se laisse contaminer par le langage hors norme de Nabu, ce qui équivaut à faire siennes les règles imaginées par le Percussionniste, ainsi parvenu à ses fins : contraindre la liberté du Cholo à se plier librement à sa propre volonté<sup>2</sup>. La surenchère finale de Nabu – “Entonces también hubes lo que haya hayido, y esto pone las cosas peor, porque entonces quiere decir que hubriste, hubraste, hayaste, histe. Conque histe, ¿nok?”<sup>3</sup> – confirme sa victoire en entérinant la culpabilité du Cholo à tous les temps, même à ceux qui n’existent pas.

Cet épisode illustre l’attitude du sadique telle qu’elle est décrite par Sartre dans *L’être et le néant*. Nabu “se plaît à arracher un reniement par la torture”<sup>4</sup>. L’emploi du mot torture s’applique parfaitement à l’interrogatoire du Cholo, car la violence psychique qui s’exerce contre ce personnage est particulièrement intense. Plus loin dans le roman, l’expression “habiendo de haber habiendo lo que hubo” servira aussi à désigner la violence faite au corps lors des séances de torture. Juste avant la libération de Hualacato, lorsque les résistants font tomber dans le jardin des Aballay un petit paquet contenant un morceau de coton taché de sang, le grand-père formule ce souhait : “Ojalá no fuese sangre de “había de haber habiendo lo que hubo”<sup>5</sup>.

Le terme de “reniement” est également adapté à l’attitude du Cholo puisque celui-ci finit par utiliser un langage qui n’est pas le sien mais celui de son bourreau, ce qui équivaut à un aveu et est bien interprété comme tel par Nabu. Cette première scène d’interrogatoire fait ressortir l’acharnement propre au sadique, qui ne lâche sa proie que lorsqu’elle cède à la pression exercée sur elle. Nabu parvient à asservir la liberté du Cholo en tant que liberté<sup>6</sup> dans la mesure où ce dernier, à partir du moment où il en fait usage, accepte les règles aberrantes du langage falsifié mis au point par le

---

1 *Idem*.

2 Cf. LÓPEZ Amadeo, “Sadisme et langage dans *El vuelo del tigre* de Daniel Moyano”, in *Cahiers du CRIAR*, n° 11, Université de Rouen, 1991, p. 79-86.

3 MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 27.

4 SARTRE Jean-Paul, *op. cit.*, p. 443.

5 MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 177.

6 SARTRE Jean-Paul, *op. cit.*, p. 443 : le sadique “n’exige pas l’abolition de la liberté de l’autre, mais son asservissement en tant que liberté, c’est-à-dire son asservissement par elle-même”.

Percussionniste<sup>1</sup>. Le plaisir<sup>2</sup> que Nabu tire du reniement du Cholo provient du sentiment de supériorité qu'il éprouve du fait qu'il peut se considérer comme la cause du désaveu de sa victime, tout entière en son pouvoir.

Par ailleurs, Nabu désespère les êtres de langage que sont les Aballay en détournant les mots de leur sens, défigurant ainsi la réalité. Il a le pouvoir de métamorphoser un taille-crayon en "arme coupante"<sup>3</sup> et de "transformer les cuillères en incendie"<sup>4</sup> puisque lui seul, dans sa toute-puissance, décide de l'interprétation à donner au monde, qui n'est alors plus lisible qu'en fonction de ses propres critères. Nabu détruit littéralement les mots en les dénaturant. Il prive les choses et les êtres qu'il désigne de leur contenu :

Su media voz era ahora peor que sus gritos, rompiendo las palabras para siempre. Hablaba y miraba las cosas transformándolas, todo lo que nombraba cambiaba de significado. [...] Guerra, decía, y el otro bando apareció de golpe, creado por su palabra, porque no puede haber guerra si no existen dos bandos. Los Aballay de pronto convertidos en ejército enemigo por un pase mágico del Percusionista [...]. Decía guerra como cuchara, enarbolando la cuchara descubierta en una de las piezas. Pero ya no era cuchara. Despojada de todo, la cuchara se movía en sus manos como un trapo viejo, estaba viviendo sus últimos momentos de cuchara, se iba, pasaba como un ruido en la noche, se despedía para siempre, caía lejos, en el mar; era un sol que se pone.<sup>5</sup>

Nabu vide l'existence de sa signification en creusant une béance dans l'être : "¿ Para qué estar aquí si en cualquier momento llega Nabu con sus verbos ?"<sup>6</sup>. Son règne est synonyme d'absence et de manque. Espérance, joie, plaisir, désir et rêve sont anéantis par le Percussionniste qui désenchante la vie et corrompt irrémédiablement tout ce qu'il touche, comme l'illustre l'épisode de la brouette :

Eso de que "todo está como era entonces" oído por ahí son mentiras. Las cosas recobran su familiaridad pero son otras. Se mantienen en su apariencia como una forma de piedad pero se han hundido, están en el pasado. Han ido mandando su apariencia hacia el futuro para tratar de mantener una continuidad que ya no tienen. Figuras de un museo de cera o algo parecido. El verdadero objeto ha quedado allá y es irrecuperable. La carretilla que quedó volcada aquella tarde de la noche que llegó el Percusionista ya

---

1 *Idem* : Sartre explique aussi que "quelle que soit la pression exercée sur la victime, le reniement demeure libre, il est une production spontanée, une réponse à la situation".

2 *Idem* : "Le moment du plaisir est, pour le bourreau, celui où la victime renie ou s'humilie".

3 MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 25.

4 *Ibid.*, p. 82.

5 *Idem*.

6 *Ibid.*, p. 41.

no existe, aunque esté allí un poco más herrumbrada y en la misma posición.<sup>1</sup>

La détresse de Kico, pour qui tout n'est plus que trompeuse illusion et qui se sent prisonnier d'une vie inutile promise à la mort, est un autre exemple du pouvoir dévastateur du langage falsificateur de Nabu :

No voy a completar el álbum, y menos con figuritas repetidas, sobre todo sabiendo que lo de la bicicleta es una mentira, la inventaron para vender más chocolatinas. Después de todo en Hualacato están muriendo muchos Kicos. Y cada Kico es apenas tres o cuatro cosas sin ninguna importancia, nada que contar en una fiesta.<sup>2</sup>

Dans ce passage, l'image de Nabu se multiplie jusqu'à envahir tout l'espace, ne laissant place à autre chose qu'à elle-même, dévoilant ainsi la démesure de l'influence à laquelle sont soumis les Aballay :

Ahora era Nabu el que ocupaba el lugar de las figuras difíciles y de la tapa del álbum, Nabu y el otro costado eran una misma cosa, la lastimadura. El otro costado había existido siempre para esperar la llegada del Percusionista, y ahora que había llegado eran, juntos, el atrás y el adelante.<sup>3</sup>

### L'emprise du sadique sur les consciences

Le chapitre IV est révélateur de l'emprise qu'exerce le sadique sur ses victimes par l'intermédiaire de la peur qu'il leur inspire. La Coca, la Sila, le Kico et le Cholo imaginent les uns après les autres qu'au cours d'un interrogatoire mené par Nabu ils renient la tante Avelina dont la photo se trouve dans les cartons confisqués par leur bourreau. Le seul fait qu'Avelina soit l'épouse du Cachimba, l'un des résistants au régime des Percussionnistes, peut suffire à causer la perte de la famille. C'est bien la liberté de l'autre que Nabu parvient à "plier sous son poing"<sup>4</sup> car si le reniement, ici fantasmatique, est "entièrement imputable"<sup>5</sup> à la victime, le Percussionniste peut "s'en [considérer] en même temps comme la cause"<sup>6</sup> dans la mesure où il est provoqué par la peur que suscite le sadique. La Coca feint tout d'abord de ne pas reconnaître la tante Avelina et minimise ses relations avec le Cachimba dont elle va jusqu'à nier l'existence :

En realidad no se puede afirmar de quién se trata si la foto es borrosa. En realidad está detrás de la madreselva. Sí, ella estuvo de novia con el Cachimba pero después se casó con otro. No lo quería. No le gustaba el nombre. No compartía sus ideas. Nosotros

---

1 *Ibid.*, p. 100.

2 *Ibid.*, p. 89.

3 *Idem.*

4 SARTRE Jean-Paul, *op. cit.*, p. 443.

5 *Ibid.*, p. 444.

6 *Idem.*

*Le viol des consciences dans El vuelo del tigre de D. Moyano* 99  
nada tenemos que ver con el Cachimba [...] Yo creo que el Cachimba ni existe  
siquiera, es un invento de Avelina.<sup>1</sup>

Lors de l'étape suivante, la "tía Avelina" se transforme en "rea Avelina"<sup>2</sup> dans l'imaginaire de la Sila, ce qui illustre le pouvoir de la suspicion dans une société sous surveillance où chaque citoyen devient un coupable potentiel. L'influence néfaste qu'exerce Nabu sur les consciences va croissant tout au long du chapitre puisque, sous l'effet de la peur inspirée par le sadique, le doux nom d'Avelina, marqué du sceau de la mort par le "u" de Nabu, devient synonyme d'oiseau de malheur dans le cauchemar éveillé du Cholo, ce que traduit la paronomase "Uvelina de alas negras aleteando arrinconada es un pájaro de tumbas"<sup>3</sup>. Le "u" de Nabu contamine aussi le mot "Cachimba", qui se transforme en "Cachumba"<sup>4</sup>, comme si le Percussionniste s'appropriait les êtres dont il prononce le nom pour mieux les avilir. La conscience, envahie par la peur de la répression, de la souffrance et de la mort, se trouve aux prises avec des images de destruction liées à la représentation du pouvoir militaire, tels ces féroces chiens noirs à la recherche du Cachimba qui réduisent en miettes toutes les photos de famille<sup>5</sup>, c'est-à-dire toute la vie des Aballay, telle cette vision finale d'anéantissement de la maison en flammes<sup>6</sup>.

Ce chapitre met également en évidence la capacité du sadique à culpabiliser sa victime pour l'amener à avouer des fautes qu'elle n'a pas commises, la contraignant à adopter sa vérité et à accuser les autres. Le Cholo imagine que pour se protéger des accusations portées contre lui par le Percussionniste, qui lui reproche d'être "el asesino de su propia familia"<sup>7</sup>, il renie la tante Avelina afin de réduire ses propres liens de parenté avec le Cachimba<sup>8</sup> et laisse supposer la culpabilité de sa parente lorsqu'il se justifie en disant : "Nosotros somos inocentes [...] Nosotros somos buenos"<sup>9</sup>. Le sadique atteint ainsi son but puisque l'ascendant qu'il exerce sur sa victime amène cette dernière à trahir les êtres qui lui sont chers. Selon Sartre, "le

---

1 MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 50-51.

2 *Ibid.*, p. 52.

3 *Ibid.*, p. 54.

4 *Ibid.*, p. 53.

5 *Ibid.*, p. 52-53.

6 *Ibid.*, p. 59.

7 *Ibid.*, p. 54.

8 *Ibid.*, p. 55 : "Además Avelina es sólo prima nuestra. Le decimos tía por costumbre. Una prima más bien lejana, por lo que el Cachimba no es nada para nosotros".

9 *Idem.*

sadique voudra des preuves manifestes de cet asservissement par la chair de la liberté de l'autre : il visera à lui faire demander pardon, il obligera par la torture et la menace l'autre à s'humilier, à renier ce qu'il a de plus cher"<sup>1</sup>.

L'empire que Nabu exerce sur les Aballay est également manifeste dans la scène de la récréation forcée où le Percussionniste oblige toute la famille à se montrer joyeuse<sup>2</sup> et ordonne à ses membres de se livrer à une activité festive sous peine de supprimer les sorties. Le Cholo doit jouer des claquettes, même s'il déclare ne pas savoir le faire, ce qui est une humiliation pour lui et donc une victoire pour Nabu, qui manie le corps de sa victime en l'obligeant à bouger contre son gré. La maladresse du père de famille, dont le Percussionniste tire un plaisir certain, correspond à la destruction de la grâce voulue par le sadique dont parle Sartre dans *L'être et le néant* :

Le Cholo zapateó como pudo, avergonzado de que lo viesen en una situación tan ridícula. Además de no saber, le faltaba la música. [...] Dos veces dio por terminado el zapateo y las dos veces Nabu le ordenó que siguiera.<sup>3</sup>

D'après Sartre, le sadique "vise à détruire la grâce"<sup>4</sup> pour "faire paraître la chair d'autrui"<sup>5</sup>. Sous le regard de Nabu, le Cholo se dissout en apparence illusoire, il se réduit à un mot privé de sens, à un amas de syllabes désordonnées ; son existence tout entière est marquée d'inanité. À la déliquescence du signifiant correspond la désarticulation du signifié, c'est-à-dire la désintégration de l'être nommé Cholo :

El Cholo andaba por unas galerías hondas, para atrás. Nada tenía que ver ya con la vida, pero estaba obligado a mantenerla, estaba ahí simplemente para prolongar la vida de los otros. [...] Ya no tenía piel, era una descarnadura todo el cuerpo. Sin embargo lo seguirían llamando Cholo, una palabra que ya no tenía sentido como pasó con la cuchara. Cuchara, ruchaca, characu, cholo, locho, olcho, cualquier cosa y seguir zapateando hasta el final, el suelo que dura más que uno. Y la carne sin piel, ni siquiera poder cubrirse con las manos porque tampoco tienen piel, así en el aire, para atrás, mientras todo marcha bien, todos entrando en el corazón de Nabu.<sup>6</sup>

Le mot "descarnadura" et l'expression "carne sin piel", de même que le vocable "lastimadura", qui se répète comme un leitmotiv tout au long du

1 SATRE Jean-Paul, *op. cit.*, p. 443.

2 Cf. MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 102

3 *Ibid.*, p. 104.

4 SATRE Jean-Paul, *op. cit.*, p. 442.

5 *Idem.*

6 MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 107.

*Le viol des consciences dans El vuelo del tigre de D. Moyano* 101  
chapitre, traduisent la souffrance de l'être soumis à ces traitements dégradants tout en mettant en évidence le processus de dénudation de la chair qui s'effectue au cours de l'acte sadique. Comme le dit Sartre, "le sadique vise à faire paraître la chair brusquement et par la contrainte [...] Il vise à faire prendre au corps de l'autre des attitudes et des positions telles que son corps paraisse sous l'aspect de l'*obscène*"<sup>1</sup>. Or, la torture tend à ce même objectif.

### **La torture : un viol des corps et des consciences**

La séance de torture du grand-père Aballay est relatée de façon elliptique dans le onzième chapitre de *El vuelo del tigre* par le biais d'une histoire racontée par le vieil homme, qui refuse de faire directement référence aux faits, ce qui permet de suggérer la gravité du traumatisme vécu par le personnage. Cette histoire, présentée comme un film dont on a manqué le début et qui s'apparente à un récit de rêve par ses brouillages et ses incohérences spatio-temporelles, permet au romancier de dénoncer avec une grande subtilité la violence subie par le doyen des Aballay. L'omission de la description de la scène de l'interrogatoire proprement dite, marquée typographiquement par un blanc et explicitement soulignée par une image cinématographique<sup>2</sup>, met l'accent sur la difficulté qu'éprouvent les victimes de tortures à parler des violences qu'elles ont subies. Ce n'est pas un hasard si dans *Tres golpes de timbal*,<sup>3</sup> où Daniel Moyano met en scène l'interrogatoire d'un vieillard torturé par plusieurs représentants de la police militaire, les sévices subis par le personnage provoquent la destruction de ses cordes vocales<sup>4</sup>. Cette mutilation renvoie au silence de la victime, silence dû notamment au sentiment de culpabilité qui l'assaille. Selon Sartre, la victime ayant "décidé du moment où la douleur devenait insupportable [...], elle vivra son reniement, par la suite, dans le remords et la honte"<sup>5</sup>. Cette culpabilité se manifeste dans *Tres golpes de timbal* par les reproches que s'adresse le vieil *Ondulatorio*, qui ne se pardonne pas d'avoir

---

1 SATRE Jean-Paul, *op. cit.*, p. 442.

2 MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 146 : "Cuando el viejo Aballay llegaba a esta altura de la historia hacía como en las películas de antes ; cuando había espaldas desnudas y un beso y una cama, de pronto se apagaba la luz o la cámara se escapaba hacia las cortinas del ventanal movidas por las brisas, la cámara salía y enfocaba largamente un río que temblaba bajo la luna".

3 MOYANO Daniel, *Tres golpes de timbal*, Alfaguara Hispánica, Madrid, 1989, 267 p.

4 *Ibid.*, p. 85 et 86.

5 SATRE Jean-Paul, *op. cit.*, p. 443-444.

livré la femme qu'il aime aux mains lubriques de l'interrogateur lorsque celui-ci a pénétré de force dans sa conscience<sup>1</sup>.

Il est intéressant d'établir une comparaison entre le traitement de la séance de torture de *El vuelo del tigre* et celle de *Tres golpes de timbal*. Dans les deux œuvres, l'âge des victimes rend encore plus odieuse la violence dont ces fragiles personnages sont la cible. Autre point de similitude, les deux scènes de torture sont présentées sous la forme d'une intervention chirurgicale<sup>2</sup>. Après cet épisode, l'expression "operación de urgencia" sert à désigner dans *El vuelo del tigre* tout acte de torture<sup>3</sup>. Dans le récit du grand-père Aballay, l'insistance sur le bistouri placé entre les mains d'un faux chirurgien suggère la douleur de la chair profondément entaillée et évoque la peur de la mutilation<sup>4</sup>. L'attitude des tortionnaires dans les deux romans correspond à celle du sadique tel qu'il est caractérisé par Sartre : "Le sadique se pose comme "ayant tout le temps". Il est calme, il ne se presse pas [...] Il fait celui qui dispose patiemment [...] des moyens en vue d'une fin qui sera *automatiquement* atteinte"<sup>5</sup>. Or, dans les deux œuvres de Daniel Moyano que nous comparons, l'interrogatoire est minutieusement orchestré et les bourreaux prennent tout leur temps. Dans *El vuelo del tigre* en particulier, on a l'impression que le Percussionniste retarde à plaisir le moment de commencer l'interrogatoire pour mieux fasciner le vieux, hypnotisé par le ballet des mains de Nabu et la lenteur de ses gestes :

Como si se hubiera olvidado de algo, Nabu se desplazó todavía, como si estuviese muy cansado, hacia un armario. La Uno, lenta, abrió unas cajas ; la Dos, lenta, removió objetos metálicos en otras. La lentitud transformaba a Nabu. Le crecían las manos, que a esa altura ya eran más importantes que el propio Percusionista. Cuando todo estuvo en orden en las cajas, se volvieron hacia el viejo. La Uno y la Dos, tapando el horizonte, no dejaban ver nada, en una nube que se alza.<sup>6</sup>

Nabu regarde le vieux de face pour l'immobiliser et la question qu'il lui pose<sup>7</sup>, d'une cruauté raffinée, vise également à paralyser sa proie. Le trouble

1 MOYANO Daniel, *Tres golpes de timbal*, p. 84 et 86.

2 Voir le chapitre "Caballito marino", p. 80-86 dans *Tres golpes de timbal*.

3 Cf. MOYANO Daniel, *El vuelo del tigre*, p. 176 et 184.

4 *Ibid.*, p. 152 : "Como no sabe mete el bisturí por cualquier parte, se equivoca, usted no sabe nada de medicina, por ahí no por favor, son órganos vitales, y ahora está pasando el efecto de las drogas".

5 SATRE Jean-Paul, *op. cit.*, p. 444.

6 MOYANO Daniel, *El vuelo del tigre*, p. 146.

7 *Ibid.*, p. 144 : "Nabu lo miró de frente y le preguntó si tenía miedo".

*Le viol des consciences dans El vuelo del tigre de D. Moyano* 103  
du grand-père, dont la pensée se brouille, montre que la mise en scène de Nabu atteint parfaitement son objectif :

Pensar era como buscar una araña en la pared. Los ojos fijos en un punto, y lo demás paralizado. Porque nada se mueve cuando se busca la araña. Le llegaban palabras sueltas, sin nexos, y los verbos de pronto no existían. Imposible armar un pensamiento. Y las pocas palabras que llegaban eran exactamente lo contrario de las necesarias.<sup>1</sup>

Les effets de la torture, tels qu'ils sont transposés sur un plan métaphorique, font apparaître l'"inertie"<sup>2</sup> de la chair de la victime telle qu'elle est révélée "lorsque le corps adopte des postures qui le déshabillent entièrement de ses actes"<sup>3</sup>. Le grand-père Aballay est exsangue et son corps abîmé "garde la position que les bourreaux lui ont donnée"<sup>4</sup>, comme le montrent ses mains pendantes :

Pálido, sin sangre, un viejo largo y flaco dormía medio muerto, y esas manos que no se movían por sí mismas, balanceaban siguiendo el movimiento de la silla.<sup>5</sup>

El viejo está echado en la silla quirúrgica plegada como cama, camisa rota y mano pendulante.<sup>6</sup>

Au terme de l'interrogatoire, le vieil homme n'est plus que "chair pantelante et obscène"<sup>7</sup>, pour reprendre les termes de Sartre lorsqu'il désigne la victime du sadique dans *L'être et le néant*. Cette idée est confirmée par la description imagée du corps en lambeaux du grand-père qui fait suite à l'"opération" :

Pasa la silla con el viejo por el rectángulo de la ventana, va arrastrando hilachas, desaparece por la izquierda el viejo, se ven todavía las puntas de las tiras de los trapos que arrastra todo hilachas todo cola de cometa.<sup>8</sup>

Or, pour nous référer de nouveau à Sartre, "ce corps défiguré et haletant est l'image même de la liberté brisée et asservie"<sup>9</sup>. N'oublions pas que le grand-père est l'élément le plus rebelle de la famille Aballay et que son assujettissement en acquiert d'autant plus d'importance pour Nabu. Il est intéressant de constater que le visage livide du vieux contraste avec la

---

1 *Idem*.

2 SATRE Jean-Paul, *op. cit.*, p. 441.

3 *Idem*.

4 *Ibid.*, p. 444.

5 MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 148.

6 *Ibid.*, p. 149.

7 SATRE Jean-Paul, *op. cit.*, p. 444.

8 MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 150.

9 SATRE Jean-Paul, *op. cit.*, p. 444.

rougeur du visage de son tortionnaire, comme si celui-ci se nourrissait du sang de sa victime dont il tire sa propre substance : “La cara colorada del cirujano tiene la sangre que le falta al viejo”<sup>1</sup>.

Dans *Tres golpes de timbal*, nous assistons littéralement au viol d’une conscience grâce à une métaphore filée qui s’étend sur toute une partie du chapitre “Caballito marino”. L’interrogateur est assimilé à un “extirpateur”<sup>2</sup> qui arrache du corps<sup>3</sup> du vieil *Ondulatorio*, dans le sens le plus concret du verbe, ses pensées les plus secrètes, ses désirs et ses fantasmes, ses souvenirs les plus lointains :

Después los aparatos extractivos llegaron a unos estratos donde había siembra y cosechas, nacimientos y muertes, despedidas y llegadas, alegrías, desengaños. Increíble y asustada apareció la juventud del Ondulatorio, seguida de cerca por atolondramientos adolescentes. Salieron a plena luz sus amores secretos con una prima carnal, y revolviendo en pleno territorio de la infancia saltaron afuera, sorprendidas, sus fantasías sexuales.<sup>4</sup>

Le tortionnaire illumine crûment l’intériorité du personnage pour en percer le moindre secret, enfonçant toujours plus profondément son bras dans l’orifice buccal au cours d’une fouille mutilante et dégradante. L’insistance du narrateur sur les dommages irréparables occasionnés par la torture<sup>5</sup> montre que celle-ci “vise la destruction psychique, l’anéantissement

1 MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 150.

2 MOYANO Daniel, *Tres golpes de timbal*, p. 80 : “El extirpador, o interrogador”.

3 *Ibid.*, p. 81. Le corps du supplicié est assimilé à un coffre forcé par les tortionnaires : “El Ondulatorio se cerró como la tapa de un cofre. [...] Vamos a tener que aflojar una tablita del costado”. Les instruments de torture sont représentés de façon imagée, par exemple sous la forme d’une “llave de abrir viejos” (*ibid.*, p. 81). Cette métaphore n’est pas sans nous rappeler la comparaison utilisée par Sartre pour décrire l’attitude du sadique : “[...] il dispose de ses instruments comme un technicien, il les essaie les uns après les autres, comme le serrurier essaie diverses clés à une serrure”+ (SARTRE Jean-Paul, *op. cit.*, p. 444).

4 MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 85. Daniel Moyano parvient ainsi à lier de façon indivisible la violence physique et la violence psychique subie par la victime au cours de la séance de torture. Selon Hélène Frappat, “L’opposition entre violence physique et morale, violence corporelle et psychique n’est décisive qu’en apparence : elle se révèle plus superficielle qu’essentielle car il est impossible d’isoler chacune de ces deux espèces de violence dans un domaine propre, séparé de l’autre” (FRAPPAT Hélène, *La violence*, GF Flammarion, Coll. Corpus, Paris, 2000, p. 14).

5 MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 82 : “Vamos a tener que aflojar otra tablita para alumbrar un poco más abajo y ver si así encontramos algo” ; *Ibid.*, p. 84 : “El médico levantó un poco al viejo desde abajo, presionó unos músculos para que le brazo del Dos llegase un poco más adentro” ; *Ibid.*, p. 85 : “El Dos [...] dio un tirón furioso ; la tríada se encajó violentamente aprovechando vísceras y huesos cercanos”.

*Le viol des consciences dans El vuelo del tigre de D. Moyano* 105  
 de la personne de la victime”<sup>1</sup>. La phrase “Se disecaba el viejo, vaciado de todo iba quedando un cuero pelado tendido al aire puro”<sup>2</sup> laisse voir que la torture évide l’être jusqu’à le déposséder de sa substance, transformant ainsi la victime en pure extériorité. La dernière image du vieil homme, “vacío y transparente como un caballito de mar”<sup>3</sup> montre que celui-ci n’est plus qu’une conscience inessentielle. Cette image nous semble par ailleurs être une belle illustration du processus d’appropriation de la conscience de la victime par le tortionnaire que décrit Edmundo Gómez Mango lorsqu’il affirme que “la victime, dans l’acte d’avouer devient transparente ; le tortionnaire peut lire dans ses pensées, il peut les commenter, les modifier à sa guise”<sup>4</sup>. Le bourreau avilit sa victime et nie sa spécificité pour la réduire à l’état “d’objet-ustensile”<sup>5</sup> : “Son todos iguales, cortados por las mismas tijeras, todos tienen las mismas basuras”<sup>6</sup>.

Cependant, après avoir fini de le torturer, Nabu ne prête plus guère attention au grand-père, de même que dans *Tres golpes de timbal* les tortionnaires se détournent avec mépris de la chair meurtrie du vieil *Ondulatorio*, ce qui est l’indice de l’échec du sadique. Comme l’explique Sartre, une fois que la chair de la victime a été “présentifiée”<sup>7</sup> par la douleur, le sadique ne sait plus comment l’utiliser puisqu’il a “fait paraître son absolue contingence”<sup>8</sup>. Son insatisfaction demeure donc dans la mesure où il ne peut plus espérer aucune reconnaissance. Le grand-père, annulé, privé d’identité<sup>9</sup>, est relégué dans le patio où, loin de mourir, comme le croyait Nabu, il va organiser la résistance qui lui permettra de triompher pacifiquement du Percussionniste.

### **L’échec du sadique ou la conjuration de la violence**

L’épisode de la mort du Cholo, tué par Nabu alors qu’il tente de rejoindre la Coca et vient de transgresser les principales interdictions fixées par le Percussionniste – violation des scellés, vol du couteau et du sucre – met en

---

1 GÓMEZ MANGO Edmundo, “La parole menacée”, in *Revue française de Psychanalyse*, mars 1987, p. 900, cité par LÓPEZ Amadeo, *op. cit.*, p. 134.

2 MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 86.

3 *Idem.*

4 GÓMEZ MANGO Edmundo, *op. cit.*, p. 134.

5 SATRE Jean-Paul, *op. cit.*, p. 439.

6 MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 85.

7 SATRE Jean-Paul, *op. cit.*, p. 440.

8 *Ibid.*, p. 445.

9 MOYANO Daniel, *El vuelo del tigre*, p. 153 : “Y primer plano de documento de identidad del viejo que se borra”.

évidence “l’inessentialité de la conscience sadique”<sup>1</sup>, pour reprendre l’expression d’Amadeo López. Le désir que ressent le Cholo pour la Coca fait obstacle au projet sadique de Nabu qui élimine le Cholo, faute de parvenir à objectiver sa conscience. Comme pour récupérer son ascendant sur lui, après l’avoir abattu, Nabu se débarrasse du Cholo en le balayant pour le jeter à la poubelle, l’abaissant ainsi au rang de chose, au même niveau que le sucre et le couteau :

Nabu tocó con el pie la cabeza del Cholo y viendo que ya no se movía fue a buscar un balde, una palita y una escoba. Se puso a barrer escrupulosamente, barrió el azúcar, el cuchillo, el Cholo, puso todo en el balde y se lo llevó a la calle, volcó todo en un cubo de plástico y esperó hasta que llegó el camión de la basura.<sup>2</sup>

La mort du Cholo marque cependant l’échec de Nabu puisque l’anéantissement de la conscience du personnage assassiné empêche à jamais le sadique d’être reconnu par sa victime en tant que conscience souveraine.

L’échec du sadique se manifeste aussi dans la scène où Nabu sort de ses gonds parce que les Aballay ont caché une cuillère dans l’une des chambres, passant outre un de ses interdits. L’explosion de colère de Nabu contraste fortement avec son calme habituel et la maîtrise dont il fait ordinairement preuve en présence des Aballay :

El Percusionista no gritaba nunca. Hablaba a media voz dando un valor idéntico a todas las palabras, especie de zumbido que le ahorra gritos y silencios. Lo suyo no estaba en las palabras elegidas o en el énfasis puesto; su ferocidad era su estética, su estilo. Pero ahora gritaba.<sup>3</sup>

La réaction de Nabu, si disproportionnée par rapport à l’importance des faits, nous permet de comprendre que l’acte de désobéissance des Aballay fait éclater l’univers du sadique parce que celui-ci réalise qu’il n’a pas réussi à prendre totalement possession de la conscience de ses victimes. La résistance qu’on lui oppose lui fait perdre ses moyens car il ne se sent plus reconnu dans l’appropriation de la conscience d’autrui à laquelle il croyait être parvenu. Sa supériorité s’écroule et il se manifeste alors tel qu’il est vraiment, c’est-à-dire comme une conscience inessentielle :

El grito deformaba sus palabras; sobre todo las vocales finales tan confusas, como en falsete. Oírle gritar era no creerle nada, con gritos no tenía poder de convicción. Los

---

1 LÓPEZ Amadeo, *op. cit.*, p. 124.

2 MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 163.

3 *Ibid.*, p. 79.

gritos eran como un gran rodeo de palabras sueltas buscando una congruencia, una orquesta que afina, cada cual por su parte ensayando partes diferentes.<sup>1</sup>

Le discours de Nabu se morcèle à l'image du personnage dont la figure hiératique s'effondre, ce qui révèle son manque-à-être. La faiblesse de Nabu transparait par ailleurs lorsque, dans le chapitre VII, il ne parvient pas à soutenir le regard vivant et désirant du grand-père Aballay :

El viejo envolvió al Percusionista en una mirada mansa de rebaños y de mieses. Una mirada tranquila apenas alterada por el brillo casi invisible de una inteligencia dulce que jugueteaba adentro. [...] Más que una mirada era un propósito, un deseo escondido en los ojos jugueteones, un acto detenido en un brillo que todavía estaba en el futuro. Los ojos del Percusionista, habituados a otro tipo de percepciones, no pudieron entender ni soportar lo dulce del rebaño y se desviaron hacia las llamas de la fogata.<sup>2</sup>

N'est-ce pas pour éviter d'être ainsi déstabilisé que Nabu esquivé en premier lieu le regard de ses victimes et ne les autorise à le regarder qu'après les avoir maltraitées et humiliées pour assurer son emprise ?

Nabu perd de nouveau son calme à la fin du roman lorsqu'il a définitivement été mis hors d'état de nuire et que ses menaces, devenues comiques et dérisoires, n'effrayent plus personne<sup>3</sup>. L'échec final de Nabu réside dans le fait que la liberté des Aballay lui échappe au moment même où il croyait l'avoir asservie. Par un renversement dialectique, le Percussionniste sera immobilisé par les objets dont il a imposé la fabrication à ses victimes. Le fait que les crapauds pliés qui servent de menottes à Nabu soient fabriqués avec la peau d'un petit chat apporté par le vent s'inscrit parfaitement dans la cohérence de l'œuvre puisque de cette façon le Percussionniste est vaincu par le principe de la liberté qu'incarnent les chats dans le roman<sup>4</sup>. Il est également significatif que Nabu, qui avait voulu ôter les "pajaritos" de la tête des Aballay, soit emporté loin de Hualacato par un vol d'oiseaux migrateurs. Le désir et la fantaisie que le trop pragmatique Nabu avait voulu abolir triomphent de la violence. La réflexion de Sara

---

1 *Idem*.

2 *Ibid.*, p. 108.

3 *Ibid.*, p. 187 : "gritó lo último con la misma voz que usó para hablar de la cuchara".

4 Le rôle joué par les chats, et en particulier par Belinda, dans la lutte contre les Percussionnistes, contribue grandement à mettre ceux-ci en échec. Les chats, toujours aussi nombreux malgré les nombreux dynamitages dont ils sont la cible, forment un authentique réseau de résistance. Nabu est littéralement défiguré par le cri des chats : "Estaba entrando en sueños profundos cuando el estallido lo retorció en el catre arrugándolo por dentro y por fuera hasta convertirlo en una caricatura, en un poco de papel, los pelos cualquier cosa sobre los ojos, una cara pintada en un globo que se desinfla, convirtiéndolo en cualquier cosa imperdonable" (*ibid.*, p. 21-22).

Bonnardel, qui parle de la présence d'une "éthique de l'imagination" dans l'œuvre de Moyano, semble tout particulièrement applicable à *El vuelo del tigre* :

Contre le pouvoir, toutes ses représentations et tous ses excès, [...] l'auteur dresse le contre-pouvoir de l'imagination, capable de préserver une liberté intérieure qui ne pourra jamais être tout à fait confisquée.<sup>1</sup>

Au début du roman, lors de l'arrivée des Percussionnistes à Hualacato, le grand-père Aballay évoque la nécessité de trouver "d'autres défenses"<sup>2</sup> que les protections matérielles contre la violence des militaires, qui ne se laissent arrêter ni par les murs ni par les "cadenas". L'histoire de la résistance des Aballay contre Nabu revient à chercher ces "autres défenses", dont la première est la musique, art de prédilection de Daniel Moyano, qui devient dans *El vuelo del tigre*, comme elle le sera dans *Tres golpes de timbal*, un instrument de liberté. La musique permet aux *hualacateños* d'échapper à la censure en choisissant leur propre ton, autrement dit, de contrer les projets d'uniformisation de la pensée que nourrissent les Percussionnistes :

Todo prohibido en Hualacato, pero la gente afina sus instrumentos en otro tono para no perder la alegría. Y a medida que se va prohibiendo cualquier tono ellos suben o bajan sus cuerdas, ya se sabe que la música es infinita.<sup>3</sup>

La résistance des Aballay passe aussi par la reconstitution de leur vie libre, vie de solidarité et d'entraide antérieure à la dictature, dans la scène du chapitre III où parents et enfants se remémorent les photos de famille mises sous scellés par Nabu. C'est un véritable travail de mémoire collective qui s'effectue tout au long de cet épisode, dont le leitmotiv est "¿se acuerdan?", où les voix des membres de la famille se répondent sans la médiation du narrateur dans un authentique dialogue au cours duquel les enfants font l'apprentissage de leur histoire familiale grâce à l'œuvre de transmission des adultes. Les Aballay, métaphore d'un peuple qu'un régime dictatorial veut dépouiller de ses archives pour mieux façonner sa pensée dans un moule unique, ne se laissent pas amputer de leur passé confisqué par Nabu. Les photos des Aballay portent l'empreinte de la joie de vivre, elles les relient à leur intériorité. C'est pourquoi Nabu veut les en priver. Mais il échoue dans cette entreprise car les photos continuent à exister dans

---

1 BONNARDEL Sara, in *Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, Claude CYMERMAN, Claude FELL (dir.), Nathan Université, Paris, 1997, p. 157. [L'ouvrage comporte 557 p.].

2 MOYANO Daniel, *op. cit.*, p. 17: "Hay que buscar otras defensas".

3 *Ibid.*, p. 14.

la mémoire des Aballay où le désir de les reconstituer intactes les rend indestructibles. La tâche de remémoration à laquelle se livre la famille tout entière paraît d'autant plus indispensable que le petit Julito, qui a grandi dans le confinement le plus complet et n'a d'autres repères que ceux imposés par Nabu, lorsqu'il voit pour la première fois un papillon, s'exclame : "una papirola"<sup>1</sup>. La réaction de l'enfant est révélatrice de l'efficacité des techniques de conditionnement appliquées par le Percussionniste. La transmission, par l'intermédiaire des photos, des valeurs humaines qui cimentent la famille Aballay s'avère donc essentielle pour contrecarrer l'effet des lavages de cerveau pratiqués par Nabu.

Nous trouvons dans *El vuelo del tigre* une autre illustration du contre-pouvoir de l'imagination dans la façon dont les Aballay se servent des sermons de Nabu comme d'un tremplin vers une dimension onirique où ils échappent totalement à l'influence du Percussionniste :

Sermones como lecciones de un largo curso de ciencia acumulada, folio 96 del tomo XVII, vamos a ver quién repite los conceptos fundamentales del sermón del último domingo, del que sólo quedaban palabras mezcladas al sueño y a los sueños, o sea modorra de la digestión y evasiones inútiles, a veces escuchando se quedaban dormidos o se escapaban por un paisaje o una situación nombrada por las palabras, así eran libres en otros siglos y otras latitudes. ¿ Han comprendido ? preguntaba Nabu. Y ellos no podían comprender porque no estaban allí, habían cruzado el mar metiéndose de contrabando en alguna expedición y conquistado la libertad en la remota historia de un país más remoto todavía.<sup>2</sup>

L'antithèse entre le contenu du discours coercitif de Nabu et les pensées vagabondes des Aballay, qui font des rêves de liberté, met en évidence l'impuissance du Percussionniste à exercer un parfait contrôle sur la conscience de ses prisonniers comme tel est son désir. Les auditeurs forcés trompent la vigilance de leur gardien en s'évadant vers des espaces intérieurs inaccessibles à leur persécuteur :

Sermones que provocaban lo que el Cholo llamaba evasiones inútiles o sueños imposibles. No tan inútiles después de todo, cuando los sueños eran en esas circunstancias la única cosa que se podía tocar sin miedo; [...] cuando descubrían que todavía tenían lo que podían imaginar, y ahí no podía llegar Nabu a golpetear con su batuta para quitarles las fotos, ahí la tía Avelina podía quedarse tranquila al lado de las madre selvas; cuando respondían a una necesidad vital porque no se puede estar vivo sin tener libertad de alguna manera.<sup>3</sup>

---

1 *Ibid.*, p. 99.

2 *Ibid.*, p. 128.

3 *Ibid.*, p. 130.

Loin de contraindre la liberté des Aballay comme le voudrait Nabu, les sermons permettent au contraire aux détenus de donner libre cours à leurs pensées grâce aux infinies possibilités que leur offre leur imagination. Bel exemple d'inversion dialectique ; c'est au moment où Nabu croit tuer dans l'œuf les "pajaritos" qui nichent dans la tête des Aballay que ceux-ci renaissent de plus belle, consommant l'échec du Percussionniste et annonçant la victoire finale du peuple de Hualacato :

Ya tenían el pájaro inventado. Ahora había que hacerlo volar, pasarlo de este lado en un descuido de la lógica, buscar la unión, el nexo entre esta casa de vidrios clausurados y la casita en el mar para invitar a la tía Marcelina. Tenía que haber un camino, algo que se mueve escondido, un pescadito que entre los huecos de las piedras pasa del río al mar removiendo antiguas magias.<sup>1</sup>

Dans un univers romanesque comme celui de Daniel Moyano, où les mots sont des êtres vivants à part entière, le langage est, bien entendu, un instrument privilégié dans la lutte contre la dictature. Les Aballay ne renoncent pas au droit d'expression dont Nabu veut les priver pour s'emparer de leur liberté. Afin de transgresser l'interdit majeur qui pèse sur leur parole, ils inventent un langage de signes et élaborent un dictionnaire incarné en la personne du Cholo. Tous les membres de la famille participent à la création de ce nouveau langage, authentique œuvre collective à laquelle chacun apporte son mot. Ce langage polysémique, reflet de la subjectivité de tous ses créateurs, est une véritable métaphore de la liberté d'expression. Les Aballay, réduits à l'état de "gusanitos" par l'action déshumanisante de Nabu, amorcent leur transformation en papillons en tissant le fil de soie du langage qui est aussi le fil de la vie :

Comen y se destiñen, y mientras se destiñen se agusanan, son gusanitos de seda comiendo hojas de mora en una caja de zapatos. Gusanitos que tienen su lenguaje. Los Aballay no pierden oportunidades idiomáticas, son antenas de hormiga, movimientos de abeja, cucharas que se alzan dibujando ideogramas en el aire, ya pueden decirlo casi todo.<sup>2</sup>

Le langage, unique antidote possible contre la rougeole de la peur, maladie de l'isolement, peut seul mettre fin à la sensation d'asphyxie qui oppresse l'être orphelin de ses mots. Le rétablissement de la communication redonne sens à la vie :

Los golpes que da el viejo en la pared salen al encuentro del hecho, no pueden significar otra cosa que el retrato de Avelina [...]. Los otros contestan con los mismos golpes, la primera cosa ha sido nombrada, ya tenemos la primera palabra del idioma, madrecita. Ahora resulta fácil decir algo de la cosa nombrada; un golpecito más, una

---

1 *Idem.*

2 *Ibid.*, p. 70.

ligera alteración del ritmo y ya está [...]. Y la palabra salta, virgen, con todos sus sinónimos: única manera de borrar las manchas rojas, de que el aire alcance para todos, hay que correr las macetas de begonias a la luz para que vuelvan a ponerse verdes; todo con un par de golpes en la pared.<sup>1</sup>

Le pouvoir de libération du langage s'affirme à mesure que le dénouement du roman approche. Dès l'apparition du nouveau langage, qui se caractérise par sa vitalité, la promesse de délivrance se fait jour puisque, en créant les mots qui leur appartiennent en propre, les Aballay nomment la réalité à leur manière, échappant ainsi à l'influence de Nabu, autrement dit, à la force destructrice d'un pouvoir dont le discours officiel non seulement appauvrit mais déforme le réel en imposant un mode de pensée unique. L'enjeu qui s'énonce dans *El vuelo del tigre* est clairement vital. Le langage inventé par les Aballay a pour mission essentielle de "salvar las palabras y la vida"<sup>2</sup>. Lui seul, en tant que magnifique contre-pouvoir, est capable de faire obstacle au travail de sape de Nabu. À la fin du roman, la figure que le grand-père Aballay trace sur le sol à l'aide de son fauteuil roulant – "para poder vivir"<sup>3</sup> – s'inscrit en plein dans ce nouveau langage salvateur. Le patriarche triomphe pacifiquement de Nabu grâce à la croyance en un ordre cosmique que l'observation du vol des oiseaux lui a permis de pénétrer. C'est, en dernière instance, grâce à la compréhension des lois naturelles qui régissent l'univers que la non-violence a raison de la violence, ce qui se traduit par l'irruption du merveilleux dans le récit, sous la forme de l'envol de Nabu, rendu au cosmos dont il avait rompu l'harmonie par son avidité de pouvoir.

Après que le "tigre" a mystérieusement disparu derrière les nuages, l'avant-dernier chapitre du roman se termine sur une belle image de liberté : "Abajo ya no hay ni cárceles ni globos ni volúmenes violentos, solamente el mundo como es, girando, volando"<sup>4</sup>. *El vuelo del tigre* s'achève par le rétablissement de l'ordre cosmique qui fait suite à la libération de Hualacato. La pluie vivifiante lave le village de ses souillures, les symboles de la dictature sont emportés par le courant, mais le caractère merveilleux de l'envol de Nabu n'occulte pas la réalité de la mort et des disparitions. L'émotion étreint le lecteur lors de l'énumération des lieux où périrent les victimes de la dictature :

---

1 *Ibid.*, p. 59-60.

2 *Ibid.*, p. 83.

3 *Ibid.*, p. 175.

4 *Ibid.*, p. 193.

Estaban haciendo el recuento y faltaban muchos: el fondo de los diques, los socavones, las canteras de cal. El mar. Sin contar los que habían caído ese mismo día, entre ellos el Cachimba.<sup>1</sup>

*El vuelo del tigre* est un roman contre la violence de l'État militaire, non seulement en Argentine, mais partout où elle sévit. Daniel Moyano utilise la poésie des mots pour lutter pacifiquement contre la dictature. Ainsi que l'auteur lui-même nous y incite, nous devons lire cette œuvre comme une tentative de conjuration de la violence. Dans un entretien datant de 1982, l'écrivain argentin a en effet affirmé qu'en écrivant *El vuelo del tigre*, il a essayé de "encerrar la violencia fuera del tiempo y del espacio, en Hualacato, con la esperanza de que se quede ahí para siempre"<sup>2</sup>. Nous voudrions qu'il y fût parvenu.

Béatrice MÉNARD

GRELPP

Université Université Paris Ouest Nanterre La Défense

---

1 *Ibid.*, p. 198.

2 MOYANO Daniel, in SCHWEIZER Rodolfo, *op. cit.*, p. 204.

## Violences au corps: les cent morceaux de *Farabeuf*

Les violents [...] vivent en perpétuelle combustion,  
aux dépens de leur corps, exactement comme les ascètes...

E. M. Cioran, *De l'inconvénient d'être né*<sup>1</sup>

La violencia es el coito reflejado en el espejo de la muerte  
Salvador Elizondo, *Cuaderno de escritura*<sup>2</sup>

Pour autant que j'en puisse juger, *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965)<sup>3</sup>, du Mexicain Salvador Elizondo, est un texte violemment théâtral. Voire violemment ritualisé. Sans nier sa frappante singularité, cela n'est certes pas étranger à l'époque de son écriture et de sa publication, où la fiction, dans le sillage du Nouveau Roman et autres ruptures, aime à montrer ses mécanismes, à mettre à nu ses artifices, à dévoiler ses codes, y compris à exhiber ses modèles pour parfois mieux les démonter, les détourner ou les parodier. Toutes hétérodoxies bien réelles, ou plutôt avérées, dont il faudrait sans doute relativiser l'émergence tout autant que les effets<sup>4</sup>, mais qui eurent, en leur temps, le mérite évident de faire exploser certaines normes et de transgresser certains tabous littéraires. Je ne m'étendrai pas ici sur des choses et des événements qui sont connus de tous et qui ont fait l'objet de bien des études<sup>5</sup>.

Il me semblait, dès lors, que ma tentative de lecture de *Farabeuf* pouvait fort bien s'accommoder d'un schéma d'exposition qui ne dédaignât pas les artifices, un schéma qui, de surcroît, ne fût pas trop démonstratif ou contraignant mais procédât plutôt par touches, par suggestions, par révélations successives. Autrement dit, ce que je me propose de livrer ici, à défaut d'une méthode trop rigide, est la démarche qui s'est imposée à moi,

---

1 CIORAN E. M., *De l'inconvénient d'être né*, Idées/Gallimard, Paris, 1973, p. 37.

2 ELIZONDO Salvador, *Cuaderno de escritura*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1969, p. 12 (cité par Vicente CABRERA, "Tortura en cámara lenta" : Salvador Elizondo 'En la playa' y otras historias", *Revista Interamericana de Bibliografía*, XL, 3, 1990, p. 397).

3 ELIZONDO Salvador, *Farabeuf o la crónica de un instante*, Montesinos, Barcelona, 1981 (1<sup>re</sup> éd., Joaquín Mortiz, México, 1965).

4 D'autant qu'Elizondo lui-même y fut plutôt rétif, qui déclara : "No soy de los que creen en el llamado boom de la literatura latinoamericana" (S. ELIZONDO, "La crítica y las revistas", in *Contextos*, SepSetentas, México, 1973, p. 135).

5 La bibliographie concernant les bouleversements qui ont affecté la littérature à partir des années 40 est si abondante que je me contente de renvoyer ici à la synthèse la plus récente : CYMERMAN Claude et FELL Claude (éds.), *Histoire de la Littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, Nathan-Université, Paris, 1997.

d'autant que la lecture et le déchiffrement de *Farabeuf*, au-delà de quelques évidences ou de quelques convictions, donnent bien du fil à retordre : une architecture plus complexe qu'il n'y paraît, une multiplication des plans narratifs et des instances d'énonciation, des jeux subtils de temps et d'espace, des résonances, des *retombées*<sup>1</sup> et des ramifications intertextuelles nombreuses, de vertigineuses mises en abyme, etc. La configuration du texte s'en trouve ainsi rendue absconse ou, pour le moins, tourmentée.

Les commentaires qui suivent n'ont, par conséquent, d'autre prétention que de faire partager mes interrogations et mes doutes plus que de délivrer des réponses et des certitudes. Plus qu'à rendre visible telle ou telle signification qui se voudrait définitive, c'est à rendre également tangible ma propre progression que ce travail s'astreint. D'autre part – et j'en arrête avec les atermoiements d'usage –, si le sous-titre, *crónica de un instante*, trahit une certaine préoccupation pour le temps (le temps successif et le temps arrêté), l'on doit accepter l'idée que *Farabeuf* se constitue aussi en réflexion sur l'espace et emprunte à la figure du labyrinthe. De ce fait, le cheminement que j'adopte se veut avant tout spatial, à la manière de cercles concentriques qui petit à petit se resserreraient sur leur objet central, ou, si l'on préfère, à la manière d'un fil d'Ariane.

### **Elizondo**

Elizondo, comme au moins un autre écrivain mexicain contemporain (Juan Rulfo, bien sûr), a une œuvre relativement brève. Comme Rulfo encore, mais aussi comme Fuentes, il a su s'affranchir, dès ses premiers écrits, dans les années 60, des normes et des formes qui jusque là avaient prévalu dans la littérature mexicaine et latino-américaine. Nous sommes loin, avec lui, du roman de la Révolution (pour ne parler que de ce modèle cardinal). Des trois écrivains cités, Elizondo est, sans doute, celui dont l'œuvre est la plus tournée vers l'Europe. Sans se conformer totalement au "programme" du Nouveau Roman, l'on retrouve chez lui la même propension à l'expérimentation formelle, la même explosion lucide, contrôlée, de l'écriture, la même indéchiffrabilité. Car il semble bien que tout texte d'Elizondo soit avant tout proposé, composé comme une énigme à résoudre<sup>2</sup> et soit, dans le même temps, un travail en réflexion sur l'écriture, laquelle se met en scène, se questionne, se réfléchit. Déjà largement

---

1 "Retombée" est ici à entendre dans le sens que lui donna Sarduy : "causalité achronique,/ isomorphie non contiguë,/ ou/ conséquence d'une chose qui ne s'est pas/ encore produite,/ ressemblance avec quelque chose qui pour/ le moment n'existe pas" (SARDUY Severo, *Barroco*, Seuil, Paris, 1975, p. 7).

présente dans *Farabeuf*, où il arrive que le narrateur décrive précisément le livre en train de s'écrire (p. 21, par exemple), cette tâche obsessionnelle, qui emprunte beaucoup à Joyce, s'accomplira définitivement dans le deuxième roman, *El Hipogeo secreto* (1968) et, mieux encore, puisque de parodique façon, dans le livre de nouvelles, *El Grafógrafo* (1970).

Elizondo fut – est-il besoin de le dire – un grand lecteur de Sade et de Bataille<sup>1</sup>. Cela explique, sans doute, la réputation “d'écrivain maudit”, peut-être même “sulfureux”, qui a été la sienne (dans cette chaîne prestigieuse qui rassemble Poe, Baudelaire, Rimbaud, Jean Genet...). Cela éclaire aussi (et vice-versa) son expérience pessimiste, angoissée, incertaine de la vie et, somme toute, sa fragilité (Elizondo connaîtra l'internement) :

A mi edad no tengo aún la perspectiva o mi perspectiva de la vida es demasiado presuntuosa para poder concretarla sobre el papel. La vida todavía me está viviendo, en el mismo sentido en que se emplea el gerundio ‘está lloviendo’, para que de ella no pueda tener más certidumbre que la de mi vocación y del estado de ánimo en que esa vocación ha fraguado, creo yo, eso sí, definitivamente.<sup>2</sup>

On peut reconnaître par anticipation, dans cette passivité avouée du sujet (je renvoie à la grammaire surprenante de “la vida todavía me está viviendo”), les traces que le masochisme, entre autres signes, a laissées dans *Farabeuf*. L'on ne sera pas surpris que, parallèlement à cette expérience douloureuse, Elizondo fasse, sans pudeur, état d'une autre épreuve, de signe contraire quoique complémentaire et tout aussi aliénante :

Nunca he tenido grandes prejuicios contra el uso de la violencia física contra las mujeres. Hay algo en su condición que la atrae y la desea. Ese día, creo que agoté para

---

2 Voilà ce que l'on peut lire sur la quatrième de couverture de la première édition du roman qui nous occupe : “*Farabeuf o la crónica de un instante* puede ser la descripción de un rito, el planteamiento de un enigma, el proferimiento de una adivinanza, la repetición de una fórmula mágica o tal vez la respuesta a una pregunta desconocida, a una inquisición cifrada” (cité par DURÁN M., *Triptico mexicano. Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo*, SepSetentas, Mexico, 1973, p. 134).

1 L'admiration pour ce dernier fait l'objet de quelques notes critiques. Voir, en particulier, ELIZONDO Salvador, “Pornografía y legalidad”, in *Contextos, op. cit.*, p. 74-77 : “Casi toda la obra del filósofo francés Georges Bataille, que ahora comienza a ser difundida en esta lengua, se aboca al desentrañamiento de esta misteriosa forma del conocimiento que es la pornografía. Su pequeña novela *Madame Edwarda* es una inquietante construcción literaria de obscenidad pura y una de las más interesantes realizaciones de la literatura moderna” (p. 77). Il convient de renvoyer aussi à deux de ses articles de *Teoría del infierno*, “Quién es Justine” et “Georges Bataille y la experiencia interior” (in *Obras*, 3 t., Colegio de México, México, 1994, III, p. 213-385), consacrés tous deux à une appréhension de l'érotisme et de la mort comme éléments de dissolution.

2 *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos. Salvador Elizondo*, Empresas Editoriales, México, 1966, p. 13 (cité par DURÁN M., *op. cit.*, p. 136).

siempre todas las posibilidades de ser brutal contra un ser indefenso y mientras me ensañaba de la manera más bestial contra su cuerpo compactado en las actitudes más instintivamente defensivas que pudiera adoptar, experimentaba al mismo tiempo el placer de, mediante la fuerza física, poder aniquilar una concepción del mundo. Sólo tuve la presencia de ánimo, mientras la golpeaba, de notar que sus posturas eran, en cierto modo, idénticas a las que adoptaba cuando hacía el amor.<sup>1</sup>

L'on ne fera pas de procès à la misogynie flagrante d'Elizondo. Elle n'importe en rien dans le propos. L'on ne soulignera pas, non plus, ce que d'exhibitionniste et de provocateur a cette confession. L'on retiendra seulement la coïncidence troublante qui rapproche l'auteur du personnage, par lui créé, de Farabeuf. L'exercice autobiographique, par la dimension sadique et érotique qu'il affiche ici, rejoint la fiction pour, en quelque sorte, la subsumer.

### Un récit mis en pièces

Le récit de *Farabeuf*, loin d'être canonique et normatif, s'érige en fait comme un précis de décomposition (oserai-je dire de démembrement ?), fût-ce au niveau des personnages, du temps et de l'espace comme de l'organisation narrative interne. Nulle linéarité, nulle chronologie mais, tout au contraire, les traces d'une poétique de la discontinuité et de la dispersion qui se perd dans les opacités de la narration, dans ses intermittences aussi.

Dès l'entrée du récit, l'identification des personnages s'avère malaisée. En effet, la présence simultanée et contradictoire, à la première page, de plusieurs personnes grammaticales (je, tu, il/elle) semble brouiller l'identité de ces mêmes personnages, signer leur interchangeabilité et rendre hypothétique leur existence même : "Perdió entonces la noción de su identidad real. Creyó ser nada más la imagen figurada en el espejo [...]"<sup>2</sup> ou, plus loin, "[...] esa imagen en la que hubiera querido ser"<sup>3</sup>. Or, cette savante confusion est entretenue tout au long du récit comme pour figurer un dédoublement permanent, une dépossession de soi qui serait significative. À cet égard, l'on remarquera que Farabeuf est pratiquement le seul nom propre et le seul personnage véritablement individualisé, bien qu'il soit tout à la fois le chirurgien, l'amant et le bourreau. La femme, quant à elle, assume aussi plusieurs rôles, revêt plusieurs masques puisqu'elle est en même temps maîtresse, religieuse, infirmière, victime... Tout se passe comme si la dilution de ces personnages se faisait au profit d'une récurrence marquée des pronoms personnels, d'une dissolution des portraits, d'une identité fuyante : "Has vuelto después de algunas horas – tú, yo –. Has venido

1 *Ibid.*, p. 57 (cité par DURÁN M., *op. cit.*, p. 136).

2 ELIZONDO Salvador, *Farabeuf*, *op. cit.*, p. 19.

3 *Ibid.*, p. 31.

porque ella – la mujer – te ha llamado hace apenas media hora”<sup>1</sup>. En cela, *Farabeuf* s’inscrit pleinement dans son époque.

Le traitement du temps et de l’espace subit, lui aussi, quelques distorsions. Au seuil du texte, un titre (qui se confond avec le nom du personnage central) et un énigmatique sous-titre dont Graciela Gliemmo dit qu’il situe le roman, “desde su apertura, en la cornisa de lo imposible”<sup>2</sup>, ce qu’énonce aussi, de façon tout aussi emblématique, l’épigraphe de Cioran. Le paradoxe que suggère ce sous-titre (chronique/temps long et successif et instant/temps bref et arrêté) postule de fait le désir de la simultanéité, de la coïncidence d’au moins deux événements ou deux sensations et tend à établir la pertinence nécessaire de cette isochronie, ce qu’Amadeo López nomme “instant de plénitude”<sup>3</sup>. Ici, est pointé l’instant, le fragment d’éternité qui rassemble l’orgasme, la mort et le supplice et que la photographie<sup>4</sup>, adjuvant de la mémoire, fige. Parallèlement, l’ubiquité se constitue en garant d’un espace lui aussi atomisé : l’appartement de la rue de l’Odéon se superpose à la plage de Honfleur qui, elle-même, se fond dans une place de Pékin, lieux clos et interchangeableables.

Enfin, comme pour mieux répondre au motif envahissant et structurant de la dissection, le récit de *Farabeuf* se morcelle en multiples fragments<sup>5</sup> :

---

1 *Ibid.*, p. 15.

2 GLIEMMO Graciela, “La inscripción de una escritura : Georges Bataille en América Latina”, *Revista de la Universidad de Antioquia*, LXII, 232, avril-juin 1993, p. 48. Il y aurait à souligner aussi l’aspect provocateur de ce sous-titre autant que la quête paradoxale à laquelle il invite et que Karim BENMILLOUD nomme un “impossible narratif” (*Vertiges du roman mexicain contemporain : S. Elizondo, Juan García Ponce, Sergio Pitol*, Thèse de Doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, décembre 2000, p. 157).

3 LÓPEZ Amadeo, *La conscience malheureuse dans le roman hispano-américain. Littérature, Philosophie et Psychanalyse*, L’Harmattan, Paris, 1994, p. 74. Un lien s’établit ici avec le texte de *Rayuela* où est postulé le même désir : “Descubro nuevos mundos simultáneos y ajenos [...] ¿Por qué esta sed de ubicuidad, por qué esta lucha contra el tiempo?” (CORTÁZAR Julio, *Rayuela* (1963), Cátedra, Madrid, 1998, p. 231).

4 Elizondo a, plus d’une fois, mis en avant sa fixation personnelle sur la photographie : “Toda mi obra (casi) es la obsesión de conseguir apresar algún momento invisible mediante la fotografía [...] Me obsesiona la fotografía. Creo que de las formas del arte es la que más me obsesiona. En todo lo que he escrito ocupa un lugar fundamental, como si fuera el otro polo de ese ojo obsesivo en torno al que gira la escritura. El polo de la atención y de la memoria” (cité par Eduardo BECERRA, in ELIZONDO Salvador, *Farabeuf, op. cit.*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 37-38).

5 Ce que Barthes nomme la “rapsodie”: “juxtaposer purement et simplement des morceaux itératifs et mobiles : le continu n’est alors qu’une suite d’apiècements, un tissu baroque de haillons. La rapsodie sadienne enfile ainsi sans ordre [...] Cette construction déjoue la structure paradigmatique du récit [...] et par là même, esquivant la lecture

courtes scènes, séquences élidées (la narration use et abuse des points de suspension), tableaux incisifs, bribes de discours, brusques transitions. D'autre part, il se constitue en récit aléatoire, empli d'interstices, de contradictions, de conjectures<sup>1</sup>. L'emprunt aux méthodes cinématographiques de découpage et de montage, d'ellipse et de fondu enchaîné, a été suffisamment souligné, pour les romans de l'époque, et en particulier pour ceux d'Elizondo, pour que j'y insiste ici. En revanche, si l'on songe que la (une) photographie constitue l'amont du texte, tout autant qu'elle l'illustre, il me paraît plus pertinent de reconnaître, dans cette technique du fractionnement qui fonde la structure globale de *Farabeuf*, une tentative de figurer à la fois l'arrêt sur image que produit tout "instantané" (le texte utilise plusieurs fois le terme de "congélation"<sup>2</sup>) et le dépeçage qui est au centre de la photographie en question : "cortar y producir el montaje de la escritura", dit G. Gliemmo<sup>3</sup>. Il ne s'agit ici que de l'une des nombreuses mises en abyme qui façonnent le texte et qui vont à l'encontre d'une interprétation immédiate qui voit dans la répétition emblématique d'un "¿recuerdas?" apertural et final la marque d'une construction circulaire. J'y vois au contraire le signe d'une composition labyrinthique, en tension constante, où, certes, passé et présent se superposent sans cesse mais où, surtout, la scène ultime est sans cesse anticipée et repoussée. Tout est dans l'attente, l'imminence de la violence pressentie. Le texte s'écrit et se désécrit dans le même temps où il se lit :

nos encontramos ante un palimpsesto, con textos diferentes, entremezclados, cuya conexión no queda jamás aclarada en forma completa. Y todo ello enmarcado por un tiempo y un espacio fluidos, inestables.<sup>4</sup>

Cela est à rapprocher de la présence obsessionnelle, dans le récit, du miroir<sup>5</sup>. Se multiplient ainsi les effets réfringents, les répétitions/inversions – puisque, selon une loi physique vérifiable, l'image réfléchie ne saurait être

---

structuraliste de la narration, constitue un scandale du sens : le roman rapsodique (sadien) n'a pas de sens, rien ne l'oblige à progresser, mûrir, se terminer" (BARTHES Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil/Points, Paris, 1971, p. 144).

1 Cf., par exemple, "mujer vestida de blanco – o de negro quizá", ELIZONDO Salvador, *Farabeuf, op. cit.*, p. 16.

2 La photographie est ce qui permet la présentification, la fixité. K. Benmiloud parle d'instant "au carré", d'instant "en abyme" (*Vertiges du roman mexicain contemporain, op. cit.*, p. 159). En ce sens, la photographie, chez Elizondo, apparaît toujours comme un fragment de la réalité et, en puissance, comme un au-delà de la réalité, renvoyant aux images fortes de la transfiguration (Voile de Véronique, Saint-Suaire). Voir ELIZONDO Salvador, *Cuaderno de escritura*, p. 157.

3 GLIEMMO G., "La inscripción de una escritura...", art. cit., p. 47.

4 DURÁN M., *op. cit.*, p. 151.

identique au sujet qui se regarde ou se projette –, les duplications, etc. Cet ensemble très maîtrisé de spécularités et d’instabilités contribue à décomposer davantage encore le récit qui s’étire parfois jusqu’au ressassement. En effet, dans *Farabeuf*, sont réitérés à l’envi des mots, des fragments de texte, des paragraphes où se répondent des scènes similaires. Au-delà de la réécriture que cela met en évidence, l’on retrouve, dans ce procédé d’incorporation récurrente, les figures de l’incision et de l’inclusion. Le narrateur (en)taille le texte pour y insérer des fragments de son propre discours : au cœur de celui-ci, fonctionnant comme une manière d’emblème, se répètent à l’infini les images du corps érotisé de la femme et du corps tourmenté du supplicé. À la violence de l’instant dans sa complétude s’ajoutent des instants de violence inouïe. Je l’ai dit, le texte d’Elizondo se construit à partir d’une série de flashes dont la brièveté, la fugacité, l’instantanéité rendent plus aiguë encore la fulgurance. À cet égard, c’est un texte trompeusement lisse d’où surgit soudainement l’image brutale du supplicé. Voilà donc le lecteur d’abord violenté par une narration apparemment régie par le non-événement puis projeté, depuis cela même, vers l’événement, vers le fait, réel ou fantasmé.

Incisions du personnage-chirurgien Farabeuf<sup>1</sup>, incisions du bourreau chinois de la photographie, incisions fantasmées de l’amant, incisions de l’écrivain : le texte de *Farabeuf* se donne ainsi à lire comme une combinatoire savamment assemblée à laquelle le texte de Bataille sert de contrepoint permanent.

### **Au commencement étaient *Les Larmes d’Éros***

Este acontecimiento fue mi conocimiento, a través de *Les Larmes d’Éros* de Bataille, de una fotografía realizada a principios de este siglo y que representaba la ejecución de un suplicio chino. Todos los elementos que figuraban en este documento desconcertante contribuían, por el peso abrumador de la emoción que contenían, a

---

5 Voir, sur ce point précis, BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 142-143 et LÓPEZ Amadeo, *op. cit.*, p. 77-82.

1 Cela n’exclut pas le modèle réel du Docteur H. L. Farabeuf, auteur d’un *Précis de Manuel Opératoire*, qu’Elizondo découvrit en travaillant sur un scénario : “la realización de esta película hizo que llegara a mis manos el célebre *Précis de Manuel Opératoire* del Dr. H. L. Farabeuf cuyas maravillosas ilustraciones de técnicas operatorias tenían un papel importante en mi película. Estos grabados, de una pulcritud incisiva sorprendente, complementaron gráficamente las imágenes que se habían formado en mi mente a partir de la fotografía de la tortura china y me sirvieron en la escritura de *Farabeuf* para establecer ciertas dimensiones de atmósfera y de contrapunto de imágenes que dieron a la novela cierto carácter y cierto estilo inusitados en las corrientes más tradicionales de la narración castellana” (*Nuevos escritores mexicanos del siglo XX...*, *op. cit.*, p. 44-45 ; cité par DURÁN M., *op. cit.*, p. 148).

convertirlo en una especie de zahir [sic]. El carácter inolvidable del rostro del supliciado, un ser andrógino que miraba extasiado el cielo mientras los verdugos se afanaban en descuartizarlo, revelaba algo así como la esencia mística de la tortura [...] el sólo mirarla (la imagen) me iba dando la pauta casi automática para tramar en torno a su representación una historia, turbiamente concebida, sobre las relaciones amorosas de un hombre y una mujer.<sup>1</sup>

Au-delà de la référence explicite à la source seconde qu'Elizondo a utilisée (le texte de Bataille qui figure en annexe), au-delà également du parallèle que l'on a été tentée et forcée d'établir avec ce même texte, ce qui ne laisse de troubler ici c'est l'intégration à laquelle se livre Elizondo de la source première, à savoir la photographie du supplicié<sup>2</sup>, une lecture qui est à replacer dans une vaste entreprise d'appropriation de l'œuvre de Bataille, aussi bien *Les Larmes d'Éros* que *L'érotisme*. Dans ce sens, le texte de *Farabeuf* se donne à lire, en quelque sorte, comme un programme qui ne laisserait rien au hasard.

Selon Bataille, si l'érotisme est la quête de l'objet du désir, il est, dans le même temps, un questionnement qui met en jeu la conscience, la quête d'une continuité possible de l'être. Il est surtout, par antonomase, "le domaine de la violence, le domaine de la violation", quelque chose qui, à la fois, épouvante et fascine, si l'on considère que la violence est "l'objet fondamental des interdits"<sup>3</sup> : "Que signifie l'érotisme des corps sinon une violation de l'être des partenaires ?, une violation qui confine à la mort ?, qui confine au meurtre ?"<sup>4</sup>. L'on retrouve cette dimension sado-bataillienne dans *Farabeuf* où, effectivement, l'érotisme se décline comme un rituel sadique, d'autant plus significatif ici que s'impose incessamment l'image fusionnelle du corps érotisé et du corps supplicié, contemplés avec la même morbidité et la même insensibilité apparente<sup>5</sup>. L'homme nu, ensanglanté<sup>6</sup> n'est que la première occurrence d'une image appelée à se répéter, selon un

---

1 *Ibid.*, p. 140.

2 Notons que Cortázar lui-même, dans le chapitre 14 de *Rayuela*, brode abondamment autour des photos de ce supplice que possède l'un des personnages, Wong, ne nous épargnant d'ailleurs aucun détail de la description (CORTÁZAR Julio, *Rayuela*, *op. cit.*, p. 184-187).

3 BATAILLE Georges, *L'érotisme* (1957), UGE-10/18, Paris, 1975, p. 47.

4 *Ibid.*, p. 22.

5 Lire la "dissertation" sur les mérites comparés de la torture chinoise et de la chirurgie (in ELIZONDO Salvador, *Farabeuf*, *op. cit.*, p. 77-78).

6 *Ibid.*, p. 10.

crescendo savamment dosé : les visages, les corps, les instruments, tour à tour, se tachent de sang<sup>1</sup> jusqu'à la scène paroxystique du dépeçage<sup>2</sup>.

L'orgasme apparaît bien comme le point culminant de l'acte érotique de la même façon que l'extase marque l'apogée de l'acte de torture. De plus, la répétition dans le texte de l'indistinction entre orgasme et mort (pas tant la mort, d'ailleurs, que le passage)<sup>3</sup>, entre douleur et plaisir rend compte de la parfaite rotondité du discours, du programme unitaire qui le sous-tend (unité de lieu, unité de temps, unité d'action) et de l'adéquation qui s'établit, parfois même jusqu'à la paraphrase, entre le texte d'Elizondo et celui de Bataille :

¿ Recuerdas... ?, y ella se queda quieta, congelada en ese quicio figurado en la superficie del espejo suntuoso y manchado en el que se refleja una puerta tras la cual él y ella ocultan un secreto pulsátil de sangre, de vísceras que si no fuera por esa puerta y por ese espejo que la contienen, su mirada todo lo invadiría con una sensación de amor extremo, con el paroxismo de un dolor que está colocado justo en el punto en que la tortura se vuelve un placer exquisito y en que la muerte no es sino una figuración precaria del orgasmo.<sup>4</sup>

La conformité avec le texte-miroir de Bataille va jusqu'à reproduire la photographie mais également jusqu'à réutiliser l'image christique du supplicé, même si Elizondo féminise cette représentation. Elizondo lui-même a beaucoup insisté sur la genèse de son propre texte, ne laissant rien au hasard. Sa conscience hypertrophiée de l'acte d'écriture multiplie les signes et les repères d'un hypertexte et d'un intertexte prégnants : le *Précis de Manuel Opératoire* du Dr Farabeuf, les *Larmes d'Éros* de Bataille, la photographie du Leng T'ché, le tableau du Titien, *Amour sacré et amour profane*, qui donne lieu, dans le texte élizondien, à un véritable exercice d'*ekphrasis*.

Quoi qu'il en soit, le rituel sadique est au cœur du texte d'Elizondo. Trop peut-être. Aucun signe ne manque, aucun instrument par quoi reconnaître qu'il est là : "[...] la violence", nous dit-on, "exige toujours des instruments"<sup>5</sup>. Ces outils du rituel sont même méticuleusement, cliniquement inventoriés, jusqu'à constituer une rhétorique, une grammaire :

---

1 *Ibid.*, p. 20, 32, 38, 39, 40, 42, 46, etc.

2 *Ibid.*, p. 142-149.

3 L'orgasme est, bien sûr, cette "petite mort" qui a fait les délices de la critique. Voir BATAILLE Georges, *L'érotisme*, *op. cit.*, p. 189 : "La volupté est si proche de la dilapidation ruineuse que nous appelons "petite mort" le moment de son paroxysme".

4 ELIZONDO Salvador, *Farabeuf*, *op. cit.*, p. 43.

5 ARENDT Hannah, *Du mensonge à la violence* [Trad. G. DURANT], Calmann-Lévy (Pocket), Paris, 1969, p. 106.

“La panoplia del objeto introduce en la agresión sádica un *código del acto* (también en el sentido teatral de la palabra)”<sup>1</sup>. Abondent ainsi, appartenant à la fois au registre chirurgical et au registre sacrificiel, les couteaux, les scalpels, les forceps, les ciseaux<sup>2</sup>, de la même façon que sont énumérées les “opérations” sadico-médicales : flagellation, amputation, ablation, démembrement, émasculatation, vivisection, dépeçage. La théâtralité patente des scènes répétées, leur parfaite distribution aux moments-clés du texte, soulignent ce que Sarduy nomme la “fixité” du rituel, “las cifras del suplicio : gestos de una oscura mímica, heráldica de objetos-actos”<sup>3</sup>. De plus, le rite se constitue sans doute en “ordre nécessaire au plaisir”<sup>4</sup>, en contrepoint indispensable au désordre des sens. Cette part de sacré que l’on décèle à la fois dans le rite érotique et dans le rite de la torture, ici théâtralement mis en scène, renvoie encore à la violence :

Le sacré est justement la continuité de l’être révélée à ceux qui fixent leur attention, dans un rite solennel, sur la mort d’un être discontinu. Il y a, du fait de la mort violente, rupture de la discontinuité d’un être : ce qui subsiste et que, dans le silence qui tombe, éprouvent des esprits anxieux, est la *continuité* de l’être, à laquelle est rendue la victime.<sup>5</sup>

Violence sexuelle ou violence sacrificielle sont, dans *Farabeuf*, les deux faces de la même monnaie, les deux manifestations du même désir d’immolation. Les corps sont mis à mort, brutalement éclairés, selon une esthétique de la violence tout à fait codifiée : “Y entonces me abandoné a su abrazo y le abrí mi cuerpo para que él penetrara en mí como el puñal penetra en la herida”<sup>6</sup>.

### **Farabeuf souverain**

L’homme souverain de Sade – est-il besoin de le rappeler ? – s’affranchit des limites morales qui lui feraient respecter l’autre. En cela, il est l’homme solitaire dont parle Blanchot qui parle de Sade : “Cette morale est fondée sur le fait premier de la solitude absolue”. Et, plus loin : “[...] le centre du monde sadique, c’est l’exigence de la souveraineté s’affirmant par une

---

1 SARDUY Salvador, “Del yin al yang (Sobre Sade, Bataille, Marmori, Cortázar, Elizondo)”, in *Escrito sobre un cuerpo* (1969), *Ensayos generales sobre el barroco*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1987, p. 231 [c’est l’auteur qui souligne].

2 Voir, en particulier, ELIZONDO Salvador, *Farabeuf, op. cit.*, p. 11.

3 *Ibid.*, p. 232.

4 BARTHES Roland, *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.*, p. 10.

5 BATAILLE Georges, *L’érotisme, op. cit.*, p. 92.

6 ELIZONDO Salvador, *Farabeuf, op. cit.*, p. 56 et, pratiquement dans les mêmes termes, p. 104.

immense négation”<sup>1</sup>. En niant l’autre, en refusant toute forme d’asservissement, Farabeuf/amant, en même temps qu’il assume son indépassable solitude, se pose en grand ordonnateur d’une cérémonie ritualisée, réglée dans ses moindres détails, affirme continûment son propre pouvoir, toujours dans l’excès, la dépense, la dilapidation<sup>2</sup>. C’est donc impunément qu’il peut faire violence au corps de l’autre puisque de cette violence il tire plaisir : “[...] plus insoutenable est le crime, plus grande est la volupté”<sup>3</sup>, dit Barthes qui parle, lui aussi, de Sade. C’est donc impunément aussi qu’il poursuit sans cesse l’objet de sa jouissance, lui-même inatteignable. Le rituel dont on parlait plus haut est reconnaissable dans cette quête jamais assouvie, dans la répétition inlassable du même geste. D’une certaine façon, la violence répétée, ritualisée, est le plus court chemin (moyen et non fin) vers l’inaccessible objet du désir.

Face à Farabeuf, gît le corps de la femme, passif, réifié, en tout état de cause objet de passion (amour et souffrance), centre de la violence : “[...] yo te seguiría [...] silencioso también, prefigurando lentamente en mi mente tu abandono y tu entrega, tu muerte”<sup>4</sup>. Le lien ténu qui s’établit entre violence et torture dit crûment la finitude inscrite dans le corps.

La violence de Farabeuf est une violence pensée, assumée. Il y a chez lui pleine conscience de l’acte qu’il va, peut, veut commettre, même si cet acte demeure de l’ordre de la pure volition et de l’éternelle imminence. Ainsi cette violence s’inscrit-elle dans un paradoxe fondamental : être tout à la fois prévisible et imprévisible<sup>5</sup>.

### **Un empire de sens**

Toutes ces pistes convoquées commencent, me semble-t-il, à ébaucher un sens démultiplié. Ce qu’énonce en premier lieu le texte, brutalement, c’est que la violence, à hésiter ainsi entre pulsion de vie (Éros) et pulsion de mort (Thanatos), a l’air de se situer dans une ambivalence constitutive susceptible de traduire précisément à la fois cet instinct de vie (pôle positif) et ce désir

---

1 BLANCHOT Maurice, *Lautréamont et Sade*, Minuit, Paris, 1963, p. 19 et 34.

2 Telle est l’obsession de Bataille. Dans sa dénonciation de l’économie et de la mesquinerie bourgeoises, dans celle de la productivité, il s’est attaché à montrer l’aspect subversif de la dilapidation, du gaspillage ostentatoire, de l’orgiasme démesuré. Voir G. BATAILLE Georges, “La notion de dépense”, in *Œuvres complètes*, 9 vol., Éd. Michel Foucault, Gallimard, Paris, 1970, I, p. 302-320.

3 BATAILLE Georges, *L’érotisme...*, op. cit., p. 187. Dans *Farabeuf*, l’on est évidemment loin du Sade des *Cent vingt journées de Sodome* ou du Pasolini de *Salò*.

4 ELIZONDO Salvador, *Farabeuf*, op. cit., p. 121.

5 Voir les pages qu’Elizondo consacre à la violence : “De la violencia”, in *Cuaderno de escritura*, op. cit., p. 59-64.

de destruction (pôle négatif). Ce paradoxe foncier reste par ailleurs, et toujours dans le texte, inséparable de la volupté sadique, elle-même liée à une quête effrénée d'un objet de désir autant que du désir lui-même<sup>1</sup>.

Tous les ingrédients y sont et sans doute est-ce là que le bât blesse. Elizondo, dans le droit fil des écrits de Sade et de Bataille, met en place une sorte de mythologie de l'érotisme, de la douleur et de la mort, considérés conjointement, non comme des réalités tangibles, mais bien comme des fantasmes. L'extase qui transfigure Fou-Tchou-Li, au moment de son lent dépeçage, n'est assurément pas plus effective que la jouissance suprême de la femme languissant sous le bistouri aiguisé de Farabeuf. Un arsenal d'indices, une scénographie appuyée, comme autant de résonances sado-batailliennes, viennent d'ailleurs renforcer cette construction imaginaire dont on aurait tort de mésestimer au demeurant la puissante force poétique. D'abord, la photographie, dans sa présence/absence obsessionnelle tente de traduire l'instantanéité, la simultanéité. Ensuite, la négation du temps (c'est-à-dire du successif, de l'historique, de l'événementiel) annule du même coup la prétention chronologique de l'histoire tout autant que celle du récit et induit toute une série d'identités fortes : la scène érotique, la mort par supplice, l'opération chirurgicale et/ou torture à laquelle le Dr Farabeuf va soumettre le corps de la femme et une autre série d'identités secondaires : la méthode de divination, le signe idéogrammatique sur la vitre, l'étoile de mer, le chiffre 6, la pluie, la mouche, les trois pièces de monnaie, etc. Tous ces éléments, artificiellement convoqués par le biais d'une écriture subtile, tendent à figurer le corps écartelé du supplicié tout autant que les entailles qui lui sont infligées. Dans le sens où Barthes a parlé, dans *L'Empire des signes*, d'une "écriture de la violence", d'une "syntaxe des actes", d'un "scénario de signes"<sup>2</sup>, il y a dans *Farabeuf* une écriture très maîtrisée de la violence. L'on dira même qu'il y a un déploiement et une circulation des signes de cette violence et, de ce point de vue-là, une instrumentalisation de l'écriture à cette seule fin. Ainsi, le texte élizondien, éminemment rhétorique, renvoie sans cesse, non à la violence, mais à l'écriture de celle-ci.

Tout se présente donc à la manière d'un rébus (signes qu'il faut interpréter, appel à une pseudo-herméneutique)<sup>3</sup>, ou, si l'on préfère, d'une vaste mise en scène, celle d'un simulacre, opérations qui ne paraissent

1 Voir, à ce propos, les développements qu'a consacrés au désir, dans les romans d'Elizondo, LÓPEZ Amadeo, *La conscience malheureuse*, *op. cit.*, en particulier le chap. II.

2 BARTHES Roland, *L'Empire des signes*, Skira-Les sentiers de la création/Champs-Flammarion, Paris, 1970, p. 142.

trouver de résolution que dans la scène finale. Or, au-delà de cet écran de fumée, le jeu ne conduit à rien puisque tout reste dans l'ordre du fantasme (le texte dit "sueño"<sup>1</sup>), de l'inaccompli. La scène réelle, induite, originée par la scène fantasmatique, reste somme toute forclosée, se constitue en scène absente, dérobée. Le rituel spectaculaire final ne dévoile en effet rien que nous ne sachions déjà, rien qui ne nous ait déjà été révélé dès la première page, une réflexion métaphysique vieille comme le monde, quoique non banale ni insouciance pour autant :

¿ No alude este hecho a la dualidad antagónica del mundo que expresan las líneas continuas y las líneas rotas, los *yang* y los *yin* que se combinan de sesenta y cuatro modos diferentes para darnos el significado de un instante ? [...] tú tienes que hacer un esfuerzo y recordar ese momento en el que cabe, por así decirlo, el significado de toda tu vida<sup>2</sup>.

Simple pré-texte, la photographie du supplice, insérée ou décrite, à laquelle ont eu recours successivement José Gutiérrez Solana, Bataille, Cortázar et Elizondo<sup>3</sup>, en raison même de cette manipulation insistante, devrait être remise au rang des *clichés*. Rien, dans son éphémère pérennité<sup>4</sup>, qu'elle n'ait déjà dit. Bien qu'à la page 27, Farabeuf lance l'avertissement suivant : "La fotografía [...] es una forma estática de la inmortalidad", son "théâtre instantané"<sup>5</sup> vient dire la fugacité et la finitude de l'image, l'impossibilité de la réponse.

Aux personnages élizondiens à la recherche d'un sens à donner à leur vie s'agrégent les spectateurs que nous avons été forcés de devenir. Conviés en voyeurs au spectacle *cent fois* rejoué de la violence, nous n'assistons à nulle épiphanie qui signerait et signifierait la fin de la poursuite (et donc le triomphe des moyens), le terme de la quête identitaire. En ce sens, le texte

---

3 Le terme est d'ailleurs employé au début du chapitre III : "Para poder resolver el complicado rebus que plantea el caso, es preciso, ante todo, ordenar los hechos cronológicamente, desposeerlos de su significado emotivo, hacer, inclusive, antes de ese ordenamiento en el tiempo, un inventario pormenorizado de ellos, independientemente del orden en el que tuvieron lugar en el tiempo" (S. ELIZONDO, *Farabeuf, op. cit.*, p. 59).

1 *Ibid.*, p. 85.

2 *Ibid.*, p. 10.

3 Il semblerait, d'après Sarduy, que le peintre José Gutiérrez Solana ait représenté dans l'un de ses tableaux une photographie du supplice du Leng Tch'e (S. SARDUY, "Del yin al yang...", art. cit., p. 242). Sarduy établit des liens intertextuels d'une grande subtilité entre Sade, Bataille, Elizondo, Cortázar et Marmori. Dans cette lignée, *Farabeuf* tisse aussi des liens, me semble-t-il, avec *La carne de René* du Cubain Virgilio Piñera.

4 J'avoue que l'oxymore est un peu poussé mais je veux simplement dire que la photographie, à la fois, capte un instant fugitif et persiste, tel un témoignage.

5 ELIZONDO Salvador, *Farabeuf, op. cit.*, p. 131.

d'Elizondo demeure un texte ouvert, irrémédiablement discontinu, délicieusement condamné à la pire des tortures : “[...]lo imposible del decir, la fragmentación, la repetición obsesiva, la postergación perversa del final en aras del mantenimiento de una escritura agonizante”<sup>1</sup>.

Françoise MOULIN CIVIL

GRELPP

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

### Bibliographie

- BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil/Points, 1971.
- BATAILLE, Georges, “La notion de dépense”, in *Œuvres complètes*, 9 vol., éd. Michel Foucault, Paris, Gallimard, 1970, I, p. 302-320.
- BENMILOUD, Karim, *Vertiges du roman mexicain contemporain : Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Sergio Pitlor*, Thèse de Doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, décembre 2000.
- BLANCHOT, Maurice, *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, 1963.
- CABRERA, Vicente, “Tortura en cámara lenta : Salvador Elizondo ‘En la playa’ y otras historias”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, XL, 3, 1990, p. 394-399.
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela* (1963), Madrid, Cátedra, 1998.
- CYMERMAN, Claude et FELL, Claude (éds), *Histoire de la Littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, Paris, Nathan-Université, 1997.
- DURÁN, Manuel, *Triptico mexicano. Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo*, México, SepSetentas, 1973.
- ELIZONDO, Salvador, *Narda o el verano*, Mexico, Era, 1977 (1<sup>re</sup> éd., 1964).
- *Farabeuf o la crónica de un instante*, Barcelona, Montesinos, 1981 (1<sup>re</sup> éd., Mexico, Joaquín Mortiz, 1965) ; éd. Eduardo Becerra, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas n° 481), 2000.
  - *El Hipogeo secreto*, Mexico, Joaquín Mortiz (“Serie del Volador”), 1968.
  - *Cuaderno de escritura*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1969.
  - *El grafógrafo* (1972), in *Obras*, 3 t., Mexico, Colegio de México, 1994, II, p. 123-209.
  - *Contextos*, México, SepSetentas, 1973.
  - *Camera lúcida* (1983), in *Obras*, 3 t., México, Colegio de México, 1994, III, p. 3-159.
  - *Elsinore* (1988), in *Obras*, 3 t., México, Colegio de Mexico, 1994, III, p. 161-211.
  - “Quién es Justine”, “Georges Bataille y la experiencia interior”, *Teoría del infierno* (1992), in *Obras*, 3 t., Mexico, Colegio de México, 1994, III, p. 213-385 (textes écrits entre 1959 et 1972).
- FOUQUES, Bernard, “Farabeuf, entre l’anathème et l’anamorphose”, *Bulletin Hispanique*, LXXXIII (3-4), juillet-décembre 1981, p. 399-431.
- GLANTZ, Margo, “Farabeuf, escritura barroca y novela mexicana” (p. 17-26), “Entrevista con Salvador Elizondo y Edgar Allan Poe” (p. 27-33), in *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*, Veracruz, Universidad veracruzana, 1979.
- GLIEMMO, Graciela, “La inscripción de una escritura: Georges Bataille en América Latina”, *Revista de la Universidad de Antioquia*, LXII, 232, avril-juin 1993, p. 45-58.
- JARA, René, *Farabeuf. Estrategias de la inscripción narrativa*, Veracruz, Universidad veracruzana, 1982.

<sup>1</sup> GLIEMMO G., “La inscripción de una escritura...”, art. cit., p. 48.

- LÓPEZ, Amadeo, *La conscience malheureuse dans le roman hispano-américain contemporain. Littérature, Philosophie et Psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- MANZOR-COATS, Lillian, "Problemas en *Farabeuf* mayormente intertextuales", *Bulletin Hispanique*, LXXXVIII (3-4), juillet-décembre 1986, p. 465-476.
- MATAMORO, Blas, "El apócrifo Salvador Elizondo", *Cuadernos Hispanoamericanos* (544), octobre 1995, p. 137-139.
- PAZ, Octavio, *El signo y el garabato*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1973.  
– *Un más allá erótico: Sade*, Bogotá-Caracas-Quito, Tercer Mundo Editores, 1994.
- SARDUY, Severo, "Del Yin al Yang (Sobre Sade, Bataille, Marmorì, Cortázar y Elizondo)", in *Escrito sobre un cuerpo* (1969), *Ensayos generales sobre el barroco*, Mexico-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- SHAW, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1981.

### **Annexe**

BATAILLE Georges, *Les Larmes d'Éros* (1961), Paris, UGE-10/18, 1971, p. 119 et 120-122 (c'est l'auteur qui souligne) :

« Je propose à ma réflexion de m'attarder sur des figures à peu près contemporaines, que seule la photographie me fit connaître. Des moments qu'ils vécurent, les deux personnages en question eurent peu de conscience. Le premier est un *sacrifiant* vaudou. Le second est un supplicié chinois, dont le supplice évidemment ne pouvait avoir d'autre fin que la mort...

Le jeu que je me propose est de me représenter, pour moi-même, avec soin, ce qu'ils vivaient au moment où l'objectif fixa leur image sur le verre ou la pellicule. [...]

#### **Supplice chinois**

Le monde lié à l'image ouverte du supplicié photographié, dans le temps du supplice, à plusieurs reprises, à Pékin, est, à ma connaissance, le plus angoissant de ceux qui nous sont accessibles par des images que fixa la lumière. Le supplice figuré est celui des *Cent morceaux*, réservé aux crimes les plus lourds. Un des clichés fut reproduit, en 1923 dans le *Traité de psychologie* de Georges Dumas. Mais l'auteur, bien à tort, l'attribue à une date antérieure et en parle pour donner l'exemple de l'*horripilation* : les cheveux sur la tête ! Je me suis fait dire qu'afin de prolonger le supplice, le condamné recevait une dose d'opium. Dumas insiste sur l'apparence extatique des traits de la victime. Il est bien entendu, je l'ajoute, qu'une indéniable apparence, sans doute, en partie du moins, liée à l'opium, ajoute à ce qu'a d'angoissant l'image photographique. Je possède, depuis 1925, un de ces clichés. Il m'a été donné par le docteur Borel, l'un des premiers psychanalystes français. Ce cliché eut un rôle décisif dans ma vie. Je n'ai pas cessé d'être obsédé par cette image de la douleur, à la fois extatique (?) et intolérable. J'imagine le parti que, sans assister au supplice réel, dont il rêva, mais qui lui fut inaccessible, le marquis de Sade aurait tiré de son image : cette image, d'une manière ou de l'autre, il l'eût incessamment devant les yeux. Mais Sade aurait voulu le voir dans la solitude, au moins dans la solitude relative, sans laquelle l'issue extatique et voluptueuse est inconcevable.

Bien plus tard, en 1938, un ami m'initia à la pratique du yoga. Ce fut à cette occasion que je discernai, dans la violence de cette image, une valeur infinie de renversement. À partir de cette violence – je ne puis, encore aujourd'hui, m'en proposer une autre plus folle, plus affreuse – je fus si renversé que j'accédai à l'extase. Mon propos est ici d'illustrer un lien fondamental : celui de l'extase religieuse et de l'érotisme – en particulier du sadisme. Du plus inavouable au plus élevé. Ce livre n'est pas donné dans l'expérience limitée qu'est celle de tous les hommes.

Je ne pouvais le mettre en doute...

Ce que soudainement je voyais et qui m'enfermait dans l'angoisse – mais qui dans le même temps m'en délivrait – était l'identité de ces parfaits contraires, opposant à l'extase divine une horreur extrême ».

**La positivité du meurtre dans *El arriero y los ladrones*<sup>1</sup>  
et dans *El Eclipse*<sup>2</sup> de Augusto Monterroso.**

Arrieros somos, y en el camino nos encontraremos.  
(refrán)  
Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba aquí.  
(A. Monterroso)

Les deux textes sur lesquels est centrée cette étude mettent en scène la mort donnée de main d'homme et une relation agresseur-agressé vécue du point de vue de celui qui occupe la position de l'agressé. Par là, ces récits, pris dans les filets du désir, nous concernent, bien au-delà de ce qu'on pourrait supposer d'une vieille histoire de muletier et de voleurs ou de l'histoire d'un prêtre tombé aux mains des Indiens, nous qui ne sommes ni muletiers, ni voleurs, ni curés, ni indiens.

*El arriero y los ladrones* est une des versions d'un "romance"<sup>3</sup> nous racontant l'histoire d'un muletier qui peut être résumée comme suit : Un muletier, homme bien mis, argenté, avance sur la route d'Aragon en direction de la Manche. Il conduit ses bêtes. Soudain, il est abordé par sept "soldats"<sup>4</sup> qui lui demandent où il va. Il leur répond. Les voleurs veulent l'accompagner et l'avertissent de leur impécuniosité, ce qui ne l'effraie en rien puisqu'il leur dit :

"Por dinero no se asusten, / alante, mis compañeros,  
que llevo yo más doblones / que de estrellas tiene el cielo".

Les voleurs en sont heureux. Arrivés à une auberge, ils demandent du vin. Le premier verre, qui contient un poison, est pour le jeune muletier qui refuse de le boire – "Que lo beba el Rey de España / que yo vino no lo

---

1 "Romance" traditionnel.

2 MONTERROSO August M, *Cuentos*, Alianza Editorial, El libro de bolsillo, Madrid, 1986, p. 37-38.

3 In COSSÍO José María de, *Romances de la tradición oral*, Espasa-Calpe, Col. Austral, Buenos Aires, 1947, p. 110-111. J'utiliserai, en tant que de besoin, d'autres versions du même "romance", en particulier, *El arriero de Bembibre*, que l'on trouve notamment in *Romances tradicionales*, disque de Joaquín Díaz, Movieplay, Madrid, 1973, et *El mozo arriero y los siete ladrones* qui peut, par exemple, être consulté dans le travail de RIVAS TURRADO Isidora, "Una recolección de romances en la zona sur de León", Reus, septembre 1990, a cura de Salvador Rebés, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, biblioteca Abat Oliba, 1994, p. 527.

4 On trouve, pour la même réalité, les mots de "soldados", "bandidos", "ladrones", selon les versions.

bebo”. À ces mots, les sabres sortent<sup>1</sup> et celui du muletier, dont on souligne la qualité, fait son travail – “De los siete mató cinco/ los otros dos van huyendo [...]”. La version intitulée *El arriero de Bembibre* est la plus démonstrative puisque les cinq bandits y sont explicitement tués d’un seul coup de poignard. Elle précise, en effet :

Del primer golpe que dio, / los siete retrocedieron.

Al segundo que tiró, / cinco cayeron al suelo.

La justice intervient pour l’emprisonner. Mais, il écrit au Roi qui, réjoui par cette histoire, fait verser une pension de cinq réaux au muletier et une de deux réaux à l’aubergiste – pour le verre de venin.

Le récit se divise en quatre parties. La première partie nous décrit la vie qui va sans problème et avance entre douceur et confiance, comme le montrent le triple usage de “buen” ou de “buena” et la richesse supposée impliquée notamment par le nombre d’animaux – “siete”, “ocho”, “nueve”.

La deuxième partie nous présente un obstacle : “A la vuelta de una esquina / siete soldados salieron” ou mieux encore, dans une autre version, “Detrás de una encrucijada/ siete bandidos salieron” – et nous savons, avec Don Quichotte, qu’en principe les aventures situées en un tel lieu sont de celles où il n’y a rien à gagner.

Remarquons la naïveté apparente du muletier, qui confie volontiers sa richesse, et la dimension allégorique que prend celle-ci du fait d’une référence aux étoiles.

La deuxième partie est porteuse d’une agression latente, d’un meurtre aux fins de vol que la troisième partie va organiser autour du double motif du vin et des armes blanches. Le refus de boire le vin empoisonné est le point de départ de la résolution magique du conflit dont l’arme blanche constitue l’instrument privilégié.

Il ne reste plus à la quatrième partie qu’à tirer la conséquence de la situation et à définir la récompense que, pour avoir tué cinq de ses agresseurs, le meurtrier – auquel, chemin faisant, nous avons pu nous identifier – va recevoir du représentant de l’autorité, le Roi.

J’ai, jusqu’à présent, tenté de cerner les caractéristiques du “romance” étudié dans sa dimension de relation d’un événement. Ce point de vue peut être utilement complété par une approche de l’événement constitué par la relation des événements formant le récit.

---

<sup>1</sup> On trouve “sables” ici, dans d’autres versions “puñales”, ou même “espadas”, pour les voleurs et “pistola”, pour le muletier.

À ce stade se pose le problème de la nécessité d'une identification du lecteur à l'un des personnages pour que le récit fonctionne et prenne un intérêt. Ce qui me conduit à la question suivante : pourquoi tant le lecteur réel que je suis que le lecteur implicite impliqué par le texte sont-ils conduits à s'identifier si facilement à un meurtrier ? La réponse est relativement simple : c'est parce que, me semble-t-il, le récit fonctionne comme un symptôme venant témoigner d'un réel intolérable, caractérisé par une violence subie.

La version du "romance" intitulée *El arriero de Bembibre* que nous avons citée est accompagnée d'un commentaire de Luis Díaz qui évoque la source de l'histoire. Il expose que :

Ce "romance" est vraisemblablement fondé sur un fait réel : deux muletiers sont assaillis par des bandits alors qu'ils viennent de réaliser une affaire et l'un d'eux meurt dans l'échauffourée. L'histoire originaire, simple transcription en "romance" d'un événement de caractère local, a été transformée avec le temps en véritable légende. Dans cette évolution, un des protagonistes disparaît, et celui qui reste est notablement mythifié, au point d'être transformé en héros aux forces surhumaines.<sup>1</sup>

Face à l'assassinat d'un muletier par une bande de voleurs, le récit procède, au terme de son évolution, à un renversement décisif en conservant l'essentiel de la scène de référence. Le texte terminal garde parfois trace du recul des muletiers, lorsque les assaillants sortent leurs armes, en inversant le rôle des protagonistes. Il porte aussi le témoignage d'un assassinat dans le fait que le muletier tue cinq adversaires à la fois – d'un seul coup, précise une version. Le second muletier se cache, à mon avis, dans la place de survivant qui résulte de la différence entre les cinq bandits assassinés et les sept qui constituaient la bande. La version de base que j'ai retenue envoie même les deux bandits chercher la justice<sup>2</sup>, ce qui n'est pas le premier réflexe de voleurs ayant des problèmes.

À ce stade, l'histoire peut se constituer en véritable légende. Cette légende et le renversement qu'elle implique laissent intact un point essentiel : le meurtre. Le meurtre y reste le pivot autour duquel tournent agresseurs et agressés. Le meurtre s'y présente dans une dimension indépassable. Tuer l'autre n'est pas seulement le moyen de se débarrasser d'autrui dont disposent les agresseurs, c'est aussi le rêve le plus fou et le plus fort des agressés.

---

1 La traduction est de moi.

2 Nous pouvons déduire de ce fait que ce n'est pas la version la plus aboutie du "romance".

Peut-on s'aider de la même logique pour avancer une lecture inédite du conte de Monterroso ? L'entreprise est délicate. Le conte nous présente un prêtre perdu. Malgré trois ans de séjour en Amérique et une connaissance des langues locales, il s'est égaré dans la forêt guatémaltèque et est disposé à accepter la mort. Lorsqu'il se réveille, cependant, aux mains d'autochtones prêts à le sacrifier, son désir de vivre lui suggère un subterfuge. Le sacrifié potentiel a l'idée d'utiliser la prochaine survenue d'une éclipse pour sauver sa peau.

Le conte, qui n'a pas la simplicité linéaire du "romance", peut être divisé en trois séquences. La première séquence nous montre le prêtre face à une forêt dont la toute-puissance maternelle est mise en relief par les adjectifs "poderosa", "implacable" "definitiva". C'est une mort qui est annoncée – en nous laissant encore croire que ce pourrait être une mort naturelle. Le stoïcisme du prêtre et sa vocation messianique sont liés à une figure paternelle : celle de l'empereur Charles Quint.

La deuxième séquence est fondée sur un changement de décor : le prêtre va être sacrifié. La tranquillité des participants est frappante : "rosto impassible" pour les indigènes, acceptation et même soulagement pour le prêtre, au point que sa réaction ultérieures paraît inattendue. Se souvenant de la proximité d'une éclipse, il affirme : "Si me matáis, puedo hacer que el sol se oscurezca en su altura". L'incrédulité attribuée aux indigènes nous laisse pour l'instant croire qu'ils sont impressionnés par cette menace.

À ce moment-là, la question du savoir fait irruption de manière manifeste dans le texte. En témoignent les mots : "idea", "talento", "cultura universal", "arduo conocimiento de Aristóteles". Le savoir y était déjà de façon implicite. Nous trouvons dans le premier paragraphe et le début du deuxième les mots "ignorancia" "pensamiento", "dominio", comme nous trouverons dans le troisième une évocation des connaissances astronomiques des indigènes. En nous montrant l'autosatisfaction du prêtre, représentant le monde des conquérants, content du haut niveau de son savoir, l'auteur va pouvoir souligner la valeur des connaissances des indigènes.

La troisième séquence du texte commence, en effet, deux heures après, avec l'évocation du sang du sacrifié qui coule et des indigènes récitant la liste des dates des éclipses à venir. Elle permet au texte de se conclure sur une valorisation culturelle des Mayas – qui avaient pu les prévoir sans l'aide d'Aristote.

Là encore, comme pour *El arriero y los ladrones*, nous disposons d'éléments permettant de comprendre que l'histoire racontée est basée sur

133 *Positivité du meurtre: El arriero y los ladrones et El Eclipse*

une inversion. Monterroso reprend et modifie, en 1959, le scénario d'une histoire, provenant d'un récit de la période initiale de la conquête de l'Amérique, que Hergé a réactualisé en l'utilisant dans *Le temple du soleil*, publié en 1949<sup>1</sup>. Le passage correspondant de ce dernier ouvrage se subdivise lui aussi en trois parties que je résume très rapidement.

D'abord, Tintin et ses acolytes, coupables d'avoir découvert le Temple du Soleil, sont condamnés à être brûlés. Ensuite, Tintin invoque le soleil en lui demandant de se cacher. Enfin, l'éclipse a lieu et les Incas fuient épouvantés.

Par rapport à cette version de l'histoire, le conte de Monterroso n'est pas dépourvu d'une dimension "exemplaire". Son lecteur, supposé occidentalisé, a pu s'identifier au prêtre jusqu'au moment décisif où il se rend compte qu'il méconnaissait la valeur de la culture autochtone. En effet, les indigènes, forts de leur savoir, ne se laissent pas prendre au piège grossier du prêtre.

Le problème est qu'à ce moment-là un meurtre a lieu. La punition dont fait l'objet cet être dominateur, représentant d'un savoir prétendu supérieur, est la mort. En bon lecteur, conforme, je pense, au lecteur implicite postulé par le texte, me voici, grâce à la diversion que constitue de ce point de vue une juste critique de la colonisation et du génocide culturel qui l'a accompagnée, me voici donc identifié à un ou à des assassins – et, au moins un temps, content de l'être.

Vous me direz sûrement que je vais trop vite en besogne et que l'auteur a, de ce côté-là, assuré ses arrières. Peut-on, en effet, assimiler un sacrifice maya à un meurtre ? Non, sans doute, s'il était question d'un sacrifice commis, à l'époque, par des Mayas. Mais, ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Nous ne sommes pas face au récit d'un ethnologue nous racontant une scène du passé, mais face à un texte contemporain qui nous émeut à partir de la conception affective implicite que nous pouvons avoir à présent des choses. Il n'est, par suite, pas douteux que, si la dimension d'assassinat était exclue de l'esprit d'un prêtre maya, elle ne peut pas l'être de celui du lecteur du texte de Monterroso.

Au-delà d'un premier niveau de lecture, c'est la position de victimes des Indiens qui est mise en scène par l'auteur du conte. Et c'est parce que nous

---

<sup>1</sup> HERGÉ, *Les aventures de Tintin. Le temple du soleil*, Casterman 1949-1977, 62 p. Le fragment qui nous intéresse est à la page 58. La première édition espagnole, *El templo del sol*, est de la même année 1949 (Juventud, Barcelone).

les situations comme tels, en nous identifiant à eux, que nous pouvons si facilement renverser la logique impliquée par la conquête.

L'obscurité du soleil que le prêtre espagnol brandit comme une menace est alors un symbole du processus dont les Indiens ont été victimes. Le conte, par son mouvement d'inversion, de renversement, constitue par lui-même un événement qui a pour objet d'atténuer une réalité insupportable. Ces sont alors les conquis qui tuent un conquérant, mais le meurtre reste, là encore, le pivot indépassable de la relation à l'autre.

Pour que le conte produise son effet, le lecteur implicite du texte a besoin d'être, au moment où se produit le temps fort du texte – la constatation de la mort –, un indien imaginaire. Cette position, dans laquelle les Américains d'origine européenne peuvent trouver un élément d'identité les soulageant de la culpabilité dont ils héritent, n'exige rien de plus qu'une facilité, somme toute très néo-chrétienne, d'identification à la victime, qui peut accompagner toutes les origines possibles.

Tant *El arriero y los ladrones* – de manière directe – que *El Eclipse* – de façon plus voilée – mettent apparemment en scène des actes relevant d'une violence fondamentale, au sens où l'entend Jean Bergeret<sup>1</sup> lorsqu'il définit comme telle une violence liée à la notion même de vie, dans laquelle il n'existe pas d'intention, ni de plaisir de nuire à un autre. Cet instinct violent de survie et d'autoconservation est à distinguer de l'agressivité, qui est, elle, secondairement érotisée.

Cette lecture des textes, qui se situe dans une logique d'inversion par rapport à une réalité sous-jacente, est-elle décisive pour leur permettre d'acquérir un statut de légende ? Je crois que la violence fondamentale contenue dans ces textes y contribue d'autant mieux que les récits qu'ils nous présentent ne se limitent pas à sa seule évocation.

Ce qui fait l'impact de ces textes, c'est qu'ils reposent sur un soubassement pluriel, qui a notamment une dimension œdipienne.

Le muletier est un "mozo". Le "romance" le dit clairement à six reprises dont une assortie d'un diminutif – "mocito". L'histoire implique une femme, la "ventera" et il existe entre elle et le muletier une connivence sans laquelle on voit mal pourquoi d'une part, il n'aurait pas bu le vin empoisonné et, d'autre part, le Roi la remercierait par une rente à vie.

---

1 Cf. BERGERET Jean, *La violence et la vie. La face cachée de l'Œdipe*, Payot, Paris, 1994, 254 p. et *La violence fondamentale*, Dunot, Paris, 1996, 251 p. [1<sup>re</sup> édition, Bordas, 1984].

À côté de cette figure particulièrement bienveillante du père symbolique que représente le Roi, les voleurs sont une possible dilatation plurielle de ce voleur de père réel qui dépouille notamment l'enfant de son trésor le plus cher : sa relation dyadique à la mère.

La violence fondamentale qui régit l'événement relaté par le récit n'est plus suffisante pour rendre compte, en son entier, de l'événement que constitue la relation du récit. Il n'est plus possible, à ce niveau, de différencier clairement la violence légitime de la violence illégitime, la violence défensive de la violence érotisée.

Pour ce qui est du conte de Monterroso, j'ai déjà souligné la dimension maternelle de la forêt et la dimension paternelle de Charles Quint. Le conte, derrière un premier niveau de lecture de l'ordre de la rivalité des savoirs, ne met en scène qu'à un second niveau la violence fondamentale qui le porte – sans doute parce que celle-ci ne peut, comme dans le "romance", dépasser, par une longue élaboration, le stade du ressentiment. Il n'en implique pas moins un troisième niveau de lecture dans lequel il existe un rapport privilégié entre la forêt maternelle, dans laquelle le prêtre espagnol s'est perdu, et les Indiens qui se préparent à le sacrifier à son réveil.

Cette place de l'intrus, occupée par le prêtre, n'est pas très éloignée de celle qu'occupent les voleurs dans le "romance". Un intrus, que les indigènes paraissent incapables de capturer sans l'aide de la mère-forêt, puisqu'il parcourait le pays depuis trois ans lorsqu'il finit par se perdre. Un intrus dont la capture n'est pas dépourvue d'une dimension magique : s'asseyant au milieu de la végétation pour attendre la mort, il se réveille, au paragraphe suivant, sur un autel sacrificiel.

La rivalité n'a pas de raison d'être limitée à la simple valorisation des connaissances, qui constitue le premier niveau de lecture du conte. Le désir de meurtre d'un père réel s'exprime aussi dans le conte de Monterroso.

Notre identification potentielle à un meurtrier, facilitée par des circonstances acceptables par notre censure morale, dépasse la seule présentation de cas de violence fondamentale. Les récits comportent des éléments qui trouvent chez le lecteur ou l'auditeur un retentissement plus large. Afin de tenter de le démontrer, je voudrais essayer de voir ce que donnent, si c'est possible, les mêmes histoires racontées de point de vue différents.

On retrouve par exemple un voleur, un muletier et une femme dans une vieille chanson catalane qui raconte une histoire semblable à celle de notre “romance”, mais du point de vue du voleur : *La canço del lladre*<sup>1</sup>.

C’est l’histoire d’un voleur racontée par lui-même. Le premier couplet nous conduit à nous identifier négativement à ce personnage qui est marqué par la décadence :

Quan jo n’era petitet / festejaba y presumía,  
i ara que ne soc grandet / me só posat a mala vida.

La fin du texte – qui, dans d’autres versions, est le refrain – confirme ce mouvement vers le néant, vers la mort : “Adéu, clavell morenet,/adéu estrella del día”.

Donc ce voleur vole un muletier – “Vaig robar un traginer/que venía de la fira”. Pas de meurtre ici, l’identification, même négative, au voleur n’y aurait pas résisté. Il ne s’arrête cependant pas là. Il vole également une femme – “he robada una nina”. Pour cela, il utilise le mensonge : une promesse de mariage. Et l’histoire, dans la version que j’ai citée, s’arrête là, ne nous permettant pas facilement de comprendre pourquoi cet homme, qui a obtenu tout ce qu’il voulait, dit aussi pathétiquement au revoir à l’étoile du jour.

Une version plus complète nous livre plus aisément ce secret. Dans un dernier couplet, le voleur évoque la justice qui s’est saisie de lui et qui le fera payer de sa vie. La mort, comme paiement de la transgression et de la décadence, vient sanctionner des actes qui ne peuvent la justifier totalement, aux yeux de celui qui écoute la chanson, que si la négativité de son rapport au voleur rattache celui-ci aux désirs fondamentaux liant chacun de nous à son père et à sa mère. En ce sens, la *Canço del lladre* nous confirme que *El arriero y los ladrones* n’est pas seulement le support d’une histoire de violence fondamentale.

Que serait l’équivalent de la *Canço del lladre* pour *El Eclipse* ? Il me vient à l’esprit un récit qui ne se situe pas exactement dans le même registre que celui que j’ai évoqué jusqu’à présent puisque ce n’est pas une fiction. Au-delà de cette différence, ce texte présente, cependant, l’intérêt d’être de nature à conduire un lecteur d’aujourd’hui à s’identifier négativement à un prêtre espagnol et il nous éclaire particulièrement sur la vocation de génocide culturel de la conquête. Il s’agit du compte-rendu du *Proceso*

---

<sup>1</sup> Par exemple, in *Lo que canta el pueblo español* de ÁGUILA J. De Juan del, Unión musical española, Madrid, 1975, p. 104.

137 *Positivité du meurtre: El arriero y los ladrones et El Eclipse*

*Inquisitorial del Cacique de Tezcoco*<sup>1</sup>. En 1539, peu de temps après la conquête, un indien est condamné comme hérétique par l'Inquisition pour s'être livré à des pratiques idolâtres, liées à son ancienne religion. L'*auto de fe* a lieu le 30 novembre 1539, devant une importante foule, la présence de chacun étant obligatoire, sous peine d'excommunication. L'enjeu n'est plus tout à fait du même ordre qu'avec les récits précédents. Pourquoi ? Sans doute, parce que, ne s'agissant pas d'une fiction, la force de l'événement relaté relègue au second plan l'événement que constitue la lecture du récit. Nous pouvons, certes, constater que la fin poursuivie était de dépouiller les Indiens d'une part d'eux-mêmes qui constituait une sorte de mère intérieure et relever la dimension de père réel de l'inquisiteur, si abusivement sévère que l'Inquisiteur Général d'Espagne lui écrit l'année suivante pour le modérer. Mais le récit dépasse la simple logique du meurtre et de ses rapports avec la violence fondamentale ou avec la violence érotisée pour rencontrer la violence mise en œuvre par ceux qui détiennent le pouvoir et ses instruments de légitimation.

Ceci nous conduit à constater que cette dimension n'est pas absente du "romance" dans la mesure où le Roi y constitue une figure bienveillante. Elle est aussi présente dans l'arrière-fond du conte de Monterroso. La logique de la violence y rencontre, en effet, celle du meurtre en son point le plus délicat : son lien à la fondation du social.

D'une certaine façon, le conte, parce qu'il implique l'existence d'un ennemi socialement défini, est pris dans une ambiguïté n'excluant pas le fait qu'il puisse renvoyer implicitement à une logique du mal selon laquelle ce dernier pourrait être aisément éradiqué : il suffirait d'en éliminer les représentants pour s'en trouver préservé. Cette éthique est celle qui permet le plus facilement de fantasmer la possibilité, et même la nécessité, d'un bon usage social de la violence destructrice. Elle présente la particularité de pouvoir être partagée par les pouvoirs en place et ceux qui les combattent.

On pourrait en trouver divers témoignages dans l'actualité. Je me bornerai à en évoquer une trace plus ancienne, en citant le dialogue d'un inquisiteur et d'un diacre vaudois condamné à mort en 1318 :

– Croyez-vous qu'un homme qui persécute puisse être bon ?

---

<sup>1</sup> *Proceso Inquisitorial del cacique de Tezcoco*, Publicaciones de la Comisión Reorganizadora del Archivo General y Público de la Nación, GÓMEZ DE LA FUENTE Eugenio, editor, México, 1910.

– Celui qui persécute les bons est mauvais, mais celui qui persécute les méchants est bon.<sup>2</sup>

L'évocation de l'Inquisition, qui s'est imposée à moi lorsque je cherchais un récit racontant le sort des civilisations indiennes du point de vue d'un conquérant auquel nous serions portés à nous identifier négativement – ce qui m'a conduit à sortir du strict champ des œuvres de fiction –, n'est pas sans lien implicite avec l'archéologie du texte de Monterroso.

Le désir de meurtre, qui a vraisemblablement saisi l'auteur lors de la lecture de l'histoire reprise par Hergé, pourrait occuper une place décisive dans la généalogie du conte. Comme nous l'avons vu, ce désir de meurtre, qui occupe l'espace mental de la victime ou de celui qui s'y identifie, est la conséquence d'un meurtre effectif : celui d'un muletier pour le "romance" et des civilisations précolombiennes pour le conte.

Pour saisir, dans tous ses aspects, la place de l'Inquisition par rapport au conte, il faut laisser de côté, un instant, nos présupposés de lecture parmi lesquels figurent la subtilité reconnue de Monterroso et l'aspect bien pensant d'Hergé. La vocation du passage évoqué du *Temple du Soleil* ne se limite pas à nous vanter la supériorité des Occidentaux sur les Indiens – même si c'est son sens basique. Les Indiens y sont également le détour par lequel le texte parle à des Européens d'histoires d'Européens. La preuve s'en trouve dans le moyen utilisé par les Indiens pour "sacrifier" leurs prisonniers : des bûchers, comme ceux sur lesquels ont été brûlés le cacique indien et le diacre vaudois victimes de l'Inquisition. À un second niveau de lecture, les scènes d'Hergé évoquent, pour des Occidentaux, l'attitude de prêtres qui tuent au nom de la religion, comme l'a fait l'Église catholique en France, en Espagne et ailleurs.

Une potentialité du même ordre paraît exclue du conte de Monterroso, plus exclusivement fondé sur la mise en cause de la violence de celui qui est répertorié comme ennemi. Monterroso est conduit, par la logique de sa réaction, à normaliser les bûchers en pierre de sacrifice comme il est conduit à présenter comme témoignage de la haute culture des Mayas un acte empreint d'une certaine pauvreté : la récitation de la date de toutes les éclipses à venir.

Dans ces conditions, la dimension "exemplaire" du conte de Monterroso concerne uniquement un lecteur implicite qui serait porté à trouver positives les exactions résultant de la conquête de l'Amérique. Elle reste donc limitée,

---

<sup>2</sup> *Registre d'inquisition de Jacques Fournier (Évêque de Pamiers). 1318-1325*, traduit et annoté par DUVERNOY Jean, Mouton Éditeur, Paris-La Haye, 1978, tome 1, p. 93. Ce prélat devint ultérieurement pape sous le nom de Benoît XII.

139 *Positivité du meurtre: El arriero y los ladrones et El Eclipse*  
au moins du point de vue de la réception de ce conte en 2001.  
Condamner aujourd'hui des exactions du passé comme celles de la conquête  
ou celles de l'Inquisition ne demande pas un bien grand effort éthique. Cela  
n'implique en rien que ceux qui les condamnent soient susceptibles d'en  
tirer les conséquences pour apprécier les actes de même nature qui peuvent  
avoir lieu aujourd'hui.

Comme pour le "romance", la vocation première du conte est de  
compenser imaginativement un meurtre effectif par un désir de meurtre,  
rétablissant l'intégrité narcissique de celui qui se situe du côté de la victime.  
C'est ce qui fait la force de ces textes. Le désir de meurtre, accompagné de  
la fantasmatisation d'un meurtre par inversion de ce qui s'est passé dans une  
situation de référence, donne au meurtre fantasmé une positivité qui le rend  
acceptable et renvoie le lecteur à des désirs basiques ne relevant pas de la  
seule violence fondamentale.

Clément TOURNIER  
GRELPP  
Université de Cergy Pontoise

## Les blessures de la terre dans *Luna de lobos* de Julio Llamazares<sup>1</sup>

*Luna de lobos* est le premier roman de Julio Llamazares, écrit en 1985, après deux recueils de poèmes<sup>2</sup> ; il sera suivi, entre autres, de *La lluvia amarilla* et de *Escenas del cine mudo*<sup>3</sup>. Dans ces romans, l'auteur évoque certains aspects de l'histoire espagnole comme la guerre civile ou le dépeuplement des zones montagneuses, à travers le prisme d'une mémoire collective ou individuelle qui repose sur un univers lyrique, renvoyant à un imaginaire mythique. Au cœur de ces récits se trouve la question d'une violence omniprésente qui définit les rapports entre l'être et le monde. L'homme est confronté à des situations extrêmes qui le retranchent dans un isolement proche de la folie et qui ébranlent sa condition humaine.

Le référent historique de *Luna de lobos* est celui de la résistance des combattants républicains réfugiés dans les montagnes du Léon pendant la guerre civile et après la victoire des franquistes. Mais la singularité du roman de Julio Llamazares repose d'une part sur "des procédés de poétisation du référent"<sup>4</sup> et d'autre part sur une narration à la première personne du singulier qui fait de l'un des maquisards, Ángel, le narrateur de sa propre histoire jusqu'aux limites de la mort, c'est pourquoi la violence ne se trouve pas là où l'on pourrait l'attendre, comme dans un roman historique : si les scènes de lutte et de meurtre sont bien présentes, elles servent surtout à jalonner le récit d'actions ponctuelles qui renforcent le référent historique. En retraçant le parcours de ces hommes luttant dans les maquis, le récit met en évidence des conditions de vie et de survie qui conduisent à un processus de déshumanisation et parfois d'animalisation ; le rapport qui s'instaure entre eux et la nature environnante ainsi qu'avec les autres hommes met en scène une violence sociale et politique, et une violence primitive qui entraînent leur exclusion de la communauté et de la société. C'est pourquoi il m'est apparu que la question de la violence dans *Luna de lobos* était associée à celle de l'espace et de l'identité. Le récit se

---

1 Édition de référence : LLAMAZARES Julio, *Luna de lobos*, Seix Barral, Barcelona, 1985, 153 p.

2 LLAMAZARES Julio, *La lentitud de los bueyes* (1979) et *Memoria de la nieve* (1982). Ces deux recueils ont été réunis et publiés ensemble par Ediciones Hiperión, Madrid, 1985, 77 p.

3 LLAMAZARES Julio, *La lluvia amarilla*, Seix Barral, Barcelona, 1988, 143 p. ; *Escenas de cine mudo*, Seix Barral, Barcelona, 1994, 221 p.

4 SOUBEYROUX Jacques, "Le roman historique en question", in *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture, 1975-2000*, Coord. Annie Bussière-Perrin, Éd. du CERS, Montpellier, 2001, p. 161-195. [L'ouvrage a 419 p.].

construit autour de la mort des deux figures parentales fondamentales, celle de la mère dont l'absence est évoquée dès les premières pages et celle du père à la fin. La présence des parents du narrateur aux seuils de l'histoire leur confère une place symbolique qui conditionne la relation du personnage à sa terre : la mère renvoie à la terre originelle alors que le père apparaît lié au territoire de la communauté, à la cité. La violence naît de la tension entre ces deux espaces qui s'opposent et ne peuvent plus coïncider, remettant ainsi en question les fondements de l'individu.

En outre, la construction du roman fait surgir une autre violence, une violence latente qui semble miner le personnage-narrateur de l'intérieur. En effet, le récit est divisé en quatre parties qui correspondent à quatre dates rappelant des conjonctures historiques : 1937, les débuts de la guerre civile ; 1939, fin de la guerre civile ; 1943, tentative de coordonner et d'intensifier les maquis dans le contexte de la fin de la seconde guerre mondiale ; 1946, fuite vers l'étranger devant l'impossibilité de poursuivre la lutte contre le franquisme.

Cette chronologie ancre le récit dans un référent temporel externe qui coïncide avec l'élimination progressive des opposants au régime franquiste : chaque partie se clôt par la disparition de l'un des quatre maquisards (Juan, Gildo, Ramiro et celle symbolique du narrateur, Ángel). Néanmoins, ce cadre temporel extérieur est doublé d'une autre division temporelle et interne, celle des chapitres dont la numérotation (de un à seize) marque l'écoulement ininterrompu du temps. Cette continuité renvoie à la perception subjective du narrateur d'un temps marqué par le rythme des saisons et par l'opposition jour-nuit. Au-delà des ellipses temporelles entre les parties et au-delà des quelques références ponctuelles à des événements historiques, le récit s'articule autour de ce temps intérieur qui reflète la trajectoire personnelle du personnage principal et notifie sa douloureuse "vivencia"<sup>1</sup> :

---

<sup>1</sup>Dans son livre *L'écriture ou la vie*, où il pose la question du rapport entre l'écriture et une expérience extrême, celle des camps de concentration, Jorge Semprún évoque la singularité du mot "vivencia" : "Je n'étais pas sûr d'être un vrai survivant. J'avais traversé la mort, elle avait été une expérience de ma vie. Il y a des langues qui ont un mot pour cette sorte d'expérience. En allemand on dit "Erlebnis". En espagnol : "vivencia". Mais il n'y a pas de mot français pour saisir d'un seul trait la vie comme expérience d'elle-même. Il faut employer des périphrases. Ou alors utiliser le mot "vécu", qui est approximatif. Et contestable. C'est un mot fade et mou. D'abord et surtout, c'est passif, le vécu. Et puis, c'est au passé. Mais l'expérience de la vie, que la vie fait d'elle-même, de soi-même en train de la vivre, c'est actif. Et c'est au présent forcément. C'est-à-dire qu'elle se nourrit du passé pour se projeter dans l'avenir" (SEMPRÚN Jorge, *L'écriture ou la vie*, Gallimard, 1994, p. 149).

Y, al pasar frente a las tapias arruinadas del corral donde entonces encontramos un perro abandonado, he vuelto a recordar aquella noche y la he hallado tan nítida en mi memoria, tan cercana, que todas las demás, incluso la pasada, me han parecido una misma e interminable noche de niebla y perros ahorcados.<sup>1</sup>

En outre, l'écriture singulière de Julio Llamazares, fondée sur de multiples répétitions et anaphores, inscrit le récit dans l'espace-temps onirique de la mort ; dès les premières lignes, les personnages apparaissent marqués par des signes annonciateurs d'une mort inéluctable : "Al contraluz lechoso y gris del cielo que atardece, su silueta se recorta en la abertura de la puerta como el perfil de un animal inmóvil, quizá muerto"<sup>2</sup>. Et l'attachement à la terre natale qui apparaît comme la raison de leur combat, devient aussi la cause de leur perte, comme en témoigne ce constat lucide et amer : "Es el apego a esta tierra sin vida – sin vida y sin esperanza – el que se impone como una losa sobre nosotros"<sup>3</sup>. L'image de la pierre – tombale – surgit à nouveau, à la fin du roman, avec l'ensevelissement du narrateur vivant, métaphore qui matérialise le destin de ces personnages.

### **Le territoire usurpé du père**

En exergue se trouvent quelques lignes qui rappellent le contexte historique et situent le cadre géographique, affichant ainsi l'intention de l'auteur d'ancrer son roman dans un réel identifiable :

En el otoño de 1937, derrumbado el frente republicano de Asturias y con el mar negando ya toda posibilidad de retroceso, cientos de huidos se refugian en las frondosas y escarpadas soledades de la Cordillera Cantábrica con el único objetivo de escapar a la represión del ejército vencedor y esperar el momento propicio para reagruparse y reemprender la lucha o para escapar a alguna de las zonas del país que aún permanecían bajo control gubernamental.

Le récit est parsemé de références géographiques (noms de montagnes, de villages, rivières) qui créent un "effet de réel" indéniable et territorialisent l'histoire, tout comme la succession de paragraphes plus ou moins longs séparés par des blancs typographiques délimite différents espaces. Cette précision toponymique reflète la connaissance des maquisards de leur territoire : les noms de lieux sont les derniers repères au sein d'une nature où les limites ne semblent plus toujours identifiables. La présence des noms dénote ainsi le moyen de s'approprier un espace qui peu à peu leur échappe :

---

1 LLAMAZARES Julio, *Luna de lobos*, *op. cit.*, p. 98.

2 *Ibid.*, p. 11.

3 *Ibid.*, p. 77.

Desde aquí, con la ayuda de los prismáticos, podemos dominar un paisaje mucho más grandioso y bello de lo que los ojos por sí solos podrían soportar : la mole ingravida de Peña Negra, sobre la verde sima del valle de los Osos y las colladas de la Friería y Vegavieja : las agujas cortadas del Usiello, detrás de Peña Barga, hacia el oeste : los puertos de Tejada y La Moraña : el cueto de Morana : los neveros de la Sierra de la Sangre donde hilvanan su memoria el lago Negro y el río Susarón : el perfil plateado y familiar del monte Illarga, borrado por la lluvia y la distancia.<sup>1</sup>

De même, les multiples références toponymiques de l'avis de recherche<sup>2</sup> concernant le personnage narrateur mettent en évidence le lien qui existe entre l'individu, sa terre et sa lutte. Le village La Llánava correspond à l'espace du père : les combattants n'existent que dans leur rapport à cet espace central, assimilé à travers la figure du père, à la patrie qu'il faut défendre. En effet, le père habite un espace social métonymique du pouvoir franquiste qui s'installe ; le village apparaît ainsi comme le lieu de la violence humaine engendrée par la guerre, puis "institutionnalisée" par la dictature franquiste. Hormis quelques personnages proches des combattants (la famille, le médecin et les "enlaces"), le récit ne présente de la communauté villageoise que les figures métonymiques du pouvoir franquiste : le secrétaire de mairie, le curé et la "guardia civil". On peut remarquer d'ailleurs qu'il y a très peu d'occurrences des termes "franquistes", "nationalistes" ou autres qui désigneraient ainsi clairement la force répressive en présence : l'emploi de la troisième personne du pluriel ou de l'expression "unos hombres", "los guardias" notifie un groupe anonyme, une force multiple et efface la portée politique, en mettant en évidence l'aspect humain.

Les habitants semblent former une masse silencieuse et recluse, vivant dans la terreur, c'est pourquoi très peu de descriptions étoffent l'évocation de cet espace, pourtant au cœur de l'histoire. Les rares et brefs passages descriptifs montrent un village engourdi, inerte (sauf à la fin du roman, avec la scène du bal qui marque le retour inéluctable à la vie) et des habitants tapis chez eux par le froid et la peur :

Las ventanas del pueblo están cerradas y ni siquiera los perros deambulan por las calles. Dos camionetas oscuras esperan a los guardias aparcadas en la plaza. Y, dentro de las casas, acurrucados en las cocinas, los vecinos estarán ahora aguardando esos golpes violentos que, dentro de poco tiempo, llamarán a sus puertas para que abran.

Son ya seis años los que llevan así viviendo en silencio, aterrados, en la indecisión de la pena que les mueve a ayudarnos y el miedo, mayor cada vez, a las represalias.<sup>3</sup>

---

1 *Ibid.*, p. 37.

2 *Ibid.*, p. 73.

3 *Ibid.*, p. 96.

Le village se définit comme le lieu des différentes manifestations de la violence : délation (le curé dénonce le jeune frère de Ramiro venu lui demander protection alors qu'il est blessé), emprisonnement (le médecin est condamné à un an de prison pour avoir soigné l'un des maquisards), torture (la sœur de Ángel est emmenée et rouée de coups à plusieurs reprises), humiliation (elle est tondu à la fin du roman). En outre, les habitants se voient soumis à un autre danger : cernés et épiés par les maquisards dont ils ne comprennent plus vraiment les intentions, ils finissent par les redouter, d'autant plus qu'ils les renvoient à leur propre conscience.

Pour les maquisards, la violence issue du conflit est inséparable de l'espace dans lequel elle se manifeste ; il ne s'agit plus alors pour eux d'une simple logique de guerre qui justifie tous les crimes. Au début de la troisième partie, Ramiro et Ángel viennent demander des comptes au curé qui a dénoncé Juan, six ans auparavant : la rencontre qui ressemble dans un premier temps à une scène de vengeance met en évidence, non pas les différentes appartenances politiques mais la responsabilité et les choix de chacun. Ainsi Ramiro rejette l'argument du curé qui cherche à se justifier :

Ramiro se sienta frente a él.

– Yo le voy a ayudar – dice –. Puede empezar hablando de mi hermano.

– ¿ Tu hermano ? – balbucea la voz temblorosa del cura.

– Sí. Mi hermano. Se acuerda de él, ¿ verdad ?

– Claro, claro. ¿ Cómo no voy a acordarme ? Juan, el que murió en la guerra.

– En la guerra no – le interrumpe con brusquedad Ramiro –. Mi hermano murió aquí, en La Llánava. Y usted lo sabe.<sup>1</sup>

La réponse “Mi hermano murió aquí, en La Llánava” associe les causes de la mort à un espace qui désigne un ensemble d'individus responsables de ce qui s'est passé. Pour bien montrer que le mort appartient à un lieu, les maquisards contraignent, sous la menace, le curé à leur indiquer l'endroit où a été caché le corps de Juan dans la campagne environnante : enterré sans sépulture et à l'écart de l'espace social, Juan perd tout signe d'identité et de reconnaissance. L'attitude du pouvoir politique et du pouvoir religieux est significative d'un manque d'humanité, comme le souligne Edgar Morin : “Il n'existe pratiquement aucun groupe archaïque, aussi “primitif” soit-il, qui abandonne ses morts ou qui les abandonne sans rites”<sup>2</sup>. C'est pourquoi Ramiro et Ángel restituent au mort un espace sacré : “Ha arrancado, en un gesto inesperado, una rama de espinos y la ha clavado en el suelo como si fuera una cruz”<sup>3</sup>. Le sémantisme des verbes suggère une violence des gestes

1 *Ibid.*, p. 93.

2 MORIN Edgar, *L'Homme et la Mort*, Seuil, Coll. Points Essais, Paris, 1970, p. 33.

3 Julio LLAMAZARES, *Luna de lobos*, *op. cit.*, p. 95.

qui se trouve renforcée par l'expression d'un sentiment de haine envers une religion qui ne respecte plus ses principes. La similitude entre la violence des armes et la violence de la religion est manifeste dans cet exemple : "En el centro de la campa, una luna lejana y fría ilumina la figura del cura, arrodillado frente a la rama de espino, y la pistola que le apunta fijamente a la cabeza"<sup>1</sup>. Il s'agit de redonner au mort sa place dans la société et de l'inscrire dans la mémoire de la terre : "Le non-abandon des morts implique leur survie"<sup>2</sup>. Alors même que les franquistes cherchent à éliminer les opposants, en effaçant tout signe de leur présence, le geste des deux combattants acquiert une dimension sacrée ; face à l'impassibilité ou la responsabilité de l'Église, les maquisards se substituent à Dieu, en distribuant une justice divine : "Nosotros somos como Dios : lo vemos todo desde ahí arriba"<sup>3</sup>.

Après la guerre, le régime maintient son pouvoir en commettant des actes de barbarie qui atteignent, dans le récit, leur paroxysme à la fin de la troisième partie ; Ramiro, rongé par la gangrène, trouve refuge dans l'étable d'hiver de sa compagne Tina, pendant que Ángel va chercher de l'aide au village. À son retour, l'étable est encerclée et en feu. Le spectacle qui s'offre aux yeux d'un narrateur désespéré et impuissant témoigne du degré d'inhumanité atteint :

Un hombre solo, con una metralleta a la mano y dos bombas de mano, ninguna resistencia podría oponer a los numerosos guardias que en estos momentos rodean el invernadero de Tina. Un hombre solo, con una metralleta y dos bombas de mano, lo único que ahora puede hacer es asistir como un testigo mudo, agazapado entre los tojos, al dantesco espectáculo que ahí abajo, en el valle, se está desarrollando : las vigas del tejado, la puerta y los postigos, la hierba almacenada en el establo, el invernadero entero arde en medio de la noche convertido en una enorme pira. Llamas rojas, violetas, amarillas, muerden con rabia de mercurio las lábanas de piedra y las pizarras, se extienden a los árboles cercanos, se alzan por encima del tejado convirtiendo la bóveda del cielo en una gigantesca fundición. Y una densa columna de humo se funde con la noche ofreciendo a un dios bárbaro e impasible el bramido brutal de las vacas abrasadas.<sup>4</sup>

La description montre comment l'incendie se transforme en un embrasement cosmique et fait de l'étable un véritable bûcher humain et

---

1 *Idem*. Il faut préciser que, dans un mouvement de compassion ou d'humanité, ou peut-être par respect du religieux, les deux maquisards épargnent le curé. Or celui-ci les trahira une nouvelle fois.

2 MORIN Edgar, *op. cit.*, p. 33.

3 LLAMAZARES Julio, *Luna de lobos*, *op. cit.*, p. 93.

4 *Ibid.*, p. 121.

animal. Devant leur mort inéluctable, et plutôt que de se rendre à l'ennemi ou à un Dieu qualifié de "barbare" et sans compassion, le couple choisit le suicide. Le feu apparaît dans cette scène comme un élément purificateur de tout élément étranger, dangereux pour le maintien du pouvoir.

La référence à Dante, "espectáculo dantesco", se retrouve quelques pages plus loin, lors de la mort du père : "abandoné mi escondite en las entrañas del bosque, atravesé los círculos concéntricos de la noche y el olvido e, inesperadamente, me presenté en mi casa para dar el último adiós a ese hombre"<sup>1</sup>. Le village se situe dans un creux, au cœur même des ténèbres et le parcours du narrateur s'apparente à une véritable descente aux enfers ; que ce soit par les déplacements incessants ou par la trajectoire symbolique du personnage, le village apparaît comme le point central du récit. L'on assiste à une sorte de spirale vertigineuse entre la montagne et le village, le haut et le bas, qui suppose un mouvement constant entre l'homme et l'animal. L'exclusion contrainte par les circonstances engendre un processus d'animalisation des personnages qui se fondent dans la nature qui leur sert de refuge. Nombreux sont les glissements sémantiques entre l'humain et l'animal : les comparaisons et les métaphores propres à ces deux mondes reflètent la contamination qui affecte les maquisards. L'image qui résume le processus de dégradation animale est celle récurrente de la "alimaña". Le mot – métathèse du terme latin *animalia* – révèle l'ampleur de la métamorphose qui touche les personnages et en particulier le narrateur :

Pero, todavía lejos, las yeguas olfatearon mi presencia y se alejaron con un galope inquieto dejando sola a la vacada y despertando en mí de nuevo la oscura sensación de haberme convertido ya en una auténtica alimaña. Una alimaña que se arrastra bajo el peso de la noche para robar una gallina en algún corral dormido o una oveja separada de un rebaño. Una alimaña cuya proximidad asusta a hombres y animales. Una alimaña – ¿o acaso podría llamarse de otro modo? – que sólo abandona su guarida cuando la luz del sol no puede dañar ya sus ojos inundados de soledad y de sangre.<sup>2</sup>

Si au contact de la nature, ces hommes font montre d'une certaine agressivité, celle-ci répond à la nécessité vitale de se nourrir et de survivre, comme dans les scènes avec la brebis, la truite<sup>3</sup>. En revanche, la dégradation de leur condition humaine est renforcée par le jugement que portent sur eux les habitants : "Para unos, sois unos simples ladrones y asesinos. Y, para

---

1 *Ibid.*, p. 135.

2 *Ibid.*, p. 125.

3 On notera de même que lorsqu'ils tuent le chien, c'est parce qu'il est blessé alors que les "guardias" tuent le chien de la maison de Ángel, en signe de menace.

otros, aunque no lo digan, sois unos pobres desgraciados que lo único que hacéis es tratar de salvar la vida”<sup>4</sup>. De même, la violence exercée par la force répressive est une illustration de la définition fort connue de Plaute, “l’homme est un loup pour l’homme”. Les scènes de poursuite se transforment en véritable chasse à l’homme, jusqu’à assimiler l’homme à la bête comme dans le rituel que rappelle Ramiro :

Allí cazan los lobos todavía como los hombres primitivos : acorrándoles. Tocan un cuerno cuando lo ven y todos, hombres, mujeres y niños, acuden a participar a la batida. Yo lo vi una vez. Nadie puede llevar armas, sólo palos y latas. La estrategia consiste en acechar al lobo y empujarle poco a poco hasta un barranco en cuyo extremo está lo que llaman el chorco : une fosa profunda y oculta con ramas [...] Le cogen vivo y, durante varios días, le llevan por los pueblos para que la gente le insulte y le escupa antes de matarle.<sup>1</sup>

Ramiro subira le même sort que le loup puisque son corps sera exhibé : “su cuerpo calcinado fuese exhibido por los pueblos como un trofeo de caza”<sup>2</sup>. Face à ces pratiques proches de la barbarie qui renvoient à des temps primitifs, les maquisards ne cessent de lutter pour maintenir leur individualité ; conscients de leurs transformations, ils tentent de maintenir leur dignité et leur condition humaine, comme en témoigne le cri désespéré de Ramiro : “¡Ahí hay un hombre enterrado, no un perro!”<sup>3</sup>.

### **Le viol de la terre originelle**

Pour défendre le territoire du père, les maquisards trouvent refuge dans les montagnes environnantes, ils se tournent alors vers une terre nourricière qui les accueille et les protège. En effet, la nature joue dans le récit un rôle fondamental qui dépasse le cadre du paysage ornemental ou de l’expression psychologique des personnages ; dans un procédé de double renversement haut/bas et dedans/dehors, la nature devient un dedans qui sert de refuge, elle constitue un espace clos et enveloppant où terre et ciel se touchent : “correr buscando la raíz más profunda de la noche, la salvación cercana de esas rocas que marcan, en lo alto de la loma, la frontera de la muerte y de la vida”<sup>4</sup>. Certes, dans un premier temps, la nature leur semble hostile, mais de par les conditions géographiques, l’espace dense, ombragé et labyrinthique rend difficile la localisation des combattants qui peuvent ainsi échapper à la violence humaine ; de même, les conditions climatiques (comme en

---

4 LLAMAZARES Julio, *Luna de lobos*, op. cit., p. 81.

1 *Ibid.*, p. 112.

2 *Ibid.*, p. 137.

3 *Ibid.*, p. 95.

4 *Ibid.*, p. 49.

témoignent les images récurrentes du froid, de l'hiver, de la pluie et de la brume) auxquelles ils doivent faire face sont néanmoins autant d'obstacles à leur recherche et à leur capture.

La nature, à son tour, est la représentation métaphorique de la violence subie par les hommes ; les descriptions renvoient l'image d'une terre meurtrie, blessée et qui souffre. Les figures telles que la synesthésie, le zeugma, la personnification, entre autres, notifient la relation fusionnelle entre la terre originelle et les combattants et traduisent la perception qu'ils en ont. La nature subit, elle aussi, des distorsions et des métamorphoses lorsque la menace humaine venue d'en bas s'approche. Il s'agit bien d'une nature aux aguets et aux abois qui prend des dimensions apocalyptiques pour manifester sa colère ou son désarroi.

La dimension maternelle de la nature est renforcée par la présence des personnages féminins qui jouent un rôle important dans le récit. À de multiples reprises, les femmes interviennent pour aider les maquisards<sup>1</sup>, soit en leur donnant à manger et de quoi se vêtir, soit en leur offrant un refuge affectif ; les quelques scènes d'amour sont empreintes d'une sensualité tactile et néanmoins violente qui répondent à la solitude de l'homme :

María me mira en silencio, sin contestarme. Aplasta su vientre contra el mío y comienza a besarme. Yo noto que la sangre me sube hasta la boca de repente, en oleadas. La beso con fuerza, casi con rabia, como si nunca antes la hubiera besado. Como si las interminables noches de soledad y de deseo en el fondo de la cueva brotaran juntas de mi garganta. Como si sólo ahora, y nunca más pudiera ya besarla.<sup>2</sup>

En outre, les femmes apparaissent associées à l'image du lait, liquide nourricier et chaleureux. Mais les personnages féminins se révèlent à leur tour marqués par des signes négatifs qui connotent la lassitude et le temps qui passe :

La mujer, arrebujada bajo un chal negro y con el pelo descuidadamente recogido, posa el puchero de la leche en el centro de la mesa y regresa otra vez junto a la trébede, al lado de su marido. Es una mujer delgada, de pelo y ojos claros, todavía hermosa más allá de la tristeza que anida en sus labios borrosos y en su vientre inmensamente hinchado.<sup>3</sup>

Le champ lexical du lait est récurrent aussi dans les descriptions de la terre-mère, rappelant ainsi sa fonction nourricière, néanmoins ces images

---

1 Hormis les compagnons qui servent de liaison, "los enlaces" et quelques proches, ceux qui viennent en aide aux maquisards, vivent à l'écart du village et en retrait de la société, ayant une activité ancestrale liée à la nature, comme les bergers.

2 LLAMAZARES Julio, *Luna de lobos*, op. cit., p. 58.

3 *Ibid.*, p. 17.

révèlent surtout une blessure profonde et intime. Les animaux, le ciel, les nuages sont associés à l'image du ventre plein, gonflé, mais l'évocation de la maternité est placée sous le signe de la violence, comme si la terre menacée par les hommes ne pouvait plus enfanter ou était sur le point d'éclater : "Los ladridos amenazan con reventar el vientre hinchado de la noche"<sup>1</sup>. De même, le sacrifice des vaches détermine des scènes d'une intense violence symbolique : pour s'échapper alors qu'ils sont encerclés, Ramiro et Ángel décident de profiter de la présence des vaches pour couvrir leur sortie. Une fois hors d'atteinte, ils contemplent ce qui se passe derrière eux : "Primero, enterraron las tres vacas en una enorme fosa abierta delante del cobertizo. Una de ellas todavía estaba viva. Sobre la hierba bramaba y se agitaba hasta que un guardia la remató de un tiro"<sup>2</sup>. La scène de l'incendie de l'étable de Tina (voir plus haut) s'achève aussi par le mugissement sacrificiel des vaches.

Le titre métaphorique *Luna de lobos* place le récit sous le signe cosmique de la lune et renvoie au mythe d'Hécate, déesse des morts et des spectres qui préside aux apparitions des fantômes et des terreurs nocturnes. Surmontant ainsi le seuil du roman, le motif de la lune accompagne les personnages qui se métamorphosent en hommes-loups, prêts à défendre la terre natale. La lune joue un rôle dans les procédés d'inversion qui sous-tendent le récit ; la récurrence de cette image fait de cet astre l'unique repère temporel et spatial du monde dans lequel les personnages ont trouvé refuge, c'est elle qui leur permet de se déplacer et qui les rassure de sa présence bienveillante : "Por las calles de La Llánava, sólo los perros y la luna están despiertos. Los perros nos despiden con sus ladridos a las afueras del pueblo. Pero la luna continúa con nosotros dispuesta a no abandonarnos en toda la noche"<sup>3</sup>. Reclus dans un univers proche des ténèbres, les maquisards participent de cet autre temps qui les sépare de celui des hommes ; en même temps qu'elle protège les hommes rejetés par le village, la lune, déesse chthonienne, leur confère la condition singulière de mort vivant qui les plonge dans un au-delà onirique : "Cuando llego al camino, la lluvia ya ha cesado. Una luz gris, de luna lejanísima – ("Mira, Ángel. Mira la luna : es el sol de los muertos") –, ilumina levemente la línea de los montes y el temblor estremecido de los árboles"<sup>4</sup>. Au contraire, le soleil n'est plus que le symbole d'une vie impossible et meurtrie : "Abro los ojos y un gran charco de sangre los

---

1 *Ibid.*, 13.

2 *Ibid.*, p. 107.

3 *Ibid.*, p. 94.

4 *Ibid.*, p. 136.

*Les blessures de la terre dans Luna de lobos de J. Llamazares* 151  
inunda. Es el sol, que está prendido como un animal degollado de la navaja de Gildo”<sup>1</sup>.

Néanmoins, même le refuge qu’offre la grotte, symbole d’un antre maternel aux connotations de mort, n’est pas épargné par les forces répressives ; le feu qui détruit cette tanière marque la fin du cheminement du narrateur :

El fuego está ahí al lado, frente a mí. El fuego está ahí al lado : en las cortadas verticales de la peña. Y el humo sale a bocanadas por la abertura de la cueva. [...] Bajo la escarcha roja va dejando un reguero de hojas. Entre los claros de las retamas va descubriendo las señales violadas que yo ayer dejé al marchar : esa rama cruzada que ya no está ahí : esa línea de hojas que ha sido pisada : ese montón de tierra que alguna bota seguramente se llevó.<sup>2</sup>

La description du feu ravageur repose sur le champ sémantique du viol et de la profanation d’un espace sacré pour le personnage. Une importante description lyrique suit la scène de l’incendie de la grotte, soulignant ainsi la réaction déchaînée de la nature, meurtrie dans ses entrailles :

Dos días y dos noches duró la tormenta. Dos días y dos noches huyendo por los montes, en medio de la nieve, siempre hacia el norte. Hacia el confín del viento y de la soledad.

Comenzó a media tarde, todavía en el río. Una ráfaga seca destrozó los restos de la niebla, entre los avellanos, y un bramido profundo bajó de las montañas arrastrando a su paso retamas y árboles caídos. Se embraveció aguas abajo el grito de las algas y una lámina blanca, como de acero y hielo, borró todo el paisaje en torno a mí.

Sobre los cuatro extremos de la tierra, adelantado la noche y el invierno, adelantando estrellas y muertes y oraciones, súbitamente comenzó a nevar.<sup>3</sup>

La destruction de la grotte conduit le narrateur à revenir chez lui, poussé par une nature hivernale que seul, il ne peut plus affronter : “Sólo la rabia me sostiene en pie. Sólo la rabia y la desesperación que, como una fuerza amarga, me arrastra inexorable hacia mi casa”<sup>4</sup>.

### **L’échec du désir d’ensevelissement fusionnel**

La dernière partie du roman montre un narrateur de plus en plus isolé et désespéré : la mort de ses compagnons ainsi que celle de son père font de lui un être livré à lui-même, confronté à une nature rude, envahie de signes annonciateurs de mort (la neige, la brume et le silence envahissent la narration, poussant le narrateur dans ses derniers retranchements). Dans un ultime acte de survie, il décide de retourner chez lui, auprès des siens ; pour

---

1 *Ibid.*, p. 69.

2 *Ibid.*, p. 140.

3 *Ibid.*, p. 139-140.

4 *Ibid.*, p. 144.

le protéger, sa sœur le cache dans une fosse creusée dans l'étable, recouverte de planches et de paille, avec les chèvres.

Deux espaces se font écho et s'opposent dans le récit : la grotte dans la montagne et le trou dans la maison. Dans les premières parties, la caverne remplit sa fonction symbolique de matrice protectrice, de ventre maternel, mais l'image finale, la fosse renvoie à l'image d'une *Tellus Mater* qui ne veut plus de son fils. L'on assiste en fait à une expulsion du giron maternel qui aboutit à une mort symbolique et peut-être à une deuxième naissance. En effet, enfoui dans la terre et au contact d'une matière en décomposition, le narrateur est un "Je" qui voit son identité menacée, comme l'explique Edgar Morin :

De même, la terreur de la décomposition n'est autre que la terreur de la perte d'individualité. Il ne faut pas croire que le phénomène de la putréfaction en soi apporte l'épouvante, et maintenant nous pouvons préciser : là où le mort n'est pas individualisé, il n'y a qu'indifférence et simple puanteur. L'horreur cesse devant la charogne animale ou celle de l'ennemi, du traître, que l'on prive de sépulture, que l'on laisse "crever" et "pourrir" "comme un chien", parce qu'il n'est pas reconnu comme homme. L'horreur ce n'est pas la charogne, mais la charogne du semblable, et c'est l'impureté de ce cadavre-là qui est contagieuse.<sup>1</sup>

Dans cette situation de repliement physique et moral sur lui-même, l'homme se voit confronté aux limites de l'humain et de l'existence ; les descriptions de son enfouissement reposent sur les champs sémantiques de la liquéfaction et la putréfaction qui renvoient à la matière organique et non plus à l'humain<sup>2</sup>. Cet ensevelissement correspond à un mouvement de régression vers un espace originel qui ne s'achève pas par une fusion : la volonté de faire coïncider la terre maternelle et la terre paternelle aboutit à un échec. En revenant chez lui, Ángel tente de se substituer à la figure du père qui est mort ; déjà lors de l'agonie du père, il parvient à le voir une dernière fois, en entrant par "la grande porte", c'est-à-dire par la porte principale alors que la maison est encerclée et surveillée! Ce geste courageux, presque inconscient puisqu'il qui le met en danger, confère au personnage-narrateur une dimension sociale, comme s'il tentait de se redonner une place dans la société, car :

---

1 MORIN Edgar, *op. cit.*, p. 41.

2 Dans son article, "Espacio y horror", Jo Labanyi étudie les rapports entre l'abject et l'identité, en montrant comment les signes de corruption dans le paysage et chez les personnages déterminent une frontière psychologique entre l'humain et le non-humain. (Cf. LABANYL Jo, "Espacio y horror en *Luna de lobos* de Julio Llamazares", in *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain, Actes du Colloque International de Talence*, nov. 1992. (Coord. CHAMPEAU G.), Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994.

La mort du Père est un événement social. Sous la forme figée du *topos* de l'agonie, elle propose un modèle qui se veut univoque, suscite l'admiration collective d'une image idéale de maîtrise humaine. Avec celle, beaucoup plus équivoque, du parricide/infanticide, de la mort initiatique du héros en formation, elle procure une intégration culturelle et l'accès à la maturité, à la citoyenneté. D'une part le didactisme, d'autre part la pédagogie ; dans les deux cas le Symbolique, la société. La mort de la Mère paraît être au contraire un drame privé.<sup>1</sup>

Néanmoins, le fils ne pourra assister à l'enterrement : "Un hombre al que incluso se le niega el derecho de enterrar el recuerdo de los suyos"<sup>2</sup>, ce qui tend à l'exclure non seulement de la société mais aussi de ses proches. Peu à peu, Ángel est confronté à une violente réalité : sa place n'est plus parmi les siens. Une famille s'est déjà reconstituée (sa sœur et le mari de celle-ci) dans laquelle il ne peut rester : "A ti no te queda nadie"<sup>3</sup>. Lors de la dernière scène avec sa sœur, Ángel prend violemment conscience qu'il n'appartient plus à cet espace ; après l'avoir aidé pendant des années, et avoir risqué sa vie et celle de Pedro son mari, Juana ne veut plus se sacrifier. Désespérée et poussée, elle-aussi, aux limites du supportable, elle déclare à son frère que cette terre est maudite : "Juana y todos los que tantas veces, a lo largo de estos años, me lo han repetido : 'Tienes que marchar de aquí, Ángel. Esta tierra no tiene perdón. Esta tierra está maldita para ti'"<sup>4</sup>.

Ainsi la malédiction qui pèse sur la terre retentit, à travers les paroles, sur le personnage, car la violence verbale est à l'origine aussi de son exclusion ; Ángel devient ce que René Girard appelle "une victime émissaire" : "Toutes les rancunes éparpillées sur mille individus différents, toutes les haines divergentes, vont désormais converger vers un individu unique, la *victime émissaire* [...] Dans tous ces mythes, en effet, le héros aimante vers sa personne une violence qui affecte la communauté entière, une violence maléfique et contagieuse que la mort ou son triomphe transforment en ordre et en sécurité"<sup>5</sup>. Ce qui lui est refusé, c'est de mourir et d'être enterré sur sa terre : alors que son père et d'autres proches ont leur place dans le cimetière, lui n'a pas le droit à cet espace, pas même celui des proscrits, qui leur confère malgré tout une ultime identité :

---

1 PICARD Michel, *La littérature et la mort*, PUF, Paris, 1995, p. 87. [L'ouvrage comprend 193 p.].

2 LLAMAZARES Julio, *Luna de lobos*, *op. cit.*, p. 136.

3 *Ibid.*, p. 132.

4 *Ibid.*, p. 151.

5 GIRARD René, *La Violence et le sacré*, Grasset, Paris, 1972, p. 118 et 128. [L'ouvrage a 451 p.].

este huerto solitario donde crecen las ortigas y el silencio desde la noche más lejana, desde el principio de los siglos. [...] Aquí están, al fin, silenciosos y grises delante de mis botas, los montones de tierra donde fermenta el tiempo, donde se pudren como mansedumbre antigua pasiones y recuerdos. Aquí están, como montañas de tristeza bajo una luna lejanísima y mojada [...] Y aquí está, delante de mis botas, sin nombre aún, sin fecha hacia el olvido, el cuadro de tierra removida donde, desde esta tarde, está esperándome mi padre.<sup>1</sup>

Or ce que Ángel cherche à unir, c'est la terre et le "Je", mais la langue espagnole, avec l'emploi des deux verbes "ser" et "estar", entraîne une inadéquation inéluctable : "Padre. Estoy aquí. He venido. ¿No me oye? Soy Ángel.". Sa sœur lui fait comprendre que sa simple présence est porteuse de mort et qu'en faisant coïncider l'espace et l'être, il entraîne la mort des autres : "¿Qué quieres?! ¿Acabar de matarle?!"<sup>2</sup>. Ce retour à un état inorganique relève d'une pulsion de mort tournée non seulement vers lui mais vers les autres, et c'est bien à la figure de Thanatos qu'est associé Ángel dans cet ultime geste paradoxal :

Toda la noche inclinado sobre el prado, con la guadaña en las manos y la metralleta a la espalda, para que, al amanecer, mi familia le encuentre ya segado.

Es mi manera anónima y humilde de devolverles alguna de las muchas noches que, en estos años, les he robado.<sup>3</sup>

Le récit se clôt par le départ de Ángel vers l'étranger. En franchissant une autre frontière, il parviendra à un autre espace, comme s'il s'agissait d'une naissance symbolique. Mais, comme dans le second roman de Julio Llamazares, *La lluvia amarilla*, la fin ouvre un horizon d'interprétation ; alors que le narrateur est dans le train, la dernière phrase – "Sólo hay ya nieve dentro y fuera de mis ojos"<sup>4</sup> – évoque une assimilation entre le paysage et le personnage, celui-ci apparaît comme absorbé par la neige dont le sémantisme évoque une mort réelle ou une mort intérieure et symbolique. Ce passage vers un ailleurs, vers un au-delà notifie aussi le passage de la condition d'homme à la condition de personnage légendaire, comme le suggère Ismail Kadaré :

il s'agit non seulement du passage des humains de ce monde dans l'autre, mais aussi de la séparation entre la réalité et l'art. En franchissant le Styx, les hommes se transformaient d'êtres humains en personnages de poèmes ou de drames. Il ne faut pas oublier que tous les personnages des légendes, ainsi que la plupart des héros des livres, n'ont été pendant longtemps que des morts.<sup>5</sup>

---

1 LLAMAZARES Julio, *Luna de lobos*, op. cit., p. 136.

2 *Ibid.*, p. 135.

3 *Ibid.*, p. 126.

4 *Ibid.*, p. 153.

Par le biais de la fiction, Julio Llamazares confère à ces oubliés de l'Histoire<sup>1</sup> une place symbolique, comme l'indiquent les derniers mots de l'exergue : "todos, sin excepción, dejaron en el empeño los mejores años de su vida y una estela imborrable y legendaria en la memoria popular". L'écriture semble ainsi jouer ce rôle de situation limite dont Geneviève Champeau dit qu'elle "abolit de l'univers l'expérience pour lui substituer un monde recréé par la conscience, comme si la valorisation de l'acte créatif venait pallier, dans le domaine esthétique, l'impuissance à agir dans l'Histoire"<sup>2</sup>.

Lina IGLESIAS

GRELPP

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

---

5 KADARÉ Ismail, *La légende des légendes*, Flammarion, Paris, 1995, p. 44. [L'ouvrage comporte 277 p.].

1 Le récit de Francisco Martínez-López, dit "El Quico", constitue l'un des rares témoignages des derniers survivants de cette aventure singulière. Il est intéressant de rappeler que l'Espagne démocratique n'a toujours pas reconnu ni réhabilité ces combattants de l'ombre qui restent qualifiés de "terroristes" ou de "bandits". Depuis 1998, des actes ont lieu pour rendre hommage aux guérilleros et une "Caravane de la mémoire" parcourt le pays pour tenter de transmettre cette histoire occultée. MARTÍNEZ LÓPEZ Francisco, *Guerrillero contre Franco, La guérilla antifranquiste du León (1936-1951)*, Éditions Syllepse, Paris, 2000.

2 CHAMPEAU Geneviève, "L'autoreprésentation dans le récit de fiction", in *Le roman espagnol actuel*, op. cit., p. 77.

## *La virgen de los sicarios*

### Une métaphore de la mort dans une prose virulente

*La virgen de los sicarios* a été publié en 1994<sup>1</sup>. Le roman a eu un certain retentissement (auquel le réalisateur Barbet Schroeder a largement contribué en le portant à l'écran) bien que le sujet abordé, la violence à Medellín, ait déjà été abondamment traité. L'angle sous lequel Vallejo aborde la situation d'extrême violence à Medellín est particulier. C'est une histoire d'amour insolite entre un jeune sicaire et le narrateur qui constitue la trame du roman. On peut d'ailleurs s'interroger sur la nature des sentiments qui les unissent et certains ne manqueront pas d'y voir une forme de "lolitisme" et mettront sérieusement en question la morale du livre. Ce roman nous a semblé une matière idéale pour aborder le thème de la violence. La violence y apparaît aussi bien dans le thème lui-même que dans l'écriture. Son traitement nous a cependant posé une série de problèmes dont les deux principaux sont les suivants : d'abord celui du caractère résolument autobiographique de l'œuvre et ensuite l'aspect provocateur de l'écriture et de la personnalité d'un auteur qui semble se plaisir à dérouter son lecteur, voire à le choquer. Le rejet si puissant dont il fait l'objet parfois ne serait-il pas dû en partie à la peur que chacun de nous éprouve face à sa propre violence ?

Cinéaste né à Medellín et habitant Mexico, Fernando Vallejo est l'auteur d'un cycle autobiographique, *El río del tiempo*<sup>2</sup>, qui se compose de cinq romans : *Los días azules*, *El fuego secreto*, *Los caminos a Roma*, *Años de penitencia* et *Entre fantasmas*. Avec *El desbarrancadero*<sup>3</sup>, son dernier roman qui se centre sur les relations familiales, ce cycle permet de comprendre que le narrateur évoque la ville de Medellín à travers le filtre du souvenir.

Dans son prologue à *El río del tiempo*, Javier H. Murillo, présente ainsi le roman :

Como en *Los caminos a Roma*, el problema es el regreso, que de nuevo se evidencia como imposible. *La virgen de los sicarios*, su segundo regreso, contrapone algunas memorias del niño encantado por los globos que se elevan en la navidad, con el viejo que vuelve para encontrar una ciudad completamente diferente, habitada por una lengua que ya no le pertenece, por esa violencia descomunal que penetra, inclusive, la vida cotidiana. En esta nueva ciudad [...] se enamora de un sicario, o más bien de dos. Cada uno de los cuales es un otro yo de la conciencia narrativa, y junto con ellos se entrega el

---

1 On trouve l'ouvrage chez Alfaguara. Les références que nous donnerons se rapportent à l'édition de poche de la collection Punto de lectura, Madrid, 2000.

2 VALLEJO Fernando, *El río del tiempo*, Alfaguara, Bogotá, 1998.

3 VALLEJO Fernando, *El desbarrancadero*, Alfaguara, Bogotá, 2001, 197 p.

narrador también a esta violencia desahogada que supera toda fantasía posible. ¿ Que alguien los molesta ? ¡ Pum ! Un plomazo. Que alguien tiene la música muy fuerte ? ¡ Pum ! Otro plomazo. ¿ Que no les dan servilletas ? Otro y otro y otro [...]. Recreando con detalle y sin ningún interés de dar un juicio o una opinión, Vallejo participa por un momento de la vida y el lenguaje coloquial de los “comuneros”, convirtiendo su indignación en metáfora y en posibilidad poética.<sup>1</sup>

Comme le narrateur de *La recherche du temps perdu*, celui de *La virgen de los sicarios* recherche inlassablement un passé à jamais perdu. Le rapport au temps de ce dernier revêt un caractère tragique : les instants s'égrènent impitoyablement et la mort en constitue l'obstacle et le terme (mais aussi le stimulant). Il nous a donc semblé essentiel d'aborder le thème de la temporalité dans notre travail. Or, traiter de la temporalité est un des exercices les plus ardues qui soient. C'est pourquoi nous avons choisi d'en rester au temps figé qui est celui de ce roman, c'est-à-dire à celui de la mort. Nous verrons pour commencer comment ce roman en constitue une métaphore, d'abord à travers la figure du sicario, puis par l'importance qu'y prend la pulsion de mort. Nous devons nous limiter à esquisser quelques pistes qui s'appuieront sur d'abondantes citations.

Mais il n'est pas de situation violente sans un langage violent. La question de l'écriture est elle-même très complexe. Peut-on parler d'une écriture de la violence ? En cherchant à affiner notre expression, il nous a semblé que le terme “virulence” convenait davantage ; il correspond à un acte langagier et exclut en apparence toute approche physique. Il nous a également séduite à cause de son étymologie qui suggère une maladie et permet de faire le lien avec l'idée de mort. Le narrateur n'affirme-t-il pas : “la muerte se nos volvió una enfermedad contagiosa”<sup>2</sup> ?

Nous montrerons donc comment le narrateur exprime sa passion des extrêmes (sa haine et son amour ne sont tempérés par rien) à travers une prose virulente qui opère un renversement du discours religieux. C'est là que se posera la question de la sincérité du narrateur (on est en effet tenté d'attribuer certaines de ses outrances à un désir de provocation). Cette ambiguïté sera résolue lorsque nous verrons dans une dernière partie comment il transforme ses pulsions hostiles à travers le langage en traitant sur le mode parodique une situation présentée comme une guerre linguistique. Tel est peut-être en effet le message ultime que voudrait nous délivrer le narrateur : à travers l'humour pourrait être tenté le dépassement de la violence du monde et de sa violence propre.

---

1 VALLEJO Fernando, *La virgen de los sicarios* (1994), Aguilar/Thaurus/Alfaguara, Madrid, 2001, p. 16. [L'ouvrage comporte 174 pages].

2 *Ibid.*, p. 119.

La méthode que nous avons choisie de suivre consistera à solliciter constamment l'appui du texte.

### **Pulsion de mort et pulsion de vie**

La figure principale du roman est celle du sicaire. Cette figure présente des caractéristiques générales que l'on retrouve chez chacun des membres de ce groupe : le sicaire est un tout jeune tueur qui est lui-même tué avant d'avoir atteint l'âge adulte. Il est défini ainsi par le narrateur : "un sicario : un muchachito, a veces un niño, que mata por encargo"<sup>1</sup>.

La construction de la phrase est éclairante sur les intentions de l'auteur. La définition qu'il offre du sicaire est avant tout celle d'un enfant, ce n'est que par le biais de la proposition relative que ce dernier est décrit comme étant un tueur. Le présent du verbe "matar" est d'ailleurs intemporel : il recouvre à la fois le passé, le présent et l'avenir, la préposition "por" soulignant que la cause de ses actes se trouve au-dehors de lui, qu'elle le dépasse largement.

La vie d'un sicaire est une vie violente. Dans *La virgen de los sicarios*, le sicaire, plus que sujet de l'action et du roman, est l'instrument et la victime de la Mort car à aucun moment il ne semble maître de ses actes, de ses pulsions, il semble même ne pas disposer de son libre arbitre et être le jouet du destin. Il est celui qui est payé pour tuer : c'est un tueur à gages sans commanditaire. C'est pourquoi ces êtres, qui ne sont que les instruments d'une violence qui les dépasse et dans laquelle ils vivent pourtant, ont su garder une certaine innocence. Le narrateur explique d'ailleurs qu'au départ le sicaire était l'homme de main des caïds de la drogue. Ceux-ci ayant disparu, le réseau en tant qu'organisation ayant été démantelé, il n'est plus dirigé ni orienté par personne, et se trouve donc livré à lui-même, agissant de manière insensée, n'étant jamais guidé par la raison. Il tue sans motif réel, ne se plaçant jamais dans la perspective de l'avenir et des conséquences de ses actes. En ce sens, il n'est que pulsion et il semble dépourvu de capacité de réflexion. La violence du sicaire peut intriguer : ils tuent pour rien, pour faire quelque chose. On dirait qu'ils tuent pour se sentir exister. Comme certains jeunes de nos banlieues, ils tuent pour se sentir un peu, l'espace de quelques instants, vivants, c'est une manière pour eux de s'accrocher à une vie avec laquelle ils ne semblent pas avoir d'autres liens. Il faut des traces pour affirmer son existence et il est plus facile de donner la mort que la vie.

---

1 *Ibid.*, p. 10.

Si toute existence est, par définition, violente, la violence dont il est question ici est une violence armée, une violence qui débouche nécessairement sur une mort précoce. La vieillesse sera ainsi évitée. Le temps semble en effet arrêté dans *La virgen de los sicarios*, à l'image de la chambre aux papillons où a lieu la première rencontre entre le narrateur et Alexis :

Relojes, relojes y relojes viejos y requeteviejos, de muro, de mesa, por decenas, por gruesas, detenidos todos a distintas horas burlándose de la eternidad, negando el tiempo [...], relojes detenidos como fechas en las lápidas de los cementerios.<sup>1</sup>

Cet arrêt du temps correspond à l'âge éternel des sicaires qui, parce qu'ils mourront très jeunes, possèdent le plus cher des trésors aux yeux du narrateur : la beauté. En effet, *La virgen de los sicarios* est un roman où les cycles de vie et mort sont renversés par une violence extrême. Cette figure du cercle se rattache à un modèle transcendant auquel la beauté d'Alexis renvoie dans l'esprit du narrateur. L'image de cette beauté idéale s'accompagne d'une transgression du fait que l'auteur mêle le beau et l'horrible. Le beau est terrible, et tout ange est terrible comme disait Rilke dans ses *Elégies*. La beauté d'Alexis est elle-même violence, comme toute beauté, car le narrateur est saisi de l'impossible désir de l'atteindre. Il éprouve un coup de foudre où retentit toute la violence de l'amour (les rapports entre les deux amants connaîtront d'ailleurs des chocs très violents). Inaccessible, la beauté d'Alexis le restera toujours. Elle fera sentir au narrateur les limites qui le cernent et surtout la première d'entre elles : le temps écoulé. Seuls les rapports charnels permettront aux amants de se rejoindre et cela dans une violence au sein de laquelle la raison chavire.

La mort est notre lot à tous et le destin commun à l'ensemble des hommes. À ce titre, le sort d'un Colombien n'est pas différent de celui d'un Européen, l'utilisation de la première personne du pluriel par le narrateur nous laissant entendre que son discours concerne aussi le lecteur : en évitant de limiter sa narration à un temps et un lieu précis, il instaure entre tous les hommes une communauté qui conjure l'attitude de pitié. Le roman s'achève d'ailleurs sur une adresse au lecteur qui ressemble à une malédiction, le narrateur semblant lui souhaiter une mort par accident, ce qui exclut le suicide, la maladie et l'assassinat. Une mort rapide, voilà la meilleure chose que l'on puisse souhaiter ! : “Y que te vaya bien, / que te pise un carro / o

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 13.

que te estripe un tren”<sup>1</sup>. Le narrateur affirme au lecteur dès les premières pages : “Vamos para el mismo hueco de cenizas”<sup>2</sup>.

Le substantif hueco” souligne l’idée de vide et d’absence d’autres possibles. Les idées de destruction et de décomposition sont d’ailleurs très présentes<sup>3</sup> : le protagoniste contemple les cadavres qui sont en train de pourrir et qui sont déchiquetés, puis avalés, puis emportés dans les airs par les oiseaux. La pulsion de destruction vise bien la cessation de la vie, le retour à l’état inanimé et la fin des tensions, puis poursuit son action au-delà de la mort jusqu’à la disparition sans restes (les oiseaux se nourrissent de ces cadavres qui, à Medellín, ne sont même pas enterrés, personne ne disposant du temps nécessaire à cela).

Freud décrit dans *Jenseits der Lustprinzips*<sup>4</sup> la pulsion de mort comme une pulsion de destruction cherchant à briser tous les rapports et à détruire toute chose ; c’est la pulsion de séparation, de morcellement, de fragmentation et de décomposition. C’est en effet le cas dans *La virgen de los sicarios*. Il y a séparation parce que les rencontres amoureuses ne sont que des passages. Les amours y revêtent une forme fragmentaire ; l’amour du narrateur pour Alexis qu’il décrit comme un être unique, irremplaçable, fera très rapidement place à l’amour pour Wilmar à la mort du premier. La seule manière d’assumer le deuil sera la substitution. Les êtres sont remplacés les uns par les autres et les amours s’enchaînent en une ronde ininterrompue. Le psychisme humain apparaît comme un champ de bataille. On le voit dans l’expression “en el delirio de una vida idiota, de un amor imposible, de un odio ajeno”<sup>5</sup>, où haine et amour alternent grâce aux combinaisons d’adjectifs et de substantifs. La vie est absurde, les sentiments de tendresse impossibles, la haine, située au-delà de soi, indépassable. L’amour est ici passion de chaque instant, désir constant de l’autre et acceptation de la douleur qu’il vous inflige : la vie avec Alexis est très difficile pour le narrateur qui doit accepter ses goûts musicaux et esthétiques. Lorsque tous deux s’enivrent, ils se livrent à une catharsis de toute la violence intérieure par laquelle ils sont habités. L’érotisme constitue une autre des formes que prend cette violence. Bien que le narrateur ne dévoile jamais rien de l’intimité charnelle de ses personnages, la phrase “Nuestras noches encendidas de pasión, yo abrazado a mi ángel de la guarda

---

1 *Ibid.*, p. 174.

2 *Ibid.*, p. 11.

3 *Ibid.*, p. 63 - 67.

4 Le titre a été traduit en français par “Au-delà du principe de plaisir”.

5 VALLEJO Fernando, *La virgen de los sicarios*, op. cit., p. 39.

y él a mí con el amor que me tuvo”<sup>1</sup> laisse soupçonner la force et l’énergie – “encendidas de pasión” – qui les saisissent. On peut bien sûr trouver l’expression “ángel de la guarda” un peu mièvre, et même hypocrite comme si la narrateur cherchait à couvrir sous une patine de bons sentiments des appétits moins honorables. Pourtant, l’attachement du jeune garçon ne fait pas de doute : “¡ Cuidado ! ¡ Fernando !, alcanzó a gritarme Alexis en el momento en que los de la moto disparaban. Fue lo último que dijo, mi nombre, que nunca antes había pronunciado”<sup>2</sup>.

Ces dernières paroles d’Alexis sont interprétées par le narrateur comme la marque d’un immense amour, et le jeune garçon se montre d’ailleurs toujours protecteur et prévenant envers son amant plus âgé. La mort n’est crainte qu’en tant que séparation de l’autre, l’amour lui-même étant placé sous le signe du démoniaque : “Ver a mi niño desnudo con sus tres escapularios me ponía en delirium tremens. Ese angelito tenía la propiedad de desencadenarme todos mis demonios interiores, que son como mis personalidades : más de mil”<sup>3</sup>.

C’est une multiplicité infinie de morts violentes et de brèves rencontres qui constitue la trame du roman. Il peut paraître choquant que Wilmar soit précisément l’assassin d’Alexis ; il l’a tué physiquement d’abord, puis dans l’esprit du narrateur, parce qu’il est son substitut. Ces jeunes sicaires n’ont pas de personnalité bien définie. Ils portent d’ailleurs tous des prénoms américains, étant issus du même milieu social et ayant des histoires familiales identiques. Ils sont représentatifs de la catégorie sociale à laquelle ils appartiennent.

Dans *Abrégé de psychanalyse*<sup>4</sup>, Freud propose l’idée suivante : toute pulsion, qu’elle soit de vie (Éros) ou de mort (Thanatos), est répétitive et “tend à restaurer un état antérieur” : Thanatos serait donc la pulsion par excellence, alors qu’Éros induit un changement. C’est pourquoi Éros est si important. Éros et Thanatos sont, en effet, indissociables chez tous les habitants de Medellín qui semblent saisis d’une envie furieuse de forniquer et de tuer :

envenenándose de amor al prójimo, compitiendo las ansias de matar con la furia reproductora. Ganas con ganas a ver cuál puede más. En el momento en que escribo, el conflicto aún no se resuelve : siguen matando y naciendo. A los doce años un niño de

---

1 *Ibid.*, p. 33.

2 *Ibid.*, p. 112.

3 *Ibid.*, p. 35.

4 FREUD Sigmund, *Abrégé de psychanalyse*, PUF, 8<sup>e</sup> édition, Paris, 1975, p. 8.

las comunas es como quien dice un viejo : le queda tan poquito de vida. Ya habrá matado a alguno y lo van a matar.<sup>1</sup>

La mort, quelle soit amoureuse ou meurtrière, semble désirée, convoitée, comme si chacun était à sa recherche (la petite mort de l'orgasme ou l'arrêt des fonctions vitales) autant que de celle de l'autre. Le substantif "ganas" renvoie d'ailleurs à un appétit très physique. Cette bataille entre Éros et Thanatos est explicitement évoquée dans l'expression "el triunfo de Eros sobre Thanatos"<sup>2</sup> lorsqu'un sicaire que l'on croyait mort, revient à la vie saisi d'une spectaculaire érection. C'est parce que les deux pulsions sont très intenses que la vie perdure : "la Muerte sigue subiendo, bajando, incansable, por esas calles empinadas. Sólo nuestra fe católica más nuestra vocación reproductora la pueden contrarrestar un poco"<sup>3</sup>.

Ces phrases marquent la toute puissance de la mort. Le verbe "seguir", suivi de deux gérondifs, indique une activité jamais interrompue, une constance infatigable. Et le verbe "poder" se trouve amoindri par l'expression "un poco". Cette faiblesse s'oppose au poids du groupe sujet "nuestra fe católica más nuestra vocación reproductora", les deux substantifs étant accompagnés de deux adjectifs qui viennent les renforcer, "más" soulignant combien d'éléments doivent s'allier pour combattre la mort. L'infinifatif ne possède aucune épaisseur temporelle. Il peut de ce fait renvoyer à n'importe quel temps : "Parir y pedir, matar y morir, tal su miserable fin"<sup>4</sup>.

Dans l'une des dernières scènes du livre, celle de la morgue, l'attention du narrateur se portera également sur le sexe : "el sexo inútil, estúpido, impúdico, incapaz de volver a engendrar, hacer el mal"<sup>5</sup>.

Dans son *Abrégé de psychanalyse*, Freud définit Éros comme la force qui permet d'établir "des unités toujours plus grandes afin de les conserver", des pulsions d'union (Vereinigung), d'unification, de liaison, de synthèse pour supprimer les frontières. Il permet de croître et de se multiplier. À travers l'amour, c'est comme si le narrateur cherchait (vainement) à se rebeller contre la mort, à lutter contre son désespoir. Cette expérience de la pulsion de mort que font les personnages les amène, en effet, à concevoir l'existence comme un fardeau et contribue à leur donner un désir de néant. Le suicide serait une réunion avec un impossible, toujours ailleurs. Ni le

1 VALLEJO Frenando, *op. cit.*, p. 39.

2 *Ibid.*, p. 79.

3 *Ibid.*, p. 85.

4 *Ibid.*, p. 120.

5 *Ibid.*, p. 170.

narrateur, ni Alexis n'ont peur de mourir. La mort, libératrice, apparaît pour l'homme comme la seule possibilité de reprendre en main son destin. L'idée de suicide apparaît séduisante dès les premières pages :

Este libro mío yo no lo escribí, ya estaba escrito : simplemente lo he ido cumpliendo página por página sin decidir. Sueño con escribir la última por lo menos, de un tiro, por mano propia.<sup>1</sup>

La humanidad necesita para vivir mitos y mentiras. Si uno ve la verdad escueta se pega un tiro. Por eso Alexis, no te recojo el revólver que se te ha caído mientras te desvestías, al quitarte los pantalones. Si lo recojo, me lo llevo al corazón y disparo. Y no voy a apagar la chispa de esperanza que me has encendido tú.<sup>2</sup>

La lucidité du narrateur et le désir de suicide qui l'anime sans jamais le réaliser tout à fait n'ont d'égal que l'espoir en un amour salvateur. Son désir de vivre n'a d'égal que son désir de mort. Freud note d'ailleurs que les pulsions de vie<sup>3</sup>, et surtout la libido "essaient de troubler l'extinction naturelle de la vie". La libido a pour fonction d'apprivoiser la pulsion de mort en tentant de rendre inoffensive cette pulsion destructrice. Le vœu profond de l'homme, c'est la mort, vœu souvent dénié, ignoré, refusé. Il est naturel de réagir aux stimuli désagréables par cette pulsion qui est désir de retour à un état antérieur, avant la vie et la douleur. Or ici toute croissance vitale est impossible, la mort est proche et il ne peut y avoir de multiplication puisque la forme de cet amour (homosexuel) est contraire à la reproduction. D'ailleurs, le narrateur s'indigne constamment lorsqu'il voit des femmes enceintes et des êtres qui se reproduisent. Il est hostile à la procréation : à quoi bon puisque la mort est si proche ? Le roman se clôt d'ailleurs sur l'idée d'une répétition éternelle ; el Ñato, un personnage qui était mort trente ans auparavant, meurt à nouveau :

Y, en efecto, era el Ñato, el mismo hijueputa,. Las bolsas bajo los ojos, la nariz ñata, el bigotico a lo Hitler...Igualito. Era porque era. Pero si habían pasado treinta años, ¿ cómo podía seguir igual ? Ahí les dejo, para que lo piensen, el problemita.<sup>4</sup>

Lorsque le narrateur doit se rendre à l'évidence et constater qu'une même personne est morte deux fois de suite à trente ans d'intervalle, il ne peut que se demander : "¿ No sería que la realidad en Medellín se enloqueció y se estaba repitiendo ?"<sup>5</sup>.

Le conditionnel permet d'introduire l'hypothèse selon laquelle la vie ne serait qu'une constante répétition, une éternelle reprise du même.

1 *Ibid.*, p. 23.

2 *Ibid.*, p. 20.

3 FREUD Sigmund, *Névrose, psychose et perversion*, PUF, Paris, 1973, p. 288.

4 *Ibid.*, p. 156.

5 *Ibid.*, p. 157.

**Une prose virulente qui opère un renversement du discours religieux**

Quant à l'omniprésence du nom de Dieu, on pourrait penser qu'elle renvoie à une origine dont il constitue une sorte de métaphore.<sup>1</sup> Grâce à la nomination, le symbolique s'ancre dans le réel et le narrateur nous renvoie à l'origine du monde, à ce qui a précédé la scission. Au début du roman, se situe un épisode très éclairant, celui du ballon, où le narrateur utilise l'hyperbole :

Elevamos el globo más grande que hubieran visto los cielos de Antioquia, un rombo de ciento veinte pliegos inmenso, rojo, rojo, rojo para que resaltara sobre el cielo azul. El tamaño no me lo van a creer, ¡ pero qué saben ustedes de globos ! ¿ Saben qué son ? Son rombos o cruces o esferas hechos de papel de china deleznable, y por dentro llevan una candileja encendida que los llena de humo para que suban. [...] y el globo se va yendo, yendo al cielo con el corazón encendido, palpitando, como el corazón de Jesús.<sup>2</sup>

Plusieurs éléments nous invitent à penser que cette scène ne se situe pas dans l'univers réel : le subjonctif imparfait (“hubieran visto”) suggère l'irréalité, lui conférant un aspect onirique. Ce verbe a pour sujet “los cielos” ; la construction indique que cette scène a pour témoin le ciel. Nous ne nous trouvons donc pas dans l'univers humain mais dans la sphère cosmique. Quant au pluriel “los cielos”, il évoque une multiplicité, ce qui est contraire aux lois de la physique, mais correspond en revanche à une vision religieuse qui engloberait une vaste dimension temporelle. Ce ballon rouge (de la couleur du sang), sur lequel s'ouvre le récit, nous situe dans un univers très violent et très charnel. Il nous donne l'impression que la violence a été présente dès les commencements du monde, qu'elle est inhérente à la vie. Par le fait même de la violence de sa vie, le sicaire colombien incarne d'ailleurs l'existence dans ce qu'elle a de plus intense, dans tous les risques qu'elle comporte. Ce ballon immense est une métaphore ; c'est le temps de l'enfance, temps imaginaire où les symboles sont encore saisissables. Cette petite lampe (“la candileja”), c'est la vie, et le geste des enfants qui consiste à lâcher le ballon marque la volonté de quitter la terre. Le narrateur distingue le cœur palpitant, douloureux, qu'il compare à celui de Jésus, de l'âme (“el humo”). Il opérera la même distinction à propos du sicaire : “si Alexis tenía la pureza en los ojos tenía dañado el corazón”<sup>3</sup>.

---

1 KRISTEVA Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Folio Essais, Gallimard, Paris, 1987, p. 77. [L'ouvrage a 378 pages].

2 VALLEJO Fernando, *op. cit.*, p. 7.

3 *Ibid.*, p. 11.

C'est dans le cœur que semble se nicher la violence extrême qui habite tous ces êtres. Les yeux, du fait qu'ils réfléchissent la lumière, sont eux-mêmes une source de luminosité. La pureté provient certainement du fait que ce sont encore des enfants, mais ils portent une blessure au cœur. Cette image du cœur qui saigne, auquel on a fait violence, suggère l'idée d'une souffrance qui, parce qu'elle a été infligée, sera à son tour infligée à d'autres. La vie est marquée du sceau de la souffrance et Medellín est la capitale de cette "vallée de larmes" qu'est le monde.

Él es Jesús y se está señalando el pecho con el dedo, y en el pecho abierto el corazón sangrando : goticas de sangre rojo vivo, encendido, como la candileja del globo : es la sangre que derramará Colombia, ahora y siempre por los siglos de los siglos amén.<sup>1</sup>

Le geste du Christ montrant sa douleur à tous les hommes constitue une mise en scène de la souffrance. Il s'agit d'une mise en scène très plastique, de laquelle toute pudeur est bannie. L'utilisation des temps et des verbes est très éclairante. Le verbe "ser" dans l'expression "él es Jesús" marque une identité, il définit le personnage. Quant à "se está señalando", le verbe qui sert à désigner un état passager marque un geste qui relève de l'identification. Le présent dans la première proposition et le gérondif dans la seconde marquent deux états temporels : dans le premier cas, c'est un présent éternel alors que le second nous plonge dans une durée plus humaine. C'est ce qui rend l'état du Christ si proche de la condition humaine. La poitrine ouverte montre un cœur sanglant ; c'est une vision très baroque. L'emploi des paroles liturgiques ("por los siglos de los siglos amén") renvoie à l'office religieux. Nous comprenons ici que la scène du ballon était une annonce, une prédiction. N'est-ce pas une caractéristique des rêves que d'annoncer ce qui va se produire ? : "su papel sutil, deleznable, se encendía fácil, con una chispa de la candileja bastaba, como bastó una chispa para que se nos incendiara después Colombia"<sup>2</sup>.

On trouve dans ce roman une série de portraits de la ville de Medellín. "*Medellín la capital del odio*"<sup>3</sup> n'est plus la capitale d'un pays, mais une capitale universelle, un symbole de haine : "un asesino omnipresente de psiquis tenebrosa y de incontables cabezas : Medellín, también conocido por los alias de Medallo y de Metrallo lo mató"<sup>4</sup>.

L'allégorie est très complexe. L'adjectif "omnipresente" renvoie à la toute-puissance tandis que "psiquis tenebrosa" évoque la figure d'un

1 *Ibid.*, p. 8.

2 *Ibid.*, p. 9.

3 *Ibid.*, p. 12.

4 *Ibid.*, p. 65.

psychopathe et “incontables cabezas” fait penser à un monstre mythologique. La ville elle-même est un assassin, elle semble le commanditaire de tous les meurtres qui y sont mandatés. Elle incarne la violence et semble en porter la responsabilité. Medellín possède en effet une double personnalité, car elle est géographiquement constituée de deux villes qui s’opposent :

Medellín son dos ciudades : la de abajo, intemporal, en el valle ; y la de arriba en las montañas, rodeándola. Es el abrazo de Judas. Esas barriadas circundantes levantadas sobre las laderas de las montañas son las comunas, la chispa y leña que mantienen encendido el fogón del matadero. [...] ésta es la ley de Medellín, que reinará en adelante para el planeta tierra.<sup>1</sup>

Medellín son dos en uno [...] Yo propongo que se siga llamando Medellín a la ciudad de abajo, y que se deje su alias para la ciudad de arriba Medallo.<sup>2</sup>

Lorsqu’il évoque “las comunas”, le narrateur les compare à l’enfer d’une manière très plastique :

Millares de foquitos encendidos, que son casa, que son almas, y yo el eco, el eco entre las sombras. Las comunas a distancia me encienden el corazón como a una choza la chispa de un rayo.<sup>3</sup>

Medellín est aussi une ville où sévit un autre type de violence, la violence sonore. Le narrateur va jusqu’à affirmer : “El tormento del infierno es el ruido. El ruido es la quemazón de las almas”<sup>4</sup>.

Il se sent agressé par un voisin qui joue chaque nuit très fort de la batterie. Alexis assassina cet homme pour délivrer son amant de la violence sonore. Medellín est donc une ville maudite. Dans la Bible, la ville apparaît souvent négativement : c’est “la grande Babylone, mère des prostituées et des abominations de la terre”<sup>5</sup>. Le paysage de Medellín lui-même n’est pas sans évoquer une vision de l’Apocalypse. Ce genre implique dévoilement (du contenu des égouts), manifestation (des éléments) et révélation. C’est la fin des temps, et, comme le faisait Saint Jean, le narrateur la déclare prochaine et l’appelle de son ardent désir. Dans l’Apocalypse, on peut lire le passage suivant au moment de l’ouverture du Septième Sceau, lorsque sonnent les quatre premières trompettes : “Et le troisième ange sonna de la trompette et il tomba du ciel une grande étoile

---

1 *Ibid.*, p. 117.

2 *Ibid.*, p. 121.

3 *Ibid.*, p. 42.

4 *Ibid.*, p. 80.

5 Cette expression se trouve dans l’*Apocalypse*, 17,5, in *La Bible* [traduction française sur les textes originaux par Émile OSTY avec la collaboration de Joseph TRINQUET], Éditions du Seuil, Paris, 1973, p. 2565.

qui brûlait comme une torche. Et elle tomba sur le tiers des fleuves et sur les sources”<sup>1</sup>.

L’incendie provoqué dans la Bible par la chute de l’étoile rappelle un peu celui que le personnage Vallejo contemple la nuit lorsque, de sa terrasse, il voit les feux allumés de Medellín. C’est une autre image à échos du déluge biblique que l’on trouve après la visite du narrateur à la mère d’Alexis, celle de la pluie torrentielle :

Lloviendo el cielo alienado la noche entera sin parar. El río Medellín se desbordó y con él sus ciento ochenta quebradas. Las unas, las subterráneas, que habíamos metido en cintura en atanores bajo las calles entubándolas a costa de tanto sudor y peculado, se abrían iracundas, sus camisas de fuerza rompían el pavimento [...]. Las otras, sus hermanas libres, [...] saltaban ahora vueltas trombas rugientes, [...] se empezaron a alborotar las alcantarillas, a rebosarse, a salir a borbotones, y a subir, a subir, a subir hasta mis balcones el inmenso mar de mierda.<sup>2</sup>

Le narrateur insiste sur l’idée de folie et le caractère hallucinatoire de la scène. Il faut souligner cependant que ces averses sont un phénomène fréquent en Colombie. Dans les deux cas, les hommes sont dépassés par les éléments. La furie de ces derniers renvoie à une colère divine, à la folie dont tous sont saisis. Le texte de Vallejo renvoie explicitement à l’univers biblique. L’Esprit Saint, d’une part, et le diable, d’autre part, se trouvent mis côte à côte, et de ce choc entre des opposés si extrêmes, résulte un spectacle d’une extrême violence : “¡ Dios mío, qué lluvia de balines como rociada de agua bendita !”<sup>3</sup>.

L’eau et le sang se confondent : “Es la herencia de la sangre, el río desbordado”<sup>4</sup>.

Ce statut maudit de la ville est très ancien. Caïn a tué son frère et au lieu de le punir, Dieu lui impose une peine légère. Il sera condamné à errer et quiconque essaiera de le tuer le paiera sept fois<sup>5</sup>. Caïn s’est éloigné et est devenu fondateur de villes. Dans *La virgen de los sicarios*, la violence rurale a émigré en ville :

Llegaron huyendo dizque de “la violencia” y fundaron estas comunas sobre terrenos ajenos, robándose los, como terrenos ajenos o de invasión. De “la violencia”... ¡ Mentira ! La violencia eran ellos. Ellos la trajeron, con los machetes. De lo que venían huyendo era de sí mismos.<sup>6</sup>

---

1 *Idem*.

2 VALLEJO Fernando, *La virgen de los sicarios*, *op. cit.*, p. 159.

3 *Ibid.*, p. 122.

4 *Ibid.*, p. 122.

5 On trouve cette précision dans la *Génèse*, 4,12/15, in *La Bible*, *op. cit.*, p. 49).

Avec l'arrivée en ville, les armes se sont modernisées. Les hommes, en dignes fils de Caïn, ont échangé leurs armes blanches contre des armes à feu :

Los hijos de estos hijos de mala madre cambiaron los machetes por trabucos y changones, armas de fuego hechizas, caseras, que los nietos a su vez, modernizándose, cambiaron por revólveres que el Ejército y la Policía les venden para que con el aguardiente que fabrican las Rentas departamentales se emborrachen y se les salgan todos los demonios y con esos mismos revólveres se maten.<sup>1</sup>

La ville est donc fille de Caïn, fille de l'orgueil, en marge de Dieu qui ne se montre que dans le désert ou le silence. L'origine de la ville est le crime et l'orgueil (dans la mythologie romaine, Romulus assassine Rémus). La ville s'en trouvera donc diabolisée : "los demonios de Medellín, la ciudad maldita, que habíamos agarrado al andar por sus calles y se nos habían adentrado por los ojos, por los oídos, por la nariz, por la boca"<sup>2</sup>.

Les démons prennent la forme de créatures immatérielles, tels des particules contenues dans l'air. C'est sans doute pourquoi la loi de cette ville est la loi de la non-loi :

Sí, como en Sodoma y Gomorra. Haciéndose los de la boca chiquita los muy bocones y todos bien untados. Todo político o burócrata (que son lo mismo, puesteros) es por naturaleza malvado, y haga lo que haga, diga lo que diga, no tiene justificación.<sup>3</sup>

L'homme apparaît dans ce contexte mauvais par nature et seul l'animal est bon. Le point de vue du narrateur sur les bêtes est d'ailleurs proche de celui de Saint François. La sensibilité d'Alexis et du narrateur se porte sur les animaux, l'épisode du chien mourant montrant que le sicaire est instinctivement du côté de la charité humaine. Il est sanguinaire parce qu'il est extrêmement pur et tendre dans un monde corrompu et violent. Ne tue-t-il pas le rocker parce qu'il empêche son ami de dormir ? Il tue par amour, parce qu'il n'a pas d'autre moyen de se faire entendre, parce que c'est une nécessité pour se faire respecter, et sans en éprouver le moindre remords. Et cela malgré une tendance naturelle à la bonté. Le narrateur insiste à plusieurs reprises sur sa pitié à l'égard des animaux : "Es que los animales son el amor de mi vida, son mi prójimo, no tengo otro, y su sufrimiento es mi sufrimiento y no lo puedo resistir"<sup>4</sup>.

---

6 VALLEJO Fernando, *La virgen de los sicarios*, *op. cit.*, p. 119.

1 *Ibid.*, p. 120.

2 *Ibid.*, p. 39.

3 *Ibid.*, p. 88.

4 *Ibid.*, p. 108.

Après avoir achevé un chien mourant, la voix narrative semble saisie d'une émotion dont elle est dépourvue lorsqu'il s'agit d'une vie humaine : "animal, cuya alma limpia y pura se fue elevando, elevando rumbo al cielo de los perros que es al que no entraré yo porque soy parte de la porquería humana"<sup>1</sup>.

Mais les hommes sont d'une certaine manière innocents de cette violence ; le narrateur laisse entendre qu'elle leur vient du ciel. Machiavel dit que dans la Bible, Moïse a été obligé de tuer une infinité d'hommes pour fonder un ordre politique basé sur la loi de Dieu<sup>2</sup>. C'est cette politique des hommes calquée sur l'injustice de l'ordre divin qui est dénoncée vigoureusement par le narrateur. Selon René Girard<sup>3</sup>, il n'y a d'ailleurs pas de vie, sur le plan de la communauté, qui ne parle de violence. C'est le sacrifice de l'un des membres qui rend possible la vie en société. L'image du Christ symbolise cette violence sacrée ; c'est sans doute la raison pour laquelle le narrateur revient constamment sur la scène de la passion : "el espectáculo perverso de la pasión : Cristo azotado, Cristo caído, Cristo crucificado"<sup>4</sup>. La violence contre cette victime est fondatrice de la vie sociale. C'est pourquoi les meurtres d'Alexis et de Wilmar sont comparés à des baptêmes, à des absolutions. Ils sont évoqués ainsi : "le aplicamos su marquita frontal"<sup>5</sup>. C'est un rituel qui offre sécurité et ordre renouvelé. La violence contre la victime qui refonde l'unité perdue et constitue un rite s'accomplit inexorablement. Elle apparaît comme un déferlement venu du ciel, dépassant la raison et la volonté humaines, comme une catastrophe naturelle. Le titre *La virgen de los sicarios* a d'ailleurs un contenu antithétique très fort ; il contient à la fois l'idée de violence (le sicaire) et celle de pitié (fonction de la Vierge). En fait, ce titre fournit l'une des clés de lecture pour comprendre l'univers du roman, l'idée d'un renversement. Les tueurs croient que la Vierge (et Dieu) les protègent, ce qui semble paradoxal au lecteur qui imagine difficilement la divinité cautionnant le meurtre en masse. La photographie choisie pour illustrer la couverture ne montre-t-elle pas le torse d'un sicaire orné d'amulettes destinées à le protéger et qui de ce fait acquièrent le statut d'armes destinées à aider les tueurs dans leur tâche (l'assassinat) ? C'est la raison pour laquelle Alexis est surnommé par le narrateur "el Ángel". L'utilisation de la majuscule le

---

1 *Ibid.*, p. 111.

2 On trouve ce passage dans *l'Exode*, 32, 27-29, in *La Bible*, *op. cit.*, p. 206.

3 GIRARD René, *La violence et le sacré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982.

4 VALLEJO Fernando, *La virgen de los sicarios*, *op. cit.*, p. 19.

5 *Ibid.*, p. 108.

grandit aux yeux du narrateur, montrant l'admiration que celui-ci semble lui vouer, à lui qui est à la fois ennemi de Dieu – le meurtrier est un péché, l'un des plus graves, et dans le roman à aucun moment il n'est question de repentir ; bien au contraire, ce qui semble un péché aux yeux du sicario, c'est la luxure, mais non le meurtre – qui représente la colère de Dieu, comme les cavaliers de l'Apocalypse, envoyés pour punir la révolte coupable des hommes. Nous sommes confrontés à un autre ordre de valeurs : “De todo probó el Ángel, todos fueron cayendo fulminados por la su mano bendita, por la su espada de fuego”<sup>1</sup>.

L'expression “la su” nous renvoie à l'Ange exterminateur, une figure traditionnelle, tandis que “el tute”, le pistolet, devient une épée de feu<sup>2</sup>. *La virgen de los sicarios* est une sorte de contre-évangile. Alexis serait le vengeur de tous ces êtres que nul n'écoute et qui se sentent méprisés car non pris en compte par le tissu social. Comme le Jésus de l'Évangile selon Saint Matthieu, il est venu apporter le glaive. Dieu est, en effet, omniprésent dans le roman. C'est le responsable et, à travers lui, la violence prend une dimension suprahumaine. Dieu sert de miroir aux hommes.

Comme c'est le cas dans l'esprit cynique de l'humour juif, le narrateur s'en prend à Dieu lui-même, la violence s'exprimant alors en affirmations blasphématoires et Dieu étant souvent désigné comme “la Gran Gonorra”. La vulgarité et l'absence totale de respect impliquent une idée de chute, celle de Dieu cette fois. Le narrateur ne dit-il pas : “Somos una pesadilla de Dios, que es loco”<sup>3</sup> ?

Dieu apparaît donc comme un être sans pouvoir. Le Diable, cet ange déchu selon la tradition, par contre, est présenté comme ultime recours, lui qui ne dispose pour l'aider que du sicario :

Bendito sea Satanás que a falta de Dios, que no se ocupa, viniste a enderezar los entuertos de este mundo, [...] mi niño era el enviado de Satanás que había venido a poner orden en este mundo con el que Dios no puede. A Dios, como al doctor Frankenstein, su monstruo, el hombre, se le fue de las manos.<sup>4</sup>

L'homme est une créature monstrueuse et il est à ce point dangereux qu'il doit être éliminé, effacé de la surface de la terre. C'est pourquoi Dieu et le Diable sont parfois, en fait, une seule et même personne :

---

1 *Ibid.*, p. 148.

2 Cette image se trouve dans *l'Apocalypse, op. cit.*, p. 2560.

3 *Ibid.*, p. 56.

4 *Ibid.*, p. 152.

Hace dos mil años que pasó por esta tierra el Anticristo y era él mismo : Dios es el diablo. Los dos son uno : la propuesta y su antítesis. Claro que Dios existe : por todas partes encuentro signos de su maldad.<sup>1</sup>

Cela permet au narrateur d'insister sur la méchanceté de Dieu : "Me asomé un instante a esos ojos verdes y vi reflejada en ellos, allá en su fondo vacío, la inmensa, la inconmensurable, la sobrecogedora maldad de Dios"<sup>2</sup>.

Parce qu'il n'a jamais eu de rapports avec une femme, Alexis est d'une autre nature, semblable à un démon. Selon le dictionnaire des symboles, "les démons sont des anges qui ont trahi leur nature, mais qui ne sont mauvais ni par leur origine, ni par leur nature"<sup>3</sup>.

Si le narrateur use de la majuscule lorsqu'il est question de Dieu, il prend soin de souligner que ce n'est pas dans le but de le grandir : "Él, con mayúscula, con la mayúscula que se suele usar para el ser más monstruoso y cobarde, que atropella por mano ajena, por la mano del hombre, su juguete, su sicario"<sup>4</sup>.

Le narrateur associe en effet ce qu'il y a de plus haut (Dieu) à ce qu'il y a de plus bas (le meurtre est en effet un péché capital). Dieu s'en trouve dégradé, et de ce fait il y a un dépassement de Dieu par l'homme. Dieu est tellement cruel que sa cruauté et sa maladresse grandissent Alexis, le sicaire. Le mal étant imputé à Dieu et non aux hommes, on comprend qu'à la fin du livre se précise une vision du monde conforme, à certains égards, à la vision chrétienne, mais soumise au procédé de renversement qui caractérise l'auteur :

Salí por entre los muertos vivos, que seguían afuera esperando. Al salir se me vino a la memoria una frase del evangelio que con lo viejo que soy hasta entonces no había entendido : "que los muertos entierren a sus muertos". Y por entre los muertos vivos, caminando sin ir a ninguna parte, pensando sin pensar tomé a lo largo de la autopista. Los muertos vivos pasaban a mi lado hablando solos, desvariando. Un puente peatonal elevado cruzaba la autopista. Subí. Abajo corrían los carros enfurecidos, atropellando, manejados por cafres que creían que estaban vivos aunque yo sabía que no.<sup>5</sup>

La vie, telle que nous la vivons, n'est pas une vie. La vraie vie se trouve dans un ailleurs que le narrateur omet de préciser. Ces propos supposent l'existence – l'espérance en une existence – située au-delà de ce qui peut

---

1 *Ibid.*, p. 106.

2 *Ibid.*, p. 171.

3 CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1982, p. 348.

4 VALLEJO Fernando, *La virgen de los sicarios*, *op. cit.*, p. 110.

5 *Ibid.*, p. 172.

être perçu par les sens et l'intelligence. Cette autoroute, symbole de la modernité, de la vitesse et de la mort, représente le chemin de la vie. Le narrateur, lui, se place en marge de la route, il semble pure conscience désincarnée. À travers l'interrogation sur la matérialité de l'existence des autres, c'est la sienne propre qu'il met en doute. Il ne suffit pas de penser pour exister, il faut surtout vivre, c'est-à-dire ressentir des émotions (charnelles ou/et sentimentales) : sans l'amour qui pour Vallejo nécessite une réalisation charnelle, le corps se trouvant nié, il n'y a plus d'être.

### **Une guerre linguistique traitée sur le mode parodique**

Dans *La virgen de los sicarios*, le narrateur fait un constat explicite de l'état de violence civile en Colombie. C'est une société entière qui vit dans la plus extrême violence, dans "esta guerra sin fin no declarada"<sup>1</sup>. L'expression déclare un état de fait dont on ne voit pas la fin ("sin fin") et qui pour ne pas être officiel n'en est pas moins réel ("no declarada"). C'est un embrasement de violence, un incendie qui saisit un pays entier : "en Colombia hay leyes pero no hay ley. [...] Demográficamente, así nos vamos controlando aquí [...], la muerte se nos volvió una enfermedad contagiosa"<sup>2</sup>.

C'est comme si la vie se trouvait avalée par une violence bousculant l'ordre. Tout se chevauche à un rythme effréné :

Dicen que atracan los bautizos, las bodas, los velorios, los entierros. Que matan en plena misa o llegando al cementerio a los que van vivos acompañando al muerto [...] Que en el hospital a uno que tirotearon no sé donde lo remataron. Que lo único seguro aquí es la muerte.<sup>3</sup>

L'impersonnalité totale de la phrase rend la violence insaisissable : la troisième personne du pluriel renvoie à un sujet impossible à saisir dont la mort elle-même (individuée, nommée) serait le commanditaire. Il y a une armée de tueurs invisibles. Le champ lexical de la mort est abondamment exploité<sup>4</sup> et le narrateur utilise le suffixe "-ón" : "la matazón". Dans la phrase "Una venganza trae otra, y una muerte otra muerte"<sup>5</sup>, l'absence de verbe souligne l'immédiateté d'une mort à l'autre, une succession infernale mise en scène par l'expression "avalancha de cadáveres". À Medellín, tout est chaos. Il n'y a plus d'ordre et l'État n'est plus en mesure de gouverner. Il n'y a d'autre loi que la violence gratuite n'ayant d'autre fin qu'elle-même.

---

1 *Ibid.*, p. 62.

2 *Ibid.*, p. 119.

3 *Ibid.*, p. 29.

4 *Ibid.*, p. 39, 46 et 62.

5 *Ibid.*, p. 41.

Le narrateur cherche d'ailleurs constamment à impliquer son lecteur dans la situation. Aucun espace n'est préservé : ni l'église, ni le cimetière, ni l'hôpital. Il n'existe pas de lieu où l'on puisse se mettre à l'abri. Les espaces se confondent et cette confusion générale crée un profond sentiment d'absurde, la violence surgissant là où l'on s'y attendait le moins, provoquant la surprise. La voix narrative de *La virgen de los sicarios* ne cherchera pas à ordonner le chaos. Bien au contraire, elle se situera dans les extrêmes et ne reculera devant aucun excès, divisant ainsi les lecteurs entre ceux qui prennent ce qui est écrit au pied de la lettre (tant de haine surgirait du désespoir) et ceux qui y voient une vaine tentative de provoquer :

Quando un muchacho de allí dice : “ese tombo está enamorado de mí”. Un tombo es un policía, ¿ pero enamorado ? ¿ Es que es marica ? No, es que lo quiere matar. En eso consiste su enamoramiento : en lo contrario.<sup>1</sup>

Plusieurs lectures de ce roman sont, nous l'avons vu, possibles, car il y est une violence qui ne se voit pas : celle qui est le produit du choc entre deux types de discours. La violence des sicaires ne serait-elle qu'une réponse à la violence plus feutrée des politiciens et des bureaucrates qui, parce qu'ils rejettent ces garçons vers les marges et parce qu'ils usent d'une langue qui ne peut être comprise par tous, les obligent à s'exprimer à travers des actes sanglants ? La société colombienne semble, en effet, fractionnée, découpée en divers mondes hostiles, les échanges entre les personnes des hautes sphères et des catégories plus marginales ayant cessé de se produire. La corruption est une plaie endémique : “los burócratas que no sienten porque no ven porque tienen el corazón ciego pero la boca llena mamando del presupuesto”<sup>2</sup>.

Dans *La virgen de los sicarios*, s'opposent, en effet, à travers le lexique et les tournures employées, différents mondes. Personne ne comprend personne, et par conséquent on doit faire usage de la violence pour se faire entendre, parce que : “a un desquiciamiento de la sociedad se sigue un desquiciamiento del idioma”<sup>3</sup>. C'est pourquoi les mots dont use Fernando Vallejo pour évoquer la situation de son pays sont provocateurs et dérangeants, la morgue elle-même s'appelant “el Anfiteatro”<sup>4</sup>. La juxtaposition de discours qui semblent imperméables l'un à l'autre, étrangers, contraires, crée une impression de morcellement. Selon

---

1 *Ibid.*, p. 79.

2 *Ibid.*, p. 107.

3 *Ibid.*, p. 79.

4 *Ibid.*, p. 167.

Ehrenzweig<sup>1</sup>, les processus primaires qui entrent en jeu dans l'activité créatrice et dans la "substructure" de l'art sont chaotiques et désordonnés, syncrétiques, totaux, indifférenciés. Aussi leur rencontre avec la rigidité des organisations articulées secondaires produit-elle sur ces dernières un effet de désorganisation et un processus dynamique. Plusieurs langues s'opposent sans se comprendre : la langue politique officielle, celle des médias, et celle des sicaires – le langage "paisa" de la région de Antioquia que l'auteur reproduit très exactement –, celle du narrateur lui-même, homme très cultivé qui se présente comme grammairien. Il est le Colombien typique, une parodie de Colombien. C'est pourquoi, l'un des aspects les plus présents dans ce conflit entre différents langages, qui débouche sur une guerre idiomatique, est la caricature. Nous allons en fournir quelques exemples. Le narrateur se moque fréquemment de la langue de bois officielle qu'il reprend : "El "presunto" asesino, como diría la prensa hablada y escrita, muy respetuosa ella de los derechos humanos"<sup>2</sup>.

L'utilisation du jargon de la presse est très efficace. L'antéposition de l'adjectif constitue en effet une négation de ce qui aux yeux du lecteur est une évidence et de ce fait, les journalistes sont traités implicitement de menteurs sans que le mot lui-même soit prononcé. Cette manière qu'a le narrateur de laisser (en apparence) son lecteur tirer ses propres conclusions renforce le poids de la critique. Le texte contient beaucoup d'expressions entre guillemets qui sont des reprises d'une langue que le narrateur refuse de prendre à son compte : "Son esos defensores de los "derechos humanos", o sea los de los delincuentes, que aquí surgen por todas partes espontáneamente para sumársele al "defensor del pueblo"<sup>3</sup>.

Deux voix s'opposent dans ce passage, dont celle du narrateur retournant le sens de certains termes et se rebellant contre le mensonge officiel : "Que la necesito para defenderme del televisor y de sus continuos atentados al idioma"<sup>4</sup>.

Lorsque le narrateur se trouve en Suisse et qu'il voit des images de l'assassinat d'un candidat à la présidence de la Colombie à la télévision, il commente d'ailleurs l'évènement ainsi :

Muerto logró lo que quiso en vida. La tumbada de la tarima le dio la vuelta al mundo e hizo resonar el nombre de la patria. Me sentí tan, pero tan orgulloso de Colombia.

---

1 EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*, Gallimard, "Tel", Paris, 1974, 366 p.

2 VALLEJO Fernando, *La virgen de los sicarios*, op. cit., p. 26.

3 *Ibid.*, p. 77.

4 *Ibid.*, p. 70.

Ustedes – les dije a los suizos – prácticamente están muertos. Reparen en esas imágenes que ven : eso es vida, pura vida.<sup>1</sup>

Le paradoxe réside dans le fait que des images télévisées contiennent davantage de vie que des corps réels : “Ni él ni yo habíamos salido en televisión, o sea que prácticamente no existíamos”<sup>2</sup>.

Il remarque un peu plus loin : “lo hiperbólico que se nos ha vuelto el idioma en manos de los comunicadores sociales”<sup>3</sup>. Et il souligne le fait que : “En la agonía de esta sociedad los periodistas son los heraldos del enterrador”<sup>4</sup>.

La fonction des moyens d’information est complètement altérée dans une société en agonie. L’annonce d’une nouvelle mort précède de peu la mise en terre. La presse a renoncé à l’analyse et au commentaire, elle se contente de faire des constats. L’image de la presse est très mauvaise : elle se nourrit de charogne : “En Italia, a los periodistas los llaman “i paparazzi”, o sea los papagayos ; estos de aquí son buitres”<sup>5</sup>.

Quant au sicaire, lui :

Sólo comprende el lenguaje universal del golpe [...]. No habla español, habla en argot, o jerga. En la jerga de las comunas o argot comunero que está formado en esencia de un viejo fondo de idioma local de Antioquia, que fue el que hablé yo cuando vivo (Cristo el arameo, más una que otra supervivencia del malevo antiguo del barrio de Guayaquil, ya demolido, que hablaron sus cuchilleros, ya muertos ; y, en fin, de una serie de vocablos y giros nuevos, feos, para designar ciertos conceptos viejos : matar, morir, el muerto, el revólver, la policía... Un ejemplo : “¿ Entonces qué, parce, vientos o maletas ? ¿ Qué dijo ? Dijo : “Hola, hijo de puta”. Es un lenguaje de rufianes.<sup>6</sup>

Le narrateur est grammairien et polyglotte. Comme Dieu, ou/et le Diable, comme n’importe quel Colombien, il parle toutes les langues. Cette mise sur un même plan de tous les personnages est le signe d’un désespoir profond, duquel toute espérance de salut est exclue. Quant à l’araméen, il s’agit d’une langue morte. Entre langue morte et langue de la mort, il y a une certaine parenté. Et pourtant, parler, quelle que soit la langue, n’est-ce pas le signe que l’on est vivant ? Michel Leiris évoque l’existence d’une “langue de la mort”, “langue de l’autre côté”, à travers des mots qui répondent étroitement

1 *Ibid.*, p. 57.

2 *Ibid.*, p. 130.

3 *Ibid.*, p. 72.

4 *Ibid.*, p. 62.

5 *Idem.*

6 *Ibid.*, p. 31.

aux choses<sup>1</sup>. Ces propos pourraient fort bien s'appliquer à *La virgen de los sicarios*, roman situé entre la vie, dans ce qu'elle a de plus intense, et la mort, dans ce qu'elle a de plus absolu. Si le narrateur s'y prétend polyglotte – c'est une tradition en Colombie que cette culture des langues –, c'est aussi parce qu'il est en mesure de comprendre toutes les langues et de les traduire pour le lecteur afin d'en faire la critique et d'en proposer sa propre version. Parfois on a l'impression d'assister à une traduction des propos d'Alexis que le narrateur nous livre en y joignant sa traduction : "Con 'el pelao' mi niño significaba el muchacho; con 'la pinta esa' el atracador ; y con 'debió de' significaba "debió" a secas"<sup>2</sup>.

Mais l'objectivité du traducteur est illusoire. Le narrateur commente constamment la langue qu'il traduit :

El fierro es el revólver. Yo al principio creía que era un cuchillo<sup>3</sup> pero no, es un revólver. Ah, y transcribí mal las amadas palabras de mi niño. No dijo : "Yo te lo mato", dijo, "Yo te lo quiebro". Ellos no conjugan el verbo matar : practican sus sinónimos. [...] Oigan lo que [mi niño] me contó y que les quiero contar : que le habían dado un día una mano de changón en su barrio. Qué es un changón [...] pregunté yo que no sabía. Era una escopeta a la que le recortaban el tubo, me explicó mi niño. ¿ Y para qué se lo cortan ? Que para que la lluvia de balines saliera más abierta y le diera al que estuviera cerca.<sup>4</sup>

Le narrateur a également le goût des tournures anciennes : "que les quiero contar", par exemple, est une interpellation qui rappelle celles que l'on utilisait dans la littérature médiévale. On trouve beaucoup d'expression du même genre, par exemple : "en este que fuera país de gramáticos, siglos ha"<sup>5</sup>.

On remarque souvent un fort contraste entre une tournure fréquente jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle, aujourd'hui plus rare (par exemple "este su servidor")<sup>6</sup> et le langage "paisa" de la région de Antioquia. C'est un procédé semblable qu'utilise le narrateur lorsqu'il manie l'insulte en l'atténuant par la référence culturelle. L'expression "el hideputa (como dice Cervantes)"<sup>7</sup> est récurrente.

On trouve aussi des citations latines, par exemple :

---

1 LEIRIS Michel, *Langage ou ce que les mots me disent*, Grasset, Paris, 1987, p. 108-109.

2 VALLEJO Fernando, *La virgen de los sicarios*, *op. cit.*, p. 27.

3 Le sicaire est, au départ, celui qui porte un poignard.

4 VALLEJO Fernando, *La virgen de los sicarios*, *op. cit.*, p. 34.

5 *Ibid.*, p. 27.

6 *Ibid.*, p. 51.

7 *Ibid.*, p. 30.

*Manu miitari, nemine discrepante, minima de malis*, entró el pobre, el pobre pobre en el reino del silencio donde reina la más elocuente, la que no habla, ni en español, ni en latín, ni en nada, la Parca.<sup>1</sup>

Le rapport du médecin légiste est exemplaire dans la mesure où il constitue une parodie du discours de médecine légale : “Y pasaba a hablar de heridas de la vena cava y paro cavarespiratorio tras el shock hipovolémico causado por la herida de arma cortopunzante”<sup>2</sup>.

Les expressions “vena cava”, “paro cavarespiratorio” et “shock hipovolémico” appartiennent au jargon médical. Leur appartenance au lexique scientifique suggère une certaine indifférence à la souffrance humaine. Le corps s’en trouve déshumanisé et cette froideur toute médicale souligne la profondeur de l’abîme séparant le monde institutionnel du monde de la rue. Quelques lignes plus bas, les médecins légistes fendent les corps, les ravalant par là-même à la condition d’objets :

Desnudos, rajados en canal como reses, les habían extraído las vísceras para analizarlas y no les habían dejado nada de sustancia que comer a los gusanos.<sup>3</sup>

Tous les exemples que nous avons cités permettent de saisir le ton du narrateur, volontiers provocateur. Quant à l’intention, elle n’est jamais explicitement déclarée. La définition que le *Gradus* propose de la parodie pourrait éclairer l’ambiguïté du texte. La parodie est une “imitation consciente et volontaire, soit du fond, soit de la forme, dans une intention moqueuse ou simplement comique”<sup>4</sup>.

Bernard Dupriez précise, quelques lignes plus loin, que “la parodie n’est sensible que pour qui connaît le modèle, d’où la nécessité de parodier les célébrités, notamment les hommes politiques, qui se prêtent partout à des caricatures, même grotesques”<sup>5</sup>.

C’est, par exemple, contre le Président que sont dirigées les attaques les plus féroces du narrateur : “[...] el mismo presidente, la misma lora gárrula leyendo con su vocecita inarmónica los mismos discursos zalameros, embusteros, que le hicieron [...] el pajarraco deslenguado”<sup>6</sup>. Il est vrai que le

1 *Ibid.*, p. 148.

2 *Ibid.*, p. 168.

3 *Ibid.*, p. 169.

4 DUPRIEZ Bernard, *Gradus, Les procédés littéraires*, 10/18, Union Générale d’Éditions, Paris, 1984.

5 *Idem.*

6 VALLEJO Fernando, *La virgen de los sicarios, op. cit.*, p. 128. Autre exemple : “El presidente es usted, doctor Barco, no hay otro”. “Ah – decía él pensativo –. Entonces vamos a declarársela”. “Ya se la declaramos, presidente”. “Ah...Entonces vamos a ganarla”.

narrateur utilise également l'insulte pour, saisi d'une rage verbale inutile et impuissante, s'en prendre au gouvernement : "¿ Es que estos cerdos del gobierno no son capaces de asfaltar una carretera tan esencial, que corta por en medio mi vida ? ¡ Gonorreas !"¹.

Le téléviseur est une des cibles de sa rage vengeresse et lorsqu'il retransmet un discours présidentiel, le jeune Alexis procède à l'exécution sommaire du poste comme il l'avait fait du voisin : "para que no me quedara una sola bala se las vació al televisor, lo único que encontró : estaba hablando el presidente, para variar. Que no sé qué, que el peso de la ley"².

Mais le discours des hommes politiques et le discours religieux ne sont pas les seuls discours dont le narrateur se moque. C'est le rapport au langage de tout un pays qu'il reprend à des fins humoristiques. "Todo el problema de Colombia es una cuestión de semántica"³, affirme-t-il, soulignant ainsi l'importance des mots. En effet, la langue occupe une place essentielle dans les relations : n'est-elle pas l'instrument qui permet de communiquer, le seul moyen de penser ? ; le meilleur moyen de nous rapprocher de l'autre ? Le problème semble être ici que chacun attribue un sens différent aux mots, que les différents partis qui s'opposent (trafiquants, sicaires, gouvernement, police, journalistes, intellectuels, étrangers, homme de la rue...) ne trouvent verbalement aucun terrain d'entente. La Colombie de *La virgen de los sicarios*, c'est Babel, une ville où chacun s'égosille dans l'indifférence la plus absolue : "¡ Pero cuál ley ! ¡ Cuál delito ! Delito el mío por haber nacido y no andar instalado en el gobierno robando en vez de hablando"⁴.

Dans *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*⁵, Freud souligne que si nos pulsions hostiles ont été soumises au refoulement, les voies de fait ont été "remplacées par les invectives verbales"⁶. Alors que le sicaire, par son extrême jeunesse et son absence d'éducation, se laisse entraîner à des agressions physiques, on comprend aisément que le narrateur, parce qu'il est beaucoup plus cultivé, use de l'humour de préférence à l'injure.

---

"Ya la perdimos, presidente – le explicaba el otro –. Este país se jodió, se nos fue de las manos". "Ah..." y eso era todo lo que decía" (*ibid.*, p. 86).

1 *Ibid.*, p. 15.

2 *Ibid.*, p.51

3 *Ibid.*, p. 69.

4 *Ibid.*, p. 28.

5 FREUD Sigmund, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard, Paris, 1930.

6 FREUD Sigmund, *op. cit.*, p. 66.

Chaque langue – celle des médecins, de la police, des politiques, de la presse – fonctionne avec des clichés qui la vident de sens, qui la coupent du réel. C’est ce non-sens, autre forme de violence, verbale cette fois, que met en évidence le narrateur. Cet attentat à un ordre de références donné contraint le lecteur à choisir entre la complicité et l’exclusion. La prose de Vallejo peut, en effet, séduire absolument ou faire l’objet d’un rejet non moins intense. Freud qualifierait le type de “mot d’esprit” qu’affectionne le narrateur de *La virgen de los sicarios* de “mot d’esprit cynique”<sup>1</sup>. La phrase : “lo bueno aquí es que nadie se muere de aburrición”<sup>2</sup>, en est un exemple. L’expression “mourir d’ennui” doit être comprise ici au sens propre, et l’absence de sens figuré dérouté et choque le lecteur. En fait, le narrateur fait à la fois preuve d’esprit “agressif (hostile)” et d’esprit “cynique (critique, blasphématoire)”. En effet, “l’esprit à tendance agressive fait de l’auditeur, primitivement indifférent, un complice de ses haines et de ses mépris, il suscite contre son ennemi une armée d’adversaires”<sup>3</sup>.

Freud explique ainsi le mécanisme qui se met en place : toutes les sources de déplaisir sont expulsées hors du moi grâce à un phénomène de rejet, lui-même lié à l’éjaculation et à l’abjection. C’est précisément cette “déliation” qui constitue pour le narrateur l’objet Colombie, le processus de constitution de tout objet comportant une dimension séparatrice, discriminante et en même temps destructrice, agressive.

### Conclusion

Les sicaires sont des jeunes qui ne possèdent pas d’identité claire. Ils symbolisent une marge instable et vivent dans un temps sans durée ni mémoire. Dans notre introduction, nous nous interrogeons sur le pourquoi du succès de ce livre qui, après tout, traite un thème bien connu. Ce travail nous a permis de comprendre qu’à travers ces jeunes qui doivent tuer pour s’assurer qu’ils existent, le lecteur peut retrouver un autre type de violence : celui de tous ceux qui, lorsqu’ils veulent parler, se heurtent à des codes pré-établis. Or, l’une des sources de la violence n’est-elle pas précisément le sentiment de l’injustice ? Avoir été frustré de quelque chose sans que cela soit reconnu, c’est prendre brutalement conscience de son propre manque, ce qui réveille un désir de vengeance. Cette violence de ceux qui se sentent mis au ban de la société et qui frappent pour sortir du vide semble un geste

---

1 *Ibid.*, p. 98.

2 VALLEJO Fernando, *La virgen de los sicarios*, *op. cit.*, p. 164.

3 FREUD Sigmund, *op. cit.*, p. 201.

inconscient pour renaître. De même, la violence du narrateur contre Dieu est celle d'un adolescent qui surgirait de l'absence du père. Les injures proférées contre le vide sont une tentative pour le remplir.

Ce travail nous a également amenée à nous poser des problèmes formels. En effet, si la virulence est un effet produit sur le récepteur en vertu de propriétés de la forme et du contenu, la parodie, elle, à un premier degré, ne porte pas sur le récepteur mais sur le rapport entre l'énonciateur et le discours. C'est dans cette distance qui s'instaure par rapport au discours que vient s'insinuer l'ironie. Notre étude aurait pu se poursuivre dans cette direction : "Aquí en este país hay tres salidas : convertirse uno en víctima, oponerse a la fuerza de voluntad y coraje, o salir corriendo. Fernando Vallejo no cayó en ninguna de ellas"<sup>1</sup>.

À notre sens, c'est son extrême habileté dans le maniement du langage qui a permis à Vallejo d'éviter une de ces trois attitudes. L'écriture a été pour lui certainement une thérapie, et même un rachat. Heidegger a souligné le lien fondamental qui unit nom et choses<sup>2</sup>. Par la nomination, les choses consacrent leur propre avènement. Le nom, la langue, ouvrent un monde, lui permettant de s'élargir, de se déployer et de se rassembler, pour finalement se condenser en une œuvre.

Carole VIÑALS  
GRELPP  
Université de Lille 3

---

1 Ces propos sont de Javier H. Murillo dans son prologue à *El río del tiempo*, *op. cit.*, p. 7.

2 HEIDEGGER Martin, *Acheminement vers la parole* (1976), Gallimard, Paris, Tel, 1981, p. 24.

## **La insostenible ambigüedad del ser:**

### **Perversión y sacrificio en *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso**

*Recuerdo de la muerte* es una de las tantas versiones posibles del descenso a los infiernos de Dante que ofrece la historia contemporánea, versión alucinada y desnuda a la vez, que lleva hasta sus últimas consecuencias la perplejidad del hombre frente a la práctica sistemática del Mal. Más allá del horror, del dolor, del abismo de la muerte y su proliferación perversa, frente a los cuales la única respuesta es la sanción jurídica y la institución de la conciencia, hay un espacio fronterizo, ambiguo, al límite de lo inverosímil, que es el espacio de la transacción, en el cual la distinción entre la víctima y el victimario se desdibuja, en la que el poder de dominar al otro parece cambiar de signo, en el que el flujo de los intercambios oblitera los límites de la racionalidad. ¿Basta con ello para concluir en la equivalencia pura y simple entre el infierno represivo y la locura? Ese simulacro de sociedad constituido por los carceleros y los “desaparecidos”, consagrado al culto de la muerte, con sus elegidos y sus réprobos, ¿es la imagen condensada de una humanidad agonizante, o el reflejo despiadado de una verdad ontológica? ¿Dónde se sitúa el punto de articulación entre la razón y la alienación que instituye las condiciones de posibilidad de una realidad en sí impensable?

Antes que nada, la historia, sus protagonistas, y la forma que ha sido elegida para contarla. Miguel Bonasso construye una puesta en escena novelesca para contar una historia real: la de Jaime Dri, diputado de la Juventud Peronista, encuadrado por la Organización Político-militar Montoneros, secuestrado, torturado, “desaparecido” sometido a la vez a un proceso de destrucción y de seducción por los amos de la Muerte, y que finalmente consigue huir y narrar la experiencia vivida. El mismo cronista de los hechos, el que ha recibido la confianza y definido el marco discursivo en el cual el testimonio podía ser transmitido es, a su vez, uno de los personajes de la historia, aunque su participación en los hechos narrados sea tardía y relativamente marginal. Su posición es, por definición, doble, como la inscripción genérica híbrida –“*novela real*” o “*realidad novelada*– y da lugar a una doble lectura, según la observación de Isabelle Bleton :

Cette double possibilité de lecture, référentielle et romanesque [...] repose sur la création d'un espace référentiel à l'intérieur du roman ou, inversement, d'un espace romanesque entre les documents. Tous les textes ont une double référence : externe et interne. La référence externe est constituée par la corrélation entre texte et documents réels, texte et savoir historique du lecteur, et la référence interne par la manière dont les faits sont représentés et créent des résonances fictionnelles, convoquant chez le lecteur

des références littéraires. Cette double référentialité, et la tension qui en résulte, serait une caractéristique de ce nouveau réalisme proposé par les textes.<sup>1</sup>

Miguel Bonasso se integra así, con toda conciencia, en la tradición iniciada por Rodolfo Walsh, que conjuga periodismo de investigación, montaje discursivo propio a la ficción y obstinada fidelidad a la verdad, para corregir las falsas versiones de la historia o, como en el texto que nos ocupa, restituir las voces silenciadas.

Desde las primeras páginas, antes de que el descenso a los infiernos se concrete en las tres *Temporadas* que conforman la secuencia narrativa, se plantea la estructura agonística de un relato en el que el motivo del duelo alcanza, más allá de la dimensión histórica y existencial, una resonancia mítica. Duelo entre la víctima y el victimario, entre el militante y el represor, entre una identidad abolida y una identidad adulterada, entre una memoria mortífera y una palabra salvadora, entre la pulsión de muerte y la pulsión de vida. De la desaparición a la reaparición y el reconocimiento, asistimos al itinerario ejemplar de una conciencia que se asoma al enigma del ser, desgarrada entre el inventario fúnebre y la tentación sacrificial. Las referencias literarias son constantes, el encuadre simbólico y paradigmático un espacio a la vez de contención y de legitimación en el que los hechos se amplifican al infinito, en una *mise en abyme* simbólica que satura el discurso y lo trasciende. La imagen de la Pietá, la Muerte joven, inaugura el itinerario incierto del resucitado, y convoca, en su potencia intemporal, las otras figuras de la muerte próxima, invisible, no consagrada :

Otros rostros yacían en las sombras sin el rescate del mármol. Tenían abiertas las rendijas de los párpados para helar el alma con el vidrio de sus ojos. Cera terrible y entrañable que parecía reprocharle la culpa de estar vivo. La carne muerta del Sordo machacada en el tormento. La piel azulada de Norma después de la inyección. Los cadáveres acibillados del Rodolfo o del Nariz. Cara al cielo, en la definitiva horizontal donde el tiempo los iría desdibujando.<sup>2</sup>

Colisión de muertos en la Muerte. Colisión de tiempos en la memoria. Alternancia entre el mundo fantasmal del superviviente – “el hombre que había visto el Infierno”<sup>3</sup> – y el de los asesinos, encarnaciones presentes de

---

1 BLETON Isabelle, “Journalisme et fiction dans le roman argentin, de Miguel Bonasso a Tomás Eloy Martínez”, in *Les nouveaux réalistes*, 1<sup>re</sup> série, Presses de la Sorbonne Nouvelle Paris III, Cahiers du CRICCAL, Paris, 2000, p. 142.

2 BONASSO Miguel, *Recuerdo de la muerte*, Puntosur Editores, Buenos Aires, 1988, p. 12. [L'ouvrage a 407].

3 Señalemos al pasar la resonancia arltiana de tal designación, que remite al “Hombre que vio a la Partera” de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*.

una muerte suspendida : la vida del fugitivo es apenas un punto móvil en la mira del fusil de los perseguidores.

Desde el “*Epílogo a manera de prólogo*”, pues, dos componentes esenciales del texto son explicitados : la omnipresencia de la muerte, ya sea en su virtualidad, en su concreción o en su inminencia ; en carne o en símbolo ; y la compacidad deliberada de una temporalidad obsesiva, en la cual el entrelazamiento simultáneo de las tres instancias : pasado, presente, futuro hace eco e ilustra lo que Jorge Semprún llamaría la “*vivencia*” de la muerte.

### **Violencia y perversión**

Referirse a las formas de la violencia en *Recuerdo de la Muerte* podría parecer redundante, hasta tal punto ésta constituye la materia misma del discurso, hasta tal punto se despliega, soberana, polimorfa, abyecta o salvadora. No tenemos la intención de detenernos en los efectos que la violencia física de la tortura o los efectos psíquicos de la experiencia concentracionaria – desestructuración del yo, desidentificación, pérdida del sentido de la temporalidad, neurosis de abandono, indiferencia autista, regresión – que han sido exhaustivamente estudiados por los especialistas y descritos por los sobrevivientes. Nos proponemos más bien seleccionar algunas figuras del discurso, algunos registros sémicos, algunos procedimientos de fetichización, sea en el plano de la historia /Historia, sea en el de la representación, en los que se concentran de manera particular las iluminaciones que permiten completar la travesía sin “abandonar toda esperanza”.

Sin duda esbozaremos también algunas reflexiones sobre las otras dimensiones de la violencia, menos obvias pero no por eso menos agudas : la violencia interior, la violencia intra-grupal, los juegos perversos de violencia y seducción, y, como corolario necesario, el eco que la violencia despierta en el lector, en la memoria colectiva de un pueblo.

Quizás la primera comprobación se sitúe, por otra parte, en ese espacio exterior al texto. Me refiero a la resonancia, necesariamente diversa, que el libro produce en un lector argentino y en el que no lo es, en un lector que vivió esos años o en el que recibe esa herencia como un bloque indistinto y necesariamente oscuro, fáctico, como un dato ineludible de lo real. Para los primeros, entre los que me encuentro, el relato es reconstrucción, versión, memoria, re-vivencia. Y la primera violencia no es la verdad, que hemos ido conociendo por implicación o por vías oblicuas de transmisión, sino la *nominación* misma, escueta, plena, irreversible. Los nombres que fueron

primero indicios, luego signos y finalmente huellas. Los nombres que fueron rostros, fechas, actos que la Historia puso en escena y la muerte inscribió en la Historia. La descarnada contabilidad de la muerte, que en su avidez hiperbólica reduce el duelo a la enumeración, y hace del número la atribución esencial del ser, una definición identitaria :

Gregorio Levenson tenía dos hijos muertos y su mujer secuestrada.

Al poeta Juan Gelman le habían secuestrado un hijo y su hija Nora había sido liberada por milagro.

Fernando Vaca Narvaja había perdido a su primera compañera, a su padre (un ex ministro del gobierno de Frondizi) y a su hermano mayor Hugo, a quien el general Menéndez, jefe de la guarnición de Córdoba, había aplicado la “ley de fuga” junto con otros dos prisioneros desarmados.

Arnaldo Lizaso pertenecía a una vieja familia peronista de la zona norte del Gran Buenos Aires, que había sido prácticamente diezmada. El primero, el joven Carlos Lizaso, fusilado en la masacre de León Suárez en 1956 ; los últimos Miguel y Jorge, caídos en combate veinte años después.<sup>1</sup>

El inventario de las pérdidas hace de los cuadros dirigentes una suerte de mausoleos ambulantes, de testigos hipertróficos, cuya convivencia con la muerte los distingue y mitifica. La cuantificación del duelo lo potencia y lo ritualiza en la absoluta secuencialidad, lo extra-ordinario – el asesinato político – deviene norma, ley, sino. Los elegidos serán exterminados, pero antes habrán escrito, con “esa sangre acaso diciendo o cantando”<sup>2</sup> de la que hablaba el poeta, la crónica de la muerte cotidiana. La realidad adquiere así contornos de pesadilla, se desrealiza en el exceso, y se sacraliza en el espacio clausurado de la liturgia : “La mayoría estaba dispuesta al sacrificio. La mayoría confiaba aún ciegamente en la Conducción y en el triunfo cercano de la revolución”<sup>3</sup>.

La reunión de Roma, en la que se decidió lanzar una contraofensiva que hoy podríamos calificar de suicida, es la instancia de legitimación de ese sacrificio, la voluntad que lo decreta y se somete así a lo que “estaba escrito/inscrito” en la carne y la sangre de los héroes.

La presencia y la mirada del Pelado, el único que “había conocido el lado en sombras de la luna”<sup>4</sup>, introduce en la compacidad de la mística revolucionaria un espacio de inadecuación, una bifurcación simbólica e ideológica. El lado en sombras de la luna, el reverso del mito, el ámbito turbio en el que a menudo la muerte deja de ser heroica, ejemplar, trágica

---

1 BONASSO Miguel, *op. cit.*, p. 17.

2 GELMAN Juan, “Glorias”, in *Hechos y relaciones*, Ed. Lumen, Barcelona, 1980, p. 50.

3 BONASSO Miguel, *op. cit.*, p. 17.

4 *Idem.*

para volverse abyecta, maloliente, patética. Pero sobre todo el *locus* de la metamorfosis monstruosa, por la que el militante se convierte en colaborador y la vida en expiación sin tiempo.

La mirada del sobreviviente, acto y marca, es el atributo en el que se objetiva – se ontologiza – su identidad de Otro irreversible, en la que todas las imposibilidades lógicas se conjugan, puesto que sólo puede *ser* como consecuencia de una falla, de una avería, de una incongruencia. Fatalidad de la vida que quiebra la fatalidad de la muerte, la super-vivencia sitúa al protagonista en el vértice mismo de la contradicción, lo salva y lo condena, desdobra el espacio de pertenencia y escinde la representación. Dentro/fuera, vivo/muerto, puro/impuro, para siempre dual, Jaime Dri ve el mundo desde la anomalía de un tiempo y un cuerpo sustraídos a la nada, anomalía que lo identifica como la *víctima victoriosa*, lo reintegra a la comunidad de los humanos y al mismo tiempo lo excluye sin remedio :

La mirada que combinaba mansedumbre y paciencia se había tornado más fija e inquisitiva, y por momentos parecía volverse hacia adentro, hacia paisajes sombríos e inescrutables con los que tendría que convivir el resto de sus días.<sup>1</sup>

Otro sobreviviente, Jorge Semprún, hace de la mirada el eje de su retorno al mundo de los vivos, al ser liberado del campo de concentración de Buchenwald. En *L'écriture ou la vie*, el “*survivant-revenant*” se ve en los ojos espantados de los soldados americanos, y gracias a ese espejo crudelísimo mide el espectáculo de la propia metamorfosis :

C'est l'horreur de mon regard que révèle le leur, horrifié. Si leurs yeux sont un miroir, enfin, je dois avoir un regard fou, dévasté.<sup>2</sup>

Mirar y ser mirado es el primer umbral simbólico de la resurrección ; ser visto es ser reconocido como un ser vivo entre los vivos y redimido del mundo de la capucha, de la compartimentación, de la impotencia en la que lo hundiera el enemigo sin rostro, esa *invisibilidad* que mata. Pero la vida ya no es, por definición, un significante unívoco. Se puede estar vivo y no haberse salvado. La ambigua perversidad del infierno compartido contamina más allá de su espacio subterráneo, y proyecta sobre el sobreviviente la sombra de la sospecha, reactualizando, para el que lo ve, el enigma que obsesionaba al prisionero cuando se miraba a sí mismo, segregado de las otras soledades encerradas en Capucha y de los oficiantes del ritual mortífero :

---

1 *Ibid.*, p. 18.

2 SEMPRÚN Jorge, *L'écriture ou la vie*, Éd. Gallimard, Paris, 1994, p. 14.

La capucha suprime toda historia y todo porvenir. Es un negro presente de soledad y desamparo. Y se cierra sobre el individuo como una incógnita. No sólo impide mirar afuera, obliga a mirar hacia adentro. A preguntarse si uno va a resistir. Si va a salir de la prueba siendo el mismo de antes o va a convertirse en un traidor. La capucha reduce el mundo a una sola decisión, a un único temor. Es sabia. Más sabia y menos benevolente que la muerte.<sup>1</sup>

El “encierro” en la capucha – la individual, la colectiva– se convierte así en figura del drama identitario donde el yo puede dejar de ser o seguir siendo, “metido en su carne y su pasado”<sup>2</sup>. Y en ese recinto hasta entonces inviolable de la conciencia, el enemigo ya no es el eventual torturador, esa excrecencia todavía abstracta de la historia, sino el Otro que puede emerger en sí, el que tiene miedo a la muerte, el que no resiste al dolor, el simplemente humano que ha sido poco a poco absorbido, recubierto, sublimado por el militante. Ni el ideal ni la moral revolucionaria pueden hacer abstracción de la “carne lacerada”<sup>3</sup>. El cuerpo es el espacio donde se libra el combate, no ya por la vida, sino por el *ser sin dejar de ser*. Para seguir siendo hay que resistir al dolor, pero sobre todo hay que erradicar el lenguaje. La conciencia debe “desvincularse” del cuerpo, debe aherrojar la palabra. En el marco de la lógica sacrificial, *que es la única que propone una transacción coherente de resistencia*, la neutralización del cuerpo – la muerte – es la manera más inmediatamente accesible de preservar la unidad del yo y de garantizar el silencio. El cuerpo vivo es a la vez el obstáculo que se opone a la cristalización del mito heroico y el espacio simbólico que contiene la nominación. La palabra, de articularse, sería a su vez mortífera y lo situaría definitivamente del otro lado del espejo, entre los vagos fantasmas de los que *ya no son*.

Tengo que morir siendo yo. Estos hijos de puta van a tratar de que reniegue. Van a tratar de que deje de ser yo y me convierta en un traidor. Para después matarme de todas formas. Para que esté doblemente muerto.<sup>4</sup>

Así se opera, sin violencia lógica, el desplazamiento que identifica, en el ámbito de lo simbólico, la vida y la muerte. La violencia se ejerce, en cambio, sobre el cuerpo y sobre la lengua de la escritura. Los trazos de la violencia se inscriben/escriben en el cuerpo y “hablan” por él. Serán huella, testimonio, marca, pero no esclarecerán el enigma crucial, el de lo *dicho*. Significante absoluto, como la tortura, que sólo se dice a sí misma, el cuerpo

---

1 BONASSO Miguel, *op. cit.*, p. 37.

2 *Ibid.*, p. 41

3 *Ibid.*, p. 38.

4 *Ibid.*, p. 44.

muestra sin revelar, definitivamente privado de toda transparencia. La lengua de la escritura, a su vez, rinde cuenta de la trans-substanciación sacrificial que abole el principio de no contradicción : “si hubiera tenido un arma, hubiera podido morir de manera vital, creadora”<sup>1</sup> y gracias a la cual lo que parece impensable se hace vivible. En realidad esa antítesis aparente no es sino la culminación de una Ley, de una congruencia, la del mito heroico. Morir de manera vital implica, en la ocurrencia, morir matando : el gesto de la eliminación y el de la creación se confunden. Atrapados en el engranaje destructor de la guerra, los militantes y los militares ceden, por razones opuestas, a una misma prescripción : la del *cumplimiento* de un imperativo trascendente al que se sacrifica la vida. Lejos de nuestra intención toda tentativa de equiparación moral entre los dos grupos – desde siempre nos hemos inscrito en radical contradicción contra toda “teoría de los dos demonios”, simplemente queremos poner de manifiesto cómo, en el punto extremo de la espiral de la violencia, cuando nada parece poder detener la lógica del exterminio, los comportamientos de los unos y los otros se someten a los dictados de la fetichización perversa : “la Loi devient l’objet de désir”<sup>2</sup>.

En el caso del militante, la afirmación de la persona sólo puede ejercerse si sustrae al Otro la posibilidad de instrumentalizar eficazmente su cuerpo y su muerte, si lo priva de la *utilidad* que éste podría aportar para el buen funcionamiento de la maquinaria exterminadora. En su extrema indefensión de víctima, el único poder a ejercer frente al victimario es el de retener la información, es decir, la palabra. No traicionar es no traicionarse : el silencio es a la vez victoria y redención. Jorge Semprún expresa con extrema lucidez esa instancia de *poder* :

[...] chaque journée de silence gagnée à la Gestapo, si elle éloignait mon corps de moi, carcasse pantelante, me rapprochait de moi-même. De la surprenante fermeté de moi-même : orgueil inquiétant, presque indécent, d’être homme de cette inhumaine façon.<sup>3</sup>

En el filo de la inhumanidad, el hombre puede aún reunir sus fuerzas para desbaratar el montaje perverso del que es objeto<sup>4</sup>, oponiendo a la Ley del

---

1 *Ibid.*, p. 43.

2 SIBONY Daniel, *Perversions. Dialogues sur des folies “actuelles”*, Points Seuil, Paris, 2000, p. 99.

3 SEMPRÚN Jorge, *op. cit.*, p. 148.

4 Recordemos la definición de ese montaje perverso según Daniel Sibony : “[il vise à ] piéger l’autre pou le fixer ou le détruire, en une scène répétée où le sujet apparaît comme auteur de sa loi [...] On est bien dans la capture perverse de l’Autre, qui sert à casser

Otro la propia Ley. Hemos analizado ya esta dialéctica de la resistencia en otro contexto, nos permitimos recordar una parte de nuestras conclusiones :

A la perversité de l'échange proposé : la vie et la fin de la douleur contre la parole dénonciatrice, s'oppose la négation de tout échange, le silence. A la négation radicale de l'autre contenue dans l'acte du tortionnaire s'oppose l'affirmation radicale de soi dans l'acte de résistance.<sup>1</sup>

Desde el punto de vista de las figuras paradigmáticas, ese comportamiento se sitúa en el registro de la heroicidad, es la cristalización del modelo que la propia Ley propone y, en cierta medida, la legitimación de su Verdad. Pero la confrontación tiene lugar en general en ausencia de testigos, o ha sido presenciada por los que no han sobrevivido. El silencio no es demostrable ni libera al sobreviviente de la sospecha, porque la supervivencia es en sí a-lógica y por ende *inverosímil*. La ambigüedad recubre el secreto y la soledad del secreto : sólo uno sabe, pero la integridad del yo no basta. Cuando se sobrevive hay que seducir, hay que convencer de la propia lealtad, hay que hacer existir el silencio por la palabra para persuadir a los suyos, como hubo que persuadir – ¿ seducir? – al Otro por la palabra para sobrevivir. Pero la palabra, para ser operativa, debe ser escuchada y comprendida. Adriana Calvo, miembro de la Asociación de ex-detenido desaparecidos, testimonia :

Empezó a caer sobre nosotros la sospecha. “¿ Por qué vos saliste?” un “por algo será” al revés. No querer escucharnos, no querer enterarse, y, al mismo tiempo, la acusación implícita de colaborador. “¿ Por qué vos estás acá y mi hija no está?”. Hubo que pelearla mucho. Hubo que soportar muchísimas cosas. Por mucho tiempo. [...] Hasta hoy. Todavía. Se juega desde el poder con esa idea perversa. Se vuelve a la historia de que los sobrevivientes somos colaboradores y que los muertos son pobres inocentes que no hicieron nada.<sup>2</sup>

A la violencia de la experiencia concentracionaria y de la tortura se suma así otra violencia, moral, que no puede ser integrada en términos de congruencia, porque procede de los compañeros, es decir del grupo de pertenencia, y porque proyecta una vez más sobre el yo la sombra de la desagregación. Cumplir con las exigencias de la Ley no es suficiente para restablecer la transparencia perdida : las marcas del cuerpo pueden ser

---

l'autre, à l'enfoncer dans sa demande, dans ses limites, sa dépendance, [...] pousser l'autre à sa limite pour le voir s'y effondrer.” (Daniel SIBONY, *op. cit.*, p. 11).

1 SEMILLA DURÁN María Angélica, *Le masque et le masqué. Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire*, Inédit présenté pour l'Habilitation à Diriger des Recherches à l'Université de Bordeaux III, juin 2002, 440 p. La citation se trouve à la p. 266.

2 GELMAN Juan y LA MADRID Mara, *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*, Ed. Planeta, Buenos Aires, 1977, p. 113.

equivocas, las del alma no son visibles. El relato puede ser ficticio, y aún cuando no lo fuese, será sometido a la evaluación de instancias externas y absolutas. La historia de Tucho Valenzuela es, desde ese punto de vista, ejemplar. Después de haber resistido sin denunciar, de haber concebido una estrategia de preservación de las instancias dirigentes y de asumir el sacrificio de los suyos; después de haber aceptado todos los riesgos y efectuado una acción políticamente rentable a nivel de la Organización y a nivel internacional, Tucho Valenzuela es sometido a juicio y degradado por los responsables de la conducción. Frente a una serie de actos reales que *muestran* la honestidad y el desprendimiento de Tucho, se impone la absolutización de una Ley abstracta y fetichizada, que *interpreta* esos actos desde la perspectiva invertida de la hipótesis y sanciona en función de principios que bien pueden ser calificados como sagrados. Es allí donde se infiltra, en el interior de un sistema cada vez más cerrado sobre sí mismo, la sustitución simbólica que abre el camino a la perversión: la Causa se confunde con la doctrina, el “texto” del discurso revolucionario prima por sobre el cuerpo y la vida del hombre que lo sirve:

—¡ No se puede ! — gritó. — No puede un cuadro del Partido alterar la doctrina por sí mismo. ¿ A dónde vamos a parar ? ¿ Qué es esto ? — Tucho hizo un gesto como para interrumpirlo, que lo enardeció más. Estiró la cabeza cárdena sobre la mesa, en dirección al procesado. — ¡ No podés ! ¿ Te das cuenta que vos no podés violar esa doctrina, o no te das cuenta ?<sup>1</sup>

Ante el riesgo de caos y disolución al que la Organización se encuentra confrontada, la Ley absoluta es un recurso absoluto: lo que Pernía, miembro de la conducción nacional, consagra por medio del ritual del juicio en su sentido más staliniano, es la noción de Orden. Asistimos a una “transcendentalización del vínculo” con la doctrina, que se ha convertido en el límite necesario e infranqueable de la vida y de la conciencia. El militante acaba confundiéndose con la causa y pasa de ser un agente de la transformación del mundo a ser un apéndice de la doctrina: se sacrifica a ella como a una instancia sagrada, pero ese sacrificio sirve a su vez para fundarla: la causa es sagrada porque él se sacrifica por ella<sup>2</sup>. Tal fusión no sólo anula la voluntad del individuo y lo desidentifica<sup>3</sup>, también inscribe en

---

1 BONASSO Miguel, *op. cit.*, p. 221.

2 Ver SIBONY Daniel, *op. cit.*, p. 371.

3 Recordemos, en el capítulo IX, “Paralelos y meridianos”, la discusión entre la Negra y el Pelado con respecto a la reunión de Montevideo. Dos comentarios del narrador definen la actitud de Dri frente al Partido y la delegación de racionalidad que, aún en su caso, parece operarse: “El, como de costumbre, no quiso escuchar razones. Bajo las maneras suaves se ocultaba una tenacidad de hierro y una vocación indeclinable para hacer todo lo que el

el interior del sistema la idea de que el sacrificio es la *única* prueba de coherencia, y convierte la supervivencia en culpa a expiar. La clausura del vínculo inscribe así la fatalidad de la muerte como cristalización de la excelencia. La muerte se vuelve necesaria y deseable : necesaria para probar la sinceridad del compromiso, deseable para liberarse del dolor, de la duda, de la crueldad de las decisiones a tomar, del horror de ser en ese universo alucinado de la deshumanización ; en suma, para no portar solo y sin atenuantes el peso de la libertad :

Deseó no estar, no ser, no ver, no sentir, no compartir, no tener que compadecer, no entender, no perdonar, no proponerse regresar alguna vez del Infierno. No la miró en las pompas, en el fracaso final, en todas sus mutilaciones. La imploró como el blanco olvido bajo el algarrobo, como la suprema comunión con el mineral giratorio a que se acogieron los espectros mayores que vagaron por pampas y esteros en busca de su propio rostro y su propio recuerdo.<sup>1</sup>

La perversión del sistema represor establecido por los militares se manifiesta sin mediación y sin culpa en el exterminio del Otro : el terrorismo de Estado actúa según el modelo simbólico primario descrito por Daniel Sibony : “Ses idéaux de transparence croient pouvoir se passer de l’Autre ; la perversion, elle, veut balayer l’Autre.”<sup>2</sup> Para los militantes revolucionarios, el objetivo en esta etapa del enfrentamiento no es eliminar al otro, sino preservar las fuerzas disponibles sin renunciar, en la medida de lo posible, al trabajo político. El planteo en sí no está ligado a forma alguna de perversidad mientras “el conjunto de las fuerzas” englobe al cuerpo orgánico del Partido, es decir a los militantes y a las instancias dirigentes. La relación perversa se introduce sólo cuando esos dos componentes dejan de significarse el uno al otro, es decir cuando la instancia dirigente pasa a encarnar la doctrina y ejerce el derecho a designar los santos y los réprobos. El comportamiento perverso se instala cuando, legitimados por el culto del “Libro” – la doctrina –, los oficiantes se convierten en emanaciones de la Verdad, y los miembros del grupo en objetos eventuales del sacrificio simbólico. La violencia de la Ley se conjuga así con lo que podríamos llamar el “don narcisístico de sí”, y la utopía revolucionaria deviene, poco a poco, un culto consentido de la propia Muerte. Henos aquí una vez más en la orilla del abismo, tanto existencial como ideológico, de la ambigüedad : hay un sistema de relaciones que reproduce lógicas ajenas, externas,

Partido le mandara, aunque fuera tirarse de cabeza a un precipicio”. Véase también : “La inteligencia parecía suprimida y la voluntad de cumplir se asemejaba cada vez más a un fatalismo suicida.”

1 BONASSO Miguel, *op. cit.*, p. 174.

2 SIBONY Daniel, *op. cit.*, p. 384.

contradictorias, inversas, y acaba por incorporar prácticas similares a las del sistema cuestionado, por caer en la trampa del mesianismo. Nuestras observaciones no se dirigen a la circunstancia del militante que, al encuadrarse, ha asumido el riesgo de la muerte y se halla ahora en la situación de afrontarla sin resignar su dignidad, sino a quienes, protegidos por la jerarquía, asumen la infalibilidad de lo sagrado y distribuyen los premios y los castigos. Tucho Valenzuela vuelve a Argentina para demostrar, puesto que su primer sacrificio parece insuficiente, que es capaz de morir por la causa, y muere. Muchos de los dirigentes reunidos en Roma en 1979 harán lo mismo, atrapados en una lógica sacrificial sin rédito político. Las muertes se multiplicarán hasta el exterminio de los cuerpos, pero aquellos que han dado las órdenes – Firmenich, Perdía – sustraerán el cuerpo propio al sacrificio. Están vivos, y hablan hoy de aquellos años con la distancia objetivante de un historiador, como si no portaran ninguna responsabilidad particular frente a esas muertes. Los otros fraternales, los que ya no están, sufrieron la doble violencia del exterminio decretado por el enemigo y de la sanción decretada por el compañero. La víctima fue culpable y su cuerpo fue el espacio en el que se exorcizaron los miedos de los unos y los dogmatismos de los otros.

### **Violencia y seducción**

Desde su entrada en la “*casa de los muertos*”<sup>1</sup> Jaime Dri percibe una modulación en las relaciones que lo vinculan a sus carceleros. En primera instancia, la posibilidad de quitarse la capucha les confiere un rostro reconocible e *interpretable*. Si bien la relación de dominación no ha cambiado de signo, el hecho de recuperar la mirada como instrumento de apropiación del mundo – en lugar de padecer, en la desnuda fragilidad de la tortura, la mirada del Otro que se apropia de su cuerpo y lo transforma en objeto de manipulación y de suplicio – y la palabra como vehículo de intercambio – a pesar de la concentración deliberada de estereotipos ideológicos y discursivos – parece restituir al personaje una parte de su humanidad perdida. La nueva situación se perfila como una tregua en el proceso ya iniciado de destrucción, tregua que se completa con la autorización de la ducha y el trato correcto del guardia. Una nueva estrategia parece dibujarse, sin que Jaime Dri sea capaz de comprender la lógica subyacente. La estadía en la Escuela de Mecánica de la Armada, como luego en la quinta de Funes, será un descenso a los infiernos programado, dosificado, perverso más allá de la violencia racionalizable, si no

---

1 BONASSO Miguel, *op. cit.*, p. 48.

justificable, ejercida por el enemigo. Porque es un descenso laberíntico, donde a cada paso se abren bifurcaciones insospechadas que derriban todas las certidumbres, confunden todos los espacios y diluyen todos los puntos de referencia. Hasta ese momento, la *circunstancia* era dramática, pero comprensible. La binariedad esencial del mundo estaba garantizada, el “ellos” y el “nosotros” bien delimitados, el Bien y el Mal atribuidos y atribuibles. En la lógica del enfrentamiento, el ejercicio del poder destructor del Otro es coherente : dispone de la fuerza y la utiliza en función de sus objetivos. Pero la travesía a través de los diferentes estratos de la ESMA destruye ese esquema de lisibilidad del mundo : es a su manera un itinerario alucinado, en la medida en que ninguno de los mecanismos de percepción y evaluación habituales son conducentes. Toda apariencia es engañosa, ninguna identidad íntegra. La disociación entre significante y significado se vuelve norma, nada es nunca lo que parece, cada cuerpo es un enigma y cada conciencia un abismo insondable. La capucha ya no impide la visión, pero el protagonista sigue avanzando a ciegas, en un universo espectral en el que es cada vez más difícil establecer la diferencia entre la ficción, la puesta en escena, la representación y el mensaje cifrado. La primera revelación está dada por la visita de “los muertos”, el Nariz Maggio y Beto. La alegría de saberlos en vida es inmediatamente contaminada por la duda, y ése será en lo sucesivo el único esquema de comportamiento posible. Hay en la conversación una cierta cantidad de signos que parecen confirmar la fiabilidad de los compañeros, pero un solo mensaje parece totalmente adaptado a la realidad : el de desconfiar de todo el mundo. La primera fractura en la binariedad acaba de producirse : la identidad ya no se puede definir a partir de la oposición frente al Otro. La única esfera válida del intercambio identificatorio era la de la alianza, puesto que definía un campo de circulación de ideas y de valores comunes, un pacto de confianza. A partir del momento en que cada miembro de la alianza original, cada compañero, puede ser sospechoso de colaboración, se instala la lógica centrífuga de la fragmentación, de la dispersión. En realidad, el discurso inicial – doctrinal – del Tigre Acosta y el diálogo con los resucitados responden a la misma estrategia de desestructuración de las defensas : que el cuestionamiento proceda a la vez del grupo exógeno y del grupo endógeno, que sea explicitado por el discurso codificado del adoctrinamiento o por el discurso reticente de los espectros, el efecto es el mismo : sembrar la confusión, introducir la contradicción en el interior de un universo hasta entonces coherente. Una primera confrontación con el Traidor ha tenido lugar en Uruguay, pero era un ex-Montonero desconocido, neutralizable :

“lo odió con más furia que a los verdugos.” En la Escuela, los espectros son viejos conocidos y su proximidad hace de ellos una presencia especular, una representación del Yo y sus virtualidades. El núcleo conflictivo se desplaza así, no sólo al interior de la alianza, sino al interior de sí mismo. A partir de entonces, Jaime Dri comenzará a comprender que en el interior de la Escuela de Mecánica de la Armada, donde la muerte se ha convertido en un gesto cotidiano que no hace sino confirmar la “banalidad del mal”, se desarrolla también una operación gigantesca de reeducación, de persuasión y de seducción. El universo de clausura de la Escuela, que en cierta medida podríamos comparar con los universos metafóricos creados por Sade, funda como ellos una autarcía social: los carceleros, los prisioneros, los torturadores forman una sociedad completa, en la que las actividades se organizan según una articulación temporal, un ritmo productivo, una “normatividad” interna, una jerarquización basada en pactos, en protocolos, en intercambios simbólicos o contractuales, en pausas consentidas y aceleraciones mortíferas. En el universo de Sade “l’*éducation ne permet jamais de passer d’une classe à l’autre*”<sup>1</sup>, aún experimentadas y celebradas, las víctimas no dejarán de ser víctimas. En el universo de la ESMA, el resorte esencial de poder, que es el poder de matar, de ejercer la “descarga” del suplicio, no será tampoco accesible a las víctimas, pero las relaciones son mucho más ambiguas y cambiantes. Las líneas de demarcación son cada vez menos claras a medida que uno de los “recuperados” por la colaboración pasa de una etapa a otra, los espacios de influencia se modulan y se amplían, las relaciones están sometidas a transferencias complejas, a inversiones simbólicas. Hay clases en el mundo subterráneo:

El Pelado veía todo como en un sueño, pero registró esa diferencia. En sus soliloquios imaginaba que todos los condenados estarían sometidos a un régimen parejo, a un comunismo del horror. Comprendió que estaba equivocado. El mundo subterráneo prohijaba clases, como el de la superficie.<sup>2</sup>

Hay también *funcionalidades* diversas del cuerpo y de la palabra. Están los prisioneros con grilletes y los que circulan libremente. Los que agonizan en Capucha, en nichos que moldean el cuerpo a la muerte próxima, y los del Sótano, que escapan a la promiscuidad del horror cotidiano. Y los de la Pecera, que han recobrado la apariencia humana y trabajan para el enemigo, recogiendo y archivando documentos que harán la historia. En esa economía del exterminio donde la seducción tiene su propio espacio retributivo, los cuerpos de los primeros producen información antes de ser deshechados, las

---

1 BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 30.

2 BONASSO Miguel, *op. cit.*, p. 90.

competencias negociadas de los últimos se ponen al servicio del orden documental y clasifican informaciones, fichas, entradas y salidas, crímenes sin nombre. Entre los dos están los aspirantes al ascenso, que prestan el cuerpo y la memoria a la tarea de señalamiento, y sobreviven gracias a la repetición mecánica del gesto que condena. El protagonista, como el lector, podría pensar que cada nivel, cada afectación, acota un territorio uniforme y determina un atributo identificador que permita reintroducir una forma simple de inteligibilidad : los traidores y los otros. Las víctimas heroicas y los oportunistas sin escrúpulos. Pero no : en cada nivel, en cada clase, en cada función están los puros y los impuros, mezclados, disfrazados, mimetizados, irreconocibles. Ni la acción ni la palabra son signos inequívocos. Ni siquiera los que salen a marcar adquieren una atribución que recubra con certeza una realidad despreciable. El torturado puede hablar o no. El que sale a marcar puede marcar o no. La conciencia seguirá siendo indefectiblemente opaca, hasta que un gesto de audacia inaudita, una falla imprevisible o una voluntad obsesiva produzcan la ruptura tan temida e instauren en el infierno reglamentado el desorden de la libertad. El Nariz, Tucho, el Pelado. Los subversivos que burlan la ley de la muerte o el imperativo de la complicidad. Los que no respetan ninguna de las múltiples instancias “doctrinales”. Los que encuentran la intersección improbable entre la fidelidad, la dignidad y la vida, los que se rehúsan a la conversión. Del cubículo/cajón de Capucha a los cubículos transparentes de la Pecera, se despliega el inexplicable itinerario de una degradación o de una resistencia, de una humillación o de un desafío. Pero sea cual sea la verdad de la conciencia, la modalidad de la acción es el simulacro, la gigantesca representación frente al otro o frente a sí mismo. En los dos grupos hay leales y traidores, leales que simulan ser traidores, traidores que se convencen de su lealtad. La diferencia esencial, sin duda, está dada por la actitud ante la tortura. La gran mayoría de los que hablaron han perdido la representación identitaria que los hacía existir en el interior del grupo y, luego de haber cedido al dolor o al miedo, necesitan sustituir la identificación inicial por otra para seguir viviendo. Son los que retoman de manera mecánica el discurso de los carceleros, los que parecen creer plenamente en la viabilidad del proyecto de Massera, los que compensan la derrota con la ficción de una utilidad histórica futura, aunque sea de signo contrario a la que habían pretendido construir con la militancia. Son algunos de los autómatas de la Pecera, dóciles e “integrados”, marionetas manipuladas por los carceleros, fuerza de trabajo instrumentada a cambio de algunas concesiones cotidianas que los sitúan jerárquicamente por encima

de aquellos a quienes han traicionado. Los colaboradores han recuperado una apariencia de humanidad diurna en el espacio burocrático y asepticado de la Pecera, lejos de los alaridos de los torturados y los olores infectos de la promiscuidad, mientras que los que ofrecen una resistencia sin falla agonizan en la cajonería de Capucha. Se trata de una transacción compensatoria que parece borrar la falta, al presentarse bajo el sello de la “conversión racional”. La suya es una existencia refleja, suspendida a la esperanza, tan humana y miserable, de seguir viviendo. Se ha preservado el cuerpo, se ha obliterado la conciencia, se ha sufrido la violencia y se la ha proyectado hacia la víctima de la delación. Pero sin duda esa degradación consentida no ha borrado las huellas de la humillación inicial: por el contrario, la humillación se prolonga en la sumisión actual. Recordemos a ese respecto las palabras de Jean Améry, el filósofo austríaco torturado por la Gestapo:

Celui qui a été torturé reste torturé. [...] Ce dont je suis certain, c'est qu'avec le premier coup qui s'abat sur lui, il est dépossédé de ce que nous appellerons provisoirement la confiance dans le monde.<sup>1</sup>

Para que el conjunto de tales experiencias sea soportable, es necesaria una cierta dosis de ficción, un reacondicionamiento de lo real, en el que el valor de los actos cumplidos se re-lee y se re-significa. Primo Levi describe con gran precisión este proceso, que por otra parte no sólo concierne a la víctima, sino también al victimario:

Il passato è loro di peso; provano ripugnanza per le cose fate o subite, e tendono a sostituirle con altre. La sostituzione puo cominciare in piena consapevolezza, con uno scenario inventato, mendace, restaurato, ma meno penoso de quello reale; ripetendone la descrizione, ad altri ma anche a se stessi, la distinzione fra vero e falso perde progressivamente i suoi contorni, e l'uomo finisce col credere pienamente el racconto che a fatto [...].<sup>2</sup>

Junto a ellos, con ellos, están los otros. Los que han resistido a la tortura sin hablar, pero han decidido no situarse en una lógica de enfrentamiento abierto, sino fingir una disponibilidad a la persuasión. El objetivo es rescatar de la muerte al mayor número de compañeros posible y llegar al final del túnel para recuperar la palabra: “Ellos están en otra, sobrevivir todos juntos para testimoniar todos juntos.”<sup>3</sup> No delatan, no marcan. Pertenecen a menudo al grupo de los cuadros de mayor jerarquía en el interior de la

---

1 AMÉRY Jean, *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, Actes Sud, Paris, 1995, p. 61.

2 LEVI Primo: *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino, 1991, p. 16.

3 BONASSO Miguel, *op. cit.*, p. 283.

Organización, y están destinados a proveer de credibilidad los proyectos de Massera, cuando llegue el momento de hacerlos públicos. La Marina intenta utilizarlos y para ello se plantea una estrategia de seducción, que incluye no sólo la promesa de la supervivencia, sino también la de una “misión” histórica y un poder a venir. Ellos, por su parte, intentan darse una estrategia colectiva en el interior del encierro, previendo las acciones a cumplir en tiempos de una improbable libertad (“es importante vivir y transmitir...<sup>1</sup>”).

Otros, como la mayoría de los que están en la quinta de Funes, asumen el proyecto del enemigo como propio, y no sólo lo defienden en el interior del grupo, sino que se convierten a su vez en celosos centinelas de su cumplimiento, como el Tío o Nacho, en predicadores de la nueva fe :

Mirá, Pelado. Hay que dejarse de joder. EL Ejército nos ganó. Afortunadamente dentro del Ejército hay tipos como la gente. Nacionalistas. Peronistas como nosotros. Gente que no está vendida a la oligarquía y las multinacionales. [...] Acá no se puede pensar en hacer un ejército popular y cagarlos. Ese fue nuestro error. Y lo pagamos caro. Pero eso no quiere decir que tengamos que renunciar a la política. Al contrario, nuestra experiencia de cuadros nos va a servir. Vamos a ser útiles a un nuevo proceso.<sup>2</sup>

Así, cada función en el interior del espacio clausurado se duplica y se deforma : el ex-compañero, el converso, es un reflejo del enemigo, y lo releva en su función de prédica, vigilancia y control – “Es que temía más a ciertos chupados que a los propios chupadores”<sup>3</sup>, cuenta Jaime Dri a través del cronista – ; el Ejército es antes que nada el Poder Exterminador, pero también se sitúa como contradictor político y Gran Seductor, Galtieri o Massera son a la vez los que pueden decidir el sacrificio o la redención. La perversidad de las relaciones establecidas entre los unos y los otros desdibuja la percepción de los hechos, propicia la simplificación, consagra la amalgama. El Poder amenaza y tienta, y la resistencia, a partir del momento en que se elige a alguien como colaborador potencial, abandona el terreno del heroísmo para situarse en el de la estrategia. La guerra física se transforma en juego de simulacros : el TEG no es sino la figura de esa perversión :

Para fugarse había que lograr un cierto status. Poder desplazarse libremente como el Tío y Lucy o Juana. Para eso había que simular. Es verdad que todavía rengueaba mucho, que estaba dolorido y débil. También era cierto que la fuga distaba de ser imposible. Había que ganar tiempo y confianza sin hacer concesiones. Presentarse acyiescente, persuadido de la derrota, pero no totalmente entregado. No sólo para

---

1 *Ibid.*, p. 308.

2 *Ibid.*, p. 132.

3 *Ibid.*, p. 211.

evitar el deslizamiento hacia la traición, sino para que tuvieran que emplear más tiempo en la seducción. Para tornar verosímil la seducción misma.<sup>1</sup>

La palabra, retenida bajo la tortura, está ahora sujeta a contención estricta: una sabia dosis de discurso ideologizado cristalizado en algunas fórmulas simples y reiteradas, una constelación de posibles indicios nunca explicitados, un mensaje “entre líneas” cuya condición es la ambivalencia. Multiplicación de fragmentos, duplicidad, ficciones: todas las certidumbres que sostenían el mundo se derrumban. La soledad en la quinta de Funes, donde la vida sería casi agradable si no fuese porque es el teatro de todas las perversiones – pervertida la relación de cada uno con su propia historia, pervertida la relación ambigua entre carceleros y prisioneros, pervertida por la desconfianza y la mezquindad la relación entre los conversos – es todavía mayor que la de Capucha, donde al menos perduraban algunas imágenes ejemplares con las que identificarse, algunos gestos de solidaridad pura. A lo largo de todo el itinerario: ESMA, Quinta de Funes, ESMA es la violencia insidiosa de la *cohabitación* imposible la que se impone, la gran farsa de la comunidad reconstituída, la ficción de un enclaustramiento consentido en el que se prepara cuidadosamente la recepción del próximo miembro del grupo cuya llegada es inminente, puesto que ellos mismos se ocuparán de montar el operativo de secuestro. Porque son los guerrilleros convertidos los que diseñan los operativos, hasta el punto de creer que tienen el poder de disponerlos, que finalmente siguen cumpliendo el mismo “mandato” que antes, aunque haya cambiado la filiación de las víctimas. Como si todo el encuadre ideológico se hubiese disuelto en el miedo y el chantaje, y actuasen como medios desvinculados de los fines, instrumentos eficaces de un designio ajeno, para el cual es indispensable mostrar competencia. Engranajes de una máquina ciega, los chupados chupan para colmar el vacío de la propia estima, de la pérdida de sí mismos. Entre unos círculos y los otros se instalan progresivamente transferencias de atributos y funciones, formas inesperadas de mimetismo, que repiten hasta el infinito el modelo inicial: el “colaborador” se metamorfosea en guardián, la cúpula del Partido se militariza, más allá de las prácticas que la fundan, en las formas, los signos, la *mise en scène* interna; los jefes militares retoman el lenguaje del populismo en su tarea de seducción, e imitan así el discurso peronista, los leales fingen ser traidores y copian sus actitudes para no ser descubiertos.

Chupados y marinos convergían allí para perder el tiempo, tomarse un mate o un café y hojearse un par de revistas. Poco a poco se había ido

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 148.

convirtiéndose en la tertulia de la ESMA. Acuciados por la gran vocación nacional de la charla, los argentinos torturadores departían incansablemente con los argentinos torturados. Los primeros, claro está, gozaban de mayor libertad para exponer sus opiniones sin tapujos, en tanto que los segundos tenían que matizarlas siempre con el toque derrotista, para demostrar que se estaban “recuperando” y podían volver a ser “útiles” a la sociedad. Con el paso del tiempo ese también fue cambiando y los del primer bando comenzaron a maquillar sus opiniones por no parecer “reaccionarios”, “gorilas” u “oligarcas”. Y así, mientras un chupado que se había pasado la vida descifrando los humores volátiles de la gelinita, hacía profesión de fe parlamentarista, un marino que odiaba a Perón desde que iba al jardín de infantes tenía que admitir “que había hecho mucho por el pueblo”<sup>1</sup>.

Imágenes refractadas, espejos deformantes que declinan todas las formas de la degradación, alucinada *mise en abyme* que sólo la muerte puede interrumpir, el código de los intercambios se ejerce por sí mismo, vaciado de sentido, invertido el signo. Más allá de los abismos de la guerra, del horror compartido, de la crueldad mecánica del proyecto de aniquilación, lo que cada uno de los personajes – y con ellos el lector – descubre es el abismo interior al hombre, sus imprevisibles itinerarios, sus fétidas profundidades :

Vuelve a sorprenderse, una vez más. No tanto de lo que el hombre puede hacerle a los demás hombres, sino de lo que el hombre puede hacerse a sí mismo. De cómo puede ofender y ensuciar su alma y obligarla a someterse en los pozos más nauseabundos, hasta que no quede el mínimo vestigio del cielo que iluminó otros días de la vida del hombre.<sup>2</sup>

La “contaminación” no se ejerce sólo, por otro lado, en el sentido de la reflexión mimética del Mal, es decir, la seducción de la Muerte, sino que atraviesa también las capas sucesivas de la mistificación en el sentido contrario. No podemos, por razones obvias, calificar ese itinerario inverso como la seducción del Bien, pero sí como la seducción del vínculo, la necesidad del vínculo como forma patética y degradada del deseo para los unos, de la expiación para las otras. Historias como la de Lucy y el Rata Pernía o la del Tigre y Pelusa, aún desarrollando el drama del vínculo según dos modelos antagónicos, se basan ambas en el chantaje y ponen en escena mecanismos de apropiación simbólica del otro en lo que tiene de irreductible :

---

1 *Ibid.*, p. 312.

2 *Ibid.*, p. 244.

El Trueno la trata mal. Le hincha las bolas esta locura mística. Empieza a hartarse de la monja que lo sigue como un perro faldero. Claro, su ideal para la cama era la montonera dura y altiva, y no esta chupacirios que soporta todos sus desprecios como un acto de contrición.<sup>1</sup>

La aceptación sacrificial del vínculo sado-masoquista entre Lucy y Antonio cumple una doble función : la expiación y el reconocimiento. Esa monstruosa transacción : marido muerto por hija recuperada, en la cual el asesino encarna más que nunca el Poder – que ya no es sólo el de matar, sino el de devolver a la vida el sentido de la filiación – es una de las figuras más explícitas de la perversión generalizada de los intercambios entre algunas víctimas y sus victimarios. La otra, representada por el Tigre y Pelusa, opera una inversión simbólica radical. La omnipotencia del torturador, y con ella la potencia del hombre, son aniquiladas por el sacrificio de Pelusa, que será penetrada sin ser poseída. Desde el momento en que los dos cuerpos desnudos se enfrentan, restableciendo así una igualdad que la tortura parecía haber destituido para siempre, hay transferencia de poder. La violación de la parrilla confirmaba la absolutización de la Ley, y hacía de su ejecutor la encarnación exclusiva. La violación del *telo*, por el contrario, lo libra a la angustia del deseo, menoscaba su virilidad, lo hunde en el abismo de la castración. Todo el itinerario infernal se sitúa pues entre dos extremos cuya potencia destructiva se multiplica al infinito : el deseo y la culpa. Desviación, inversión, conversión, proyección : los intercambios fundan una vertiginosa combinatoria en la que el Yo, desposeído de sí mismo, cede al espejismo de la *existencia*.

Dos momentos, dos espacios se imponen como figuras insoslayables de los dos infiernos : el del horror, el del simulacro. Nos referimos a la noche de Navidad en Capucha y al primer asado que el Pelado comparte con los “muertos” en la quinta de Funes.

La llegada a Capucha constituye la tercera etapa del viaje infernal de Jaime Dri, después de la tortura en Uruguay y de la estadía en el Sótano, el sitio destinado a los interrogatorios en la ESMA. Es también la primera revelación que permite entrever las dimensiones del exterminio y las del simulacro. Durante esa noche alucinada se irán perfilando las claves indispensables para comprender los enigmas ocultos entre los muros de la Escuela, y Jaime Dri oirá por primera vez las funestas palabras subterráneas : traslado, por ejemplo. El campo de concentración, lejos de toda prefiguración, es una sórdida cajonería en la que yacen los moribundos

---

1 *Idem.*

y los recuperados, igualados en la promiscuidad nocturna pero no en sus potencialidades de supervivencia :

Una ojeada posterior le permitió comprobar que estaba en un enorme pabellón en forma de L, con techo a dos aguas y piso de concreto, pésimamente iluminado con lamparitas eléctricas que pendían a intervalos regulares de cinco o seis metros. Él estaba en el ángulo de la L y podía distinguir decenas de cubículos como el suyo, verdaderos agujeros de una extraña estantería donde yacían los desaparecidos.<sup>1</sup>

Asistimos literalmente a la “aparición” de los desaparecidos. Para dar cuenta de esta epifanía invertida, el narrador nos sitúa desde el principio en una atmósfera fantasmal, donde los chupados son apenas siluetas o masas informes en la oscuridad, encalladas en ese nauseabundo “océano de pesadilla”. La muerte satura el espacio y se insinúa en cada cubículo, al acecho. Y sin embargo, al toque de medianoche asistimos a la imposible resurrección : “Como obedeciendo a una orden misteriosa, decenas de muertos abandonaban sus tumbas a las doce en punto de la noche.” Vacilantes, ensangrentados, “vestidos con las ropas del día del secuestro, percutidas de sudor, de vómito, de sangre o el pus de las heridas” agobiados por el dolor y el horror, “los seres de los nichos”, se encuentra con los “seres de las celdas”, “vestidos con ropas limpias y caminando sin el agobio de los tobillos lacerados, los hombros dislocados o las llagas de la picana eléctrica”. La distinción es neta, tajante, casi antropológica : las dos categorías convergen para construir el simulacro del milagro, pero ese abrazo en “el lado en sombras del tiempo” no oculta la frontera invisible que los separa. Y sin embargo el abrazo existe, los regalos existen, *la fratria de ultratumba* vuelve a anudar sus lazos por una vez, quizás por última vez, en la aceptación conjunta de la mísera condición humana, de las debilidades del amor y de la carne. Don, comunión fugaz, misa de las tinieblas : no puede faltar el oficiante, el agente de sublimación que lava con su dimensión transcendente los pecados del mundo. *Ella*, Norma Arrostito, sintetiza en su cuerpo todas las virtualidades del Infierno : limpia pero engrillada, torturada pero respetada, nunca vencida ni humillada, un “bronce” de rostro delgado y suave que impone a su paso un silencio religioso y porta en sí la historia misma de la Organización. Norma Arrostito, resurrecta y ejemplar, cuya vida protege el mismo Chamorro, ícono de una Revolución abortada, en cuyas brasas se consumen las esperanzas de una generación. Entre los relentes de orina y los quejidos de dolor, por encima de la masa dolorosa de cuerpos suplicados y de conciencias violentadas, más allá de la lealtad o la traición, Norma Arrostito

---

1 *Ibid.*, p. 88.

es una figura crística que redime a los condenados y devuelve la fe a los que dudan, ofreciéndoles a su vez ese cuerpo en el que son lisibles todas las inscripciones de la Ley.

En cuanto al infierno del simulacro, antítesis exacta del infierno subterráneo, es también un espacio espectral, no por la *distorsión agónica* de la tragedia, sino por la *distorsión caricatural* de la farsa. Las tinieblas de pesadilla de Capucha son sustituidas por los reflejos suntuosos de la naturaleza : “el césped estaba mojado por la lluvia reciente ; el agua de la piscina copiaba los tonos violáceos del atardecer”<sup>1</sup> y todo alrededor parece sugerir una normalidad apacible. La quinta de Funes no es, como Capucha, el lugar del sacrificio, sino el de la seducción. Espacio clausurado, también, espacio de la utopía perversa que pretende erradicar la violencia ejercida y travestida, los signos identificatorios y las adherencias del pasado, para fundar una comunidad amnésica en la que cada uno interpretaría, automáticamente, una partitura unánime. Las “resurrecciones” puntuales que, en Capucha, eran otros tantos significantes en el camino del conocimiento, se multiplican ahora como signos de la impostura : “El extraño cortejo reanudó la procesión reviviendo estatuas”<sup>2</sup>. Si la comunión del círculo ritual restauraba, en un instante de tiempo congelado e ilusorio, el vínculo identificador, el banquete de la quinta de Funes consagra la realidad del oprobio. El juego irónico con las figuras de la liturgia es claro : la carne y el vino no son simbólicos, y Cristo está ausente.

### **La palabra : escalas y silencios**

El itinerario del narrador podría también definirse como una progresión alucinada a través del lenguaje, delimitada entre la pérdida y la recuperación, la imposibilidad y la posibilidad, el grito y el relato. En cada una de las instancias, en cada secuencia del *via crucis*, es la palabra lo que está en juego, la *mise en langage*. Ya nos hemos referido a la palabra, contenida en el cuerpo, que se trata de arrancar en la tortura. Esa palabra debe inhibirse para conservar la legitimidad identitaria. Cuando la retención se hace imposible, la palabra toma necesariamente la modalidad de la nominación, y esa nominación se convierte en sentencia, en condena a muerte. La relación entre la palabra y la opción vida/muerte es, pues, constitutiva del universo representado. Nombrar actualiza el objeto de nominación pero, contrariamente a la funcionalidad mítica, no induce su manifestación, sino su *desaparición*. Esta distorsión simbólica corresponde,

---

1 *Ibid.*, p. 151.

2 *Ibid.*, p. 153.

en última instancia, a la afirmación de Daniel Sibony según la cual uno de los rasgos esenciales de la perversión es la exigencia de “una identidad perfecta entre la imagen y la ley”<sup>1</sup>, lo que nos retrotrae al terreno de la literalidad : la palabra mata.

La alternativa a ese poder mortífero de la palabra es “*dejar hablar*” al cuerpo : si la conciencia excluye la palabra, el grito *dice* el dolor y la impotencia, se amplifica en múltiples ecos y significa, para todos aquellos que lo oyen, un recuerdo o una anticipación. Más allá de los diversos márgenes de resistencia individual, de la asunción o no del sacrificio personal, el grito *dice* el martirio del Otro, la impotencia extrema. Cuando el cuerpo que padece es el propio, siempre existe la posibilidad de que la voluntad imponga “el deber de silencio” y el duelo perverso acabe en victoria narcisística y moral. Cuando el cuerpo que padece, a la vez nuestro doble y otro irreductible, no nos pertenece, el sufrimiento se muda en fatalidad, suspende el tiempo y nos anega. La crueldad perversa no actúa sólo sobre el cuerpo, sino también sobre el *corpus* simbólico : o se elimina el lenguaje o se elimina *por* el lenguaje.

Cuando el duelo se desplaza del terreno de la violencia perversa al de la seducción perversa, la palabra sigue siendo el vector esencial de toda estrategia de supervivencia. En este caso se trata de travestir el discurso, de producir las fórmulas que lo clausuran en un espacio que excluye, no toda verdad, sino toda sinceridad, toda convergencia del ser y el decir. Discurso ficticio, entonces, discurso teatral y hasta lúdico, delimitado por una serie de tabúes y orientado por un esquema hipotético de cuya congruencia depende la existencia, en un mundo que parece privado de toda inteligibilidad aparente. Desde el momento en que Jaime Dri percibe la posibilidad de transformar el duelo original en juego de estrategia (figura de la partida de ajedrez, bajo la variante alusiva del TEG), comienza la construcción de una falsa identidad, vehiculada por un discurso bajo control y sin fisuras. El ser y el lenguaje están en contradicción, el registro operacional ya no es el del silencio, sino el de la mentira. La inadecuación tiene un valor pragmático, el discurso instituye una representación de Jaime Dri que coincide con las expectativas del interlocutor. Entre la palabra enunciada y el pensamiento censurado, la conciencia preserva un espacio de libertad.

De parte de aquellos que han cedido a las estrategias de seducción, es también el discurso el que da cuenta de la conversión, al adquirir un carácter mimético que linda con lo caricatural. Para algunos disfraz, para otros piel

---

1 SIBONY Daniel, *op. cit.*, p. 124.

nueva que consagra la metamorfosis, ambos discursos son *corpus* lingüísticos mutilados. El de Jaime Dri silencia toda emergencia conceptual o terminológica de fe revolucionaria, toda expresión personal. El de los chupados colaboradores expurga rigurosamente toda adherencia del repertorio previo, objeto de la denegación actual. Los dos cesan de nombrar una significación proscrita y plurisémica, que para el uno remite a la fe en el sentido de la historia y de la existencia, y para los otros al error y la culpabilidad. María, la única que en el interior de la quinta de Funes ha elegido su destino – su muerte – es también la única que no hace trampas. Por encima de toda dualidad, entera, consciente de que los términos del intercambio se situarán, cuando llegue el momento, en el plano del acto, María decreta la abolición del discurso, no habla. Sólo Dri podrá quebrar esa prescripción, en un último intento de reconocimiento. Una vez más, como en Capucha, una mujer sublima y expía.

El discurso sigue siendo el punto crucial donde se representa el drama de la *significación histórica* incluso cuando los prisioneros consiguen huir del ámbito perverso y afrontan el mundo exterior, y con él, la instancia del relato. Dos casos ilustran esta instancia, el de Tucho Valenzuela y el de Jaime Dri. Las condiciones de las dos estrategias son diferentes, sus resultados también. Ya hemos visto hasta qué punto el relato de Valenzuela es objeto de sospecha, hasta qué punto se “desgarra” la versión verdadera de los hechos para distinguir y oponer lo subjetivo y lo objetivo, las intenciones y los actos. La conducción del Partido consagra así la fragmentación lógica del vínculo entre conciencia y conducta, y con ello reproduce el corte entre la absolutización de la Ley que ellos practican y la labilidad de la realidad que pretenden legislar. Dado que la “heterodoxia” de Valenzuela es sometida a juicio, el intercambio oral es consignado por escrito : el discurso se desdobra y se petrifica, se erige en documento/monumento de la ortodoxia, en marca de la Ley que sanciona y, al purificar, genera su propia legitimidad. La autocrítica de Valenzuela obedece a los mismos criterios, y si bien parece someterse a los dictados implacables de la ley, no puede evitar las emergencias de la subjetividad (el “individualismo”), es decir, de la identidad.

Jamás me sentí traidor, ni siquiera potencial. (¿ cómo podía sentirme traidor o débil ideológicamente, si antes fui torturado dos veces y no me quebraron, si cuando tuve oportunidad de elegir entre mi vida y cantar o la muerte, elegí la muerte?).<sup>1</sup>

---

1 *Ibid.*, p. 224.

Cabe incluso preguntarse si, a pesar de las afirmaciones reiteradas en la *creencia*<sup>2</sup> y las fórmulas tópicas de la autocrítica, las declaraciones de Valenzuela no son el espacio de la *inversión retórica* en la que se dice, irónicamente, lo que no puede decirse. Si la Ley absoluta del torturador condenaba al silencio, la Ley absoluta del Partido condena a la omisión y el sobreentendido. Pero el discurso de Valenzuela, por más que se sitúe en el terreno de la ortodoxia consentida, nombra la falla, desplazando retóricamente la responsabilidad. Valenzuela juzga a su vez :

Ahora soy consciente hasta qué punto debe haberles costado sancionarme. Algunos de ustedes están vivos porque, a pesar de todos los errores míos, el presentarme en México impidió que el enemigo los matara.<sup>2</sup>

La realidad remite a la confrontación entre los actos y los cuerpos, los fines y los medios. El cuerpo de Valenzuela es el significante mismo del combate, el objeto de transacción. Su supervivencia es garantía y prenda de la supervivencia de los dirigentes, pero es a la vez condena a muerte de los suyos. La ambigüedad de los intercambios se cristaliza en ese cuerpo que de todos modos no podrá extirparla sino por el sacrificio. Los miembros de la conducción, por su parte, sustraen el cuerpo al combate y al sacrificio, en parte gracias a Valenzuela, a quien condenan a la reiteración ritual del gesto de ofrenda. Los propios cuerpos no existen sino en la manipulación de la Ley, es decir en el discurso normativo, que es a la vez máscara y fortaleza, sustituto simbólico, hueco significante en lo que podríamos llamar “el discurso del acto”.

En cuanto a Jaime Dri, el auxilio no procederá de la estructura<sup>3</sup>, sino del vínculo y, lo que es más, del vínculo afectivo entre su esposa y el General Omar Torrijos. Una vez a salvo, el Partido instruye el juicio de Dri, lo absuelve, registra su relato, y hace de él el testigo oficial. A partir de ese momento, Dri asume una doble modalidad del relato : la de la oralidad en los escenarios internacionales, en la cual el discurso está necesariamente sometido al protocolo testimonial a la vez en lo que concierne al plano fáctico y al plano político; la de su diálogo prolongado con Miguel Bonasso, donde emergen las dudas, el sufrimiento, la crítica, la subjetividad, en suma. Ese relato se refracta en la escritura del cronista, en el libro que leemos. Y es en esa transferencia a otra “densidad” de discurso donde se operan las

---

2 “Mi lado revolucionario [...] me hace querer seguir siendo montonero a toda costa” (*Ibid.*, p. 225).

2 *Ibid.*, p. 225.

3 “El Partido no debe comprometerse con el Pelado. A lo mejor es un traidor y luego hay que fusilarlo.” (*Ibid.*, p. 398).

últimas y decisivas transformaciones, donde la historia se indaga, se organiza, se interpreta. La escritura es el último *locus* simbólico, la última *temporada* del infierno, a la vez catarsis y exorcismo ; es también la primera instancia en la cual el discurso puede trascender las restricciones sucesivas, reunir los fragmentos dispersos, restituir el sentido *sacrificado*. El relato y la experiencia son los de Jaime Dri, el discurso y la lectura son sin duda los de Miguel Bonasso. Dos testigos, dos sobrevivientes, un mismo deber de memoria. *Novela-real* o *realidad-novelada*<sup>1</sup>, secuencia implacable de los actos o representación hermenéutica de la escritura, la fractura entre la objetividad y la subjetividad que ha *extirpado, mutilado, desgarrado* el cuerpo del hombre y el cuerpo del lenguaje puede ser, al fin, sublimada. A los huecos sin tiempo dejados en el tejido de lo real por los cuerpos ausentes, la escritura opone la substancia misma del lenguaje que convoca y muestra, bajo el ropaje de la ficción :

La novela permite desenterrar ciertos arcanos que a veces se niegan a salir dentro de las pautas racionales de la crónica histórica, el testimonio de denuncia o el documento político.<sup>2</sup>

En el espejo de la escritura se reflejan todos los rostros del hombre : el del horror, el de la insostenible ambigüedad, el del milagro. En él *aparecen* aquellos que, privados de cuerpo, de nombre, de fosa, habían sido condenados a instaurar un vacío en el plano de la simbolización, personal o histórica. El lenguaje, al restituir la existencia, deshace el nudo de la impotencia y pone un límite a la muerte.

María A. SEMILLA DURÁN  
GRELPP  
Université Lumière Lyon 2

---

1 *Ibid.*, p. 397.

2 *Ibid.*, p. 404.

## Relation duelle et violence dans *Zona sagrada* de Carlos Fuentes

Dès la parution de *Zona sagrada* en 1967, Fuentes se heurte à de vives critiques. Gloria Durán parle d'une "œuvre alimentaire"<sup>1</sup> qui présente une "étude de cas aussi inquiétante que confuse"<sup>2</sup> et Emmanuel Carballo qualifie les personnages de "peu mémorables"<sup>3</sup>. Si *Zona sagrada* suscite un tel rejet, une telle violence, c'est parce qu'il est différent – notamment d'un point de vue thématique – des œuvres présentées jusque-là par l'auteur. Malgré le fait que le roman n'ait fait l'objet d'aucune étude particulière<sup>4</sup>, il nous semble que derrière la simplicité de la trame – il s'agit du long monologue intérieur d'un jeune homme névrosé, Guillermo, fasciné par sa mère, vedette de cinéma – se profile une véritable réflexion sur la quête identitaire, profondément violente dans son désir de jaillir, d'un être à la dérive.

Dans *Zona sagrada*, la quête du père est fondamentale puisque c'est grâce à la reconnaissance de l'Autre – le référent stabilisateur – que l'être va pouvoir trouver sa propre assise. Mais comment y parvenir lorsque le lieu où l'on situe cet Autre est vide, lorsque l'Autre lui-même manque de fondement ? C'est précisément pour échapper à la "nuit identitaire" que Guillermo tentera de se rapprocher davantage de sa mère, personnalité médiatique et, de ce fait, reconnue par un public.

Nous essaierons de voir comment dans ce triangle défectueux, au sein duquel la Loi du père n'est pas affirmée par la parole maternelle, Guillermo se retrouvera exclu, sans aucun regard stabilisateur lui permettant de renoncer à la violence.

Nous tenterons de faire la distinction entre la violence de Guillermo, plutôt physique, et la violence de Claudia, plutôt morale, psychique. Nous mettrons en lumière l'étroite corrélation qui existe entre ces deux formes de violence. La violence du fils apparaît comme le seul moyen pour parvenir à la reconnaissance, car toutes ses tentatives pour attirer l'attention et le regard de sa mère sont vaines. Même si Claudia ne maltraite pas physiquement son fils, et lui offre tout ce qu'il souhaite (belles voitures et

---

1 DURÁN Gloria, *The archetypes of Carlos Fuentes from witch to androgyne*, Archon Book, 1980, p. 125.

2 *Ibid.*, p. 126.

3 CARBALLO Emmanuel, in RUIZ BASTO Jorge, *De la modernidad y otras creencias*, Difusión cultural, UNAM, Serie El estudio, México, 1992, p. 39.

4 Seul Severo Sarduy nous offre une analyse succincte, mais pénétrante, du roman dans "Un fetiche de cachemira gris perla", in *C. Fuentes, Dos educaciones*, Alfaguara, 1994, dossier crítico, p. 291-298.

vêtements de grands couturiers), elle n'en demeure pas moins violente. Cette violence plus subtile est liée à ce que Nicole Jeammet nomme un "besoin d'autoaffirmation"<sup>1</sup>. Elle résulte du désir de Claudia d'exister tout en niant ce qui lui est extérieur : "[...] l'autre est radicalement et superbement ignoré"<sup>2</sup>. C'est ce comportement maternel qui va être à l'origine de la violence du fils. En effet, Guillermo subit la violence psychique, voire la violence sadique que lui impose sa mère et pour en échapper, il use de la violence physique. À la fois victime et bourreau, Guillermo sera exposé, sa vie durant, à une violence dévastatrice qui le rongera de l'intérieur.

La première partie nous permettra de nous interroger sur l'origine de la violence de Guillermo. Nous essaierons de voir dans quelle mesure l'absence du "Tiers fondateur"<sup>3</sup>, selon la terminologie de Pierre Legendre, est responsable de l'instabilité du fils et de son enfermement dans une relation duelle exclusive à la mère.

La deuxième partie mettra en lumière les diverses figures de la violence. Nous tenterons également de démontrer que le comportement pervers et sadique du fils l'entraîne dans une violence qu'il ne contrôle pas.

Dans notre troisième partie, nous essaierons de rendre visible les dégâts irréversibles causés par le déséquilibre triangulaire. Nous verrons comment la violence entraîne douleur et solitude et mène Guillermo à l'échec.

## **1 – Les origines de la violence**

Dans *Zona sagrada*, la violence est liée au déséquilibre triangulaire familial. La séparation des parents de Guillermo et le rapt de ce dernier par la mère vont constituer une première phase de violence qui mettra en question l'équilibre de l'enfant. Par la suite, le père, victime du désir de gloire de Claudia – la mère –, de sa "rage" de vaincre, sera forclos par la toute puissance maternelle. Le père, ne symbolisant plus l'idéal, ne peut qu'offrir une image dévalorisée et affaiblie de lui-même, comme nous le verrons à travers son portrait psychique et physique.

La symbolique du triangle familial met en évidence l'importance des trois piliers père-mère-enfant pour le maintien, l'équilibre et l'union de la famille tout entière. Ainsi, pour que le triangle ne se brise pas, chacun de ses membres, malgré ses divergences, va apprendre à vivre et à penser à trois et pour trois :

---

1 JEAMMET Nicole, *Les violences morales*, Éditions Odile Jacob, Paris, 2001, p. 8.

2 *Idem*.

3 LEGENDRE Pierre, *Filiation, leçon IV, suite 2, Fondement généalogique de la psychanalyse*, Fayard, Paris, 1990, p. 17.

Le père, la mère et l'enfant se trouvent plongés dans le même bain, sont associés, pour le meilleur et pour le pire, dans la même entreprise. Ils partagent tous trois le même destin. Il n'existe pas un gagnant d'un côté et un perdant de l'autre. Tous les trois réussissent ou échouent ensemble. Il suffirait, par conséquent, que l'un des trois faille à sa fonction et n'occupe plus sa place pour que le triangle tout entier devienne bancal.<sup>1</sup>

Or, dans *Zona sagrada*, Claudia se détache des autres membres du triangle brisant l'équilibre familial. Lorsqu'elle s'en va pour faire carrière en ville, en laissant son mari et son fils seuls, et, plus tard, lorsqu'elle décide de reprendre Guillermo à son père, elle agit comme si elle était seule à prendre les décisions. Il n'y a pas de place pour le père.

## 2 – Le couple fils/mère

La relation qui unit une mère à son enfant est une relation privilégiée. La mère, en donnant naissance, devient l'autre moitié de son enfant, celle dont ce dernier va devoir se détacher progressivement pour pouvoir acquérir sa propre identité. Au cours de cette période de la petite enfance, l'enfant est totalement dépendant de sa mère ; il s'opère alors ce que Lacan nomme la relation duelle<sup>2</sup> – composée de deux éléments indissociables et imperméables aux autres. Cette relation duelle rend encore plus difficile l'ouverture au père, car celui-ci va devoir s'opposer à la fusion mère-fils, comme le souligne Jean Le Camus :

Le père joue un rôle essentiel dans la phase de "séparation" mère-bébé : le père introduit l'enfant à la différence, il est l'autre de l'autre sexe et, en conséquence, il empêche symboliquement que la "fusion" originelle ne se prolonge au-delà du nécessaire.<sup>3</sup>

Mais le père de Guillermo ne peut s'imposer comme étant celui qui détient le phallus, ce qui conduit le fils à se rapprocher toujours plus de la mère et à s'enfermer dans un "chaos fusionnel"<sup>4</sup> qui l'empêche d'avoir une vie autonome et une identité propre. Guillermo ne vit que pour Claudia – la mère – et c'est à travers elle qu'il voudrait se reconnaître. Le regard de la mère est la seule issue pour accéder à la reconnaissance ou, tout du moins, à

---

1 NABATI Simone et Moussa, *Le père à quoi ça sert ?*, *La valeur du triangle père-mère-enfant*, Éd. Jouvence, Genève, 1994, p. 101.

2 La définition de Jean-Baptiste Fages souligne la dépendance de toute relation duelle : "relation [...] à l'image de la mère dans laquelle [l'enfant] n'a pas fait l'expérience de sa propre individualité" (FAGES Jean-Baptiste, *Comprendre Jacques Lacan*, Dunod, Paris, 1997, p. 117). La relation duelle entre une mère et son enfant doit être dépassée pour que l'enfant puisse devenir une personne à part entière, avec sa propre identité.

3 LE CAMUS Jean, *Le vrai rôle du père*, Éd. Odile Jacob, Paris, 2000, avant-propos.

4 NABATI Simone et Moussa, *op. cit.*, p. 81.

une reconnaissance partielle, car peut-on vraiment y accéder en l'absence du père ?

Dans *Zona sagrada*, l'absence du père est dictée par la parole et le désir de la mère. Les références au père sont d'ailleurs peu nombreuses, ce qui correspond à la place – infime – qu'il occupe dans la vie de Claudia et, par là même, dans la vie de Guillermo. L'absence du père est liée à la notion de violence, car la séparation père-fils se fait avec usage de la force, comme nous le verrons plus précisément dans la deuxième partie.

### L'effacement du père

Une première description du père apparaît à travers la lettre que ce dernier envoie à son fils, devenu "adulte"<sup>1</sup> :

Yo me voy poniendo más viejo. [...] Los ojos se me han cansado mucho. [...] A mí se me notan los años más que a tu abuelita. [...] He tenido que dejar el tenis por recomendación médica. [...] Tenía una piedra en el hígado [...], tengo que tomar unas píldoras para la presión alta. [...] Pero ahora hasta el pelo se me ha ido apagando ; de rojo que era se ha vuelto gris. El dentista me vio y anda queriendo convencerme de que de plano me ponga toda la dentadura nueva.<sup>2</sup>

Cet autoportrait met en lumière la faiblesse physique et le vieillissement du père<sup>3</sup>. Il s'agit d'un vieillissement prématuré qui s'explique par les étapes violentes et éprouvantes qu'il a traversées. Le rapt de son fils est perçu comme une véritable perte. Le père ressent une douleur profonde, comme une plaie béante qui ne parvient pas à se refermer :

Si no te hubiéramos perdido, todo hubiera sido distinto. [...] Pero así son las cosas ; ni modo. Esa lucha me dejó muy cansado. No he vuelto a ser el mismo, el que tú conociste. Siento un como desgano y sólo la esperanza de verte algún día me mantiene la ilusión. [...] No estoy pidiendo nada ; tú sabrás cuándo nos necesites y entonces no dudes ni vayas a creer que nosotros somos gentes de rencor. [...] Te digo lo de siempre, de hombre a hombre, aquí está tu casa. [...] Recuerda que aquí están tus raíces y que una vez en la vida hay que regresar a ellas. Es como la savia del tronco.<sup>4</sup>

---

1 Nous avons choisi de mettre le mot adulte entre guillemets, car outre le fait que Guillermo soit "parvenu au terme de sa croissance, de son développement", il n'en demeure pas moins un enfant sur le plan psychique puisqu'il n'est pas parvenu à se défaire de sa relation duelle à la mère.

2 FUENTES Carlos, *Zona sagrada* (1967), *Dos educaciones, La edad del tiempo*, Alfaguara, Madrid 1994, p. 229. [Cette édition a 298 p.].

3 À cet égard, il semble intéressant de souligner les conséquences que peut avoir cette lettre vis-à-vis du fils. En effet, comment Guillermo pourrait-il s'identifier à un tel homme ? Ce dernier est inconsistant ; il ne représente pas la force paternelle. D'un certain point de vue, il semble que le père se discrédite lui-même et qu'il contribue à sa déchéance en apparaissant à travers ce portrait d'idéal déchu, brisé.

4 *Ibid.*, p. 230.

La lettre fait ressortir tout l'amour du père pour son fils, mais ce dernier reste indifférent face à la détresse paternelle. En effet, Guillermo ignore son père tout autant que Claudia. Il semble que la mère ait réussi à faire croire à son fils que le père était responsable de son isolement et de la séparation familiale : "Te digo que yo estoy abierta, santito. El que quiera, que me siga. Creo que nunca he rechazado a nadie, de veras. La gente se me ha ido atrás, eso es todo"<sup>55</sup>. Si nous nous référons aux paroles de Claudia, alors nous pouvons en déduire que le père de Guillermo n'a pas voulu la suivre. Une fois de plus, la mère rabaisse subtilement le père et cela, devant le fils. Ici, la notion de violence apparaît en toile de fond, à travers le discours "orienté"<sup>56</sup> de Claudia. En effet, en s'opposant à l'intrusion du père au sein de la relation duelle, Claudia devient celle par qui la violence arrive. La violence découle de la séparation père-fils et du maintien de la relation fusionnelle mère-fils. Être privé de son père représente déjà une forme de violence puisque l'absence va provoquer un désordre au niveau de l'équilibre de l'enfant. C'est justement parce que Guillermo n'a pas de père pour le rassurer et l'aider à devenir un homme qu'il devient prisonnier de sa relation à la mère. Le désir de domination de cette dernière est tellement violent qu'il annihile l'existence du Tiers fondateur et, par là même, l'existence du fils.

### **3 – La forclusion du Nom-du-père**

La forclusion du Nom-du-père<sup>1</sup> est le résultat d'un rejet de la part de Claudia : c'est l'échec de la métaphore paternelle. Aux yeux de Claudia, le père de Guillermo n'est qu'un simple géniteur incapable de répondre à ses désirs. Il a peu de mérite, comme le soulignent les paroles de la star de cinéma : "Tu padre se imaginaba que lo que él ofrecía era el colmo ; nadie podía desear más si él había entregado su nombre y su casa"<sup>1</sup>. Le nom symbolise l'appartenance à une famille, la reconnaissance et l'entrée dans la filiation, or cela ne suffit pas à Claudia. Ce que le père peut lui offrir n'est pas à la hauteur de ses ambitions. Claudia décide donc de le quitter tout en l'obligeant à forfaire sa paternité. La forclusion du Nom-du-père par la parole de la mère entraîne en quelque sorte la "forclusion du fils", c'est-à-

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>56</sup> Nous utilisons le mot "orienté" pour démontrer la finalité des paroles de la mère. Cette dernière veut avoir une image irréprochable vis-à-vis de son fils et elle n'hésite pas à mentir et à retourner les situations en sa faveur.

<sup>1</sup> C'est à Lacan que nous devons l'introduction du concept de forclusion du Nom-du-père.

<sup>1</sup> FUENTES Carlos, *Zona sagrada, op. cit.*, p. 207.

dire que Guillermo est comme un orphelin qui erre pour trouver le regard du père, un regard fondateur. D'autre part, l'absence du père prive Guillermo de toute identité ; le fils ne peut aboutir à une "construction sexuée"<sup>1</sup> puisqu'il n'y a pas "confirmation"<sup>2</sup> de la part de père. À cet égard, Claude Balier dans *La violence* nous met en garde quant aux troubles que peut provoquer une telle carence :

Les défaillances du père jouent un rôle aussi important en ne répondant pas aux besoins fondamentaux d'identification virile du fils, qui ne cessera de la quêter [...] La passivité, ou plutôt la passivation, terme juste employé par A. Green (1993), se retrouve dans ses effets nocifs lors des traumatismes subis plus tardivement.<sup>3</sup>

L'absence de référence paternelle entraîne "l'abolition des limites dedans-dehors"<sup>4</sup> chez Guillermo qui évolue dans un monde fantasmatique. Faute d'avoir un modèle masculin auquel s'identifier, Guillermo cherchera à travers la mère ce qu'il aurait dû trouver à travers le père si ce dernier n'était pas effacé, inexistant : "[E]l hijo quiere atraer, incorporarse, anular [el magnetismo de su madre] como para llenar su rostro vacío"<sup>5</sup>. Le mot "vacío" symbolise la déchirure et donc la violence d'un être en quête d'une identité que seul le visage de sa mère peut lui offrir : "levanté la mirada y encontré, más entonces por ser la primera vez y ser la sorpresa, mi propio rostro"<sup>6</sup>. Héritier direct de son père, Guillermo est condamné à ne pas avoir de visage. Seule la mère en possède un, d'où le désir du fils de lui ressembler afin de gommer la carence paternelle et la violence identitaire qui en découle.

### L'enfance

L'enfance de Guillermo est marquée par des événements violents. À travers ses souvenirs, Guillermo nous apparaît comme un enfant solitaire et renfermé sur lui-même. Il n'a pas d'amis : "Sólo salía de la casa de la abuela para ir al colegio y regresaba a pie, todos los días y siempre solo, porque siempre tuve pocos amigos"<sup>7</sup>. La solitude de Guillermo apparaît également à travers ses distractions, telles la lecture et les promenades : "Me gustaba

1 LE CAMUS Jean, *op. cit.*, avant-propos.

2 *Idem.*

3 BALIER Claude, "La violence. Violence et survie psychique", in *Le mal-être (angoisse et violence)*, sous la direction de CORNUT Jean, ISRAËL Paul, JEANNEAU Augustin et SCHAEFFER Jacqueline, PUF, Collection "Débat de psychanalyse", Paris, 1997, p. 34.

4 *Idem.*

5 SARDUY Severo, *op. cit.*, p. 292.

6 FUENTES Carlos, *op. cit.*, p. 155.

7 *Idem.*

caminar solo por las calles de Guadalajara”<sup>1</sup>, affirme-t-il. Si Guillermo s’habitue, voire apprécie ses promenades en solitaire, il nous semble que c’est parce qu’il n’a pas d’autre choix. En effet, les seuls contacts qu’il a avec ses camarades d’école se limitent à des conflits et à des bagarres. La violence – familiale ou autre – est au cœur de sa vie d’enfant.

La violence des enfants s’exerce à l’encontre de Guillermo, car il ne sait pas jouer au football et fait perdre son équipe : “La segunda [vez], todos chiflaron agresivamente y alguien gritó, “Denle pampa” y todos recogieron el grito rítmico “Pampa, pampa”<sup>2</sup> et encore :

[...] todos gritaban “¡Pampa ! ¡Pampa, pampa, pampa !” cuando todo el equipo cayó sobre mí, a patadas, a manotazos, con la leperada cerca de las orejas que yo me cubría con los puños cerrados, sin gritar, sin llorar, derrumbado a coces y majaderías y gruñidos hasta caer boca arriba sobre el campo lodoso y distinguir el suave rumor de los eucaliptos detrás de los puños y los zapatos con clavos y las rodillas sangrantes y los codos negros y las palmas abiertas que hacían tambor sobre mi cabeza [...].<sup>3</sup>

Le champ lexical de la violence met en lumière la brutalité des coups donnés par les enfants. Personne ne vient en aide à Guillermo ; d’ailleurs il subit cette attaque sans dire un mot, comme si la fatalité l’avait frappé : quoi qu’il dise, quoi qu’il fasse, il reste une victime de la violence.

### **Le rapt**

Guillermo a vécu avec son père et sa grand-mère maternelle jusqu’à ce qu’il ait atteint l’âge de neuf ans. C’est au cours de cette neuvième année que fut brisée la vie de l’enfant. Alors qu’elle n’a donné aucun signe de vie pendant plusieurs années, Claudia réapparaît violemment dans la vie de son fils pour le voler, telles ces créatures monstrueuses qui, dans l’imaginaire de l’enfant, détiennent des pouvoirs maléfiques :

Pero cuando todo fue hablar de robachicos, se han soltado los robachicos, deben ser las gitanas, las brujas, las lloronas, los rateros con sus ganzúas, los bandidos que cortan los dedos de los niños, los envuelven en masa de tamal y los venden en el mercado [...] ; ha de ser Caracafé, el monstruo sin rostro, el fantasma necesario de estas casas quietas y sombrías.<sup>4</sup>

Les créatures décrites ci-dessus sont à la fois monstrueuses et violentes ; elles font du mal aux enfants.

Le rapt de Guillermo est suivi d’une période très difficile pour lui puisque Claudia ne l’enlève pas pour l’avoir auprès d’elle, mais pour le

---

1 *Idem.*

2 *Idem.*

3 *Ibid.*, p. 184.

4 FUENTES Carlos, *op. cit.*, p. 156-157.

mettre dans un internat où elle lui rend très peu de visites. D'ailleurs, elle préfère passer les fêtes de Noël en compagnie de ses amis plutôt qu'avec son fils :

Claudia decía que entre la Nochebuena y la Noche de los Reyes no habría sino tres días de reposo en la filmación ; en realidad, no quería separarse de París, tenía planes para el Réveillon, no me deseaba con ella. [...] Es un horrible y triste lugar común ser el único alumno que permanece en la escuela.<sup>1</sup>

Les adjectifs employés par Guillermo soulignent sa tristesse et son sentiment d'abandon face au rejet et à l'indifférence de sa mère. Claudia fait subir à son fils un double abandon ; nous pouvons imaginer la violence – sur un plan affectif – que produit un tel comportement. Guillermo est de nouveau seul, il n'a ni père, ni mère.

#### 4 – Les figures de la violence

Guillermo est à la recherche de son Moi. Qui est-il vraiment ? D'où vient-il ? À travers quel regard peut-il se reconnaître ? Face à ces questions sans réponse, le fils se livre à une série de comportements plus ou moins violents qui ont pour unique but d'affirmer son existence et de trouver son identité. L'inceste, l'homosexualité, le cannibalisme, le fétichisme ou encore le sadisme – paroxysme de la violence – font partie du cheminement du fils pour trouver le regard salvateur, porteur de reconnaissance.

##### L'inceste

L'inceste est, par définition, un acte purement violent, car il est contre nature et il se heurte à l'interdit, un interdit universel. Dans *Zona sagrada*, l'inceste occupe une place prépondérante ; il dirige les conduites de Guillermo et envahit ses moindres pensées. Mais, comme le souligne Claudia, une mère et son fils ne peuvent être amants, car ils sont liés par une relation de proximité consanguine : “Eres de mi sangre, lo único de mi sangre”<sup>2</sup>. Malgré l'interdiction de la mère, le fils aimerait partager avec elle des moments intimes. Les paroles de Guillermo, sa manière de s'adresser à sa mère traduisent son désir d'inceste. Ainsi, nous pouvons remarquer qu'il appelle beaucoup plus souvent sa mère “Claudia” que “maman”<sup>3</sup>. L'emploi du prénom souligne le désir du fils d'occuper une autre place, de se substituer à celui qui peut satisfaire le désir. Mais, comme Claudia ne le

1 *Ibid.*, p. 188.

2 *Ibid.*, p. 178.

3 D'une manière générale, il nous semble que Guillermo appelle sa mère “maman” lorsqu'il se sent redevenir enfant, lorsqu'il a envie d'être câliné et rassuré par la présence maternelle. En revanche, le prénom “Claudia” le positionne différemment vis-à-vis de sa mère ; Claudia représente l'actrice de renom, l'amante ou encore la dominatrice.

permet pas, Guillermo va chercher à réaliser l'inceste d'une autre manière. Ainsi, il se rapproche de Bela, l'une des jeunes femmes qui entourent Claudia. En faisant l'amour avec Bela, c'est comme s'il le faisait avec Claudia : il s'agit en quelque sorte d'une réalisation différée de l'inceste. En effet, si Guillermo est attiré par Bela, c'est simplement parce qu'elle ressemble à Claudia : "vuelve a imitar las líneas de ceja y labio, de caballera y párpado, de mi madre"<sup>1</sup>. À l'inverse, lorsque Bela retire son maquillage et qu'elle n'est plus l'analogon de Claudia, Guillermo ne la désire plus ; il cherche à retrouver l'autre Bela : "yo sigo buscando la ofensiva réplica de mi madre"<sup>2</sup>. Même si sa relation avec Bela peut lui donner l'impression de posséder sa mère, tout n'est que duperie. Au lendemain de l'acte sexuel, Guillermo se rend compte que rien n'a changé ; il laisse alors exploser son mépris et sa haine envers les femmes :

Perfume, brillo en movimiento, piel como papel de seda, mujeres pálidas, ahogadas en el satín : tubo de excrecencias, mucosas blandas, pulmones teñidos de tabaco, pus agarrotado en el fondo del paladar, ostras podridas, pezones supurantes, coágulos de sangre menstrual, náusea de la carroña eternamente abierta, heridas sin cicatriz, intestinos hinchados, gases verdes, bilis espesa, largo túnel de mierda y huevecillos infestados y placentas amenazantes : quisiera amarlas desolladas, como realmente son, sin la piel mentirosa, sin el perfume volátil, pura organización de las corrupciones, depósitos de semen inútil. Caguen, putas.<sup>3</sup>

La violence des paroles du fils traduisent sa profonde désillusion. Bela est comme toutes les autres, elle n'égalera jamais Claudia et ne pourra pas le délivrer de la fusion destructrice qui le lie à sa mère. Si l'inceste mère-fils tel qu'on le perçoit, avec passage à l'acte, n'a pas lieu, l'inceste demeure présent, car comme le souligne Françoise Héritier dans *De l'inceste* :

Le sentiment incestueux n'exige [...] pas un déroulement sexuel, il suffit que la représentation vienne en tête et déclenche une émotion durable. Comme pour toute représentation, il suffit de mots ou de gestes pour évoquer ce sentiment de proximité sexuelle intolérable.<sup>4</sup>

Guillermo aime avoir un contact physique avec sa mère, il s'agenouille à ses côtés et rampe à ses pieds, tel un chien qui cherche une caresse, selon sa propre comparaison : "Me hincó junto a ella, descanso mi cabeza en sus rodillas agitadas por la risa desnuda"<sup>5</sup>, dit-il. Mais à travers certains de ses gestes nous pouvons nous rendre compte qu'il recherche plus que de

---

1 FUENTES Carlos, *op. cit.*, p. 236.

2 *Ibid.*, p. 191.

3 *Ibid.*, p. 197-198.

4 HÉRITIER Françoise, *De l'inceste*, Opus, Éd. Odile Jacob, Paris, 1994, p. 55.

5 FUENTES Carlos, *op. cit.*, p. 178

l'affection : “Coloco mi mano en la nuca de Claudia [...] creo que voy a abrazarla”<sup>1</sup>. Cette scène – empreinte de sensualité et d'érotisme – suggère le désir incestueux du fils pour sa mère.

### **L'homosexualité**

Guillermo est un jeune homme dont l'identité sexuelle n'est pas définie puisqu'il a aussi bien des relations hétérosexuelles qu'homosexuelles. Toutefois, les unes comme les autres tendent à se rapprocher de la mère, à la pénétrer. Dans sa relation homosexuelle, Guillermo choisit un homme qui a un rapport direct avec sa mère, comme c'était le cas avec Bela. Si Guillermo se tourne vers Giancarlo c'est parce que ce dernier a été l'amant de Claudia. Or, si l'on s'appuie sur le raisonnement des lois hittites dont nous parle Françoise Héritier, l'on se rend compte qu'il est interdit de “faire se toucher cette identité de chair [mère-fils] à travers un partenaire commun”<sup>2</sup>. La relation Guillermo/Giancarlo est d'autant plus complexe que symboliquement l'amant de la mère peut représenter la figure du père. Ainsi, le fils entretiendrait, en plus d'une double relation homosexuelle – la première, celle avec Giancarlo, étant du deuxième type et celle avec son père, du premier type – une double relation incestueuse. En ayant une liaison avec Giancarlo, l'amant de Claudia, c'est comme s'il avait une liaison – sur un plan symbolique – avec sa mère et “découvrir la nudité, c'est-à-dire pénétrer le corps de la femme du père et y laisser sa semence, c'est découvrir la nudité du père en y rencontrant la semence paternelle”<sup>3</sup>. La semence engendrée est alors souillée, impure ; elle est la marque de l'homosexualité. À travers Giancarlo, Guillermo cherche à posséder la mère, mais aussi le père. Ici, la violence résulte de la confusion des relations mère-fils. Le schéma familial est totalement déstructuré ; Guillermo tente de trouver sa place à travers des comportements et des relations qui ne lui appartiennent pas, qui ne lui ressemblent pas. C'est la violence du rejet maternel qui le pousse à vouloir devenir l'amant de sa mère, faute de ne pas pouvoir être le fils de Claudia.

### **Le cannibalisme**

D'un point de vue psychanalytique, le cannibalisme est un “fantasme du stade oral consistant à vouloir s'incorporer, en le dévorant, l'objet du désir”<sup>4</sup>. Claudia représente à elle seule l'objet du désir de Guillermo. Pour le

---

1 *Ibid.*, p. 256-257.

2 HÉRITIER Françoise, *op. cit.*, p. 33.

3 *Ibid.*, p. 63.

4 Définition du *Petit Larousse*, 1993.

fil, l'anthropophagie pourrait être un moyen de posséder entièrement la mère. À cet égard, Alina Reyes n'affirme t-elle pas que "[...] l'amour est un festin où l'on s'entre-dévore pour mieux s'entre-posséder"<sup>1</sup>? En mangeant la chair de Claudia, Guillermo pourrait non seulement posséder sa mère mais aussi partager l'identité maternelle et exister : "Otra posibilidad : el canibalismo. Pero si la mato para comérmela, ¿ dónde me enterrarán y quién me velará cuando muera ?"<sup>2</sup>, s'interroge Guillermo. Cette possibilité ne le satisfait pas entièrement, car il redoute l'abandon, la solitude. Car même si sa mère ne lui porte aucune attention, elle reste la seule famille qu'il a. Le cannibalisme symbolise une relation duelle poussée à l'extrême. Bien plus qu'un acte barbare et violent où l'on donne la mort à l'autre, le cannibalisme apparaît comme un moyen d'acquérir ce que l'autre possède et qui nous manque tant. Ainsi, dans *Totem et tabou*, les fils consomment leur père pour pouvoir bénéficier de sa force : "En absorbant par l'ingestion des parties du corps d'une personne, on s'approprie également des facultés dont cette personne était douée"<sup>3</sup>. Pour Guillermo, manger Claudia c'est se nourrir de son identité et de sa force de caractère pour parvenir à exister, car être Claudia Nervo, c'est être reconnu au niveau national.

#### **Fétichisme ou désir de fusion**

Dans *Zona sagrada*, le fétichisme apparaît dans l'épisode du vol du sweater de Claudia par Guillermo. Ce dernier se rend dans la chambre de sa mère pour lui voler un sweater qu'elle aime particulièrement. Guillermo ne le lui vole pas pour le porter, mais pour dormir avec et sentir le parfum de sa mère : "Tengo que [...] recordar [...] cómo me dormí con su suave pelusa cerca de mi mejilla. Cómo lo tuve [...] debajo de mi almohada, siempre al alcance de mis dedos"<sup>4</sup>. Le sweater peut être assimilé à un fétiche, mais pas au sens psychanalytique où l'on voit en lui un "substitut du pénis manquant de la mère, ou encore [un] signifiant phallique"<sup>5</sup>, car comme le précise

---

1 REYES Alina, "La dévoration", in *Violence des familles, Maladie d'amour*, op. cit., p. 55

2 FUENTES Carlos, op. cit., p. 277.

3 FREUD Sigmund, *Totem et tabou*, Petite bibliothèque Payot, 1999, p. 127.

4 FUENTES Carlos, op. cit., p. 186.

5 CHEMAMA R. et VANDERMERSCH B., *Dictionnaire de la psychanalyse*, Larousse, Paris, 1998. Précisons que nous n'excluons pas, pour autant, l'idée que Guillermo puisse ressentir une excitation sexuelle, car le sweater a été en contact avec le corps de Claudia. De plus, le fils ressent des désirs incestueux pour la mère comme nous l'avons déjà observé.

Sarduy : “en nada recuerda ni siquiera en la forma, al pene”<sup>1</sup>. Dans le cas de Guillermo, nous pouvons remarquer que c’est la présence maternelle que le fils recherche à travers ce vêtement que Claudia a porté. En dormant avec le sweater, Guillermo est rassuré, tel un enfant qui dort avec son doudou ; il se sent moins seul. À travers le sweater, Guillermo tente de prolonger la relation duelle, en vain.

Il finit par rendre le sweater à sa mère, mais il est en haillons. Claudia est furieuse :

- ¿ Quién te dio permiso de usarlo ? ¿ Quién ?
- Fue un error, simplemente. Como tengo uno igual, me equivoqué.
- ¡ Vaya disculpita ! Si no me quejo tanto de que lo uses, como de que me lo devuelvas hecho una gualdrapa.
- Lo dices como si lo hubiera prestado a un pelado.
- Míralo y dime si no parece.
- Sólo me lo puse yo. Te lo juro. Lo usé. Las cosas se usan y se gastan, ¿ Sabes ?
- Deja de impacientarme. Ya traté de ser generosa contigo. Ya te dije que te lo puedes poner, con tal de que no me lo regreses como una pilcha. Pero si no quieres entender, entonces te digo que también me empacha que te lo pongas tú, como si no tuvieras tus propias cosas.<sup>2</sup>

Claudia réprimande son fils comme s’il était encore un enfant. Elle donne l’impression d’accorder plus d’importance à son sweater qu’à son enfant. Même si Guillermo subit les réprimandes de sa mère, l’affaire du sweater lui donne la possibilité d’être avec Claudia et d’avoir un contact avec elle :

Es para que asuma su condición de “ser objeto de dolor” en el plano simbólico, que Mito, seguro de recibir la humillación y el castigo, lo devuelve a su madre mancilado, [...] que, antes de restituirlo, lo regala (y luego lo roba) a su criada, la cual a su vez lo pasa a su amante.<sup>3</sup>

En rendant le sweater en haillons, Guillermo est certain d’attirer la colère, la violence maternelle ; Claudia ne pourra pas l’ignorer. C’est une façon de capter l’attention maternelle. En dérobant le sweater, Guillermo ne s’empare pas d’un vêtement quelconque, mais d’une partie de sa mère, et c’est justement parce que sa mère tient à ce vêtement qu’il le lui vole. Ainsi, lorsque Claudia, furieuse, ne veut plus du sweater, Guillermo s’en désintéresse également : “Recojo el suéter. No tiene sentido, esta vez, apretarlo contra mi pecho, olfatearlo con los ojos cerrados. Es inútil, esta

---

1 SARDUY Severo, *op. cit.*, p. 294.

2 FUENTES Carlos, *op. cit.*, p. 158.

3 *Ibid.*, p. 294.

*Relation duelle et violence dans Zona sagrada de Carlos Fuentes* 221  
vez”<sup>4</sup>. À présent, Guillermo ne pourra plus rien obtenir de ce sweater. Il  
lui faut chercher un autre moyen pour que Claudia le remarque.

### **Le sadisme**

Lorsque Guillermo a emménagé seul dans sa demeure située à l’opposé  
de celle de Claudia, il a demandé à sa mère de lui offrir des chiens, une  
véritable meute. Les animaux occupent alors les journées de Guillermo en  
comblant le vide laissé par l’absence maternelle :

Las enfermedades y las comidas de los perros ocuparon mis días. La selección,  
arbitraria, de los que podían dormir en la recámara. El capricho, también, de sacar a uno  
solo a caminar por Insurgentes hasta el Parque Hundido, donde las criadas se besaban a  
escondidas con sus novios y los niños jugaban a los encantados. Eso no importaba ya.  
Sólo me queda la impresión de la corte, de ser seguido por todos ellos dentro del  
apartamento.<sup>1</sup>

Les chiens sont véritablement des substituts maternels puisque c’est pour  
oublier sa solitude quotidienne que le fils s’est entouré de leur présence.  
Mais le choix des chiens n’est pas très clair ; avant tout, Guillermo est en  
manque d’amour :

[Claudia] nunca entendió por qué quería salir del internado y yo, quizá para  
mofarme de ella, pero también por una explicable compulsión, llené mi nueva morada  
de perros. Como pude haberla llenado de colecciones de estampillas. De revistas viejas.  
De salchichas, muchachas, banderinas o soldados de plomo.<sup>2</sup>

Face à l’incompréhension de sa mère, Guillermo devient peu à peu  
violent avec ses chiens, puis il finit par adopter un comportement sadique.  
Sa violence naît d’un désir inassouvi, comme il le souligne lui-même : “la  
raíz de la crueldad es el deseo”<sup>3</sup>. Et ce désir s’adresse à Claudia, il est  
Claudia. Le sadisme est lié à la relation duelle mère-fils puisque Guillermo  
voit, en cette violence extrême, la possibilité de s’affirmer en tant  
qu’individu, mais rien ne change :

Ni siquiera se estableció esa mínima relación imaginable : la de la deuda. [...] Por  
eso, acaso, empecé a olvidarlos, a abandonarlos.

Ella los escogió.

Ella los envió a mi casa.

Eran suyos, por más que los hubiese pedido.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 173. Notons que Guillermo veut être entouré comme l’est sa mère. Les chiens  
remplacent les jeunes filles qui forment la cour de Claudia.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 173-174.

Guillermo va alors reporter toute la violence qu'il éprouve pour sa mère sur les chiens. Il leur inflige de terribles sévices. Aux cantates de Bach qui résonnent à plein volume – "yo hago girar todos los botones del sonido, buscando los tonos más altos y rípidos, del volumen total, intolerable"<sup>1</sup> –, s'ajoute une maltraitance physique insoutenable. Les blessures des animaux sont tellement infectées qu'elles dégagent une odeur nauséabonde dans l'obscurité qui règne dans la pièce : "[...] ese olor de sangre seca y metálica. De cicatrices que no se cierran. De pelambre húmeda y erizada. De anos rojos. De patas negras"<sup>2</sup>. Guillermo pousse le sadisme à l'extrême puisqu'il mange devant ses chiens qu'il a affamés : "Los perros gimotean, se levantan sobre las patas traseras cuando cambio el cigarrillo por un terrón de azúcar y, dejándome observar, lo chupo, lentamente lo humedezco primero y luego lo dejo desbaratarse sobre la lengua"<sup>3</sup>. La haine du fils envers sa mère se perçoit à travers les descriptions sanguinaires et barbares du comportement de Guillermo :

Los dejé morir, perderse, huir, destruirse. Cerré la puerta del excusado. Lavatory : l'abbatoir. Les negué la comida y por primera vez regañé a Gudelia [la criada] cuando la sorprendí dándoles huesos. Ella lloraba. Los vi regresar heridos de las correrías nocturnas y permití que las heridas de otros colmillos y otras garras se infestaran. Soporté la sarna y el moquillo y casi la rabia, casi la rabia [...] Aumenté el volumen del tocadiscos hasta enloquecerlos con sus propios ladridos. Los solté a media calle, los arrojé del automóvil al tráfico, a las ruedas y a los frenos y allí siguieron, días enteros, despanzurrados. Fui su cirujano. Amputé sus colas y sus patas y los dejé desangrarse.<sup>4</sup>

Guillermo veut se venger, mais sa faiblesse l'empêche de s'attaquer directement à sa mère ; les chiens remplacent donc Claudia. Guillermo agit de la même manière que cette petite fille qui s'en prend à ses jouets pour ne pas reporter la violence qu'elle a en elle et punir l'absence maternelle :

Et n'étais-je pas déjà dans un schéma freudien qui décrit la pulsion comme venant de l'intérieur de soi-même, ayant un but extérieur et pouvant changer d'objet ? Faute d'en vouloir à ma mère absente, j'agressais tous mes jouets ; n'avais-je pas changé d'objet ?<sup>5</sup>

Les jouets de la fillette et les chiens de Guillermo se substituent à la mère ; ce sont en quelque sorte des objets-personnes. Symboliquement, ils sont la mère et encore davantage au moment où la violence s'exerce contre

---

1 *Ibid.*, p. 175.

2 *Ibid.*, p. 249.

3 *Ibid.*, p. 174.

4 *Ibid.*, p. 250.

5 OLIVIER Christiane, *L'Ogre intérieur, De la violence personnelle et familiale*, Le livre de poche, Fayard, Paris, 1998, p. 13.

eux. Ils représentent un moyen de châtier la mère. La douleur physique qu'exerce Guillermo sur ses chiens traduit sa douleur psychique. C'est la violence dont il a été victime et la violence qu'il ressent face au désespoir de n'être personne qui l'entraîne dans un tourbillon de violence. La violence de Guillermo ressemble à celle que nous décrit Christiane Olivier dans *L'Ogre intérieur* : "[Il s'agit d'une violence] passée par le filtre du Moi et capable de prendre des chemins variés : vengeance physique ou psychique, sadisme, cruauté, vol, viol et, parfois, mort concertée"<sup>1</sup>. Chez le fils, le sadisme envers les chiens est en quelque sorte une vengeance détournée et inversée qui s'adresse à la mère. La cruauté est présente également. Pour ce qui est du vol, il a bien lieu lorsque Guillermo lui dérobe son sweater. À travers le sadisme Guillermo tente de s'affirmer et d'exister. Mais si le sadisme du fils semble atteindre un degré de violence intense, il nous faut rappeler le sadisme moral de Claudia qui traite son fils avec un mépris intense. Face à un tel mépris, Guillermo ne peut aspirer à aucun espoir de liberté ou de reconnaissance. Il s'enfonce alors dans le néant.

## 5 – L'échec

Dans *Zona sagrada*, l'échec est une notion dominante qui découle de la relation duelle. Guillermo, malgré tous ses efforts pour se rapprocher de Claudia, ne peut atteindre l'objet de son désir. Il se retrouve seul, sans amis ni famille qui pourraient l'aider dans sa quête identitaire. N'étant pas reconnu comme conscience désirante, il s'enferme dans une relation fusionnelle à la mère qui le nie dans son essence même et finit par le plonger dans les abîmes de la folie. Guillermo n'a pas de visage, il n'est personne, c'est l'échec. Cet échec, sa mère le lui renvoie à chacune de leurs rencontres.

### L'effacement de l'être

Guillermo va fréquemment rendre visite à sa mère mais, à chaque fois, il est accueilli avec la même indifférence. Il se sent inexistant et invisible : "Yo no existo"<sup>2</sup>, affirme-t-il. Claudia ne lui prête aucune attention ; il a l'impression d'être un inconnu pour sa mère, comme il le fait remarquer : "Ni que fuera un fotógrafo más ; qué va, al fotógrafo siquiera lo saludas ; un criado más, con las botanas [...]"<sup>3</sup>. Notons par ailleurs que Guillermo n'est pas simplement ignoré par sa mère, mais aussi par la secrétaire ou encore les

---

1 *Idem*.

2 FUENTES Carlos, *op. cit.*, p. 162.

3 *Ibid.*, p. 169.

acteurs : “No, no se levantaron por cortesía hacia mí”<sup>1</sup>. L’accueil qui lui est réservé est froid et violent<sup>7</sup> puisque sa présence passe totalement inaperçue. À cet égard, la scène qui clôt le deuxième chapitre illustre la non reconnaissance de Claudia vis-à-vis de son enfant :

Yo avanzo incrédulo hacia mi madre. Hacia las palmas de sus manos, abiertas y adelantadas, como si recibiera a un hijo prodigo que al mismo tiempo fuese un príncipe encantado. Oh, mamá, mamá, es cierto, me llamas, me atraes, sólo tú me miras, toda esta gente no : no saben de mi existencia, o no la mencionan. Me has ocultado tan bien. Y ahora desde el centro de tu mundo, tú me llamas, a mí que tan a propósito llegué tan inoportunamente a este coctel preciso y pragmático, que tiene lugar para anunciar la filmación de tu nueva película.<sup>2</sup>

L’espace d’un instant, Guillermo se sent naître et exister réellement. Sa mère, celle dont il attend la reconnaissance, lui ouvre enfin les bras, et, de surcroît, elle le fait devant un public ; il s’agirait donc d’une reconnaissance officielle. Au niveau stylistique, l’interjection et les répétitions de Guillermo soulignent son bonheur intense, mais vain. En effet, le fils se rend compte que le regard et la reconnaissance de Claudia ne lui sont pas destinés. Guillermo comprend rapidement que sa mère s’adresse à un acteur situé derrière lui :

Claudia no me mira. Detrás de mí – a él lo miran todos – entra a la sala el actor que la acompañará en la famosa película. Las cámaras de cine y televisión redoblan su maullar y ese hombre sin rostro, oloroso a lavanda, llega hasta ella, se inclina, besa las manos unidas de mi madre y ella se incorpora y los dos se detienen, tomados del brazo, frente a mí, ocultándose, y yo me hago a un lado.<sup>3</sup>

Cette scène est intensément violente puisqu’elle fait apparaître le fils comme un être inférieur. Pour Guillermo, le fait de ne pas faire partie de l’entourage maternel et de ne pas être reconnu par Claudia représente une humiliation profonde. Il est délaissé au profit d’un inconnu, d’une personne qui n’a pas de visage. Or, si cet acteur n’a pas de visage, donc pas d’identité, comment le fils pourrait-il en avoir puisqu’il se situe en dessous de cet homme et qu’il ne bénéficie même pas de l’attention portée à cet autre ? Cette situation est frustrante pour Guillermo qui finit par appréhender chaque rencontre avec sa mère :

---

1 *Ibid.*, p. 160.

77 Il s’agit ici de la violence du rejet de l’autre. L’indifférence de la mère va blesser le fils et empêcher sa construction identitaire, car s’il n’est pas reconnu c’est qu’il n’existe pas.

2 FUENTES Carlos, *op. cit.*, p. 154.

3 *Idem.*

Cada entrada a esta casa significa el problema de hacerme presente porque frente a mí, que estoy detenido en el umbral sin saber qué hacer con mis pies y mis manos, sin poder ordenar la expresión de mi propio rostro, rebajado ante mí a un reflejo, está ese espectáculo que no pide permiso para exhibirse, ser, plantarse en la tierra. Y ella [Claudia] lo domina con la naturalidad de sus veinticinco años de brillo.<sup>1</sup>

Guillermo a peur d'entrer chez sa mère ; il ne sait pas comment faire pour exister, pour qu'elle le remarque. Il se sent inconsistant : "soy de nuevo un reflejo torpe, un intruso"<sup>2</sup>, remarque-t-il. Les visites qu'il rend à Claudia sont mal perçues par la mère qui voudrait que son fils lui demande la permission d'entrer en contact avec elle : "Claudia mira a través de mí : no soy tolerado, no soy solicitado"<sup>3</sup>, dit Guillermo. Le fils donne l'image d'un être vide. N'ayant pas rencontré le regard maternel, il ne peut exister, car comme le souligne André Green dans *Incestes* : "ce qu'on appelle identité, c'est bien le regard de la mère qui le constitue"<sup>4</sup>.

### **L'anéantissement de l'être**

Claudia maltraite donc son fils puisqu'en dehors de l'aspect matériel, elle ne répond pas à ses besoins affectifs. D'ailleurs, comme nous l'indique *Le Robert* : "on maltraite généralement, habituellement ; on traite mal dans une circonstance particulière"<sup>5</sup>. Claudia n'entend pas les appels de détresse que lui envoie le fils ; elle est souvent à l'étranger pour sa carrière et elle laisse Guillermo seul. Ce dernier n'a plus aucune solution pour vivre ; son corps s'affaiblit peu à peu et il maigrit beaucoup :

Salí de la clínica en diciembre. El mes de reposo forzado sólo logró afilar más el hambre de mi perfil. No me reconozco. La ropa me empieza a quedar grande. Me miro en los espejos y me sobra la camisa, me falta cuello. El abrigo y la bufanda me envuelven de esa manera floja.<sup>6</sup>

À force de se percevoir comme un être transparent, Guillermo finit par le devenir véritablement en s'effaçant physiquement. À travers le corps, c'est le psychique qui s'exprime :

No, aún no estoy incapacitado físicamente. Mi debilidad es otra. Me siento encogido por dentro, aunque la nueva holgura de mis ropas me diga que, por fuera, también debes

---

1 FUENTES Carlos, *op. cit.*, p. 152.

2 *Ibid.*, p. 237.

3 *Ibid.*, p. 205.

4 GREEN André, "La relation mère-enfant nécessairement incestueuse", in *Incestes*, ANDRÉ Jacques, dir., PUF, Paris, 2001, p. 38.

5 *Le Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, 1966, tome IV, définition de "maltraiter".

6 FUENTES Carlos, *op. cit.*, p. 280-281.

saberlo. Y tiene que renacer e irrumpir ahora, he perdido peso. Pero la enfermedad es otra.<sup>1</sup>

Guillermo ne souffre pas d'une maladie, mais d'un mal bien plus profond. Sa souffrance est tellement intense qu'il n'a plus la force de se battre. Il perd tout contact avec la réalité et s'enferme chez lui, dans sa "zone sacrée" où il est gagné par la folie. Ainsi, il voit son corps se transformer en celui d'un chien :

Gruño. [...] Gruño para protestar. Jesús alarga la pierna y me patea el hocico. Mi gruñido se convierte en gimoteo. Me paso la pata por el hocico. Me arañó. Aún no me acostumbro. [...] Bebo rápidamente, lengüeteo, me lamo los beflos [...] Llego en tres brincos a la sala.<sup>2</sup>

Guillermo, tel Gregor Samsa dans *La métamorphose* de Kafka, s'est métamorphosé en chien. Les deux personnages sont liés par l'indifférence et le rejet qu'ils suscitent aux yeux de leurs proches. Toutes les tentatives de Guillermo ont échoué : provocation, soumission, violence n'ont fait que creuser le fossé qui le séparait de sa mère. Il n'arrive plus à contrôler sa vie ; il n'y a plus d'issue possible, comme le souligne fort justement Jean-Paul Borel à propos de la folie finale du fils : "[Es un] desenlace en la nada ; [un] esquema sin salida"<sup>3</sup>.

### Conclusion

Dans *Zona sagrada*, l'absence du père en tant que Tiers-fondateur détenteur de la Loi va conduire le fils à s'enfermer dans une relation duelle à la mère. Le déséquilibre triangulaire va avoir un impact déterminant dans l'évolution physique et psychique du fils. La violence de ce dernier, son mal-être découlent principalement de l'absence de référent paternel et d'une relation œdipienne non résolue. À cet égard, André Green souligne l'importance de l'équilibre du triangle familial pour une construction identitaire, elle-même, équilibrée :

Car il est de fait que les formes du mal-être [...] se rencontrent moins régulièrement chez des sujets présentant des triangulations œdipiennes organisées. Freud n'appelait-il pas le complexe d'Œdipe *Vater Komplex* ?<sup>4</sup>

Claudia dépossède le père de Guillermo de sa fonction. La forclusion du Nom-du-père, instaurée par la parole maternelle, va mettre en péril l'identification et la construction identitaire du fils. Ainsi, comme le

---

1 *Idem*.

2 *Ibid.*, p. 284.

3 *Boletín de la asociación de profesoras de español*, año III, octubre de 1971, p. 57.

4 GREEN André, "Hier et aujourd'hui : Le mal-être", in *Le mal-être*, *op. cit.*, p. 10.

souligne le titre de l'un des ouvrages de Guy Corneau, "père manquant, fils manqué"<sup>1</sup>. Guillermo voue à Claudia une admiration sans limites malgré la violence et le rejet qu'elle lui renvoie. Claudia maintient son fils dans une relation de dépendance totale. Dès lors, la structuration identitaire du fils ne peut s'effectuer. Ainsi s'éclaire le fait que Guillermo ne puisse entretenir une relation avec Bela ni avec aucune autre fille ; il est "ficelé" à la relation maternelle. Guillermo est un être profondément seul et exposé à la violence, comme le montrent les épisodes de son enfance. L'agressivité de ses camarades d'école et les diverses ruptures familiales sont des écueils contre lesquels il butte sans pouvoir se relever. Toutes les déviations auxquelles s'adonne Guillermo ont pour but d'attirer l'attention de la mère sur son existence, sur sa souffrance. Mais, face à la déchirure intérieure du fils, c'est "l'ogre intérieur"<sup>2</sup> de Claudia qui surgit. Elle ne laisse transparaître aucun sentiment. La violence est bien au cœur de la relation duelle fils-mère et elle s'inscrit dans une quête identitaire douloureuse et violente. Nous avons d'un côté la violence du fils qui s'extériorise à travers ses actes de barbarie – qui traduisent une violence intérieure – et, de l'autre, la violence maternelle, en quelque sorte métaphysique, qui nie le fils dans son être. Et c'est cette violence négatrice qui semble faire le plus de ravages. Elle laisse des traces plus indélébiles que la violence physique, car si les bleus partent, la douleur intérieure reste gravée au plus profond de l'être.

Émilie ROYO  
GRELPP  
Nanterre

---

1 CORNEAU Guy, *Père manquant fils manqué, Que sont les hommes devenus*, Les Éditions de l'Homme, Québec, 1989, 183 p. [Cet ouvrage illustre l'importance du rôle du père – véritable "colonne vertébrale" – pour que le fils passe du statut d'enfant à celui d'homme].

2 L'ogre intérieur est le terme employé par Christiane Olivier pour caractériser la violence qui est enfouie au fond de nous mais qui peut surgir à n'importe quel moment. Il s'agit d'une violence qui vise à l'anéantissement de l'être. Qu'elle s'exerce contre soi-même ou contre un autre, elle traduit toujours un désir d'autodestruction ou de destruction. L'ogre intérieur d'un parent c'est cette violence qui surgit à travers la maltraitance, l'inceste.

## Bibliographie théorique succincte

- ARENDET, Hannah, *Du mensonge à la violence* (1969), [trad. G. DURAND], Calmann-Lévy, Coll. Pocket, Paris, 1994, 249 p.
- BATAILLE, Georges, *L'érotisme* (1957), UGE-10/18, Paris, 1975.  
– *Les larmes d'Éros* (1957), 10/18, n° 1264, Paris, 1961, 126 p.
- BENJAMIN, W., *Essais* [trad. M. DE GANDILLAC], Gallimard, Paris, 1971.
- BERGERET, Jean, *La Violence fondamentale. L'inépuisable Œdipe* (1984), Dunod, Paris, 1996, 251 p.  
– *La violence et la vie, la face cachée de l'Œdipe*, Bibliothèque scientifique Payot, Paris, 1997, 254 p.
- BLANCHOT, Maurice, *Lautréamont et Sade*, Éd. de Minuit, Coll. Arguments, Paris 1993, 188 p.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Gallimard, 1975.
- FRAPPAT, Hélène, *La violence*, GF Flammarion, Coll. Corpus, Paris, 2000, 251 p. [Il s'agit d'un choix de textes, choix précédé d'une introduction générale intéressante, d'une trentaine de pages. Chaque texte est accompagné d'un bref commentaire le situant dans le contexte de la pensée de son auteur. L'ouvrage se termine par un *Vade-mecum* qui précise le sens d'un certain nombre de termes proches de celui de "violence"].
- FREUD, Sigmund, "Considérations actuelles sur la guerre et la mort" (1915), [trad. P. COTET, A. BOURGUIGNON et A. CHERKI, in *Essais de psychanalyse*, Payot, Paris, 1963].  
– *Malaise dans la civilisation* (1930), P.U.F., Paris, 1971 [nouvelle traduction de P. COTET et J. Sudre-Cadiot : *Malaise dans la culture*, PUF, Quadrige, 1995].  
– "Au-delà du principe de plaisir" (1920), [trad. S. JANKÉLÉVITCH], in *Essais de psychanalyse*.  
– "Pulsions et destins des pulsions" (1915), [trad. J. LAPLANCHE et J-B. PONTALIS], in *Métapsychologie*, Gallimard, 1968.
- GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, Grasset, Paris, 1972, 451 p.
- HEGEL, G.W.F., *La phénoménologie de l'esprit*, [Trad. J.-P. LEFEBVRE], Aubier, 1991, tome I : "Indépendance et dépendance de la conscience de soi : domination et servitude", p. 155-166 [il s'agit de la célèbre dialectique du Maître et de l'Esclave].  
– *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, [trad. J. GIBELIN], Vrin, 1937 [on peut commencer par lire un extrait de cet ouvrage dans le recueil des textes présentés par Hélène Frappat dans l'ouvrage indiqué dans cette bibliographie, p. 85-90. Ce texte porte sur "La violence fondatrice de l'État romain"].  
– *Principes de la philosophie du droit*, [trad. J.-I. VIELLARD-BARON], GF-Flammarion, 1999. [L'ouvrage d'Hélène Frappat en donne quelques extraits, sous le titre "Violence et contrainte", p. 121-124].
- KANT, E., *Opuscules sur l'histoire*, traduction S. Piobetta, GF-Flammarion, 1990.
- KLEIN, M. & Rivière, J., *L'Amour et la haine*, Payot, Paris, 1989.
- LACAN, Jacques, "L'Agressivité en psychanalyse", in *Écrits*, Seuil, Paris, 1966, p. 101-124.
- LLANCHE, J., *Vie et mort en psychanalyse*, Flammarion, Paris, 1970.
- Le mal-être (angoisse et violence)*, Dir. CORNUT Jean, ISRAËL Paul, JEANNEAU Augustin et al., PUF, Coll. Débats de Psychanalyse, Paris, 1997, 198 p. [Cet ouvrage est très intéressant pour une approche psychanalytique de la violence].
- LORENZ, K., *Essais sur le comportement animal et humain* (1965) [trad. C. et P. FREDET], Seuil, Paris, 1970.
- MICHAUD, Y. A., *Violence et politique*, Gallimard, Paris, 1978.

- *La Violence*, Coll. Que sais-je?, P.U.F., Paris, 1973, 3<sup>e</sup> éd. corr. 1993.
- NIETZSCHE, F., *Le gai savoir* [trad. P. Wotling], GF-Flammarion, 1997.
- OLIVIER, Christiane, *L'ogre intérieur. De la violence personnelle et familiale*, Le livre de poche, n° 15014, Fayard, Paris, 1998, 222 p.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques., *Du contrat social*, GF-Flammarion, 1966.
- SCHIMITT, C., *La notion de politique* [trad. M.-L. Steinhauser], Champs-Flammarion, 1992.
- SIBONY, Daniel, *Violence*, Paris, Seuil, 1998.
- SOREL, Georges, *Réflexions sur la violence*, rééd. Rivière, Paris, 1946.

## Table des matières

Amadeo López

<b>Présentation. La notion de violence.....</b>	<b>3</b>
María A. Semilla Durán	
<b>Rhétorique de la violence et discours cathartique dans <i>Los siete locos</i> et dans <i>Los lanza llamas</i> de Roberto Arlt.....</b>	<b>11</b>
Amélie Adde	
<b>Violencia y búsqueda del yo en <i>La vida es sueño</i> de Calderón de la Barca.....</b>	<b>33</b>
Emmanuelle Sinardet	
<b>Du rapt fondateur au viol destructeur : Les figures du viol dans .....     <i>Los Sangurimas</i> de José de la Cuadra.....</b>	<b>53</b>
Yolande Trobat	
<b>Représentations romanesques de la violence diglossique.....</b>	<b>73</b>
Béatrice Ménard	
<b>Le viol des consciences dans <i>El vuelo del tigre</i> de Daniel Moyano.....</b>	<b>91</b>
Françoise Molin Civil	
<b>Violences au corps : les cent morceaux de <i>Farabeuf</i>.....</b>	<b>121</b>
Clément Tournier	
<b>La positivité du meurtre dans <i>El arriero y los ladrones</i> et dans .....     <i>El Eclipse</i> de Augusto Monterroso.....</b>	<b>139</b>
Lina Iglesias	
<b>Les blessures de la terre dans <i>Luna de lobos</i> de Julio Llamazares.....</b>	<b>151</b>
Carole Viñals	
<b><i>La virgen de los sicarios</i>. Une métaphore de la mort dans .....     une prose virulente.....</b>	<b>167</b>
María A. Semilla Durán	
<b>La insostenible ambigüedad del ser : Perversión y sacrificio en.....     <i>Recuerdo de la muerte</i> de Miguel Bonasso.....</b>	<b>195</b>
Émilie Royo	
<b>Relation duelle et violence dans <i>Zona sagrada</i> de Carlos Fuentes.....</b>	<b>223</b>
<b>Bibliographie théorique succincte.....</b>	<b>245</b>