

Amadeo LÓPEZ & Béatrice MÉNARD

(Dir.)

GRELPP

(Groupe de Recherches en Littérature, Philosophie et Psychanalyse)

***Les révélations du rêve dans la littérature
de langue espagnole***

Travaux & Recherches

7



PRESSES UNIVESITAIRES DE PARIS OUEST

GRELPP

(Groupe de Recherches en Littérature, Philosophie et Psychanalyse)

*Les révélations du rêve dans la littérature de langue
espagnole*

Travaux & Recherches

7

Ouvrage publié sous la direction de

Amadeo LÓPEZ & Béatrice MÉNARD

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

©Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines
PRESSES UNIVERSITAIRES DE PARIS 10-NANTERRE

2012

GRELPP

(Groupe de Recherches en Littérature, Philosophie et Psychanalyse)

Responsable: Amadeo LÓPEZ

© Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines
PRESSES UNIVERSITAIRES DE NANTERRE

ISBN: 978-2-84016-129-5

Couverture:

Première porte du rêve, Pablo LÓPEZ, 2010 (75 X 98 cm)

Collection particulière

PRÉSENTATION

Ce septième volume des « Travaux & Recherches » du GRELPP réunit douze des communications présentées et débattues à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense dans le cadre du cycle de recherches portant sur « Les révélations du rêve dans la littérature de langue espagnole ». Comme les six précédents – consacrés, par ordre de publication, aux « Figures parentales » (1 et 2), aux « Figures de la violence » (3 et 4) et aux « Figures de la mort » (5 et 6) –, ce volume propose, dans la logique des objectifs du GRELPP, une lecture des œuvres de langue espagnole suivant une grille principalement psychanalytique et/ou philosophique.

Les travaux ici rassemblés explorent la façon dont les auteurs hispaniques et hispano-américains représentent le rêve et le mettent en scène, par diverses stratégies d'écriture, pour questionner le rapport à la réalité et traduire les déguisements du désir. Ils s'interrogent sur la façon dont le rêve met en jeu la condition humaine dans sa relation au monde et sur la nature signifiante de l'activité onirique, en tentant de démonter les mécanismes qui lui sont propres dans les textes narratifs ou poétiques élaborés par les auteurs concernés. L'étude du rêve dans le texte littéraire place le chercheur face au paradoxe qui consiste à examiner des stratégies d'écriture maîtrisées, relevant de processus secondaires, utilisées pour mettre en forme un matériau onirique qui échappe au contrôle de la raison et relève de processus primaires.

Les démarches méthodologiques employées, ainsi que les théories appliquées à l'approche du rêve permettent d'apprécier la variété des modes de lecture possibles des récits de rêves du *corpus*, depuis les tentatives de décodage des mécanismes du travail du rêve jusqu'au déchiffrement des pensées latentes déguisées par le contenu manifeste du rêve. La pluralité des genres littéraires abordés – roman, conte, poésie – met en évidence la puissance créatrice du rêve, notamment par sa richesse symbolique et métaphorique, propre à voiler désirs refoulés, tabous sexuels et frustrations pour mieux laisser au lecteur le plaisir de les dévoiler.

Les articles de ce volume montrent comment le rêve jette des ponts entre plusieurs traditions esthétiques, du réalisme au surréalisme, en passant par le romantisme, dans sa fonction révélatrice de la face cachée de la réalité objective et subjective. Certains de ces articles manifestent aussi l'attrait exercé par le rêve sur les écrivains postmodernes pour sa capacité à dynamiter l'ordre établi et à ébranler les certitudes idéologiques par la conciliation des contraires qui s'opère en lui, de même que par le processus de déformation qu'il fait subir au réel, révélant ainsi ses failles.

D'autres articles s'intéressent à la dimension prophétique du rêve dont le message chiffré recèle, tant pour le rêveur que pour le lecteur, une vérité secrète, souvent dérangement, dont la connaissance permet d'accéder à un autre niveau de conscience. Ils explorent les états seconds – rêverie, délire, hallucination – qui brouillent les frontières entre état de sommeil et état de veille, entre réel et irréel. D'autres encore mettent en évidence la familiarité entre rêve et mythe ou privilégient, à l'instar des surréalistes, la proximité du rêve et de l'imagination poétique, refuge contre l'horreur ou contre la médiocrité de la réalité. Grâce à l'efficacité de ses ressorts narratifs, qui entretiennent la tension dramatique du récit, le rêve peut être un élément à part entière de la création littéraire. Le texte de fiction devient alors lui-même construction onirique. Mais le récit de rêve s'impose aussi, parfois, comme un impitoyable révélateur de la violence sociale et historique dans ses aspects les plus insoutenables, acquérant une portée politique lorsqu'il se transforme en instrument de déchiffrement d'un monde contemporain en proie à ses conflits.

Les textes regroupés dans cet ouvrage sont emblématiques de la manière dont l'inconscient individuel et collectif s'invite dans l'œuvre littéraire par le truchement du rêve, qui donne accès à une énigmatique Autre Scène. Les nombreuses représentations du rêve étudiées, avec leurs formes hybrides et leurs incessantes métamorphoses, témoignent du caractère protéique du phénomène onirique, irréductible à toute interprétation univoque mais ouvert, au contraire, à la polysémie. Les résultats de ce cycle de recherches font surgir du kaléidoscope du rêve le miroitement du désir sous de multiples facettes, propice à plusieurs jeux d'écriture, oscillant entre opacité et fulgurance, sans qu'il soit possible de percer tous ses mystères, puisque l'ombilic du rêve reste inaccessible à la conscience.

Béatrice MÉNARD

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

GRELPP/EA 369

SUR LE RÊVE

«Rêves sont bulles qui crèvent¹»

Le texte de Freud intitulé *Sur le rêve (Über den Traum)* parut en 1901² ; il est une forme abrégée (57 pages) de *L'interprétation du rêve* qui ne lui donna pas la célébrité qu'il espérait alors qu'il était persuadé d'être en avance sur son temps. Dans ce petit livre, Freud poursuit la tâche d'analyser ses propres rêves, notamment celui dit de la « Table d'hôte » :

Une société, tablée ou table d'hôte [...] On mange des épinards [...] Mme E. L. est assise à côté de moi, se tourne complètement vers moi et pose familièrement sa main sur mon genou. J'éloigne sa main en un geste défensif. Elle dit alors : mais vous avez toujours eu de si beaux yeux [...] Je vois ensuite indistinctement quelque chose comme deux yeux sous forme de dessin ou comme le contour d'un verre de lunette [...]³

Freud interprète ce rêve comme l'expression de sa difficulté d'être en dette, de réclamer son dû et de faire les choses par devoir. Enfant, il détestait les épinards ; adulte, il faut bien en manger. E. L. est identifiée comme étant Bertha, la fille de Joseph Breuer à qui il devait de l'argent. Les lunettes renvoient à Hans Rosenberg, un de ses correspondants qui était ophtalmologue ; Freud lui avait offert une coupe antique décorée d'une occhiale, d'un pourtour d'yeux peints destiné à protéger contre le mauvais œil. Le médecin était en dette avec Freud qui lui avait adressé une patiente pour une prescription de lunettes. Dans son livre *L'auto-analyse de Freud*⁴, Didier Anzieu interprète ce rêve comme une difficulté à rédiger le livre. Selon lui, E. L. représenterait Ida Bauer, le vrai nom de Dora dont il venait d'entreprendre la cure psychanalytique. Anzieu émet l'hypothèse qu'il s'agit aussi de Minna Bernays, la sœur de l'épouse de Sigmund Freud avec laquelle celui-ci s'interdit une liaison incestueuse. Selon Didier Anzieu, ce rêve prolongerait celui de « L'injection faite à Irma⁵ ».

1 Dans l'édition de 2010 de « Sur le rêve », Fernand Cambon, jouant sur l'assonance, traduit ainsi le proverbe allemand *Träume und Schäume* qui signifie « les rêves sont des écumes ».

2 *Sur le rêve* fut publié en 1901 dans un ouvrage collectif dirigé par Leopold Löwenfeld et Hans Kurella. Il fut traduit en français en 1925, sous le titre, *Le rêve et son interprétation* par Hélène Legros ; en 1988, Cornélius Heim publie la traduction intitulée *Sur le rêve*, chez Gallimard, dans la collection Folio ; dans l'édition des œuvres complètes publiées aux PUF, *Du rêve* figure dans le volume V. En 2010, Fernand Cambon propose une nouvelle traduction, *Sur le rêve*, chez Flammarion, dans la collection Champs classiques.

3 FREUD Sigmund, *Sur le rêve* (1901), traduction de CAMBON Fernand, Paris, Flammarion, « Champs classiques », 2010, p. 72.

4 ANZIEU Didier, *L'auto-analyse de Freud* (1959), Paris, PUF, 1988.

5 FREUD Sigmund, *L'interprétation du rêve, Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, PUF, 2004, p. 141-156.

Sur le rêve est un livre bref et didactique dans lequel Freud expose l'essentiel de sa théorie du rêve déjà constituée, afin de la mettre à la portée d'un plus grand nombre de lecteurs que celui de *L'interprétation du rêve*. Il envisage la question du sens du rêve, celle de la méthode d'interprétation psychanalytique, en s'appuyant sur l'exemple personnel du rêve de la « Table d'hôte » ; il différencie le contenu manifeste des pensées latentes ; il définit le travail du rêve et les procédés de transposition d'un mode d'expression dans un autre ainsi que la déformation qui en résulte, et qui est due à l'accomplissement des désirs du rêveur ; en outre, il précise ce qu'est le refoulement et le compromis entre les différentes instances psychiques ; il aborde l'oubli du rêve quand la censure reprend sa loi au réveil, mais aussi les cas où le rêve n'est plus le gardien du sommeil, quand le cauchemar fait surgir l'angoisse provoquant le réveil. Freud évoque également, dans cet ouvrage, la symbolique qui éclaire le sens d'éléments se retrouvant aussi dans les contes, les mythes, les légendes, les mots d'esprit et dans le folklore.

Nous définirons le monde onirique comme le territoire du plaisir, en partage, car nous sommes tous des rêveurs, même si, à l'aube, tel un tulle vapoureux, notre rêve rejoint les contrées de l'inconscient d'où il provenait. Cependant, cet empire du plaisir s'étend dans un cadre psychique obéissant à ses propres contraintes. La cure psychanalytique comme la création littéraire en sont des lieux d'expression privilégiés.

Un rêve écrit par un écrivain est figé dans un texte écrit tandis que le rêve d'un psychanalysant existe grâce à un récit, aux associations livrées dans la parole. Nous n'avons pas accès au rêve proprement dit ; dans tous les cas, il s'agit d'un récit de rêve, d'une mise en mots de ce qui était composé d'images visuelles. L'oubli, bien souvent, recouvre promptement des parties du rêve, même si celui-ci est recueilli sur une feuille blanche par le sujet rêvant. Lorsque le psychanalysant raconte un rêve à son psychanalyste, ce rêve est adressé à ce dernier. Dans le rêve, le sujet est toujours rendu présent par quelque trait, par une image, de même que l'analyste qui apparaît fréquemment sous la forme d'un personnage non identifié. Le rêve est une manifestation et une traduction du processus transférentiel ; il en produit comme un instantané, enraciné dans l'infantile, dans les souvenirs refoulés et dans les affects réprimés. Les expériences anciennes, archaïques trouvent à s'exprimer dans le rêve. Le rêve, le cauchemar, l'acte manqué, le symptôme constituent la mémoire de notre vécu infantile qui en est le matériau. Cette mémoire ancienne est mobile, non figée, et elle se construit, se reconstruit au fil du temps. Dans le cas des rêves traumatiques, quelque chose a fait irruption, effraction dans l'enfance qui se répète inlassablement

car le sujet n'avait pas la maturité pour faire face aux quantités d'excitation liées à la situation traumatique. Le rêve traumatique est comme un arrêt sur image. Le sujet est obligé de revenir à ce point traumatique pour pouvoir aller de l'avant et dépasser cette épreuve. Rappelons que même ces rêves déplaisants traduisent un accomplissement de désir inconscient. Tout rêve est issu de la vie pulsionnelle ; il utilise les restes diurnes (événements, pensées, affects de la veille).

De son côté, l'écrivain écrit avec son inconscient, sa mémoire ; il s'adresse, lui, à son lecteur potentiel. L'adresse est différente de celle de la situation analytique où l'interlocution est au cœur de l'expérience. En effet, même si le psychanalyste demeure souvent silencieux, il propose des interprétations. Dans le texte littéraire, les rêves imaginés par l'écrivain ou ceux qui ont été rêvés par lui, font partie du tissu créatif.

Ce qui est le plus proche de la création littéraire, c'est la rêverie, la fantaisie ou rêve éveillé. Ils ont en commun le même aspect ludique. Nous sommes tous des créateurs lorsque nous rêvons. Le plaisir et le déplaisir sont extrêmement liés. Le temps du rêve est toujours le temps de la mémoire infantile. Il laisse passer une partie du refoulé. C'est dans le cheminement des associations d'idées que se décomposent les éléments du rêve pour accéder à l'infantile, à la part obscure en nous-mêmes.

Pour interpréter son rêve « Table d'hôte », Freud consigne les idées incidentes qui se présentent à lui.

« Société, tablee ou table d'hôte » renvoie aux circonstances du jour précédent, où il fut raccompagné en taxi par un ami. « Taxi » renvoie pour Freud à « table d'hôte », à la crainte d'avoir la portion congrue, et de s'endetter (dès qu'on est assis dans la voiture, le compteur se met en marche) ; « table d'hôte » évoque une dispute que Freud eut avec sa femme qui s'occupait davantage de ses voisins de table que de lui : « *comme si j'avais été laissé pour compte à la table d'hôte*. Or, le rêve contient l'*exact contraire* de cela, à savoir que la personne qui est substituée à ma femme se tourne complètement vers moi¹ ». Souvenir de l'époque d'avant le mariage : la caresse sous la nappe comme réponse à une lettre où Freud déclarait son amour. Dans le rêve, E. L., qui lui est étrangère, remplace sa femme Martha. Mme E. L. est la fille d'un homme auquel Freud *a dû de l'argent*. Freud constate que :

[suivant] la chaîne associative qui part d'un élément du contenu du rêve, on est bientôt ramené à un autre élément de celui-ci. Les idées qui me viennent à propos du rêve établissent des liaisons qui ne sont pas repérables dans le rêve lui-même².

1 FREUD Sigmund, *Sur le rêve, op. cit.*, p. 96.

2 *Ibid.*, p. 75-76.

Les propos de Mme E. L. « Vous avez toujours eu de si beaux yeux » signifient « les gens ont toujours tout fait pour l'amour de vous ; vous avez tout *eu pour rien*¹ ». Dans la réalité, Freud a payé cher les largesses des autres à son égard. La dernière impression de la veille lui revient en mémoire : grâce à son ami, il avait eu *pour rien* la voiture pour rentrer à son domicile. Il lui apparaît qu'il est souvent le débiteur de l'ami en question ; Freud a rarement renversé les rôles. L'homme est oculiste ; il a reçu un seul cadeau de la part de Freud : une *occhiale* pour *se défendre du malocchio*. Dans la soirée, Freud avait interrogé son ami oculiste au sujet de la patiente qui l'avait consulté sur sa recommandation. Freud remarque que « presque tous les segments du contenu du rêve sont insérés dans le nouveau contexte² ». Et les *épinards* ? Ils rappellent à Freud une petite scène familiale durant laquelle un enfant aux *beaux yeux* refusait de manger ces légumes verts. Ceux-ci avaient été autrefois rejetés également par Freud enfant : « les épinards furent pour moi longtemps une abomination, jusqu'à ce que, par la suite, mon goût changeât et promût ce légume au rang de mets préféré »³. Freud les associe avec la sentence maternelle adressée à l'enfant capricieux : « Sois heureux d'avoir des épinards... Il y a des enfants qui seraient très contents d'avoir des épinard⁴ ». Puis, il propose une vue d'ensemble des résultats de l'analyse du rêve « Table d'hôte » :

En suivant les associations qui se rattachaient aux éléments du rêve isolés et arrachés à leur contexte, je suis parvenu à une série de pensées et de souvenirs dans lesquels je ne peux que reconnaître des manifestations précieuses de ma vie psychique⁵.

Freud relie directement le matériel découvert par l'analyse du rêve au contenu même du rêve, qui était « sans affects, incohérent et incompréhensible ». En développant les pensées présentes derrière le rêve, Freud éprouve des « motions affectives intenses et bien fondées⁶ ».

Nous soulignerons le point essentiel pour l'interprétation : « les pensées elles-mêmes s'emboîtent magnifiquement en des enchaînements qui se tiennent et dans lesquels certaines représentations [*Vorstellungen*] surviennent de manière répétée en position centrale⁷ ». Celles-ci ne sont pas représentées dans le rêve lui-même. Par exemple, dans le rêve analysé par Freud, les oppositions *intéressé-désintéressé*, *être endetté* et *faire pour rien*. Freud affirme que tous les éléments du rêve convergent vers « un nœud

1 *Ibid.*, p. 76.

2 *Ibid.*, p. 77.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 78.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

unique ». Il en conclut que « le rêve est une sorte de substitut de tous les cheminements de pensée chargés d'affects et riches de sens auxquels je suis parvenu au terme de l'analyse¹ ». Le contenu du rêve est bien plus bref que les pensées dont il est le substitut. D'autre part, l'analyse a mis en évidence que le déclencheur du rêve fut un incident sans importance survenu la veille : un ami a aidé Freud à faire *en voiture un trajet gratuit*.

Par quel processus psychique le contenu latent du rêve est-il passé dans le contenu manifeste ? Qu'est-ce qui a permis une telle traduction ? Ce processus de transformation est nommé par Freud « travail du rêve ». À l'opposé, c'est le travail d'analyse qui opère :

Une pensée du rêve est aussi en général représentée par plus d'un élément du rêve ; les fils associatifs ne se contentent pas de converger des pensées du rêve jusqu'au contenu du rêve, mais ils s'entrecroisent et s'entretissent de manière multiple chemin faisant².

Ainsi, une pensée est transformée en une situation (une dramatisation).

La condensation est le caractère le plus important du travail du rêve et celui qui lui est le plus propre³. [Ainsi,] chacun des éléments du contenu du rêve est *surdéterminé* par le matériel des pensées du rêve ; son origine ne remonte pas à un élément particulier des pensées du rêve, mais à toute une série d'entre eux, qui ne sont pas nécessairement proches dans les pensées du rêve, mais qui peuvent faire partie des aires les plus diverses du tissu de pensées. L'élément du rêve est, au sens exact du terme, le *représentant* [Vertretung] *dans le contenu du rêve* de tout ce matériel disparate⁴.

Le déplacement est le second élément primordial dans l'analyse d'un rêve : « pendant le travail, l'intensité psychique passe des pensées et des représentations [*verstellungen*] auxquelles elle revient de plein droit à d'autres qui, selon mon jugement, ne peuvent prétendre à une telle accentuation⁵. » C'est souvent un élément du rêve peu net qui est le rejeton de la pensée essentielle du rêve. Plus un rêve est obscur et confus et plus nous pouvons attribuer au déplacement un rôle de premier plan.

Revenons au rêve « Table d'hôte » : une femme fait des avances à Freud ; le rêveur souhaite jouir d'un amour désintéressé qui « ne coûte rien » ; cette idée est cachée derrière « pour les beaux yeux » et derrière l'allusion contenue dans les « épinards ». La condensation et le déplacement produisent un effet conjugué lors de la formation d'un rêve.

1 *Ibid.*, p. 80.

2 *Ibid.*, p. 103-104.

3 *Ibid.*, p. 104.

4 *Ibid.*, p. 103-104.

5 *Ibid.*, p. 106.

Freud cite un autre exemple : dans un autre rêve, il est question d'une injection de *propyles*. Freud songe à une circonstance où ce sont des *amyles* qui jouent un rôle. Il ne comprend pas tout d'abord la permutation entre amyles et propyles. Aux pensées de ce rêve appartient le souvenir de la visite des *Propylées* à Munich. Propyles est la représentation intermédiaire [*Mittelvorstellung*] entre amyles et *Propylées*. C'est pourquoi « elle a pu pénétrer dans le contenu du rêve à la manière d'un compromis par condensation et déplacement simultanés¹ ».

La déformation du rêve à l'œuvre dans le travail du rêve a pour finalité la dissimulation : le rêve doit être obscur pour ne pas trahir les pensées prohibées. Dans l'exemple du rêve « Table d'hôte », le trajet en voiture gratuit a rappelé à Freud les trajets antérieurs coûteux avec une personne de son entourage familial. La pensée du rêve serait : « je voudrais une fois faire la connaissance d'un amour qui ne me coûte rien². » Freud avait eu à faire une dépense importante pour sa parente. Freud en déduit qu'il *regrette cette dépense*.

La censure agissant dans le rêve, « la plupart des rêves, chez les adultes, sont ramenés par l'analyse à des souhaits érotiques³ ».

À propos de la symbolique du rêve, Freud exprime une certaine ambivalence : « Il y a des symboles qu'on peut presque universellement traduire de manière univoque ; ainsi empereur et impératrice (roi et reine) signifient les parents ; les chambres représentent [*stellen... dar*] des femmes, les entrées et sorties des premières les orifices corporels⁴. » Ces symboles, pour la plupart, représentent des personnes ou des parties du corps à grande valeur érotique, en particulier les organes génitaux :

Quand des armes tranchantes, des objets longs et raides tels que des troncs d'arbres et des bâtons représentent [*vertreten*] l'appareil génital masculin, quand des armoires, boîtes, voitures, poêles représentent [*vertreten*] l'abdomen féminin dans le rêve, nous pouvons comprendre sans plus de façons quel est le *tertium comparationis*, le trait commun de ces substituts⁵.

Il ajoute que des symboles tels que l'escalier ou l'acte de monter pour signifier le rapport sexuel, la cravate pour le membre viril, le bois pour l'abdomen féminin peuvent apparaître dans ces significations, mais la relation symbolique ne peut être directe, automatique. Freud réclame la prudence dans le recours au symbolisme, au « langage du rêve », à la technique de l'interprétation du rêve antique : « La connaissance de la

1 *Ibid.*, p. 112.

2 *Ibid.*, p. 138.

3 *Ibid.*, p. 157.

4 *Ibid.*, p. 160.

5 *Ibid.*, p. 161.

symbolique du rêve ne nous fournira jamais que la traduction de parties constitutives isolées du contenu du rêve¹ ». Elle ne dispensera pas l'interprète d'appliquer les règles techniques d'interprétation. En effet :

[la symbolique] n'est pas fabriquée par le travail de rêve mais [...] elle est une particularité – probablement de notre pensée inconsciente, laquelle fournit au travail du rêve le matériel requis pour la condensation, le déplacement et la dramatisation².

La règle d'or demeure toujours l'interrogation du rêveur sur les idées qui lui viennent à propos de son rêve.

Sylvie SESÉ-LÉGER
Psychanalyste

1 *Ibid.*, p. 163.

2 *Ibid.*, p. 164.

L'INTERPRÉTATION DES RÊVES

ENTRE RÊVE ET POÉSIE DANS *EL ROMANCERO DE LA NOVIA* DE GERARDO DIEGO

El Romancero de la novia est une œuvre de jeunesse du poète espagnol Gerardo Diego. Écrit en 1917-1918, premier d'une trajectoire poétique longue et féconde, ce recueil naît d'une expérience personnelle. En effet, ces poèmes sont l'expression d'un échec amoureux : en 1915, à l'âge de dix-neuf ans, Gerardo Diego tombe amoureux d'une jeune fille, mais leur relation prendra fin un an plus tard, lorsque la fiancée se trouvera engagée dans une autre histoire. Cette rupture subie provoque une profonde déception sentimentale, et c'est lors d'une rechute que le poète décide de publier ces vers en 1920.

Le titre confère à la figure féminine le statut de « novia », rappelant la relation qui l'unissait au sujet : le recueil lui semble dédié, et elle apparaît comme l'objet du discours. C'est autour d'elle que s'articulent l'ensemble des quinze *romances*. Chaque titre¹ évoque un moment important de l'histoire sentimentale, suggérant un fil narratif et chronologique marqué par des références temporelles précises ; néanmoins, le passage d'un texte à l'autre repose sur une ellipse temporelle qui renforce la portée des événements recréés. En outre, le recueil s'ouvre et se clôt avec la présence d'un moi qui, actualisé dans le temps de l'écriture, prend de la distance pour présenter les compositions.

Ces premiers poèmes reflètent un vécu affectif. Se sentant abandonné, le poète éprouve la nécessité d'écrire, de s'épancher, comme il le souligne dans le dernier poème « Adiós » : « y desahogo mis nervios / en estos versos románticos / que me sirven de consuelo². » Face à la perte de l'objet aimé, le moi opère une sorte de travail de deuil qui lui permet, à travers l'écriture, de revivre les moments intimes pour essayer de les dépasser.

L'impossible portrait de l'aimée

Alors que le titre du poème inaugural, « Ella », impose la figure féminine, la désignant comme objet du discours, le recueil s'ouvre par un constat d'échec du moi poétique qui avoue son impuissance à la décrire, car son portrait lui échappe :

1 « Ella », « El encuentro », « El paseo », « El amor », « Las tres hermanas », « Despedida », « Ausencia », « La carta », « La sorpresa », « La procesión », « Nube de primavera », « El retrato », « En la aldea », « Sueños », « Adiós ».

2 DIEGO Gerardo, *El romancero de la novia*, in *Obras completas, Poesía*, tomo 1, Madrid, Clásicos Alfaguara, ed. del centenario, ed. de Francisco Javier Díez de Revenga, 1989, p. 26.

¿ Quién será capaz de hacer
el retrato de la amada ?
Yo sólo podría hablaros
vagamente de su lánguida
figura, de su aureola
triste, profunda y romántica¹.

La succession de verbes au conditionnel (« podría », « diría », « hablaría ») traduit l'incapacité du moi à donner de la jeune femme un portrait fidèle, mais surtout à en faire un portrait écrit, puisque tous les verbes appartiennent au champ sémantique de la parole orale, comme si le moi n'était pas en mesure de mettre en mots l'autre, ou de la recréer. Néanmoins, tous les éléments renvoient à une représentation idéalisée de l'aimée, prise dans les rets de la poésie romantique, comme autant d'échos de Juan Ramón Jiménez ou de Gustavo Adolfo Bécquer. La femme semble se dérober à l'emprise créatrice du moi qui ne parvient pas à la dire autrement qu'en faisant appel à des topiques : « no parece que se apoya, / flota, navega, resbala². » Aussi le locuteur fait-il appel dès le seuil du *romancero* au rêve pour combler cette défaillance : « imaginadla, soñadla³. » Ce vers à l'*incipit* se retrouve dans la dernière strophe :

Pero no : cerrad los ojos,
imaginadla, soñadla,
reflejada en el cambiante
espejo de vuestra alma⁴.

Comme le suggère l'impératif, le recours au rêve est indispensable pour retrouver l'autre, car fermer les yeux permet un repli sur soi, qui provoque un mouvement d'intériorité. Mais on notera que la construction transitive du verbe « soñar », et non « soñar con », fait de l'aimée un objet mis en valeur par sa position enclitique, un objet qu'il faut créer : la figure féminine fait ainsi corps avec l'espace du rêve.

Dans ce premier poème, ce qui frappe c'est l'interpellation aux lecteurs que le locuteur prend à témoin, et qu'il inclut dans le processus de récupération de l'objet perdu, comme *el oyente* si présent dans la tradition du *romance*. L'ouverture plutôt brutale du recueil confronte les lecteurs avec la figure aimée et, ce qui est en jeu, c'est la perception de cette figure féminine. Ainsi posée dès le début, la référence au rêve ouvre un espace d'interprétation pour la suite. Omniprésente au long des quinze *romances*, la figure féminine semble pourtant se dérober au moi quand il veut la décrire :

1 *Ibid.*, p. 11.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

Entre rêve et poésie dans *El romancero de la novia* de G. Diego 19
aucun portrait précis ne vient lui donner forme ou corps. Lors de
la première rencontre, elle n'est que fugace silhouette croisée dans la rue :

¿Vendrá ? No sé por qué te adivinaba
cubierta con tu velo,
atravesando rápida la calle,
envuelta en tu capote ceniciento¹.

L'on observera l'insistance sémantique sur l'image d'un visage qui
échappe au moi. En outre, l'adjectif « ceniciento » confère à la figure
féminine une charge mortifère qui ébranle la première perception. Ailleurs,
le recours à la métonymie, comme la main ou le regard, suggère la présence
féminine, mais un retournement permet un déplacement vers le moi
amoureux :

Adiós, adiós... – Me entregaste
tu mano suave y rosada,

y, entre mis dedos, tu mano,
fría de emoción, temblaba.
... Sentí el roce de un anillo².

Du reste, la plupart des adjectifs qui caractérisent l'être aimé relèvent du
champ sémantique de l'évanescence et de la mélancolie. Réminiscences
d'une poésie romantique, ces adjectifs révèlent le regard ou la projection du
moi qui se met ainsi en position, non plus d'aimant mais d'objet aimé. Le
moi se complaît à imaginer la jeune fille triste, parce que lui n'est pas là,
que son absence engendre une sensation de manque chez elle. De même,
dans les scènes de rencontre, elle apparaît active, prenant l'initiative du
dialogue, et le moi se trouve déterminé par une position passive et
d'attente ; importants, les jeux de regard sont motivés par la fiancée : « Tus
ojos se encontraron con los míos³ » ; et quelques vers plus loin « ¿ Qué
querías decirme⁴ ? ».

Au fil des poèmes, l'on assiste à un déplacement tacite de l'objet du
romancero ; si celui-ci semble bien consacré à la figure féminine qui
domine, de par sa présence, il permet au moi de se dire, comme si l'espace
des poèmes agissait en miroir. Ce rapport narcissique à l'autre et à l'écriture
se trouve mis en évidence dans le motif du portrait. Le poème « El retrato
roto⁵ » évoque les réactions de la fiancée mais surtout du moi à l'occasion
de son portrait brisé par le frère. Cet acte agit comme une blessure

1 *Ibid.*, « El encuentro », p. 12.

2 *Ibid.*, « La despedida », p. 16.

3 *Ibid.*, « El encuentro », p. 12.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 22

narcissique, en révélant un moi obsédé, presque anéanti par ce geste qui porte atteinte à son image et son intégrité :

Mi retrato, mi retrato.
¿ No te acuerdas ? Mi retrato¹.

Dans l'échange avec la fiancée qui a recollé les morceaux, le moi ne s'intéresse plus qu'à celui-ci :

tú me mirabas los ojos
y yo miraba tus manos, que guardaban maternales
mi retrato en su regazo².

Le portrait, objet de l'attention du moi, renvoie à sa propre image dépendante de la figure maternelle et le « regazo » confère à la *novia* un autre statut, révélant un moi masculin immature. La dernière strophe montre comment se construit le lien amoureux et narcissique :

Y yo tierno, contemplaba
mi retrato entre tus manos
sobre tu pecho, sobre tu
garganta, sobre tus labios³.

Le dernier poème met en scène cette construction narcissique du moi ; à l'interpellation au lecteur lors de l'ouverture se substitue un dialogue avec la fiancée perdue : « El porqué me abandonaste / yo no acierto a comprenderlo⁴. » Dans ce texte de clôture domine un jeu entre les deux personnes de l'énonciation qui notifie, en créant un effet de tension, le mouvement de séparation. En outre, le poème se ferme sur l'expression d'une demande du moi :

Si los lees algún día,
sólo una cosa te ruego :

un pensamiento, un suspiro,
una lágrima, un recuerdo⁵.

Dans un moment de détresse, le moi sollicite une dernière attention à son égard et se présente en objet. L'on remarquera le glissement concernant le statut de la fiancée, qui s'est aussi opéré entre le début et la fin : de *novia*, la figure féminine devient lectrice imaginée et rêvée des vers écrits par le moi qui se définit ainsi à la fin comme poète. Là encore, le déplacement – ce sont ses vers qui sont à présent objet de la focalisation – permet au moi de

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, « Adiós », p. 26.

5 *Ibid.*

Entre rêve et poésie dans *El romancero de la novia* de G. Diego 21
maintenir un lien avec l'autre, en se positionnant indirectement
comme objet du regard.

Ce qui est en jeu dans ce premier recueil, c'est la construction d'un moi poétique ; en effet, si le *Romancero de la novia* implique un moi amoureux, son élaboration pose les jalons d'un moi qui se veut poète, d'où un conflit entre les deux. Car, face à l'absence que crée la rupture, la *novia* émerge comme figure idéalisée, presque sublimée, qui escamote la réalité. Avant de la connaître, Gerardo Diego avait déjà commencé à écrire quelques poèmes, mais l'échec amoureux semble l'inciter à poursuivre ; le *romancero* repose sur un mouvement de tension entre le sujet amoureux en échec et le moi poétique qui s'affirme. Simultanément à ce recueil, le jeune poète écrit d'autres compositions rassemblées sous le titre, à la double charge sémantique, de *Iniciales* (1917-1918, publication en 1943) dont certains poèmes permettent de compléter la lecture du *romancero*.

Analogie entre rêve et création poétique

La tension qui se perçoit entre les deux moi se manifeste dans le recours au rêve, dont l'analogie avec la création poétique a souvent été soulignée par les critiques et les psychanalystes.

Ce qui frappe dès le premier poème, c'est l'affirmation du rêve comme référence et comme processus créateur qui permet de compenser l'impuissance poétique. Omniprésent dans le recueil, le monde du rêve participe de l'écriture poétique. Le terme, et ses déclinaisons lexicales, apparaît plusieurs fois, introduisant dans le discours un élément d'analogie qui déplace la scène dans une dimension onirique et remet en question le rapport du moi au réel. Dans sa récurrence, le mot suggère un autre espace et une autre perception, qui témoigne de la difficulté du moi à se situer dans le réel. D'où des impressions contradictoires lorsque le moi tente de définir ce qui lui arrive : « soñando, sin querer soñar, soñaba¹ », « ya no son sueños mis sueños². » Ces vers montrent combien la frontière entre réel et rêve est ténue.

Au fil du recueil, l'on notera des signes dans le discours poétique qui relèvent d'un contenu latent, autant de signes qui sont l'expression du désir du moi. Ces éléments apparaissent à découvert dans l'écriture et dans la mise en mots, mais ils tissent entre eux un réseau de signifiants qui permet d'entrevoir ce qui reste dans l'ombre, ce qu'en psychanalyse on nomme « l'ombilic du rêve ». Dans *El Romancero de la novia*, le chiffre trois fait partie de cette trame souterraine. L'on soulignera que le trois est présent

1 *Ibid.*, « El encuentro », p. 12.

2 *Ibid.*, « El amor », p. 13-14.

sous diverses formes et se manifeste souvent au point de saturer l'écriture. Il est lisible soit comme adjectif numéral, soit visible dans la récurrence du rythme ternaire ou encore dans la construction tripartite du rêve.

Je m'arrêterai sur le poème « Las tres hermanas ¹ » qui correspond à une rencontre entre le moi et l'aimée, et fait écho à la rencontre initiale, évoquée dans le deuxième *romance*. Néanmoins, il apparaît que ce récit, s'il évoque bien une deuxième rencontre, se présente surtout comme une réécriture sublimée. En réunissant les éléments constitutifs de la rencontre amoureuse dans la tradition du *romance*, le moi réélabore une histoire en lui conférant un statut poétique qui dépasse la réalité. Certains éléments viennent renforcer cette dimension littéraire : les sœurs qui forment un groupe uni au départ sont caractérisées par leur appartenance au monde des contes :

Estabais las tres hermanas,
las tres de todos los cuentos,
las tres en el mirador
tejiendo encajes y sueños².

En renvoyant aux types propres au conte, le moi fige les figures féminines dans une catégorie structurelle et symbolique et leur ôte une part de réel ; l'activité qui les caractérise accentue cette image, mais c'est le zeugma entre « encajes y sueños » qui fait sens. Si, telles des Pénélopes, elles tissent pour combler une attente, celle du désir, elles tissent aussi des rêves, c'est-à-dire qu'elles créent, et c'est l'image qui advient en creux dans la tapisserie qui se donne à lire comme un rêve. Mais les rêves qu'elles produisent sont autant de pièges, d'illusions pour le moi amoureux : la deuxième strophe correspond à la présence du moi qui, par son mouvement, anime la scène ; néanmoins il apparaît affecté de signes qui remettent en question sa réalité :

mis pasos secos
resonaron olvidados
en el vesperal silencio³.

Puis, à partir de la troisième strophe, nous assistons à la rencontre construite d'une part sur le jeu des regards souligné par le déplacement du mot dans les vers, et d'autre part, sur une progression, comme dans la structure des contes, qui permet de passer de l'aînée à la cadette, créant ainsi un effet d'attente vers l'aimée. La focalisation sur la *novia* est mise en valeur par le pronom personnel « Tú », qui fait écho avec celui du moi à la

¹ *Ibid.*, « Las tres hermanas », p. 15.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

Entre rêve et poésie dans *El romancero de la novia* de G. Diego 23
deuxième strophe : «Y yo». L'assonance en [e-o] qui parcourt le
romance relie entre eux des termes qui tissent un paradigme autour du
conte, du secret et du silence, ouvrant un monde à la fois imaginaire et
amoureux auquel appartient la *novia*. L'échange entre les deux obéit à la loi
du regard :

y me dijiste un secreto
en una larga mirada,
larga, larga¹.

La triple répétition de l'adjectif souligne l'intensité du regard, l'intimité
qui réunit les deux êtres, mais cette insistance renvoie au regard de la
Gorgone qui pétrifie, absorbe celui qui le croise. Image de la culpabilité, de
la déformation de soi, la Gorgone pose la question de l'identité du sujet.
Fasciné, subjugué par le regard de l'autre, le moi se sent absorbé par la
novia, comme le notifie l'assonance en [a]. Les points de suspension
accentuent cette impression d'avalement, de fixation par l'autre, mais ils
marquent aussi le passage au dernier temps du poème qui donne de l'aimée
une autre image : celle-ci s'efface pour retrouver le monde des images, des
rêves d'où elle vient :

[...] Los reflejos
en las vidrieras borrosas
desdibujaban tu esbelto

perfil. Era tu figura²

L'enjambement brutal entre les deux strophes notifie ce qui reste de
l'aimée qui s'estompe progressivement dans l'écriture qui s'est faite
rêverie : « Era tu figura / la flor de un nimbo de ensueño³. » Le motif du
nimbe enferme la figure de l'aimée dans une forme qui la sacralise.
L'écriture prend une dimension onirique, car ce qui fait sens c'est le chiffre
trois – nous avons évoqué les trois sœurs, les trois Gorgones, les répétitions
dans le discours (adjectif numéral, mais aussi triple répétition des points de
suspension). Or, dans les derniers vers, qui se présentent comme une reprise
des premiers avec une progression marquée par le passage du verbe « estar »
à « ser » – « Tres erais, tres, las hermanas / como en los libros de cuentos⁴ »
– l'on notera l'absence, le refus de la triple répétition. Si l'adjectif numéral
saute aux yeux par sa position centrale dans le vers, il n'en reste pas moins
que l'un d'entre d'eux a disparu, a été escamoté dans l'espace poétique.

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

Quel sens donner à ce qui pourrait relever d'un simple jeu rhétorique ou stylistique ? Que fait le moi écrivain, le moi qui se cherche poète, après avoir été l'objet d'une illusion ? Il procède par élimination et évince (tue ?) celle qu'il aime mais qui ne l'aime plus. Les trois sœurs qui tissent ne sont pas sans rappeler non plus la figure mythologique des Parques qui décident de la destinée des hommes. Or, dans cette rencontre, le moi voit son identité mise en danger par le désir de l'autre ; mais dans un mouvement de retournement final, le poème devient le lieu d'une disparition latente de celle qui est la cause de son désespoir.

Le chiffre trois taraude l'écriture et s'immisce dans le motif de la tresse : dans la poésie amoureuse, la chevelure offre une infinité de variations poétiques et symboliques empreintes d'érotisme et de sensualité. Or, dans ce recueil, la tresse apparaît à deux reprises, alors que le moi ne fait qu'ébaucher une silhouette. Sa place ne manque pas d'intérêt. Il apparaît à l'ouverture et dans le quatorzième et avant-dernier poème, « Sueños¹² ». Au début, la tresse se présente comme une métonymie du corps de la fiancée :

Os diría que sus trenzas
rizadas sobre la espalda
son tan negras que iluminan
en la noche³.

La *novia* est vue ici de dos, et le regard se porte sur les tresses. La comparaison oxymorique traduit la tension qu'enferme ce motif. De l'obscurité jaillit la lumière : objet de fascination, la tresse suggère le désir. Puis, dans « Sueños », le motif réapparaît dans la cinquième strophe :

Quizás tú fueras aún niña
– oh remota y dulce época –
y cantarás en el coro,
al aire sueltas las trenzas⁴.

Sans avoir la potentialité sensuelle célébrée par certains poètes, les tresses acquièrent ici une légère liberté, comme si elles renfermaient un possible, mais cette promesse n'est envisageable que sur la scène du rêve qui suggère un autre temps, celui de l'enfance. Le motif de la tresse repose sur le chiffre trois ; trois mèches sont entrelacées, serrées, unies l'une avec l'autre pour ne former qu'un tout en ne laissant apparaître que l'image de deux à la fois. Or, dans *El romancero de la novia*, il est bien question d'un autre, jamais nommé, le *novio*, le vrai, mais il se pourrait aussi que ce tiers ne soit que l'autre lui-même, le moi poétique confronté au moi amoureux.

1 *Ibid.*, « Sueños », p. 25.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, « Ella », p. 11.

4 *Ibid.*, « Sueños », p. 25.

Motif défini comme fermé, la tresse apparaît comme un symbole d'involution. Dans un poème du recueil *Imagen*, écrit entre 1918-1919, l'on retrouve le motif de la tresse avec une charge mortifère importante ; le titre explicite « Ahogo » annonce la mort du moi, et la forme ondulante du poème suggère les mouvements de balancement du corps :

Déjame hacer un árbol con tus trenzas.

Mañana me hallarán ahorcado
en el nudo celeste de tus venas.

Se va a casar la novia
del marinerito¹.

La reprise du motif obéit à un développement qui témoigne de la prégnance de la tresse dans l'écriture du moi. L'on notera dans ces vers, écrits presque dans la même période, qu'à l'emprise de la tresse vient en contrepoint la liberté formelle qui caractérise ce poème.

Celle qui est consacrée comme muse n'est pas la *novia* qu'il a aimée, mais celle dont il rêve, qu'il inscrit dans une tradition poétique ; ainsi « Sueños » occupe une place significative au sein du *romancero*, puisqu'il se situe avant le dernier poème. Il apparaît à la fin du cheminement mémoriel et de la trajectoire poétique ; lorsque l'écriture poétique s'épuise, qu'elle ne parvient plus à maintenir le lien avec l'objet perdu, alors se manifeste le rêve. Le pluriel dans le titre indique une répétition, une succession qui témoigne de la prégnance d'un certain contenu ; il s'agit d'un poème assez long, de huit strophes, qui présente une construction symétrique parfaite, signe peut-être d'une harmonie retrouvée, d'une union fantasmée : en effet, le corps du poème comprend quatre strophes qui correspondent aux rêves, tandis que deux *cuartetas* servent de part et d'autre, d'ouverture et de clôture, encadrant ainsi les images du rêve par une sorte de réflexion sur leur portée.

Les deux premiers vers introduisent brièvement l'évocation des rêves : « Anoche soñé contigo. / Ya no me acuerdo qué era². » Le marqueur temporel ouvre le poème en actualisant le temps de l'écriture, et, malgré la proximité, le moi avoue ne pas pouvoir s'en souvenir, comme si un travail de refoulement avait opéré. Néanmoins, l'adversatif « pero » souligne ce qu'il en reste et révèle explicitement ce qui est important aux yeux du moi – « pero tú aún eras mía / eras mi novia³ ». Rêver signifie pour lui posséder encore la jeune fille qui ne se définit qu'à travers cette relation de

1 DIEGO Gerardo, *op. cit.*, *Iniciales*, « Ahogo », p. 70.

2 DIEGO Gerardo, *op. cit.*, *El romancero de la novia*, « Sueños », p. 25.

3 *Ibid.*

possession que les deux catégories de possessifs notifient, enfermant la belle. L'on remarquera le jeu assonantique qui se déploie entre les deux termes – « *mía* » / « *mi novia* » –, faisant surgir le mot « *novia* » du possessif, manière de désigner ce que suppose la possession, faisant ainsi du moi un être actif. Mais le moi prend de la distance pour juger la nature trompeuse et mensongère des rêves dont l'homme est objet :

eras mi novia. ¡ Qué bella

mentira ! Las blancas alas
del sueño nos traen, nos llevan,
por un mundo de imposibles,
por un cielo de quimeras¹.

Néanmoins, commence le récit des rêves : trois strophes, comme trois séquences séparées par un blanc qui isolent chaque image de la fiancée. Dans la première, le verbe introducteur – « *te vi* » – amorce la succession des images, soulignant le caractère visuel et hallucinatoire de l'apparition ; en outre, les trois séquences reposent sur un doute – « *tal vez, acaso, quizá* » –, qui rappelle la défaillance de la mémoire. Il semble que le moi, face à l'absence de souvenirs, crée son propre rêve, comme autant de projections « conscientes » qu'il réinitialise, comme un rêve éveillé où le je va se représenter autrement.

Dans les trois séquences, l'on assiste à une régression progressive, liée à un déplacement d'abord spatial puis temporel : la sortie de l'église avec l'image d'une jeune fille soumise. Dans le deuxième rêve, la scène se déplace vers un lieu idyllique et lointain – « *allá* » – propice à une union (comme le suggère l'emploi de la première personne du pluriel, le champ sémantique de la naissance et du renouveau) ; ensuite, le troisième rêve repose sur un éloignement temporel, « *aún niña, /– oh remota y dulce época²* ». Le rêve aboutit à la fixation de l'image de l'aimée dans le temps de l'enfance, de l'innocence et de la virginité. La présence du motif des tresses renvoie alors à une libération érotique. La proximité vocalique et sonore entre « *mía* » / « *mi novia* » et « *niña* » rapproche les termes, suggérant ce qui rend possible la possession, et qui se voit développé dans les vers suivants.

La *cuarteta* suivante, la quatrième du récit des rêves, correspond à l'apparition d'un moi sûr de lui (« *Y yo sería* ») ; les trois séquences ont permis de faire advenir cette autre figure du moi qui prend une forme

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

tangible et se définit, toujours au conditionnel, comme un « rapaz »). La métaphore se trouve fortement investie ; l'image de l'oiseau est motivée par l'espace onirique tel que le moi l'a défini (« blancas alas, cielo ») et le rêve a permis l'envol du moi, le libérant d'une sorte d'inhibition. L'assurance du moi se manifeste dans une envolée lyrique portée par un rythme ternaire qui serait comme une manifestation de la tension que le moi parvient à surmonter. L'on remarquera que le rêve porte en lui la résolution du conflit. En effet, le tourment que suppose le chiffre trois semble ici dépassé dans la mesure où le rêve occupe quatre strophes, trois à la *novia* fantasmée et une au moi, laquelle repose sur une composition syntaxique signifiante, un vers initial suivi de trois vers qui répondent aux trois strophes de la *novia*, rétablissant un équilibre que le chiffre quatre reflète, et que la projection du moi permet. Le rapace connote l'agression, la voracité faisant ainsi du moi un être capable de se saisir de l'aimée comme d'une proie qu'il peut ravir. En outre, un deuxième sens vient se superposer à celui de l'oiseau, car « rapaz » en espagnol signifie aussi jeune homme, « muchacho de corta edad ») ; il y a une correspondance entre lui et la jeune fille, rendue possible dans un temps psychique antérieur et régressif. Le rêve, ambitieux et érotique, a permis de faire émerger un autre moi, moins inhibé, qui acquiert ainsi le statut de *novio*, à la fin du poème, statut qui lui a été refusé dans le réel : « quién pudiera ser tu novio [...] / en un sueño eterno y dulce / blanco como las estrellas¹. » Il s'agit de la seule occurrence de ce terme, alors que *novia* apparaît plusieurs fois, excepté dans le dernier poème « Adiós », où il renvoie à l'union passée. Le poème s'achève sur l'expression d'un souhait impossible : « ¡ Quién pudiera soñar siempre ! / Dormir siempre ¡ quién pudiera !². » Le chiasme traduit la tension qui résulte de ce désir, le passage de « soñar » à « dormir » montrant la relation entre Éros et Thanatos. En tant qu'accomplissement d'un désir, le rêve ne peut se faire qu'au prix d'une mort et devient tombe.

J'évoquerai en conclusion ce qui donnerait lieu à une autre partie, soit le rapport entre le moi amoureux et le moi poétique qui sous-tend ce recueil à la dimension initiatique. Pour le jeune poète, la promesse pouvait ressembler à la muse tant de fois convoquée dans la tradition lyrique ; amoureux avant tout d'une image, il finit par sacrifier la jeune fille. Au fil des poèmes, apparaît aussi un autre conflit qui témoigne de la confusion non pas entre rêve et réalité, mais entre poésie et réalité. Ainsi, « En la aldea³ », après un

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, « En la aldea », p. 23-24.

jeu sur le « libro de rimas » que lit la *novia* pour combler l'attente, la rencontre amoureuse se conclut en ces termes : « y vivimos un libro de rimas¹. » Pour le moi, la poésie est le seul lieu de références, ce que lui reprochera la *novia*, plus encline à la réalité physique du désir, comme le montrent ces vers d'un sonnet du recueil écrit simultanément : « Eres poeta... Sueña. ¿ Qué falta te hago yo ?². »

Or, dans le recueil qui marque les premiers pas du poète, la figure de la *novia* cristallise la confrontation entre le moi amoureux qui ne parvient pas à aimer, ou à exprimer son amour, et le moi poétique qui, dans une volonté de sublimer l'aimée, commence par la figer dans une image puis, à travers l'écriture, la libère en lui conférant le statut de lectrice.

Lina IGLESIAS

GRELPP/EA 369

Université Paris Ouest Nanterre la Défense

1 *Ibid.*, « En la aldea », p. 24.

2 DIEGO Gerardo, *op. cit.*, *Iniciales*, « Era una vez », p. 34.

LE TRAVAIL DU RÊVE DANS *SUEÑOS* DE BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO

Le thème du rêve occupe une place si importante dans la création artistique de Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949) qu'il en devient emblématique de la production littéraire de ce membre du groupe *Contemporáneos*, comme en témoigne le titre de l'édition posthume de son œuvre poétique, choisi par l'auteur lui-même : *Sueño y poesía*¹. Cette dimension onirique s'étend à la prose narrative, puisque les textes de *B* « entresueños » et que deux d'entre eux font partie de *Diario de mis sueños*², où l'auteur consigne ses récits de rêves de 1932 à 1948, s'essayant parfois à quelques interprétations. Selon María de Lourdes Franco Bagnouls :

El *Diario de mis sueños* marca los límites entre la poesía y la narrativa de Bernardo Ortiz de Montellano : un acercamiento sistemático a las fuentes oníricas de las que se nutre y que son formas y texturas, ilusión y erotismo, recuerdo y premonición reunidos en una serie de imágenes gobernadas por sus propias leyes. Su lógica interna produce un tono armónico en el cual el poeta es al mismo tiempo director y ejecutante. Sueños cargados de simbolismo donde el contacto con la realidad es sólo un referente remoto del que se desprende la vívida sensibilidad del poeta³.

La première expérience poétique de Bernardo Ortiz de Montellano entièrement centrée sur le rêve correspond à la publication de « Primero sueño » dans le numéro d'avril 1931 de la revue *Contemporáneos*⁴. Ortiz de Montellano poursuit son exploration du rêve dans le recueil *Sueños*, daté de 1933, où il adjoint à « Primero sueño » trois autres poèmes intitulés « Segundo sueño », « Letra muerta » et « Sueño de amor⁵ ». Cette série de

1 ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, *Sueño y poesía*, nota preliminar de Wilberto Cantón, México, Imprenta Universitaria, 1952 (Serie Letras, 13). Notre édition de référence est celle de la première réédition de cet ouvrage : México, UNAM, « Poemas y Ensayos », 1979.

2 ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, *Diario de mis sueños*, in *Sueño y poesía*, op. cit., p. 95-257.

3 FRANCO BAGNOULS María de Lourdes, in ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, *Raíces del sueño*, selección y presentación de María de Lourdes Franco Bagnouls, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, « Lecturas Mexicanas, Tercera serie », 1990, p. 18.

4 ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, « Primero sueño », in *Contemporáneos*, n° 35, abril de 1931, p. 1-12, *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*, vol. X-XI, México, Fondo de Cultura Económica, primera edición facsimilar, 1981, 11 vol.

5 ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, *Sueños*, México, Editorial Contemporáneos, 1933. Notre édition de référence est la suivante : ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, CUESTA Jorge, GOROSTIZA José, TORRES BODET Jaime, VILLARRUTIA Xavier, *Sueños. Una botella al mar*, edición y prólogo de María de Lourdes Franco Bagnouls, México, UNAM, 1995. C'est nous qui traduisons les citations extraites de cet ouvrage.

titres établit d'emblée un « pacte onirique¹ » avec le lecteur, pour reprendre l'expression de Frédéric Canovas.

Le choix de notre corpus, circonscrit à l'étude de « Primero sueño » et de « Segundo sueño », est guidé par le fait que ces textes équivalent à deux phénomènes oniriques de nature différente : « Primero sueño » s'inspire d'un rêve nocturne de Bernardo Ortiz de Montellano tandis que la rédaction de « Segundo sueño » est consécutive à une opération chirurgicale subie par le poète sous anesthésie générale. L'expérience de l'anesthésie marque profondément l'œuvre poétique de Ortiz de Montellano, qui s'en inspire de nouveau en 1937 dans les sonnets de *Muerte de cielo azul*. Dans la deuxième des lettres circulaires qu'il adresse, en mars 1934, à Jorge Cuesta, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet et Xavier Villaurrutia, dans le cadre de la conversation épistolaire, publiée sous le titre *Una botella al mar*, qu'il engage avec ses compagnons de génération à propos de *Sueños*, Ortiz de Montellano présente ces deux poèmes en opposant le sommeil nocturne, qualifié de « normal ou naturel² », à celui qui résulte de l'anesthésie, implicitement assimilé à un sommeil artificiel. La distinction faite par Ortiz de Montellano entre le rêve nocturne et l'état issu de l'anesthésie implique une différence de niveau de conscience qui met en jeu des processus psychiques différents :

Si en el « Primero sueño » habla el subconsciente, con todas sus vivencias « mexicanas » [...] en el « Segundo sueño » y en plena anestesia habla el inconsciente [...] pero no tan inconsciente, puesto que la anestesia se parece a la muerte pero no es la muerte, que no pueda el poeta darse cuenta de él y expresarlo, ya despierto o vuelto en sí, conscientemente³.

Les paradoxes ici exprimés nous incitent à nous interroger sur les liens entre état de veille et état de rêve, entre conscient et inconscient, dans les poèmes oniriques de Bernardo Ortiz de Montellano. Loin de nous risquer à une lecture de « Primero sueño » et de « Segundo sueño » sur le registre latent, nous étudierons la configuration interne de ces deux poèmes en les comparant, pour voir comment s'y élaborent les mécanismes du travail du rêve tels que Freud les expose dans *L'interprétation des rêves*, où il les désigne comme les « facteurs créateurs du rêve⁴ ». Nous nous demanderons comment le langage poétique et ses processus secondaires peuvent restituer

1 CANOVAS Frédéric, *L'écriture rêvée*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 32.

2 ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, *Sueños. Una botella al mar*, op. cit., p. 128.

3 *Ibid.*, p. 128-129.

4 FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves* (1900), nouvelle édition augmentée et entièrement révisée par Denise Berger, traduit en français par I. Meyerson, Paris, PUF, 1999, p. 425.

Le travail du rêve dans *Sueños* de Bernardo Ortiz de Montellano 31
les processus primaires du travail du rêve grâce à une écriture
sciemment conçue pour créer un effet de rêve.

L'exploration de l'inconscient par la voie de l'onirisme

La démarche de Bernardo Ortiz de Montellano, qui désigne comme thème central de *Sueños* les « relations entre le matériel et le spirituel, entre le corps et l'âme¹ », témoigne d'une grande préoccupation pour la connaissance de la vie psychique par la médiation du rêve. L'auteur insiste sur le caractère autobiographique des rêves qui composent le recueil : « [...] Han sido vividos, no solamente imaginados². » Il affirme sa volonté de réalisme en présentant les poèmes comme des « rêves trouvant leur origine dans des rêves authentiques³ », et en disant fonder son projet sur « la donnée de l'expérience ou de la vérité vécue⁴ ». Il se porte encore garant de la sincérité de sa démarche en concluant :

De aquí la importancia del tema y su *vivencia* porque realmente lo que importa, como hecho, y perdura, como realización, en un tema de poesía es el haberlo vivido y revivido en ella⁵.

Ces éléments paratextuels attestent de l'importance que revêt, aux yeux de Ortiz de Montellano, la quête ontologique qu'il entreprend dans sa recherche de la « vérité onirique⁶ ». La poésie de *Sueños*, née du « choc⁷ » avec soi-même et « forgée dans la solitude⁸ », se présente comme le reflet des préoccupations existentielles de son auteur.

La structure de « Primero sueño » et celle de « Segundo sueño », conçues sur le même modèle, superposent expérience vécue et création littéraire en faisant se succéder deux registres d'écriture différents. Chaque œuvre se compose d'un « Argument » en prose, suivi d'un long poème constitué d'un nombre variable de strophes de diverses longueurs, qui mêlent vers libres et formes fixes. Comme l'indique la mention entre parenthèses « Apuntes de un sueño », le premier argument correspond à un récit de rêve nocturne, alors que le second, légendé « Apuntes después de la anestesia », relate les

1 ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, *Sueños. Una botella al mar, op. cit.*, p. 129 : « relaciones entre lo material y lo espiritual, entre el cuerpo y el alma ».

2 *Ibid.*, p. 128.

3 *Ibid.*, p. 129 : « sueños originados en sueños auténticos ».

4 *Ibid.* : « el dato de la experiencia o de la verdad vivida ».

5 *Ibid.*

6 STAROBINSKI Jean, « La vision de la dormeuse », *Trois fureurs*, Essais, Paris, Gallimard NRF (Collection Le Chemin), 1974, p. 136.

7 ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, *Sueños. Una botella al mar, op. cit.*, p. 105 : « Choque conmigo mismo ».

8 *Ibid.*, p. 106 : « obra que cada uno [va] labrando en su soledad ».

« moments avant, pendant et après l'anesthésie¹ ». Le terme « Argument » tisse un lien explicite entre le récit de rêve et le développement lyrique auquel il sert de support référentiel tout en éclairant sa signification. Ortiz de Montellano laisse ainsi supposer un possible rapport de *mimesis* entre l'argument et sa transposition poétique. Cette articulation donne lieu à une double transcription rétrospective, dans un jeu d'écriture et de réécriture qui correspond à un double processus d'élaboration secondaire. L'intérêt littéraire de cette mise en abyme est d'autant plus flagrant à la lumière de la remarque de Sarane Alexandrian, pour qui « un rêve raconté est un rêve deux fois rêvé² ». La duplication de l'argument est révélatrice du désir de conservation de ces expériences oniriques, que l'auteur communique deux fois au lecteur, comme pour mieux faire obstacle à leur caractère fuyant.

Le processus de remémoration inhérent à tout récit de rêve, avec les inexactitudes, déformations et lacunes qu'il implique, s'accompagne dans *Sueños* d'un processus de création littéraire qui lui aussi s'effectue en deux étapes. La poétisation de l'argument passe, de façon évidente, par l'élaboration d'un langage approprié, qui nécessite la mise en œuvre de divers procédés littéraires pour susciter l'effet requis. Mais il est tout aussi évident que les deux arguments, bien loin d'être des « documents bruts de la vie intérieure³ », équivalent déjà à une mise en forme littéraire. Si Ortiz de Montellano indique que l'argument de « Primero sueño » correspond au rêve tel qu'il a été « littéralement écrit au réveil⁴ », ce qui équivaut à un procédé surréaliste, ce récit de rêve se différencie, par son plus grand apprêt littéraire, de ceux que les surréalistes publient en grand nombre dans la revue *Littérature* en 1922-1923, puis dans *La Révolution surréaliste* entre 1924 et 1929, et notamment des « sténographies de rêves » d'André Breton⁵.

Il nous semble possible, tant pour l'intérêt qu'il manifeste pour les récits de rêve que pour l'influence décisive qu'exerce l'expérience de l'anesthésie sur son œuvre poétique, de considérer Bernardo Ortiz de Montellano comme un « chercheur de sommeil⁶ », pour reprendre l'expression de Jacques Rigaut utilisée par Sarane Alexandrian pour désigner les surréalistes. L'attention que porte l'auteur de « Segundo sueño » aux effets produits sur

1 *Ibid.*, p. 128 : « momentos antes, en y después de la anestesia ».

2 ALEXANDRIAN Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, préface de J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard NRF, 1974, p. 10.

3 *Ibid.*, p. 57.

4 ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, *Diario de mis sueños*, in *Sueños y poesía*, *op. cit.*, p. 205.

5 Cf. ALEXANDRIAN Sarane, *op. cit.*, p. 58 et 150.

6 *Ibid.*, p. 107.

Le travail du rêve dans *Sueños* de Bernardo Ortiz de Montellano 33
 l'esprit humain par l'anesthésie se situe dans la lignée des expériences tentées par les surréalistes pour capter l'inconscient, comme les séances de sommeil en état d'auto-hypnose ou les phrases de demi-sommeil à l'origine de l'écriture automatique. Les images hypnagogiques qui traduisent dans « Segundo sueño » le processus d'endormissement provoqué par le chloroforme, et surtout le fait que la dernière chose qui se perde soit la voix¹, évoquent les hallucinations verbo-auditives du demi-sommeil, qui semblent venir de l'inconscient, tel un discours intérieur aux images surprenantes. Comme André Breton, Bernardo Ortiz de Montellano croit à la « toute-puissance du rêve² » et veut capter les « étranges forces³ » que « les profondeurs de notre esprit recèlent⁴ » pour « augmenter celles de la surface⁵ ».

Une importante différence sépare néanmoins Ortiz de Montellano des surréalistes, puisque si ces derniers ont recours à une méthode d'écriture spontanée pour saisir le flux verbal surgissant des profondeurs internes, le poète mexicain essaie de reproduire *a posteriori*, sous le contrôle du moi conscient, les sensations et les pensées perçues durant l'anesthésie. Si son projet consiste bien, à l'instar des surréalistes, à explorer la vie psychique en quête de révélations sur « l'ineffable essence mystérieuse de l'homme⁶ », comme l'indique l'épigraphe de Baudelaire qui accompagne « Segundo sueño⁷ », c'est avec une extrême lucidité d'esprit que Ortiz de Montellano reconstitue les effets de l'anesthésie et consciemment qu'il forme les images qui rendent compte de cette expérience d'état second. L'épigraphe de Paul Valéry – « Celui même qui veut écrire son rêve se doit d'être infiniment éveillé⁸ » – livre une des principales clés de lecture du recueil, puisqu'elle écarte toute notion d'automatisme psychique en plaçant *Sueños* sous le signe de la vigilance. À l'image du sujet poétique de *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurrutia, celui de *Sueños*, et plus particulièrement encore celui

1 ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, *Sueños. Una botella al mar, op. cit.*, p. 65 : « Lo último que se pierde es la voz ».

2 BRETON André, *Manifestes du surréalisme* (1924-1930), Paris, Gallimard, « Folio Essais, n° 5 », 1985, p. 20.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, *Sueños. Una botella al mar, op. cit.*, p. 129.

7 BAUDELAIRE Charles, in *Sueños. Una botella al mar, op. cit.*, p. 67 : « Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau ».

8 VALÉRY Paul, in *Sueños. Una botella al mar, op. cit.*, p. 49.

de « Segundo sueño », est un « dormeur éveillé¹ » dont la conscience semble persister jusque dans le sommeil :

En el sueño normal o natural el descenso a lo inconsciente es paulatino, casi sin sensaciones ; en la anestesia, en cambio, es el producto de un choque, en lucha con la vigilia, y es por eso, creo, por lo que se parece más a la muerte².

Dans le sonnet de *Muerte de cielo azul* intitulé « En donde se habla del cuerpo sujeto a la anestesia », l'anesthésie, caractérisée par l'arrêt de la motricité corporelle, est assimilée à un état indéfinissable, à la frontière de la vie et de la mort :

Aire sin soplo de ternura verde
este cuerpo sin voz ya no es la vida
pero tampoco el sueño ni la muerte³.

Jorge Cuesta, dans sa réponse à la lettre circulaire de Bernardo Ortiz de Montellano, datée du 12 décembre 1933, s'appuie sur l'épigraphe de Paul Valéry pour mettre en relief le fait que la représentation du rêve et celle de la mort relèvent en poésie du même paradoxe dans la mesure où elles ne peuvent prendre forme que par le biais de la conscience :

La razón del magnífico decir de Valéry que sirve de epígrafe al libro es que, en este caso, el lector está incapacitado para recibir en la lectura la impresión de un sueño real ; el lector está perfectamente despierto y no se identifica sino con la vigilia del poeta. Es la vigilia de usted la que le permite encontrar un significado a soñar, una conciencia a estar inconsciente, un algo a la nada, una existencia a las sombras. Esa vigilia es la que le hace esencial a la poesía el tema de la muerte, que en usted aparece en la forma de los sueños : la poesía es una especie de resurrección, en cuanto que hace posible que viva una conciencia de la muerte o que *esté despierta* una conciencia del sueño⁴.

Dans sa propre réponse, également datée du 12 décembre 1933, Xavier Villaurrutia met aussi l'accent sur ce paradoxe : « Sólo la mano de un vivo puede escribir el poema de la muerte. Sólo la mano de un hombre despierto puede escribir el poema del sueño⁵. » Il ébauche une poétique du rêve en opposant deux modes de représentation possibles :

O se le trata como los surrealistas lo hacen, persiguiendo cada uno de los incidentes en su mecanismo y lógica particulares como si una cámara cinematográfica trabajara para nosotros, fotógrafos despiertos y dormidos modelos, para registrar un documento más del juego de nuestro inconsciente, o bien como un tema poético más [...] vivido o

1 VILLAUURUTIA Xavier, *Obras, poesía, teatro, prosas varias, crítica*, prólogo de Alí Chumacero, recopilación de textos por Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider, México, Fondo de Cultura Económica, Letras mexicanas, segunda edición aumentada, 1966, p. 45 : « dormido despierto ». C'est nous qui traduisons.

2 ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, *Sueños. Una botella al mar*, op. cit., p. 128.

3 ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, *Muerte de cielo azul*, op. cit., p. 129.

4 CUESTA Jorge, *Sueños. Una botella al mar*, op. cit., p. 109.

5 VILLAUURUTIA Xavier, *Sueños. Una botella al mar*, op. cit., p. 123.

Le travail du rêve dans *Sueños* de Bernardo Ortiz de Montellano 35
no vivido, poco importa, pero inventado o reinventado por el poeta lúcido,
despierto¹.

La deuxième alternative correspond au processus de création mis en œuvre dans la poésie onirique de Bernardo Ortiz de Montellano, qui, tout en étant, comme celle des surréalistes, en quête du « fonctionnement réel de la pensée² », s'écrit non dans « l'abandon le plus pur³ » mais « dans l'attention la plus profonde⁴ ».

Le caractère visionnaire du rêve

Les analyses de Jorge Cuesta et de Xavier Villaurrutia ne sont pas sans faire penser à certains aspects de l'esthétique du rêve des romantiques allemands, dont Bernardo Ortiz de Montellano se fait l'héritier en présentant le rêve et la poésie comme des « états psychiques analogues, images d'une réalité essentielle⁵ ». La vigilance du poète, qui lui permet de faire advenir le rêve à la conscience, évoque les dons de visionnaire que s'attribuent les romantiques allemands, présentés par Albert Béguin comme les « explorateurs clairvoyants des trésors cachés en eux-mêmes⁶ ». L'idéal de Ortiz de Montellano n'est-il pas, comme celui de Novalis, « non point le rêve tel quel, mais le rêve transfiguré, illuminé par la conscience⁷ » ?

Bernardo Ortiz de Montellano s'inscrit aussi dans la lignée du romantisme par l'interprétation prophétique qu'il donne dans *Diario de mis sueños*, à la date du 27 septembre 1936⁸, du rêve ayant inspiré « Primero sueño ». La fin de ce rêve lui semble alors prémonitoire de la mort de Federico García Lorca dont il a lu la nouvelle dans les journaux peu de temps auparavant. Ortiz de Montellano affirme avoir identifié dès 1931 la figure du poète andalou à la personne de Lorca, bien que ce dernier ne soit jamais venu à Mexico et qu'il ne l'ait jamais rencontré. Cet extrait de *Diario de mis sueños*⁹ permet de constater à quel point la mémoire poétique de Ortiz de Montellano, qui avait par ailleurs publié en septembre 1928 une

1 *Ibid.*, p. 124.

2 BRETON André, *op. cit.*, p. 36.

3 VILLAU RRUTIA Xavier, *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española* (1941), México, Trillas, 1986 (2^a ed.), p. 19.

4 *Ibid.* : « [...] la poesía de unos parece formarse en el abandono más puro, pero también, la de otros, y en mayor intensidad, en la atención más profunda ».

5 ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, *Diario de mis sueños*, in *Sueños y poesía*, *op. cit.*, p. 207 : « estados psíquicos afines, imágenes de una realidad esencial ».

6 BÉGUIN Albert, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, José Corti, 1939, p. 102.

7 *Ibid.*, p. 210.

8 ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, *Diario de mis sueños*, in *Sueños y poesía*, *op. cit.*, p. 204-207.

note sur le *Romancero gitano* dans la revue *Contemporáneos*¹, influence l'élaboration de « Primero sueño ». L'auteur avoue en effet s'être inspiré de l'un des vers de « Muerte de Antoñito el Camborio » – « voz de clavel varonil² » – pour suggérer l'identification du poète andalou de « Primero sueño » à Federico García Lorca³. L'ordre de faire feu, qui interrompt brutalement le rêve par l'effroi qu'il suscite, semble ainsi trouver son origine dans une confluence de restes diurnes liées à des réminiscences lorquiennes, issues non seulement de « Muerte de Antoñito el Camborio » mais aussi des *romances* où la Garde Civile fait peser une grave menace sur les gitans, comme « Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino a Sevilla » et surtout « Romance de la Guardia Civil española », où les fusils sèment la mort dans la ville des gitans⁴. Ortiz de Montellano insiste dans *Diario de mis sueños* sur le fait que l'indice dévoilant l'identité du poète andalou est présenté « dans une parenthèse nécessaire, comme si de rien n'était⁵ », pour montrer à quel point cet élément apparemment secondaire prend tout son sens à la lumière des circonstances de la mort de Lorca. Ce procédé s'apparente au travail de déplacement, qui fait apparaître comme dénués d'intérêt dans le contenu manifeste du rêve des éléments essentiels à son contenu latent, alors que des éléments surdéterminés dans le contenu manifeste se révèlent de moindre valeur dans les pensées du rêve.

L'élaboration de la façade du rêve

La mise en forme de l'argument et du poème dont il constitue le scénario imite dans « Primero sueño » l'élaboration secondaire du contenu du rêve

9 *Ibid.*, p. 207 : « [...] en los sueños como en la poesía [...] pueden anticiparse sucesos por venir ».

1 ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, « Romancero gitano », in *Contemporáneos*, n° 4, septiembren de 1928, México, Fondo de Cultura Económica, Revistas Literarias Mexicanas Modernas, vol. II, p. 104-108, primera edición facsimilar, 1981, 11 vol.

2 GARCÍA LORCA Federico, *Poema del Cante Jondo, Romancero gitano*, edición de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, « Letras Hispánicas, n° 66 », 1997, p. 265-266. Le vers « voz de clavel varonil » est précisément celui grâce auquel Bernardo Ortiz de Montellano définit l'essence de la poésie de Federico García Lorca dans la note sur le *Romancero gitano* publiée dans *Contemporáneos*, *op. cit.*, p. 105-106.

3 ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, *Sueños. Una botella al mar*, *op. cit.*, p. 59 : « (El aroma del clavel / en aquel aire sonaba / a monótona tonada / que ha muchos siglos cuidara / el tono de la guitarra) ».

4 GARCÍA LORCA Federico, *op. cit.*, p. 282 : « Tercos fusiles agudos / por toda la noche suenan ».

5 ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, *Diario de mis sueños*, *op. cit.*, p. 205 : « [...] siempre pensé que el poeta andaluz que me acompañaba era García Lorca. El poema lo dice, en un aparte necesario y descuidado, para expresar, con monotonía, la voz de clavel oída en el sueño ».

qui, selon Freud, intervient au niveau préconscient pour lui donner un caractère narratif, réduisant ses incohérences pour en faire « une sorte d'événement compréhensible¹ ». L'évolution des personnages dans l'espace², assimilable à une progression temporelle, assure la linéarité du récit de rêve, de même que les mentions successives à l'apparition des figures indigènes³. Dans le poème, l'élaboration de la « façade⁴ » du rêve passe par le recours à la mise en page du texte. Celle-ci permet de rationaliser le rêve en le découpant en séquences qui équivalent à des unités de sens correspondant aux divers mouvements de l'argument, sans qu'il y ait toutefois une parfaite équivalence entre les deux. Les blancs typographiques marquent le passage d'une séquence à une autre, segmentant le rêve en cinq scènes successives⁵. La continuité narrative du poème est assurée, à la fin de première séquence, par les trois vers entre parenthèses qui annoncent le contenu de la deuxième scène⁶, centrée sur la veillée funèbre de la fillette. L'image de la guitare-cercueil, qui occupe une place prépondérante dans la quatrième unité de sens, est anticipée au terme de la deuxième séquence par l'emploi du mot « guitarra⁷ », précisément dans la strophe révélant l'identité du poète andalou, en cohérence avec le référent culturel du *Cante Jondo*, emblématique de l'univers poétique de Lorca. La répétition des quatre vers initiaux du poème dans la dernière séquence parachève la cohérence de l'ensemble en lui prêtant une structure circulaire⁸.

Dans « Segundo sueño », l'argument et sa transposition poétique s'articulent en trois étapes pour retracer le passage de la vie éveillée à l'état de sommeil artificiel provoqué par l'anesthésie, puis le retour à la conscience vigile. L'usage des blancs typographiques crée un effet de morcellement qui rend compte de l'enfoncement de la conscience dans le sommeil. Certaines strophes semblent flotter au milieu du vide, comme pour représenter le néant dans lequel sombre la conscience : « El profundo silencio y el no sé⁹. » L'endormissement sous les effets du chloroforme tel

1 FREUD Sigmund, *op. cit.*, p. 418.

2 Cf. ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, *Sueños. Una botella al mar, op. cit.*, p. 53 : « seguimos caminando ».

3 Cf. *Ibid.* : « [...] aparecen algunos indios [...]. Llega otro grupo de indios congregantes ».

4 FREUD Sigmund, *op. cit.*, p. 418.

5 Ces séquences sont numérotées dans la première version du poème publiée dans la revue *Contemporáneos*.

6 Cf. ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, *Sueños. Una botella al mar, op. cit.*, p. 56 : « (Nos detiene un jacal / y en él la niña / que el lápiz de la muerte ha dibujado). »

7 *Ibid.*, p. 59.

8 Cf. *ibid.*, p. 55 et 62.

9 *Ibid.*, p. 67.

qu'il est rendu dans « Segundo sueño » nous fait penser à l'expérience de la « conscience captive¹ » décrite par Sartre dans *L'imaginaire* :

Je ne peux plus suivre mes pensée : elles se laissent absorber par une foule d'impressions qui les détournent et les fascinent, ou bien encore elles stagnent et se répètent indéfiniment. À chaque instant, je suis pris par quelque chose dont je ne puis plus sortir, qui m'enchaîne, m'entraîne dans un cercle de pensées prélogiques, et disparaît².

L'image des yeux « sentinelles³ » – « ojos de dos en dos, vivos, cautivos⁴ » – exprime l'exacerbation du sens de la vue, captivé par les hallucinations hypnagogiques du demi-sommeil qui précèdent la perte de conscience. La métaphore filée qui assimile le locuteur anesthésié à un mineur de fond-scaphandrier descendant dans ses profondeurs intimes reproduit la sensation de vertige intérieur qui saisit le locuteur, tout en s'apparentant à la structure mythique de la descente aux Enfers :

([...] minero de mi cuerpo oscurecido
buzo perdido entre sus propias redes
horadando prisiones y montañas [...]
desciendo verdinegro y aturdido)⁵

L'impression de stagnation des pensées est rendue par la double répétition du vers « Soy el último testigo de mi cuerpo⁶ » qui produit un troublant effet d'écho, en même temps que la triple synesthésie « Veo [...] las voces / y el calor de mi sangre [...] y el olor de mi aliento⁷ » manifeste la confusion des sens de l'être aspiré par le sommeil. La redondance « siento que siento⁸ » accentue l'acuité des sens jusqu'à l'hyperesthésie, illustrant la façon dont « l'illusion se joue de nos sens et du sens⁹ » dans l'hallucination. Ortiz de Montellano crée un « état de flottement onirique¹⁰ » dans lequel la frontière entre état de veille et état de rêve est volontairement brouillée.

1 SARTRE Jean-Paul, *L'imaginaire* (1940), Paris, Gallimard, édition revue par Arlette Elkaïm Sartre (Collection Folio Essais, n° 47), p. 93.

2 *Ibid.*, p. 93-94.

3 ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, *Sueños. Una botella al mar, op. cit.*, p. 68.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 71.

6 *Ibid.*, p. 69.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 ABENSOUR Liliane, NASTASI Antoine, *Rêve, onirisme, hallucination. Psychanalyse et psychose*, 5, Centre de Psychanalyse et Psychothérapie Evelyne et Jean Kestemberg, février 2005, Paris, p. 12.

10 ABENSOUR Liliane, NASTASI Antoine, *op. cit.*, p. 10.

Réunion des contraires et retour aux origines

L'expérience de « ressaisissement du moi¹ » à laquelle équivaut le réveil, en opposition au dessaisissement produit par l'anesthésie, est symboliquement représentée comme une nouvelle naissance :

Una voz nos lleva y una voz – la misma – nos trae desde muy lejos, desde otro túnel maternal en ascenso del fantasma a la carne y del silencio al rumor².

[...] tu voz ariadna, voz de viento y de sombra
caracol de palabras,
es mi último recuerdo y mi primer llamada
apenas balbuceo
en forma de palabra
que de nuevo me arranca a las entrañas
y me nace del sueño³.

La voix accoucheuse guide le sujet poétique, l'aidant à sortir de ses propres entrailles. La récupération des fonctions vitales – entendre, voir, respirer –, qui acquièrent une particulière intensité, notamment grâce à l'usage du polyptote « insistente mirar de la mirada⁴ », assimile le sujet poétique à un nouveau-né qui « pour la première fois⁵ » se sentirait vivre. Le retour à l'état de veille correspond littéralement à une renaissance, traduite par un processus de réincarnation. Le sommeil de l'anesthésie, dans sa phase la plus profonde, est associée dans la séquence centrale du poème, par le biais d'images plus ou moins hermétiques, à l'immobilité, au silence, à l'obscurité et au froid de la mort :

esqueleto de nieve y de silencio
de sombra recogida en su vislumbre⁶,
púrpuras de sangre
espesa como mármol sin caricia⁷,
el mármol olvido de mi cuerpo⁸.

Mais les choses sont plus complexes, dans la mesure où, si le contraste entre le champ lexical de la mort et celui de la vie est très appuyé entre la deuxième et la troisième séquence de « Segundo sueño », la limite entre état de vie et état de mort reste confuse pendant l'anesthésie, donnant lieu à des

1 ABENSOUR Liliane, « Sensations, hallucinations, délires. À propos de la Maison Usher », in *Rêve, onirisme, hallucination. Psychanalyse et psychose*, op. cit., p. 130.

2 ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, *Sueños. Una botella al mar*, op. cit., p. 65.

3 *Ibid.*, p. 77.

4 *Ibid.*, p. 78.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 73.

7 *Ibid.*, p. 75.

8 *Ibid.*, p. 77.

formulations ambivalentes où le principe de contradiction propre au raisonnement de la pensée consciente est aboli :

Ni vivo ni muerto – sólo solo
 El alma que me hice no la encuentro
 Sin sentidos, despierto
 Con mi sangre, dormido
 Vivo y muerto¹.

État qui n'est ni la vie, ni la mort, et pourtant les deux à la fois, l'anesthésie, durant laquelle le sujet poétique apparaît comme simultanément éveillé et endormi, se prête à des représentations oxymoriques dont les mécanismes évoquent ceux du rêve, qui, dans la théorie freudienne, n'exprime pas « les catégories de l'opposition et de la contradiction² » et « paraît ignorer le non³ ». L'objectif par excellence de la quête surréaliste, tel que Breton le formule dans le *Second manifeste du surréalisme*, serait donc atteint dans le rêve, puisque celui-ci, selon Freud, « excelle à réunir les contraires et à les représenter en un seul objet »⁴. Or, il nous semble que l'aspiration à laquelle tendent les surréalistes est aussi celle qui anime Ortiz de Montellano :

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point⁵.

On observe ce processus de réunion des contraires dans la principale représentation d'objet caractéristique du travail de condensation du rêve dans « *Primero sueño* » : la triple guitare-cercueil. Celle-ci rassemble, moyennant une relation d'analogie, l'idée de vie, connotée par la guitare, et celle de mort, dénotée par le cercueil : « tres guitarras unidas / como tres ataúdes [...] tres guitarras como tres ataúdes⁶. » L'argument permet de mieux saisir les éléments entrant dans l'organisation de cette image mixte, où une guitare, qui se fond dans le décor fluvial du rêve par sa ressemblance avec une rame, se décompose elle-même en trois guitares en forme de cercueil : « una guitarra, larga como remo, compuesta de tres guitarras pintadas de colores y en forma cada una de ataúd⁷. » Il s'agit là d'un

1 *Ibid.*, p. 72.

2 FREUD Sigmund, *op. cit.*, p. 274.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 BRETON André, *op. cit.*, p. 72-73.

6 ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, *Sueños. Una botella al mar, op. cit.*, p. 61.

7 *Ibid.*, p. 53.

Le travail du rêve dans *Sueños* de Bernardo Ortiz de Montellano 41
exemple typique de « formation composite¹ », qui donne au rêve
un « cachet fantastique² » en y introduisant, comme le précise Freud dans
L'interprétation des rêves, « des éléments qui n'ont jamais pu être objets de
perception³ ». La condensation de la guitare, du cercueil et de la rame en
une « unité nouvelle⁴ » correspond à la deuxième catégorie d'image
composite définie par Freud, celle qui assemble les « traits de l'un et l'autre
objet et utilise adroitement les ressemblances réelles⁵ ».

Cette image de rêve s'intègre parfaitement dans l'économie générale de
« Primero sueño », thématiquement marquée par une constante oscillation
entre la vie et la mort. La réanimation de la fillette morte dans la main du
rêveur, dans une ambiance de rites mortuaires typiquement mexicaine, est
assimilée, comme l'éveil du locuteur dans « Segundo sueño », à une
nouvelle naissance. L'interruption soudaine des chants et des danses par
l'arrivée des généraux armés nous incite à lire l'image de la triple guitare-
cercueil comme représentative de l'alliance de la vie et de la mort au sein de
la fête mexicaine, telle qu'Octavio Paz l'évoque en 1950 dans *El laberinto
de la soledad* : « Muerte y vida, júbilo y lamento, canto y aullido se alían en
nuestros festejos, no para recrearse o reconocerse, sino para
entrededorarse⁶. »

Cette condensation apparaît aussi comme la révélation d'une menace
pesant sur le moi. Le nombre de guitares-cercueils correspond en effet, tel
un présage de mort, aux trois figures qui éclatent la représentation du moi
dans le poème – « el indio, el andaluz, el mexicano⁷ » – en allusion directe
au thème de l'identité mexicaine. Ainsi que le remarque María de Lourdes
Franco Bagnouls, « Primero sueño » peut s'interpréter comme : « [un] vagar
sin rumbo en busca de una identidad tripartita y simultánea que se desgaja
de pronto por la muerte⁸. »

Si, comme nous l'avons vu, Ortiz de Montellano utilise dans « Segundo
sueño » le registre métaphorique de la naissance pour traduire le processus
de réveil du locuteur anesthésié, il emploie dans « Primero sueño » les

1 FREUD Sigmund, *op. cit.*, p. 279.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 PAZ Octavio, *El laberinto de la soledad* (1950), edición de Enrico Mario Santí,
Madrid, Cátedra, « Letras hispánicas, n° 346 », 2004, p. 188.

7 ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, *Sueños. Una botella al mar*, *op. cit.*, p. 56.

8 FRANCO BAGNOULS María de Lourdes in ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, *Sueños.
Una botella al mar*, prólogo, *op. cit.*, p. 33.

procédés de figuration symbolique du rêve¹ pour exprimer le désir refoulé de régression à la vie utérine. La première séquence du poème élabore un univers primitif, inspiré de motifs précolombiens, plongeant ses racines dans un fonds de croyances ancestrales, dans une dimension magique héritée de la tradition indigène :

Polvo de los bolsillos de la tierra,
polvo de siglos descalzos
por escalar pirámides
y abrir el corazón a los magueyes²;

La représentation de ce monde des origines se poursuit dans la deuxième strophe, marquée par l'apparition de l'élément eau, dans lequel Edgar García Valencia voit la figuration du liquide amniotique³, symbole de la vie prénatale :

Canal de aguas obscenas, desconsolado río,
lava sucia que rinde la jornada,
agua amarilla, verde lavadero,
lodazal de niños, gritos y pedradas⁴.

Cette eau trouble, dégradée, ne symbolise-t-elle pas, comme la mer intérieure de « Nocturno mar » de Xavier Villaurrutia⁵, cette « région de la vie psychique la plus obscure et la moins accessible⁶ » que Freud désigne dans *Au-delà du principe de plaisir* comme le lieu psychique où se conservent les « traces mnésiques refoulées [des] expériences vécues originaires⁷ » ? La raréfaction des connexions syntaxiques, équivalent de la

1 Cf. FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Chapitre VI, « Le travail du rêve » : section III, « Les procédés de figuration du rêve », section IV, « La prise en considération de la figurabilité » et section V, « La figuration par symbole en rêve. Autres rêves typiques », *op. cit.*, p. 267-347.

2 ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, *Sueños. Una botella al mar*, *op. cit.*, p. 55. C'est ce que suggère aussi l'épigraphe, emprunté à Sor Juana Inés de la Cruz : « ¿Qué mágicas infusiones, / de los indios herbolarios / de mi patria, entre mis letras / el hechizo derramaron ? » (*ibid.*).

3 Cf. GARCÍA VALENCIA Edgar, « Sueño y poesía : la vigilia onírica de Bernardo Ortiz de Montellano », in *Jorge Cuesta, Littérature, histoire, psychanalyse*, ALLAIGRE-DUNY Annick (éd.), Paris, L'Harmattan, 2006, p. 52.

4 ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, *Sueños. Una botella al mar*, *op. cit.*, p. 55.

5 Cf. MÉNARD Béatrice, « Désir et mort dans *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurrutia », in *Figures du désir dans la littérature de langue espagnole, Hommage à Amadeo López*, IGLESIAS Lina, MÉNARD Béatrice et MOULIN CIVIL Françoise (éds.), Publication du CRIIA, Nanterre, Presses Universitaires de Paris 10-Publidix, 2007, p. 255-278.

6 FREUD Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981, p. 44.

7 *Ibid.*, p. 79.

Le travail du rêve dans *Sueños* de Bernardo Ortiz de Montellano 43
suppression des liens logiques par le travail du rêve, l'utilisation du présent et le recours aux phrases nominales, qui annulent la temporalité, suggèrent l'abolition de la rationalité et la persistance des désirs archaïques dont le jeu de mots « desconsolado río / Río del Consulado¹ » témoigne, via la chaîne signifiante, de la douloureuse acuité.

L'étude de « Primero sueño » et de « Segundo sueño » montre la fécondité des liens unissant le rêve à la poésie, au sein d'une tradition littéraire qui va des préromantiques allemands au surréalisme français et dans la lignée de laquelle s'inscrit l'œuvre de Bernardo Ortiz de Montellano. L'analyse de ces textes met en évidence l'affinité du langage poétique avec le langage du rêve, affinité due en grande partie à l'importance, dans ces deux modes d'expression de la pensée, des relations associatives de ressemblance et des procédés de figuration, ce qui facilite la mise en poésie du rêve. La publication de *Sueños*, accompagnée des lettres critiques de *Una botella al mar*, contribue à esquisser une poétique du rêve centrée sur la problématique relation entre conscient et inconscient que suppose toute tentative d'expression littéraire du matériau onirique. Le projet poétique de Ortiz de Montellano, et de façon encore plus aiguë celui de « Segundo sueño », soulève la question de savoir comment il est possible de reproduire à l'état de veille, en usant de sa pensée consciente, une production de l'inconscient relevant essentiellement de processus primaires. La double écriture des *Sueños* révèle à quel point le sujet de l'énonciation met en scène son rêve, le transformant d'une version à une autre. La transposition poétique du récit de rêve initial, par les associations d'idées qu'elle met en jeu, n'est-elle pas un premier pas vers l'interprétation du rêve ? Elle met en tout cas en relief les multiples connexions qui s'établissent entre les éléments du rêve, prêtant à ce dernier sa déroutante polysémie.

La quête entreprise par Bernardo Ortiz de Montellano, sous-tendue par le désir de percer les mystères du rêve pour élucider ceux de la mort, nous semble présenter des points communs avec la démarche psychanalytique dans la mesure où la recherche du poète dans *Sueños*, comme celle de Freud dans *L'interprétation des rêves*, a pour objet une réalité psychique différente, se mouvant sur une autre scène que celle de la vie éveillée. Mais le projet de Ortiz de Montellano trouve ses propres limites dans l'ambition qui l'habite, car comment mettre en mots des représentations mentales échappant à la conscience autrement qu'en les recréant consciemment ? Les strophes de « Segundo sueño » relatant le moment « pendant » l'anesthésie restent ainsi une fiction, comme l'auteur le reconnaît lui-même en les

¹ ORTIZ DE MONTELLANO Bernardo, *Sueños. Una botella al mar*, op. cit., p. 55-56.

Béatrice MÉNARD
désignant comme des « exercices de profond
sommeil² ». La part d'étrangeté en soi demeure.

Béatrice MÉNARD
GRELPP/EA 369
Université Paris Ouest Nanterre La Défense

² *Ibid.*, p. 65.

«EL GNOMO» OU LA CRUCHE CASSÉE: ESSAI D'INTERPRÉTATION DE TROIS
RÊVES D'UNE *LEYENDA* DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

À Arcadio et Madeleine Pardo

La leyenda intitulée « El gnomo » de Gustavo Adolfo Bécquer (1863) peut être lue comme un conte édifiant où l'angélique Magdalena est sauvée de la mort tandis que sa diabolique sœur Marta périt, victime de son avidité. À un second degré, le lecteur y verra, comme Pascual Izquierdo¹, une victoire de l'Esprit sur la Matière.

En ce qui nous concerne, un élément passé inaperçu jusqu'à présent a retenu notre attention et modifié notre conception de cette fiction. Il s'agit de la simple cruche que portent les paysannes pour aller puiser de l'eau. En effet, le récit se construit autour de l'idée d'un grave danger qui menace les jeunes filles lorsqu'elles s'aventurent hors du village. Le personnage du Tío Gregorio, voix narrative de la diégèse, lance une mise en garde aux villageoises qui s'attardent trop à la fontaine à la tombée de la nuit. Mais à quel péril s'exposent ces écervelées ? L'avertissement ne renvoie-t-il pas à autre chose qu'à une classique réprimande ? Comment interpréter la découverte de la cruche cassée de Marta et la disparition de celle-ci à la fin de l'histoire ?

N'ignorant pas que le conte et le rêve partagent le même matériau symbolique, nous avons songé à un contenu latent du texte qu'il conviendrait de déchiffrer. Partant de ce principe, nous avons abordé cette légende comme l'illustration de la question de la défloration posée à mots couverts. Ce tabou apparaît alors comme le lien qui unit les trois récits de rêve successivement du berger et des deux sœurs Marta et Magdalena. De cette approche, nous nous proposons de faire ressortir que la cruche cassée retrouvée sur le chemin à la fin de l'histoire constitue la pierre angulaire sur laquelle repose le texte et le contenu latent des fantaisies oniriques.

Le contenu latent du récit

Un narrateur principal extradiégétique ouvre la légende sur la poterie en précisant que : « Las muchachas del lugar volvían de la fuente con sus

¹ « Sin duda, la parte más destacada de “El gnomo” se centra en el epígrafe III, donde tiene lugar el diálogo mantenido entre los elementos de la naturaleza y los personajes. Crea Bécquer, en el prelude de las voces aéreas, un universo sonoro lleno de imperceptibles palpitations y sutilísimos lenguajes : rumor del aire en las copas de los álamos y murmullo del agua. Aire y agua. Espiritualidad y materia. Magdalena y Marta. [...] La caracterización de las hermanas marca los dos planos de la leyenda : materia y espíritu, paralela y respectivamente representados por el agua, habitante de lo tangible, y el viento, inmaterial y aéreo », IZQUIERDO Pascual, in BÉCQUER Gustavo Adolfo, *Leyendas*, « El gnomo », Madrid, 2003, Cátedra, « Letras Hispánicas », decimonovena edición, p. 81. Toutes les références de cet article renvoient à cette édition.

cántaros en la cabeza¹. » Cette image initiale associe, dès l'incipit, récipient et jeune fille ; chacun a accompli sa tâche : l'un contient le précieux liquide, l'autre marche la tête haute ; aucun accident n'est à déplorer ; un joyeux tapage anime la place. Puis, une seconde image montre la cruche déposée aux pieds des porteuses d'eau afin de mieux écouter le Tío Gregorio. Pour le lecteur, l'humble ustensile en terre est familier. Il fait partie des représentations iconographiques traditionnelles du monde paysan : on peut penser par exemple aux cartons de tapisserie de Goya tel que « las mozas del cántaro » (1792) ou aux œuvres folkloriques du propre frère de l'auteur, Valeriano Bécquer, ou à celles de Gustavo Adolfo lui-même. Mais au-delà du pittoresque, l'objet devient symbole : il invite à une interprétation, à un « décodage » de son sens latent. Songeons, par exemple, à *La cruche cassée* de Greuze (1772), tableau dans lequel une adolescente laisse entrevoir un sein en crispant ses mains sur ses jupons à la hauteur du pubis, peinture que le spectateur déchiffre comme une allégorie de la virginité perdue². Les expressions et proverbes tant français qu'espagnols expriment également de manière allusive l'imprudence et sa conséquence – le dépuçelage – comme « casser sa cruche³ », « tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se brise » – « tanto va el cántaro a la fuente [...] »⁴ –, « c'est-à-dire quand on s'expose souvent à quelque danger, à quelque tentation, on y succombe⁵ » ; ou encore, « tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle s'emplit », « arrangement du proverbe par Beaumarchais, pour signifier qu'une fille qui s'expose finit par succomber⁶ ». Dans l'imaginaire collectif, l'objet contenant ainsi que sa forme figurent le sexe féminin ; la fêlure représente la déchirure de l'hymen et la perte de l'honneur si fragile selon l'adage espagnol qui rappelle que : « honra y vidrio no tienen más que un golpecillo ». Il s'agit bien dans « El gnomo » de préserver chez la jeune fille une inestimable richesse susceptible d'être perdue si elle n'y prend garde.

Le lecteur peut alors saisir un double sens du titre de la légende « Le gnome » dans l'acception suivante : « nom qu'on donne aux sentences des

1 BÉCQUER Gustavo Adolfo, *Leyendas*, « El gnomo », *op. cit.*, p. 306.

2 Pensons également au tableau d'Adolphe-Williams Bouguereau (1825-1905) *La cruche cassée* qui aborde le même thème.

3 DUNETON Claude en collaboration avec CLAVAL Sylvie, *Le bouquet des expressions imagées, Encyclopédie thématique des locutions figées de la langue française*, Paris, Seuil, 1990, p. 208.

4 María Moliner dans son *Diccionario de uso del español*, précise que : « antiguamente solía terminarse con « que deja el asa o la frente », p. 499.

5 *Littre* en ligne <http://francois.gannaz.free.fr/Littre/xmlittre.php?>, entrée « cruche ».

6 *Ibid.*

anciens sages et philosophes de la Grèce¹ ». Ici, Bécquer renouvelle le genre en n'écrivant pas en vers mais en prose ; en ne choisissant pas la sentence mais le conte comme forme idoine à marquer les esprits de ses contemporains. Le but reste identique : « Instruire la multitude². » Le personnage du Tío Gregorio incarne un sage reconnu au même titre que Solon dont les fragments gnomiques « enferment des exhortations à la vertu et à cette modération des désirs qui assure le bonheur de la vie ; [qui] peignent l'inconséquence des hommes dans la recherche de la fortune³ ». En effet, ce narrateur secondaire ne propose pas une histoire à l'assemblée féminine qui le sollicite, mais un conseil. Son grand âge, ses cheveux blancs en font une figure patriarcale. Ce personnage, qui n'est plus dans le désir ou dans l'action, incarne la voix de la Raison au même titre que les vieilles femmes. Il avertit du danger qu'il y a à s'attarder à la fontaine : « cada día vais por agua a la fuente más temprano y volvéis más tarde⁴ », remarque-t-il. Les réponses des jouvencelles introduisent à ce moment un troisième élément : les jeunes gens qui proposent leur service jusqu'à l'entrée du village, enceinte de la Loi : « [...] los mozos salen al camino a echarnos flores o vienen a brindarse para traer nuestros cántaros hasta la entrada del pueblo⁵. » Le lieu de la fontaine, lieu de rendez-vous galants, et la proximité de la nuit augmentent le danger de la défloration ; la question mi-amusée mi-craintive – « ¿ Se nos comerán acaso los lobos ?⁶ » – n'est pas alors sans rappeler l'expression « avoir vu le loup » qui signifie le dépuçelage⁷. Le discours aborde bien le sujet du relâchement des mœurs, d'une conduite jugée irresponsable par les Anciens de la localité. Car la virginité est considérée comme le trésor des jeunes filles en général et le seul bien de celles qui sont pauvres en particulier.

Pour illustrer sa sentence, le Tío Gregorio rapporte l'histoire qu'un berger a raconté aux villageois. Ce récit dans le récit interpelle le lecteur. Il peut s'interpréter comme un rêve, car le pâtre, au moment où il revient à lui, éprouve « [...] un gran estupor, como si hubiera salido de un sueño⁸ ».

1 *Littre* en ligne <http://francois.gannaz.free.fr/Littre/xmlittre.php?>, entrée « gnome » 2.

2 On se reportera à l'*Histoire de la littérature grecque profane depuis son origine*, de SCHOELL Frédéric, vol. 1, 1825, copie de l'exemplaire de la New York Public Library numérisée le 10 août 2006. Voir en particulier le chapitre VIII : « De la poésie élégiaque en général ; de la poésie gnomique et de l'élégie en particulier ».

3 *Ibid.*, p. 238.

4 BÉCQUER Gustavo Adolfo, *Leyendas*, « El gnomo », p. 308.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 DUNETON Claude, en collaboration avec CLAVAL Sylvie, *op. cit.*, p. 208.

8 BÉCQUER Gustavo Adolfo, *op. cit.*, p. 312.

S'agit-il effectivement d'un rêve ? Le paysan dormait-il ? Se trouvait-il dans état somnambulique ? Est-ce une sorte de songe éveillé, produit de l'imagination ? Quand ces événements se sont-ils produits ? Le temps qui s'écoule dans le monde extérieur semble avoir été mis entre parenthèses. Les repères ont disparu : entendant la cloche de l'Ermitage de Nuestra Señora del Moncayo, le jeune homme s'est-il réveillé sur le sentier – ou plutôt a-t-il repris conscience – le matin, à midi ou le soir ? En ce qui la concerne, la progression dans les galeries souterraines de la montagne telle qu'elle est décrite et ressentie par le berger sous-entend une durée apparemment longue. Ce rêve/hallucination s'organise logiquement dans sa forme rapportée avec un début (la brebis perdue), un déroulement (la découverte prodigieuse des entrailles de la terre) et une fin (le réveil brutal). Il procède par images successives sans dialogues. Il reste net dans le souvenir du berger qui ne manque pas de fournir maints détails que le Tío Gregorio exploite et enrichit à son tour de ses propres connaissances sur les gnomes ou de sa fantaisie ; il s'accompagne d'émotions (l'émerveillement, la fascination, la concupiscence) pour s'achever violemment dans l'atterrement. Le « rêveur » a subi un tel traumatisme qu'il en meurt, comme empoisonné par cette expérience. Le narrateur laisse sous-entendre qu'il a respiré l'atmosphère viciée par les maléfiques gnomes qui habitent le sous-sol : il paie de sa vie la découverte de leur secret.

Si l'on part de l'idée que rêve et folklore reposent sur le même principe symbolique¹, nous pouvons risquer une interprétation de ce récit pour parvenir à son contenu latent – la légende étant alors la forme choisie par Bécquer du contenu manifeste. Ainsi, par le jeu des analogies, la brebis égarée pourrait bien être une jeune fille qui s'écarte du droit chemin et la pénétration dans la caverne, la description du commerce sexuel comme le suggère la première phrase du conteur :

¹ Freud pose la question suivante dans *Introduction à la psychanalyse* : « Comment pouvons-nous connaître la signification des symboles des rêves, alors que le rêveur lui-même ne nous fournit à leur sujet aucun renseignement ou que des renseignements tout à fait insuffisants ? », et répond ainsi : « cette connaissance nous vient de diverses sources, des contes et des mythes, de farces et facéties, du folklore, c'est-à-dire de l'étude des mœurs, usages, proverbes et chants de différents peuples, du langage poétique et du langage commun. Nous y retrouvons partout le même symbolisme que nous comprenons souvent sans la moindre difficulté. En examinant ces sources les unes après les autres, nous y découvrirons un tel parallélisme avec le symbolisme des rêves que nos interprétations sortiront de cet examen avec une certitude accrue », FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, traduction du Dr. S. Jankélévitch, 1976, p. 143-144.

Hace muchos años que un pastor, siguiendo a una res extraviada, penetró por la boca de una de esas cuevas, cuyas entradas cubren espesos matorrales y cuyo fin no ha visto ninguno¹.

De même, galeries, cavité, évoquent-elles l'appareil génital compliqué de la femme dont le trésor qui fascine est la virginité ; les seuls bruits perçus, ceux de la jouissance sexuelle. Quand aux gnomes, créatures mi-humaines, mi-reptiles, difformes, mouvantes, visqueuses, éternellement avides de « richesses », ils se substituent au pénis, voleur de vertu. Le rêve du berger dit en somme son désir de connaître charnellement la femme. Il s'agit également d'un songe initiatique puisqu'il insiste sur l'idée de découverte – la grotte est en ce sens un lieu propice à ce type d'épreuve. Mais une telle expérience est vécue comme un danger – devant l'inconnu, le mystère de la femme, l'accomplissement d'un souhait refoulé. Une angoisse assaille le sujet que Freud traduit en expliquant :

Que l'angoisse du rêve d'angoisse correspond à un affect sexuel, à une sensation libidinale, comme toute angoisse nerveuse en général, et qu'elle est issue de la libido par le procès du refoulement. Que dans l'interprétation du rêve on doit donc remplacer l'angoisse par un état d'excitation sexuelle².

Effectivement, le désir semble tellement fort qu'il ne peut plus être réprimé. Mais un conflit de volonté éclate avec l'intervention de la figure mariale – symbole du Sacré –, forme qu'adopte le second système psychique³ qui s'oppose à l'accomplissement du désir jusque-là refoulé, parvient à maîtriser efficacement la libido et exerce une censure. Le jeune homme s'éveille alors brutalement : il sort de ce qui est devenu un cauchemar ; il s'est produit en lui comme un divorce entre la réalisation de son irrépressible désir et le déplaisir que cela a engendré. On n'outre-passe pas si aisément un tabou ancré au plus profond de soi ; on ne s'adonne pas si facilement au commerce sexuel en dehors du mariage ; on n'outrage pas ainsi la virginité de la jeune fille ; on n'a pas le droit de s'emparer d'un « trésor » qui ne vous est pas destiné. La voix du surmoi l'a emporté. On peut également formuler l'hypothèse que Notre Dame renvoie, certes, à la mère, mais surtout à la vierge mère ce qui implique l'idée d'enfantement, conséquence visiblement rejetée par le jeune pâtre.

1 BÉCQUER Gustavo Adolfo, *op. cit.*, p. 309.

2 FREUD Sigmund, « Le délire et les rêves dans la *Gradiva* de W. Jensen », in *Œuvres complètes, Psychanalyse*, VIII, PUF, Directeurs de publication André Bourguignon-Pierre Cotet, Directeur scientifique Jean Laplanche, Paris, 2007, p. 94.

3 Freud établit la distinction suivante dans *Introduction à la psychanalyse* : « Il y a dans la vie de l'âme, [...], des souhaits refoulés qui appartiennent au premier système, le second système se rebellant contre leur accomplissement », FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse, op. cit.*, p. 275.

Mais, nous apprend le texte, le berger périt, victime de son audace. La cause de la mort, précise la narration, est le poison. À cet égard, dans *Le tabou de la virginité*, Freud cite d'autres exemples tirés de la culture populaire dans lesquels l'homme se méfie de la vierge venimeuse. Il donne l'exemple suivant :

Dans une comédie, Anzengruber met en scène un jeune paysan ingénu qui se laisse dissuader d'épouser la fiancée qui lui est destinée parce que c'est « une garce qui coûtera la vie à son premier ». Aussi consent-il à ce qu'elle en épouse un autre et il se réserve de la prendre lorsque, veuve, elle sera sans danger. Le titre de la pièce, « Le venin de la pucelle », nous rappelle que les charmeurs de serpents laissent d'abord le serpent venimeux mordre dans un mouchoir pour pouvoir ensuite le manipuler sans danger¹.

L'homme affronte l'hostilité de la femme qui a son premier commerce sexuel : celle-ci souffre la douleur de la déchirure de l'hymen et une atteinte narcissique en perdant de sa « valeur » aux yeux de la société. On comprend mieux alors le contenu symbolique du récit du Tío Gregorio qui met en garde les jeunes gens contre le danger de la défloration : le pâtre et ses semblables ne doivent pas céder à la voix du désir, symbolisée par les gnomes, car il en va de leur propre vie. Qui dit dépucelement, dit risque mortel : le berger subit la castration en perdant l'existence.

Rêve et libido

Désir, sacré, initiation, mort, sublimation constituent les éléments que le lecteur va retrouver dans les deux récits suivants placés cette fois-ci du côté féminin et à la charge du narrateur principal. Les protagonistes en sont deux sœurs, Marta et Magdalena.

Ces porteuses d'eau qui ont attentivement écouté le Tío Gregorio sont amenées à faire un rêve qu'il nous appartient de définir. Il s'agit d'une expérience individuelle, nocturne et parallèle : les deux paysannes agissent à l'insu l'une de l'autre. La diégèse renforce ce parallélisme en s'appuyant sur une structure répétitive soulignée par des signes graphiques – lettres en capitales d'imprimerie, astérisques –, l'ordre identique des interventions orales – celle de l'Eau, du Vent, de Marta et de Magdalena –, l'emploi de l'impératif et du futur pour dire un désir impétueux qui ne demande que son accomplissement. Les trois dialogues suivis de trois pauses, puis l'apparition du gnome vont crescendo jusqu'au paroxysme. Peut-on avancer une interprétation symbolique du nombre trois qui serait en rapport avec

¹ FREUD Sigmund, « Le tabou de la virginité (Contributions à la psychologie de la vie amoureuse III) », in *Œuvres complètes, Psychanalyse*, XV, PUF, Directeurs de publication BOURGUIGNON André et COTET Pierre, Directeur scientifique LAPLANCHE Jean, Paris, 2006, p. 94.

l'organe sexuel masculin, objet qui sous-tend ces « rêves »? Le personnage perd peu à peu « conscience » : les éléments parlent. Comme hypnotisé, il est en proie à une hallucination comme le fut le berger précédemment. Le processus consiste en un détachement progressif de la réalité environnante sous l'influence de *stimuli* extérieurs – les bruits réels de l'eau et du vent – réitérés de manière constante et monotone. Le narrateur en fait la description suivante :

Entonces, a la manera que se oye hablar entre sueños con un eco lejano y confuso, les pareció percibir entre aquellos rumores sin nombre, sonidos inarticulados, como los de un niño que quiere y no puede llamar a su madre ; luego, palabras que se repetían una vez y otra, siempre las mismas ; después, frases inconexas y dislocadas, sin orden ni sentido y por último... por último, comenzaron a hablar el viento vagando entre los árboles y el agua saltando de risco en risco¹.

Nous avons affaire ici à un bel exemple de rêve qui hallucine, c'est-à-dire qui remplace des pensées par des hallucinations : la représentation acoustique se transforme en une illusion pour s'écarter de la pensée vigile². À partir de cette image auditive, le rêve met en scène une situation au présent – chaque jeune fille va suivre la voix qui l'entraîne – et une pensée – chacune est à la recherche de la connaissance d'elle-même, à la poursuite de son propre désir, Marta et Magdalena sont persuadées de vivre effectivement ce qu'elles entendent et voient, preuve qu'elles ne s'adonnent pas à une rêverie diurne durant laquelle le sujet sait qu'il n'est pas dans la réalité.

Comment les deux rêveuses sont-elles amenées à entrer dans cet état onirique ? Freud indique dans son analyse de la *Gradiva* de W. Jensen « qu'il existe une règle de l'interprétation du rêve qui énonce : un discours entendu dans le rêve provient toujours d'un discours entendu ou même tenu à l'état de veille³ ». Et effectivement, le matériel des rêves repose sur trois

1 BÉCQUER Gustavo Adolfo, *op. cit.*, p. 318.

2 Nous renvoyons le lecteur à *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*, chapitre 1, sous-chapitre E, « Les particularités psychologiques du rêve », p. 80, où Freud se livre à cette observation : « Laisant de côté toutes les discussions, bien connues du psychiatre, sur l'essence de l'hallucination, nous pouvons énoncer avec tous les experts en la matière que le rêve hallucine, qu'il remplace des pensées par des hallucinations. De ce point de vue, il n'y a aucune différence entre des représentations visuelles et des représentations acoustiques ; on a noté que le souvenir d'une suite de sons sur laquelle on s'endort se transforme, lorsqu'on s'enfonce dans le sommeil, en l'hallucination de la même mélodie, pour faire place de nouveau, lorsqu'on revient à soi – ce qui peut alterner plusieurs fois avec l'assoupissement –, à la représentation mnésique plus douce dans sa sonorité et qualitativement d'une autre espèce. »

3 FREUD Sigmund, « Le délire et les rêves dans la *Gradiva* de W. Jensen », *Œuvres complètes, Psychanalyse*, VIII, PUF, Directeurs de publication André Bourguignon-Pierre

sources orales unies par un même fil de pensée. D'abord, l'histoire du Tío Gregorio – élément qui remonte à vingt-quatre heures dans le temps –, évoquant des richesses cachées dans les entrailles du Moncayo, demeure dans l'esprit des jeunes filles. Car elle vient aviver un souhait commun – plus ancien – de s'unir à un même homme jouissant d'une condition apparemment supérieure. Cet objet d'amour que chacune garde secret, et qui fait des sœurs des rivales, réactive à son tour une autre légende – qui remonte quant à elle au Moyen Âge – restée en arrière-plan que relatent les vieilles femmes : une bergère a sauvé un roi de la défaite et l'a aidé à restaurer son pouvoir en lui offrant son trésor puis a été récompensée par un beau mariage avec un favori du souverain. Ce dernier conte, réactualisé à la lumière de celui du malheureux berger découvreur de mystérieuses pierreries, laisse sous-entendre qu'une opportunité se présenterait maintenant de sortir de la misère et de conquérir le « prince charmant » qui pour l'heure ne manifeste que dédain. Le rêve de Marta et de Magdalena peut s'interpréter alors comme l'expression du désir d'un commerce sexuel qui pose à nouveau la question de la défloration d'autant plus que la légende s'achèvera sur une cruche cassée. En d'autres termes, les jeunes filles pensent que si elles offrent leur trésor, elles en tireront le plus grand profit.

Ces rêves/hallucinations entretiennent évidemment un rapport direct avec le profil qu'élabore Bécquer des deux sœurs. L'hypotexte de « El gnomo » nous semble être l'Évangile selon Saint Luc 10, 38-42 qui présente une Marthe ancrée dans le réel, dans le matériel, vive dans ses réactions face à une Marie-Madeleine¹ tournée vers l'Idéal, donnant l'exemple de la vie contemplative. Nous retrouvons cette construction antithétique dans la conception des personnages que le narrateur pousse ici jusqu'à l'opposition tant du « caractère » que du physique. La brune Marta agit avec orgueil et sécheresse de cœur ; une passion ardente la dévore. Tandis que la blonde Magdalena incarne l'humilité, la douceur, la beauté ; un rien l'émeut et l'effraie. Notons que le lecteur reconnaît une typologie féminine récurrente chez l'auteur dans le contraste qu'offrent la figure démoniaque et la figure angélique. Nous ne citerons qu'un seul exemple : les deux premières strophes du poème XI des *Rimas* :

Yo soy ardiente, yo soy morena,

Cotet, Directeur scientifique Jean Laplanche, Paris, 2007, p. 106.

¹ Il s'agit de Marie-Madeleine de Béthanie, soeur de Marthe et de Lazare qui reçoit Jésus dans sa maison et obtient la résurrection de son frère à ne pas confondre avec Marie surnommée la Magdaléenne « de laquelle étaient sortis sept démons » nous dit Saint Luc, 8, 2.

yo soy el símbolo de la pasión,
de ansia de goces mi alma está llena.
¿ A mí me buscas ?
No es a ti : no.

Mi frente es pálida, mis trenzas de oro:
puedo brindarte dichas sin fin.
Yo de ternura guardo un tesoro.
– ¿ A mí me llamas ?
– No : no es a ti¹.

Le narrateur présente une fratrie désunie : les deux sœurs se haïssent secrètement. Leur condition d'orphelines élevées par une parente plus proche de la marâtre que de la mère aimante ne les rapproche pas. Le seul point commun qui les lie est « la inexplicable repulsión que sentían la una por la otra² », observe le conteur. On peut facilement supposer que cette inimitié remonte à la petite enfance lorsque l'aînée de quatre ans vit l'arrivée d'une petite sœur d'un très mauvais œil, contrainte qu'elle dut être alors de partager le peu qu'elle recevait. Privées de père, les enfants n'eurent pas à rivaliser pour conquérir l'amour de celui-ci. Aussi le choix du même objet de cœur cristallise-t-il plus tard cette hostilité latente. Père/roi d'Aragon/bien-aimé se confondent en une seule et même entité, en un même espoir de possession. Marta, âgée d'une vingtaine d'années, a atteint la maturité ; l'Eau l'interpelle en disant « ¡ Mujer !... ¡ Mujer !³ ». Le lecteur ne s'en étonne pas dans la mesure où il donne une interprétation sexuelle à cet élément qui annonce précisément les eaux où une nouvelle Marta faite femme va naître. À cet égard, remarquons que « el Agua », mot de genre féminin, prend une apparence masculine avec l'article défini « el ». Marta qui entend l'appel de ce dernier rencontre le gnome que nous avons déjà interprété comme un symbole du pénis ; elle est dans l'envie de cet organe. Magdalena incarne, quant à elle, l'adolescente que le Vent qualifie de « ¡ Niña !... Niña gentil [...]»⁴. On peut penser que cette voix associée à l'Air renvoie à la petite enfance et aux jeux de mouvements qui ravissent garçonnets et fillettes⁵ tout comme l'expérience vécue « ravira » (au sens mystique) la pubère. Celle-ci suit « el Viento », une voix également masculine, le porteur du Verbe : celui qui communique l'Esprit au corps

1 BÉCQUER Gustavo Adolfo R, *Rimas*, Madrid, 1986, Edición de José Luis Cano, Cátedra, « Letras Hispánicas », duodécima edición, p. 55.

2 BÉCQUER Gustavo Adolfo, *Leyendas*, « El gnomo », *op. cit.*, p. 314.

3 *Ibid.*, p. 318.

4 *Ibid.*

5 Lorsque par exemple un adulte soulève un enfant et le jette en l'air ou qu'il le pousse sur une balançoire.

matériel, qui le féconde spirituellement. L'aînée, audacieuse, est dans le souhait de l'expérience de la sexualité ; la cadette, pusillanime, est plutôt en quête d'un objet d'amour qui réponde à un vide affectif, n'ayant personne vers qui se tourner.

Bécquer choisit la prosopopée pour dire l'inconscient. À nouveau, ces rêves/halluninations requièrent une interprétation symbolique pour en éclairer le sens latent. L'élément qui s'exprime est la voix du désir du moi. Comment pouvons-nous la saisir ?

Rêve et quête de soi

Chaque personnage à la recherche de son unité convoque le principe qui l'y aidera. Marta suit l'appel de l'Eau. Il s'agit d'une onde obscure liée aux profondeurs de la Terre, douée d'un savoir ésotérique et d'un pouvoir magique. C'est le lieu initiatique d'une nouvelle naissance : la jeune fille est invitée à s'y dévêtir pour faire émerger son véritable moi. Mais ce baptême n'a rien d'un sacrement ni d'une purification. Ce rite de passage constitue une étape nécessaire pour aller de l'avant : Marta doit vaincre sa peur de l'inconnu, laisser la curiosité la mener pour atteindre son but, d'où les encouragements narcissiques qui l'accompagnent et avivent sa tentation – tout comme les paroles flatteuses envers Ève du serpent de la Bible. Ne nous y trompons pas, les biens matériels évoqués ne sont pas ceux qui seront offerts par l'Eau, mais bien, inversement, ceux que la paysanne offrira – son trésor – pour son plus grand malheur. Le gnome surgit lorsque la rêveuse a surmonté toutes ses inhibitions. Marta cède au désir qui atteint son paroxysme et se livre au commerce sexuel, comme le suggère l'ultime course frénétique. La cruche cassée retrouvée à la fontaine le lendemain ne laisse alors plus aucun doute sur son dépucelage.

Magdalena, pour ce qui la concerne, répond à l'appel du Vent. Il nous semble que l'interprétation de celui-ci est à mettre en relation avec l'Évangile selon Saint Luc 10, 38-42, déjà mentionné, qui décrit une Marie-Madeleine attirée par la vie contemplative qui se consacre à l'écoute de la Parole divine et à sa méditation. En effet, le Vent de son rêve ressemble à un souffle calme et serein qui console l'orpheline ; les mots de tendresse qu'il lui adresse relèvent du registre d'un amour spirituel – et non passionnel. La « réalité » qu'il décrit est par essence immatérielle ; la fortune promise n'appartient pas à ce monde et réjouit l'âme, ce qui n'est pas sans rappeler la Parole du trésor et de la perle¹, où Jésus conseille de préférer le Royaume des cieux aux biens terrestres. Les symboles du discours du Vent renvoient à la pureté (les perles, le nard, le lys), à l'élévation de l'esprit (les

¹ Cf. Matthieu 13, 44.

parfums, la flamme, les spirales de fumée). Ils donnent donc une autre dimension à l'amour qui se confond ici avec l'amour de Dieu qui transcende toute chose. C'est là, à notre avis, le sens que porte le rêve : l'orpheline se tourne vers le Père pour combler son vide affectif. On peut y voir une sublimation de son complexe d'Œdipe avec l'abandon de sa libido au profit d'un but élevé.

Au-delà de l'interprétation sexuelle de ces états oniriques, la cruche cassée qui apparaît dans l'épilogue pose la question du choix entre la vie et la mort.

L'Eau propose à Marta une délivrance de son esprit¹ de la « prison » de son corps ; cet esprit fusionnera dans la matière présentée comme une force chthonienne ; il participera du principe créateur lui-même. Or, cette promesse de résurrection dans la puissance et la gloire ne se produit pas. Bien au contraire, la jeune fille demeure à jamais prisonnière de la fontaine, car – et c'est la leçon à tirer du récit gnomique – l'esprit ne peut être délivré dans la matière. Marta doit méditer cet avertissement du Vent : « ¡ Desdichado el que, teniendo alas, descende a las profundidades para buscar oro, pudiendo remontarse a la altura para encontrar amor y sentimiento² ! » Elle a tout perdu, passant de « la petite mort » qui signifie pour elle une mort sociale – elle devient une paria – à une mort spirituelle sans rédemption possible. Elle verse les larmes amères des condamnés aux Enfers, victimes des péchés d'orgueil, de luxure et de cupidité. On comprend mieux pourquoi les jeunes gens du village désertent la fontaine à la tombée de la nuit, lieu non pas de l'éternel sommeil, mais de l'éternelle souffrance.

Si le choix de la Matière conduit à la mort, Magdalena opte pour la vie, pour l'Esprit, et s'éloigne progressivement de la fontaine, lieu de perte. Elle aussi va jusqu'au bout de l'accomplissement de son désir et atteint le paroxysme de l'extase. Mais il s'agit d'un état sublimé, mystique : un véritable ravissement dont elle sort pâle et pleine de surprise, d'où peut-être une certaine ambiguïté sur le caractère apparemment asexuel du contenu manifeste de son rêve. Mais Bécquer opte dans cette légende pour l'idée d'une Révélation ; il met le rêve au service d'une intention religieuse, voire prosélytique. Ainsi Magdalena a-t-elle ouvert son âme et s'est-elle mise à l'écoute du Verbe. Elle connaît alors une nouvelle naissance. Le conseil du Vent de vivre de manière obscure comme la violette renvoie symboliquement à la vie monastique faite d'humilité, de discrétion, de

1 « [...] más tarde, cuando se quiebre la cárcel que lo aprisiona, tu espíritu se asimilará a los nuestros [...] », *ibid.*, p. 321.

2 *Ibid.*

modestie. Le retirement du monde convient à celle qui préfère les biens spirituels et qui se détache du matériel pour s'unir en Dieu. La promesse faite par ce Messager d'une « élévation » au Ciel – « Vive oscura, vive ignorada, que cuando tu espíritu se desate, yo lo subiré a las regiones de la luz en una nube roja¹ » – rappelle l'assomption de la Vierge sur un nuage. Magdalena en conservant sa cruche intacte gagne la paix de l'âme, et plus tard, la vie éternelle. Jusqu'à la fin du récit, Bécquer s'en tient à la figure mystique de Marie-Madeleine de Béthanie.

Nous avons vu comment une humble poterie, banal ustensile du quotidien, objet des plus indifférents et inapparents, sert à masquer la véritable question qui se pose dans « El gnomo », celle de la défloration. Bécquer suggère celle-ci de façon déguisée, d'où l'intérêt de l'utilisation littéraire de la fantaisie onirique qui procède aussi par dissimulation de sens. Ainsi, les trois récits de rêve proposés par l'auteur reposent-ils sur un même contenu latent : le désir d'un commerce sexuel, désir qui ne peut parvenir à son expression que déformé. En effet, la société et la religion dans la deuxième moitié du XIX^e siècle exercent une telle censure sur l'individu qu'elles ne tolèrent aucun écart sur le sujet de la virginité de la jeune fille. Laisser s'exprimer la voix de son souhait et la suivre peut s'avérer dangereux, voire mortel, comme cherche à le prouver cette narration gnomique. Seule une sexualité contrôlée, ou sublimée par la spiritualité, a droit de cité.

« Ne cassez pas votre cruche », « ne vous laissez pas aller à l'accomplissement de vos souhaits les plus intimes », voilà les précieux conseils et l'avertissement du vieux Tío Gregorio, incarnation du surmoi, donnés aux jeunes écervelées qui mettent en danger leur trésor et, par là même, leur avenir sur terre et dans l'Au-delà.

Sylvie TURC-ZINOPOULOS

GRELPP/EA 369

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

1 *Ibid.*

RÊVE ET PRÉMONITION

LE RÊVE DANS *DON GOYO*. UTILISATION ET ENJEUX DU PROCÉDÉ ONIRIQUE DANS LE ROMAN RÉALISTE SOCIAL

Le récit de *Don Goyo*¹, de l'auteur équatorien Demetrio Aguilera Malta, s'articule autour d'un rêve, celui du personnage éponyme, situé au cœur du roman, dans le troisième chapitre de la deuxième partie. Prémonitoire dans la mesure où il met en scène la mort de don Goyo qui interviendra à la fin du livre, ce rêve s'impose comme un cauchemar, mais également comme un objet d'émerveillement. L'auteur, en effet, exprime dans ce passage ses qualités de dramaturge et de poète à travers la mise en œuvre d'une esthétique sur laquelle il convient de s'arrêter afin d'en percevoir les enjeux littéraires.

Le rêve débute en même temps que le chapitre, sans transition, sans même que le lecteur sache, d'ailleurs, qu'il s'agit d'un rêve ; la narration permet ainsi, au fil de la lecture, de se perdre dans les pensées les plus intimes du personnage, sans qu'aucune analyse ou interprétation vienne en brouiller le contenu. Grâce à la focalisation zéro, le lecteur assiste à la mise en scène du destin de don Goyo, qui doit mourir, dans des conditions pour le moins surprenantes dans un récit réaliste. Le rêve permet ainsi de sortir de l'univers *cholo* équatorien réel et ouvre une perspective vers un monde fantastique et magique, reflet d'une certaine conception culturelle. L'Indien, alors, est amené à représenter, voire à symboliser, quelque chose qu'il n'est pas, jusqu'à devenir un mythe. Nourri, en outre, d'images et de visions parcourant l'œuvre, extraites de petits récits internes apparemment sans lien, mais pourtant à l'origine d'une ramification chargée de sens, ce rêve permet non seulement d'entrer dans la psychologie d'un personnage indien de façon totalement nouvelle, mais joue aussi un rôle dans l'élaboration du mythe du personnage de don Goyo en construction tout au long du roman.

Tout d'abord objet esthétique, le rêve dans *Don Goyo* prend une nouvelle ampleur à l'analyse de son contenu. L'étude de son fonctionnement et la mise en évidence de sa ramification, au sein de la narration, révèle enfin un outil précieux au service de l'écriture du mythe du personnage éponyme.

Le rêve sous le pouvoir de la narration

C'est avec stupeur que le l'on découvre, à la fin du passage², que ce qui a été pris pour un événement du récit n'est finalement qu'un rêve. Le charme opère grâce à l'intervention de la magie et du surnaturel, dans un décor merveilleux où s'expriment librement les désirs et les craintes de don Goyo.

1 AGUILERA MALTA Demetrio, *Don Goyo* (1933), Quito, Libresa, 2003.

2 *Ibid.*, p. 177.

La scène s'ouvre sur la vision du canoë de don Goyo qui glisse doucement sur l'eau, dirigé par le personnage endormi. La narration fait preuve d'un travail esthétique très élaboré, tant au niveau visuel que sonore ; l'écriture, petit à petit, fait ainsi entrer le lecteur dans le monde onirique en même temps que le personnage.

Le rythme, tout d'abord, ralentit dès la fin du chapitre précédent, préparant à un éloignement, à un détachement du récit : « Seguía el velorio... El humilde velorio de la muchachita que *ojearon*¹. » Les phrases ponctuées de points de suspension, le lexique – « La canoa andaba despacio² » –, ainsi que la juxtaposition de propositions courtes se calquent sur la respiration de don Goyo, ralentie par le sommeil. Le silence est maître et seuls les bruits de l'eau transpercent la narration :

¡ Claro ! Guiaba don Goyo... Y don Goyo movía muy poco el canaleta. [...] Sus nervudas manos apretaban el rugoso canaleta en actitud de dominación. La canoa – aunque despacio – seguía avanzando, en tanto que don Carlos roncaba sordamente en la proa³.

La perception du silence apparaît en contraste avec les ronflements de don Carlos. Un paysage obscur se dévoile alors, travaillé par des jeux d'ombres et de lumière, et ce dès la dernière page du chapitre précédent : « La noche hacía cada vez más oscura. El estero brillaba como un árbol de plata tirado sobre el brusquero negro de las islas⁴. »

Plongée dans l'obscurité profonde de la nuit, la scène apparaît alors sous les projecteurs, éclairant le personnage principal, douché par la lumière de la lune. La végétation, du reste, renforce la noirceur ambiante par son feuillage et sa densité : « Los mangles copudos parecían tejer sus ramas con la sombra⁵. » Le resserrement des arbres semble traduire l'accès à un monde obscur, semblable à celui des rêves, dans la mesure où le voyage est paradoxalement statique et fixé dans le temps. En effet, bien que le personnage navigue sur son canoë, aucune référence n'est faite à son déplacement en lui-même ou au décor qui défilerait, même lentement. Sa barque, d'ailleurs, finit par s'arrêter d'elle-même : « La canoa se había detenido⁶. » De plus, la référence au temps est absente de la narration ; les seuls indicateurs – « De pronto » et « después⁷ » – renvoient à une atemporalité, un espace éternel marqué par l'expression « en medio del

1 *Ibid.*, p. 173.

2 *Ibid.*, p. 174.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 173.

5 *Ibid.*, p. 174.

6 *Ibid.*, p. 176.

7 *Ibid.*, p. 175.

asombro de los siglos¹ », où temps et lieu se confondent. Loin de l'espace-temps de notre monde, nous pénétrons avec le personnage dans un lieu favorable à la solitude et à l'intimité ; cet instant de pause dans la narration est propice au rêve.

Le rêve et ses images

Si le lecteur ne prend conscience de l'existence du rêve qu'après coup, c'est que la narration fonctionne comme un trompe-l'œil. Il n'y a pas d'intermédiaire pour présenter le contenu du rêve, ni de reformulation ou d'interprétation, la mise en mots ne passe que par l'élaboration d'images et de symboles travaillés à l'extrême dans un constant souci de vraisemblance. L'écriture, par le choix des termes, des sonorités, du rythme et des images, élabore une atmosphère particulière, celle de la nuit et de la montée de l'angoisse, justifiée par l'apparition d'éléments surnaturels :

De pronto – en una de las vueltas del estero, cerca del Empalado –, se oyó un crujido formidable. Todo tembló. Un latigazo de angustia se prendió sobre las aguas. Un hálito extraño de dolor acribilló el ambiente. El espinazo de las islas se torció, elevándose. Atónitos, extáticos, se levantaron los palmeros. El multillón de ñangas se incrustó sobre los barro afiebrados. Y después, calma. Calma absoluta, impasible, que se adentraba sobre todas las cosas².

L'irruption du bruit dans le silence crée une tension. Parallèlement, le terme « hálito » introduit un souffle magique, surnaturel, renforcé par l'adjectif « extraño », qui se double d'une violence jamais nommée mais fortement perceptible à travers le vocabulaire : « dolor », à la fin de la protase. Enfin, l'image des tricératops évoquée à la page précédente – « las siluetas gigantes emergían del estero como un tropel de triceratopos³ » – revient de façon déguisée dans l'image « El espinazo de las islas se torció, elevándose » qui humanise les îles à travers leur éveil, créant une figure monstrueuse, gigantesque et terrifiante, d'autant qu'elle inspire soumission, crainte et respect envers la nature, comme le souligne la phrase : « atónitos, extáticos se levantaron los palmeros ». Ce moment, qui correspond à l'acmé, révèle une maîtrise totale de la rhétorique et de la traduction des perceptions sensorielles. Plus loin, la caresse du feuillage ou la description de l'ouverture de l'arbre, confirment la puissance d'évocation des images poétiques, capables de traduire à la fois le son et la beauté de l'image : « Su corteza se abrió como una flor gigantesca⁴. » Cette image, marquée par l'opposition « corteza »/« flor » qui souligne la finesse de la fleur, permet de

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 174.

4 *Ibid.*, p. 175.

pénétrer dans l'univers onirique de don Goyo et, ainsi, de percevoir ses désirs et ses craintes

Le rêve et ses révélations

Pour les psychanalystes, les images du rêve permettent de reconstituer les pensées latentes du sujet, à savoir ses craintes et ses désirs. Bien que ce rêve ne se prête pas à une interprétation psychanalytique, le recours à certains symboles et à certaines images laisse entrevoir, cependant, le mode de fonctionnement du personnage et de son univers.

Le labyrinthe, tout d'abord, montre un don Goyo perdu mentalement dans des chemins sans issue. Cependant, si l'on s'en réfère à une lecture symbolique, le labyrinthe permet, par une sorte de voyage initiatique, l'accès au centre, à la révélation mystérieuse, uniquement réservé aux initiés :

Les rituels labyrinthiques sur lesquels se fonde le cérémonial d'initiation [...] ont justement pour objet d'apprendre au néophyte, dans ce cours même de sa vie d'ici-bas, la manière de pénétrer, sans s'égarer, dans les territoires de la mort¹.

Cet élément est d'autant plus pertinent que le rêve de don Goyo se déroule le soir de la veillée funèbre, donc à un moment de passage entre la vie et la mort. Le personnage, du reste, est comparé au sphinx – « con una extraña actitud de esfinge² » –, symbole de l'inéluctable, gardien des seuils interdits qui veille au bord des éternités et qui se présente au départ d'une destinée. L'arbre, en outre, – « mangle más viejo » –, joue ici un rôle fondamental, car il se présente comme un guide dans le cheminement de don Goyo. Médiateur entre la vie et la mort, il apparaît comme un messenger :

Nos vamos, Goyo. Nos vamos. Ha venido el Blanco maldito... Ha venido a arrancarnos de la tierra en que nacimos, a corrompernos con su oro esclavizante, a hacernos enemigos, cuando nuestras razas marcharon siempre paralelas y siempre amándose y amadas³.

Il est donc temps de partir, à cause de l'Histoire. Les concepts hégéliens sous-jacents dans ce texte évoquent l'exploitation économique et le conflit, doublé d'une lutte raciale – la majuscule de « Blanco » montre bien la catégorisation d'un groupe ethnique. L'arrivée des Blancs dans l'univers cholo annonce la fin d'un « état de bonheur »⁴ comparable à celui de l'état juif dans la *Bible* au moment du retour de Moïse. Comme si la voix venait

1 CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 2005.

2 AGUILERA MALTA Demetrio, *Don Goyo, op. cit.*, p. 174.

3 *Ibid.*, p. 175.

des profondeurs d'un autre monde – « la voz del mangle crecía, crecía¹ » –, l'arbre transmet une révélation, juste avant le réveil de don Goyo : « Los blancos dejarán las islas solitarias... Os arrancarán a vosotros mismos... Vuestros hombres, como harapos de carne, un día se arrojarán sobre el océano². »

Le futur des verbes du discours marque une prédiction, celle du malheur certain, la fin d'un monde, celui où hommes et végétation vivaient en communion. Il est intéressant de noter, de surcroît, l'état de confusion dans lequel se trouve le personnage de don Goyo lorsqu'il se réveille. S'agit-il d'un rêve, d'une vision, de la réalité ?

Don Goyo se preguntaba si habría soñado. Pero de adentro, no sabía de dónde, pero muy adentro, sentía que algo le aconsejaba, le mandaba más bien, creer en lo que había visto y oído. Y es que, después de todo, lo que su viejo amigo el mangle le había dicho, él lo sentía desde hacía tiempo³.

Don Goyo, au cours de ce rêve, semble avoir accédé à la révélation la plus profonde de lui-même. Le personnage a d'ailleurs acquis une conscience de son devoir :

Él lo impediría a tiempo. No dejaría que sus hijos ni sus nietos ni ninguno de su gente trabajara más con los blancos ni tocara un solo mangle. ¡ Ya vería qué podría hacerse ! [...] Las islas volverían a poblarse con los palmeros bulliciosos. [...] Ya verían los blancos tragones⁴.

Les verbes conjugués au conditionnel expriment les désirs de don Goyo que le personnage tentera de réaliser en intervenant « à temps », en réponse à ses craintes. Le rêve permet ainsi à don Goyo de résoudre un problème qui se formule à lui de manière inconsciente et qui le perturbe.

Objet esthétique, le rêve de don Goyo permet à la fois de marquer des étapes dans le récit et de faire progresser la narration en le transformant en objet culturel, car don Goyo s'en remet aux conseils de la nuit avant d'agir. Cependant, restreindre ce rêve à l'expression inconsciente, sous forme imagée, de désirs et de craintes, risque d'en limiter la portée dans l'œuvre. Il ne faut pas oublier, en effet, qu'il s'agit avant tout de l'annonce de la mort du personnage éponyme, et que le choix du rêve dans l'écriture du roman est loin d'être anodin. Il faut, pour bien comprendre sa place et son rôle, s'appuyer sur un autre procédé également présent dans le passage, l'écho.

4 HEGEL, *L'esprit du christianisme et son destin*, précédé de *L'esprit du judaïsme*, Paris, Vrin, 2003, p. 90.

1 *Ibid.*, p. 177.

2 *Ibid.*, p. 176-177.

3 *Ibid.*, p. 177.

4 *Ibid.*

Le pouvoir du rêve dans l'élaboration du récit

S'il est vrai que le sujet retrouve les éléments de sa journée de manière éparsée dans son rêve, le lecteur attentif retrouve de la même façon des expressions ou des images présentes dans la narration, mais sous une autre forme. L'œuvre, en effet, est parcourue d'échos qui, rassemblés, permettent d'élargir les sens de lecture possible du roman.

Il est impossible, ici, de faire la liste de tous les échos présents dans le rêve et dans l'œuvre, mais quelques exemples, extraits de cinq moments-clé suffiront à expliciter le propos.

Dans la première partie du roman, l'introspection de Cusumbo arrive de manière impromptue – « Lo que le ocurría era inexplicable¹ » –, alors que le personnage est allongé dans sa barque au bord de l'eau, en état de veille : « Estaba tirado en la balsa amarrada a los mangles de la orilla, casi como dormido². » Il y a du vent, associé dans l'imaginaire à l'eau : « los caballos [...] bebedores de viento³. » Cette image est à rapprocher de celle présente dans le rêve : « una gota de viento. » On retrouve, de surcroît, dans les deux cas, l'image du cyclone : « corrió como un ciclón⁴ » et « Tal que un ciclón⁵. » Plus loin, dans une des histoires racontées par don Encarnación, celle de Ño Francia, l'obscurité revient avec le vent : « Pronto, el cielo se oscureció » « Venían ráfagas de un viento huracanado⁶ » ; il y a, comme dans le rêve, la notion d'un phénomène gigantesque et monstrueux : « Igual que si un brazo colosal les triturara todas las vértebras⁷ », « surgió la gran ola [...]. Gigantesca⁸. » Le déluge entraîne la disparition des cadavres, de même que pour don Goyo. Ensuite, l'histoire de La Agalluda en « Dos Revasas » renoue avec le bord de l'eau, le canoë, la nuit, le silence et la peur : « la noche estaba muy oscura [...] Reinaba un silencio que hacía dar miedo⁹ », et finalement le cri soudain avant la mort, semblable à celui de l'épisode du rêve, puis du décès de don Goyo : « De pronto, se oyó un grito largo retorciénte seguido de un ligero chapoteo¹⁰. » Un autre épisode, en apparence sans aucun rapport, présente des parallèles semblables, celui de la scène d'accouplement des animaux ; là encore, nous sommes près de l'eau,

1 *Ibid.*, p. 95.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 177.

6 *Ibid.*, p. 104.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*, p. 105.

9 *Ibid.*, p. 108.

10 *Ibid.*

au milieu de la végétation : « En medio de [...] los árboles inclinados, de las aguas empinadas¹. » On retrouve deux adjectifs employés à l'égard des arbres dans le rêve, ici appliqués à Cusumbo – « atónito, extático, empezaba a comprender² » –, mais également plusieurs autres symptômes que partagent indépendamment Cusumbo et don Goyo : « No podía explicarse qué era lo que le estaba pasando [...] sentía un inexplicable temor ante todo ; [...] Se dijera que sus carnes empezaban a desinflarse³. » Enfin, on retrouve dans la scène de la veillée funèbre, dans la deuxième partie du roman, deux poissons présents dans le rêve, « los tiburones y los catanudos⁴ ». L'endormissement et la peur sont encore présents, au milieu des arbres à nouveau penchés au-dessus des personnages.

Ainsi, à l'image du palétuvier, on assiste à une ramification du récit et de la trame, dont le rêve est une des branches. Il y a, de fait, toujours un rapport entre tous les épisodes cités ; avec la connaissance de soi, tout d'abord, lors d'une méditation qui a lieu au repos et au calme, au milieu de la nature. Il y a, ensuite, un rapport avec la disparition d'un monde, la fin d'une époque révolue ; tout disparaît, même les cadavres, pour faire place nette. Il y a, de plus, un rapport avec la fatalité, car le décès survient brutalement, de façon inexplicable *a priori*. Il y a, enfin, un rapport avec la vie et la mort, à travers le cycle de reproduction. Ce roman, avec ses niveaux de sens enchevêtrés, apparaît aussi comme un véritable labyrinthe pour le lecteur, qui doit parvenir jusqu'au centre, au point de superposition des sens, pour comprendre l'histoire.

L'écho des mots et des images, on le voit, permet d'enrichir très largement le contenu du rêve. Il reste, néanmoins, à en explorer le caractère prémonitoire qui génère, à son tour, des parallèles et d'autres échos, grâce à la connaissance acquise par don Goyo au cours de cette nuit.

Du rêve à l'accès à la connaissance

Le rêve, grâce à l'intervention de l'arbre, se convertit en révélation sacrée, voire en parole, qui circule de bouche en bouche :

Quando llegaron, don Goyo los esperaba en la orilla. Y don Goyo, con voz temblorosa y triste, les habló :

– ¡ No podemos cortar más mangle !

Hubo en todos un movimiento de protesta. Desconcertados, se miraron, tratando de entender. Después, en muda interrogación, se volvieron al viejo taciturno. [...]

1 *Ibid.*, p. 110.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 123.

4 *Ibid.*, p. 166.

Él – don Goyo – lo había sabido claramente la noche pasada.

Se lo había dicho el mangle más viejo de las islas¹.

La reprise des adjectifs « tembloroso » et « triste », qui qualifiaient dans un premier temps la voix de l'arbre dans le rêve, annonce la transmission par don Goyo de la parole qu'il a reçue. Il devient, à son tour, médiateur, cette fois entre la végétation et les Indiens. Comme le prêcheur, il semble instruire une foule incrédule et perplexe, en se prévalant du caractère visionnaire de son rêve :

El palo amigo se había quejado de que los cholos, los hombres de su raza, sus hermanos, fueron a cortarlos, en provecho ajeno, para dejarlos muchas veces abandonados, despreciados, sobre el fango traicionero, con los caídos. Y le había pedido casi llorando que no cortaran más mangle, que se dedicaran a cualquier cosa, a marisquear, a pescar, a lo que fuera².

Le style indirect libre, ici, traduit l'absence d'intermédiaire entre des interlocuteurs amis. L'anthropomorphisme, en outre, montre le traitement d'égal à égal entre les deux personnages, et renforce la violence faite à la nature au nom du profit économique mis en place par les Blancs. Les subjonctifs imparfaits, par conséquent, soulignent l'injonction faite par l'arbre, qui devient véritablement prière, supplication. Les propos qui suivent ne laissent aucun doute quant à l'avenir qui attend les Indiens :

Los blancos son como la llena. Poco a poco van metiendo su millón de lenguas hambrientas entre las ñangas, entre las islas, hasta hacerlas desaparecer... Algún día desapareceremos nosotros mismos³.

Les Blancs, semblables à la marée qui engloutit tout, s'infiltrèrent peu à peu dans le monde indien, à la recherche de nouveaux profits. Les langues affamées, écho des figures monstrueuses du rêve, offrent le reflet de millions de bouches ouvertes, prêtes à dévorer ; or, derrière l'image, se profile la disparition certaine et programmée de l'Indien, envahi et écrasé par le système économique étranger, justifiant la résistance face aux Blancs et l'arrêt, par conséquent, de la coupe de bois. Le rêve, ainsi, sert de parabole à don Goyo pour mettre en place un système de lutte contre l'ennemi et instaurer un nouveau mode de vie, plus proche encore de la nature. Outre son caractère visionnaire, le rêve ouvre la voie à la connaissance du fait même de sa nature prémonitoire. Face au refus des Indiens de se plier au nouvel ordre imposé par le personnage, don Goyo fait le bilan de sa vie, puis monte sur son canoë assumer son destin, permettant à la prémonition de se réaliser.

1 *Ibid.*, p. 184.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 185.

Le contexte, tout d'abord, est identique ; l'obscurité et le silence règnent, la nature est dense : « Los mangles empezaron a fundir sus ramazones unos con otros¹. » Le lecteur, qui connaît déjà la scène, retrouve, grâce aux parallèles et aux échos, les mêmes éléments, mais le destin intervient d'emblée : « Su canoa iba al deseo de la marea, llenándose de movimientos insospechados². » Don Goyo, on le voit, ne contrôle pas son canoë, il subit, tout en l'acceptant, le sort qui lui est réservé et qu'il connaît. Cette connaissance est marquée par la répétition de la scène du rêve et de ses motifs, à savoir le labyrinthe, le tourbillon, l'araignée ; de plus, le narrateur, par une ellipse habile, laisse le lecteur combler les lacunes volontaires du récit – « En su cerebro primitivo empezaba una danza extraña de imágenes absurdas³ » –, images perçues en rêve. L'arrivée de l'aube symbolise la mort du personnage et le retour de la lumière. Le regard se tourne alors vers ses compagnons, terrifiés par les bruits et l'écho. On retrouve alors, à nouveau, les mêmes termes et les mêmes images, appliqués cette fois aux Indiens : « Un miedo hondo y absurdo, que se les trepaba por la garganta como una enredadera⁴. » La peur et l'angoisse reviennent, ainsi que le motif du labyrinthe, le craquement, puis le silence et l'envahissement du sommeil : « El sueño empezaba a atacarlos fuertemente, a pesar del café y de la mañana [...] ni se daban cuenta de lo que estaban haciendo⁵. » Or, c'est à ce moment crucial que les hommes voient le canoë et le palétuvier, presque comme en rêve. Cette répétition, à la fois structurelle et lexicale, semble riche en significations. Elle évoque non seulement la reproduction à l'infini des mêmes événements dans un temps différé, suivant la conception cyclique du temps chez les Indiens, mais renvoie aussi à un héritage spirituel légué par don Goyo, figure tutélaire. À ce titre, le personnage entre dans le mythe, et il est intéressant d'analyser comment le rêve contribue à mythifier don Goyo.

Du rêve au mythe

Au cours de son rêve, l'arbre – « el mangle más viejo » – vient chercher don Goyo, car il est temps, selon lui, de partir, en raison de la venue du Blanc et de la chute qu'elle a entraînée :

1 *Ibid.*, p. 267.

2 *Ibid.*, p. 268.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 278.

5 *Ibid.*, p. 280.

Hoy nuestros cuerpos, mutilados, sangran constantemente.
Se nos quita nuestra corteza, que es el único abrigo. A veces – la mayoría – ni se nos aprovecha... Se nos deja sobre el lodo del barranco, abandonados¹.

Le temps idyllique où hommes et nature vivaient ensemble en communion parfaite est révolu ; l'exploitation économique à outrance a entraîné la violence et la maltraitance ; l'anthropomorphisme renforce le sentiment de l'arrivée du mal et fragilise même l'écorce de l'arbre. De plus, l'abandon ressenti, démultiplié par l'écho, rappelle celui du psaume de la Bible « Souffrances et espoirs du juste² ». S'il est ici formulé par l'arbre, il est aussi applicable à don Goyo dans son cauchemar, puis au moment de mourir, en raison de la similitude des images. Le motif des animaux menaçants, en effet, est repris dans le rêve sous la forme des tricératops, et les sensations du personnage sont les mêmes que celles de don Goyo :

Los mangles parecieron agruparse, acercándose al que hablaba. La corriente se detuvo. Don Goyo hubiera querido gritar. Se asfixiaba. Sudaba copiosamente. Temblaba. Sus pobres carnes se mecían como hamacas [...] Don Goyo tenía sed³.

Sus músculos se aflojaban y su piel se escurría⁴.

Sécheresse dans la bouche, dissolution et tremblements sont liés à l'angoisse avant la mort. Le temps, en outre, semble suspendu, non seulement par l'effet de l'écho, mais aussi du courant qui s'arrête, comme préfiguration du sang qui cesse de couler dans les veines. L'espace de la narration devient celui du mythe, à travers la recherche du sacré : « Si pudiera hundirme en los barros de otras islas no profanadas todavía⁵. » Les îles, selon l'arbre, ont été profanées lors de l'arrivée des Blancs. De plus, l'ouverture de l'estuaire n'est pas sans rappeler le partage des eaux de la Bible : « Se diría que el estero se abría y que de su seno emergían peces de

1 *Ibid.*, p. 175.

2 Psaume 22 (21), « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné [...]

Des taureaux nombreux me cernent,
De fortes bêtes de Bashân m'encerclent ;

Contre moi bâille leur gueule,

Lions lacérant et rugissant.

Comme l'eau je m'écoule

Et tous mes os se disloquent ;

Mon cœur est pareil à la cire,

Il fond au milieu de mes viscères ;

Mon palais est sec comme un tesson,

et ma langue collée à ma mâchoire.

Tu me couches dans la poussière de la mort ».

3 AGUILERA MALTA Demetrio, *Don Goyo, op. cit.*, p. 174-175.

4 *Ibid.*, p. 268.

5 *Ibid.*, p. 176.

mil variadas clases¹ ». Cette image, qui rapproche don Goyo de Moïse, n'en est pas moins détournée, car ici, point de passage. Don Goyo est dans une impasse, c'est à lui de disparaître en tant qu'homme et de laisser place au mythe.

Le rêve, par conséquent, loin de représenter un morceau indépendant de la narration, s'inscrit totalement dans l'économie de l'œuvre. Par la place centrale qu'il occupe, il permet d'enrichir le sens du roman et de faire progresser le récit, tout en élaborant un mythe, celui d'un Indien à l'origine du monde.

Le rêve de don Goyo participe à l'élaboration d'un mythe, celui de l'Indien incarnant les origines d'un peuple méprisé par la société équatorienne du début du XX^e siècle. Le roman se présente, d'un point de vue formel, comme un récit relevant du réalisme social ; pourtant, de nombreux éléments contribuent à ne pas enfermer la narration dans ce genre afin de mieux servir l'objectif de l'auteur. Le rêve, une fois de plus, joue un rôle fondamental dans l'écriture du destin du *cholo*.

Le rêve comme répétition d'une tragédie

Le rêve, nous l'avons vu, subit un traitement esthétique particulier ; au milieu de l'obscurité intense, seuls la barque et les personnages sont éclairés, ce qui confère une dimension spectaculaire au passage. Tout se passe comme si l'on assistait à une représentation : « Dos lágrimas, como dos cuchillas, abrieron un surco de tragedia sobre la selva de arrugas de su rostro². »

Le rythme marqué par la répétition de « dos », puis la ponctuation annoncent solennellement le début du spectacle, marqué par l'ouverture sur le visage d'un rideau imagé. Ce dernier s'ouvre sur une tragédie, celle de l'Indien qui va mourir, et qui a peur. Ce sentiment est projeté grâce à la mise en scène de ses pensées. La comparaison des larmes avec les couteaux suggère l'arrondi des rideaux et évoque non seulement la couleur rouge cramoisi, mais aussi la violence de la scène, en dehors de toute référence explicite dans le lexique. Si la « selva de arrugas » exprime de façon imagée le grand âge de don Goyo, elle inscrit en outre le personnage dans son cadre géographique. Le texte acquiert ainsi une dimension collective, car cette tragédie est la sienne, mais aussi celle de sa communauté. Don Goyo, personnage éponyme, semble bien incarner alors le héros qui s'apprête à mourir. *Don Goyo* résume en effet, dès la couverture, le lien étroit unissant le mythe et la tragédie autour du personnage éponyme, relation mise en

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 175.

évidence par Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet.

Le genre tragique, ancré dans la tradition des mythes et dans le réel de l'action, crée une tension que l'on retrouve dans l'univers indien de *Don Goyo*. Le narrateur élabore des personnages dont il crée leur propre légende parallèlement à l'intrigue, et les met en scène en confrontant leurs valeurs héroïques anciennes avec les nouveaux modes de pensée, ce qui donne naissance à un « moment tragique ». Don Goyo, personnage mythique par excellence, incarne ainsi la tradition de vie et de culture fortement imprégnée de tellurisme des *cholos*, que l'on retrouve cristallisée dans son rêve. En outre, le rêve renforce l'image d'une menace qui plane, et sert de théâtre à sa mort. Les échos observés, les parallèles de structures, d'images, tout en servant d'annonce pour le lecteur, traduisent la répétition d'un drame qui, dans l'élaboration du mythe du personnage, doit en augmenter le « capital » humain.

Si don Goyo devient un mythe dans l'œuvre, c'est en homme qu'il rêve et qu'il meurt ; les symboles, ici, participent à la démythification du personnage et à son humanisation.

Semblable au sphinx, certes, mais *pétri par la boue*, c'est à travers les parties de son anatomie que l'on observe don Goyo : « su tórax », « sus nervudas manos », « la garganta¹. » À travers ces morceaux, c'est la respiration de l'homme que l'on perçoit, sa puissance, la maîtrise de sa destinée – ses mains tiennent fermement la rame –, mais aussi sa voix et ses sentiments, en particulier son angoisse, marquée par le resserrement de la gorge. Ces fragments évoquent également le sentiment de mutilation du personnage. Ici apparaît suggérée la fin d'un règne, d'un ordre établi par don Goyo, et l'annonce d'une violence que l'arbre dénoncera. Les arbres, comme l'homme, ont perdu l'unité de leur être avec l'arrivée des Blancs, qui marque la fin d'une époque. Du reste, bien que le rêve fixe l'action dans l'atemporalité et l'éternité, il ramène le vieil homme à l'enfance grâce à l'apparition de l'arbre : « El mangle más viejo de las islas, que don Goyo vio crecer a su lado². » En plus de récupérer des éléments de son subconscient, le personnage est perçu dans un processus de croissance et d'évolution, il a été petit et enfant avant de devenir vieillard.

Plongé avec le personnage dans son sommeil, le lecteur découvre l'imaginaire inquiétant d'un père et d'un chef de famille – « padre de cinco generaciones³ » –, pétrifié par la peur, angoissé, pleurant. L'évocation de ses larmes n'est pas anodine ; en plus de révéler la fragilité humaine, elles

1 *Ibid.*, p. 174-175.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 174.

annoncent également la mort à venir, progressive et douloureuse : « Don Goyo hubiera querido gritar. Se asfixiaba. Sudaba copiosamente. Temblaba. Sus pobres carnes se mecían como hamacas¹. » L'asphyxie, la sueur, les tremblements, ramènent le personnage à une trivialité effrayante. L'évocation de sa chair tremblante, à travers l'image berçante du hamac, suggère le vertige et la pauvreté de la condition humaine, et nous aspire au plus profond de son angoisse : mourir conscient dans la douleur, impuissant. L'acmé est annoncée par l'image terrifiante des yeux sortis des orbites, conséquence d'un étranglement implicite : « El cholo sentía fiebre. Miraba, con los ojos desorbitados, sin saber qué hacer. La canoa se había detenido². » La montée de la température corporelle, puis le regard horrifié, sans que l'on sache ce qui a été vu, créent une tension à peine résolue par l'arrêt de la barque, qui semble signifier la fin de la vie. L'entrée dans le mythe, face au partage des eaux, rappelle combien don Goyo est humain au seuil de la mort. Il est seulement perçu comme un simple Indien.

Aussi, tout se passe ici comme s'il fallait que l'homme, qui a été construit dans le mythe, et dont on poursuit l'évolution dans la troisième partie à travers une destinée mythique, sorte du mythe pour pouvoir mourir. Le rêve, qui permet non seulement la projection de la mort mais aussi son déroulement imaginaire, sert ainsi de levier dans le roman. Production de l'inconscient de l'homme mais aussi parabole du personnage mythifié, qui sert à justifier son attitude à l'égard de don Carlos auprès de ses compagnons, ce rêve apparaît finalement comme un outil littéraire.

Le rêve comme procédé de mise en abyme du texte

Le rêve, dans une de ses premières définitions, est une production d'images élaborée par un sujet pendant son sommeil, et ce n'est qu'au moment de son réveil qu'il peut s'achever. De ce point de vue, ce procédé n'est pas sans conséquences au niveau de l'écriture du roman *Don Goyo*. La fin du rêve, certes, marque le réveil de don Goyo, mais au-delà de l'aspect purement physiologique et psychologique, elle entraîne une profusion de sens lorsque le lecteur revient sur cet instant particulier que constitue un rêve. Il permet, en soi, de mettre en abyme le texte et d'apparaître comme une cristallisation de la portée de l'œuvre.

Moment tout d'abord fugace et évanescent, le rêve semble ici dicter le fonctionnement du récit. Don Goyo, en effet, apparaît au début du roman, puis disparaît à la fin, pour réapparaître à nouveau. La narration, qui se veut réaliste, offre du reste des visions et des images irréelles qui font de ce texte

1 *Ibid.*, p. 176.

2 *Ibid.*

un récit fantastique où se mêlent étrange et merveilleux. L'aspect rationnel de l'histoire cède constamment la place à l'irrationnel, caractéristique de l'univers indien vers lequel est conduit le lecteur, un monde où les personnages peuvent être dotés de pouvoirs magiques, possédés par le diable, ou être en communication avec la nature. De ce point de vue, le rêve fonctionne alors comme une métaphore du roman : l'avenir du pays avec l'Indien est comme un rêve. L'idée est certes belle, mais comme à la fin de tout rêve il faut se réveiller et être lucide, il faut voir la réalité. L'Indien va disparaître, et il le sait.

Le rêve, par conséquent, permet au roman réaliste social d'entrer dans le monde imaginaire de la fiction et de renouveler, d'un point de vue formel, son écriture. Si la dénonciation est bien présente, elle se fait sur une toile de fond magique, sur laquelle les personnages sont construits avec une conscience de leur rôle à jouer dans la société. Avant la dénonciation et l'engagement politique, ce sont l'œuvre et la littérature qui priment, pour le bonheur du lecteur.

L'étude du rêve de don Goyo présente ainsi un double intérêt d'un point de vue littéraire ; il reconstitue d'une part, par le biais de la fiction, la pensée de l'Indien en tant qu'individu dans la littérature équatorienne du début du vingtième siècle, et fonctionne d'autre part dans le roman en tant que procédé à part entière dans la narration, grâce à une condensation d'éléments riche de sens.

Les images qui le constituent, tout d'abord, montrent certes un imaginaire inquiétant, mais aussi extrêmement élaboré et complexe. Le jeu d'échos, en effet, met non seulement en évidence le mécanisme de la mémoire et des phénomènes inconscients, mais propose également une clé d'interprétation utile, puisque ce rêve prend racine dans un univers indien en voie de disparition. Son caractère visionnaire permet d'en faire une parabole dans le roman, au service de l'argumentation du personnage et de la dénonciation sociale de l'auteur, tout en inscrivant par-là même don Goyo dans le mythe. De ce point de vue, les symboles montrent que le rêve entretient des rapports étroits avec le mythe, à plusieurs niveaux. D'abord mise en scène, représentation du *fatum* du personnage éponyme, ce rêve est aussi une synthèse de plusieurs mythes chrétiens, qui ancre les origines indiennes de la population dans un temps archaïque et révolu. Il représente, en outre, une métaphore de l'œuvre par un habile jeu de mise en abyme : instant fugace et évanescent, il symbolise la fin du monde indien.

L'auteur, par l'intermédiaire du rêve, renouvelle la représentation littéraire de l'habitant autochtone et crée un genre hybride, mêlant au récit réaliste des éléments théâtraux, mythiques et oniriques.

Caroline BERGE

GRELPP

RÊVER SOUS LA GUERRE: RÉCITS DE RÊVES DANS CINQ ROMANS RÉCENTS
SUR LA VIOLENCE INTERNE AU PÉROU (1980-2000)

En juin 2001, une Commission de la Vérité et de la Réconciliation (CVR¹) a été créée au Pérou pour établir les faits qui avaient opposé pendant presque vingt ans deux guérillas d'inspiration maoïste (Sendero Luminoso et MRTA²) et le gouvernement. Au moment de sa constitution, les statistiques les plus pessimistes tablaient sur un chiffre de trente mille morts. Deux ans après, le Rapport final de cette Commission concluait son travail par une révélation effrayante : on décomptait presque soixante-dix mille morts, dont presque 80% étaient des Indiens illettrés, sans papiers, quechuaphones et en état d'extrême pauvreté. Dès la publication des preuves incontestables apportées par la CVR³, le sujet de cette mémoire historique a divisé les habitants de ce pays andin : les défenseurs du souvenir, si tragique soit-il, et ceux qui estiment qu'il faut tourner la page et oublier, tout en niant les faits.

Comment, dans ces conditions, un pays peut-il prétendre au qualificatif de Nation et continuer de se fabriquer un imaginaire collectif qui serait amputé d'un pan décisif de son histoire ? Pour Piaget (1968⁴), la conservation du passé joue un rôle primordial en chacune de nos actions, donc en chaque acquisition, et par conséquent, en chaque reconnaissance qui rythme le développement humain. Ce travail incontournable de mémoire individuelle, puis nationale, entrepris avec la création de la CVR, s'est trouvé confronté à la censure de toute une frange de la population, y compris celle de larges secteurs de la presse. Face à la difficulté qu'implique l'expression officielle de ces faits historiques et leur urgente prise en charge par l'opinion publique, d'autres canaux ont été exploités pour contourner le conflit. En ce qui concerne la littérature, ce seront surtout des nouvelles,

1 La Commission de la Vérité et de la Réconciliation fut chargée de recenser toutes les violations des droits de l'homme depuis 1980 et jusqu'en 2000 afin de permettre une réconciliation nationale. L'objet de cette commission concerne les crimes et les exactions politiques commis au nom du gouvernement péruvien, mais également ceux commis au nom des mouvements révolutionnaires armés. Elle a travaillé pendant trois ans et recueilli presque 17 000 témoignages, essentiellement dans les communautés les plus reculées des Andes.

2 MRTA : Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, particulièrement actif dans les années 90 et responsable d'un kidnapping retentissant à l'Ambassade du Japon à Lima en 1996 pendant 18 semaines.

3 C'est-à-dire, le Rapport final présenté à Lima devant le Congrès en août 2003. Consultable en ligne : <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>

4 PIAGET Jean, *Mémoire et Intelligence*, Paris, PUF, 1968, p. 21.

écrites pour la plupart par des auteurs andins et publiées essentiellement à l'intérieur du pays, qui rendront compte de la violence généralisée dans laquelle avait sombré le pays. Il faudra presque attendre le passage au siècle suivant et la prise de conscience du besoin de revenir sur ce passé tourmenté et ses terrifiants dévoilements, insoupçonnés et méconnus du grand public, pour que les romanciers (surtout ceux de la capitale) s'y intéressent massivement.

Cette œuvre est, depuis, devenue abondante et significative dans le paysage littéraire péruvien, au point que l'on parle aujourd'hui d'une « littérature péruvienne de la violence » ou du « roman de la guerre interne ». Nous avons choisi cinq de ces romans pour notre étude : *Abril rojo* (2006) de Santiago Roncagliolo, *De amor y de guerra* (2006) de Víctor Andrés Ponce, *El camino de regreso* (2007) de José de Piérola, *En las fauces de las fieras* (2004) de Carlos Thorne et *Rosa Cuchillo* (2000) de Oscar Colchado.

Indépendamment des motivations menant les auteurs à écrire sur ce thème (beaucoup sont accusés de le faire par simple désir de figuration, de mode et/ou de marketing), leurs récits abordent cette période et nous proposent, tant bien que mal, une lecture parallèle de la réalité, quand celle-ci se refuse à nous apporter une autre version, une vision différente ou tout simplement une interprétation nouvelle. La littérature devient alors l'espace démocratique par excellence face au nihilisme que la guerre impose à la société. Elle aurait même un rôle clé, surtout ces dernières années au Pérou, si l'on en croit le critique littéraire Gustavo Faverón Patriau¹, qui serait celui de combattre la paralysie historique dans laquelle la violence prétendait noyer le pays. Pour cela, les romans vont se servir des diverses formes de la tradition esthétique du réalisme. Les références aux lieux, aux personnages, aux faits sont souvent des copier-coller qui traduisent une urgence dans l'écriture : celle de reconnaître la réalité. Cette esthétique imprègne, de la même manière que le fait la guerre, toutes les expériences décrites dans ces romans. Même les récits de rêves qui figurent dans leurs pages, et qui pourraient être un moyen de symboliser ou de métaphoriser les faits, succombent dans de nombreux cas à cette même stratégie de création. Diverses hypothèses d'approche se posent lorsqu'on veut comprendre alors la place et la mission (s'il y en a une) des récits de rêves dans les narrations.

¹ Cf. FAVERÓN Gustavo, *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*, Lima, Matalamanga Ed., 2006, p. 14.

Le rêve dans la culture indienne

Une approche culturaliste nous permet d'abord de constater que le statut dévolu au rêve dans les cultures péruviennes est souvent le même. Le rêve est avant tout un présage, un énigmatique message presque divin, qui est censé donner un sens à ce qui sera vécu dès lors par le rêveur. Des pressentiments aux révélations, en passant par les visions, nos récits de rêves se déclinent en toute sorte de prédictions et d'annonces de ce que le présent immédiat et l'avenir réservent aux personnages. Ceux-ci ont recours aux rêves comme à des oracles pour trouver une explication à la période trouble de la guerre et aux atrocités qui en découlent. La simple raison s'avère insuffisante pour déchiffrer et interpréter une réalité très perturbée où même la nature est bouleversée.

Précisément, une des tentatives sociopolitiques d'explication de cette période d'extrême violence postule que le ralliement au Sendero Luminoso des populations indigènes au début de la guerre réside dans leur croyance dans les mythes millénaristes andins¹. Ceux-ci sous-tendent le retour cyclique d'une période où les Indiens reprendraient le pouvoir au terme d'un bouleversement historique inédit qui serait mené à bien par une réincarnation de l'Inca. Dans les cinq romans abordés dans notre étude, ces mythes traversent les structures narratives, s'installant même, de manière évidente ou métaphorique, dans les récits de rêves. La guerre prend une toute autre allure dont les dimensions dépassent la seule explication structurale. Cette interprétation mythique de l'envergure de la guerre irait aussi de pair avec un autre concept, celui du caractère vertical de l'autorité dans l'univers politique andin. Au début de la confrontation, le Sendero Luminoso aurait reçu un accueil enthousiaste dans les communautés andines, à cause d'une tradition de subordination des individus face à toute forme de domination². Idéologie et mythologie se lient de manière inextricable et synchrétique dans ces traditions de despotisme et d'abus. Une question émerge sur la modernité qui s'est installée au Pérou : n'a-t-elle pas été intégrée à partir d'une tradition coloniale et, par conséquent, n'a-t-elle

1 L'historien Alberto Flores Galindo, l'un des premiers à avoir essayé de comprendre le sens de la violence du Sendero Luminoso par rapport à l'histoire du Pérou, affirme que les mythes millénaristes andins sont enracinés inconsciemment dans l'imaginaire péruvien au point qu'il est parfois impossible de les déceler. Voir FLORES GALINDO Alberto, *Buscando un Inca*, Lima, Ed. Casa Sur, 2008 (Réédition).

2 Pour un développement détaillé de cette thèse, voir l'excellent article du même FLORES GALINDO, *La tradición autoritaria : violencia y democracia en el Perú*, Lima, PUCP, 1986. Également consultable sur Internet :

www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Flores%20Galindo.pdf.

pas été structurée sur des paradigmes autoritaires qui, encore aujourd'hui, résistent à leur mise en doute ?

À la lumière de cette prémisse nous avons essayé de dégager les différentes stratégies idéologiques qui se profilent chez les personnages à travers les divers référents, symboles ou allusions exprimés. En tout cas, groupes révolutionnaires et forces armées ont utilisé les mêmes méthodes de violence envers les populations les plus démunies des Andes péruviennes. Celles-ci se sont trouvées prises entre deux feux avec des militants et des militaires cachés à l'intérieur de leurs propres villages. Pendant la guerre interne, cette invisibilité de l'ennemi a pris en otage les villages andins, bouleversant de manière perverse leurs conceptions de solidarité et d'entraide. La confusion, la peur et le désarroi se sont emparés de ces populations. Tout a été dérégulé, la nature, la vie quotidienne, les traditions et même l'inconscient collectif et individuel.

À la violence du pouvoir réel s'ajoute la violence symbolique qui fait émerger la haine et le racisme même dans les espaces oniriques. Ces sentiments sont ceux qui se dégagent le plus souvent dans les récits de rêves des personnages qui sont très majoritairement Indiens ou métis. Il est justement intéressant de préciser que, sur les onze personnages qui rêvent, un seul est de culture nettement occidentale, quatre sont métis, mais de culture andine – l'un est né à Ayacucho dans une famille métisse, deux sont terroristes, nés aussi dans les Andes, Nicomedes est un métis qui n'a jamais quitté son village –, six sont des Indiens habitant une communauté traditionnelle des Andes. Tous connaissent donc de près (ou de loin) cette culture légendaire qui est à la base de leur identité commune.

Si on devait tracer l'histoire des récits de rêves dans l'histoire du Pérou, celle-ci remonterait très loin. La fondation mythique de l'Empire Inca aurait été demandée dans ses rêves, par le dieu Soleil, à Manco Capac qui en deviendra le premier souverain. De la même manière, l'avertissement de la fin de ce royaume s'est fait à travers un cauchemar. Huayna Capac, l'avant-dernier Inca, avait rêvé d'un condor poursuivi par de petits faucons qui finalement le tuaient. Mais ce n'était pas qu'une tradition préhispanique. José de San Martín, le père de l'indépendance péruvienne, avait lui aussi vu des signes dans ses rêves. Des oiseaux lui avaient montré les couleurs qui devaient être celles du drapeau national.

Prédictions, présages, messages, visions, révélations, le rêve est depuis toujours dans la culture péruvienne un espace prémonitoire lié au présent immédiat et à l'avenir, une espèce de transe qui nécessite une interprétation, car elle est emplie de signes.

À partir de cette visée prophétique qu'endosse le rêve au Pérou, nous pouvons caractériser le corpus des rêves analysé par un attribut essentiel : c'est le lieu du présage. Il peut se manifester sous les traits d'un simple pressentiment : « Sentí un pálpito¹ », affirme Félix Chacaltana dans *Abril rojo* après l'un de ses cauchemars ; quant à Violeta, la protagoniste de *De amor y de guerra*, elle annonce en rêve à son mari, Nicomedes, qu'elle a l'impression qu'il peut lui arriver malheur. Mais la plupart du temps, ce sont surtout des présages funestes qui sont décrits et qui servent soit à mettre en garde le rêveur face à une éventuelle calamité, soit simplement à annoncer l'inévitable. Dans *El camino de regreso*², Pedro Cajas fait le même cauchemar récurrent. Quand il se réveille, il sait que la fatalité est proche, jusqu'à sentir « la lengua helada del presentimiento³ ». Les trois occurrences de ce mauvais rêve correspondent à des infortunes : l'arrivée des terroristes dans sa communauté, la découverte que l'eau du village a été empoisonnée, l'emprisonnement des paysans injustement accusés de terrorisme. Dans tous ses cauchemars, c'est un condor qui joue le rôle de mauvais augure. D'autres agents préfigurent la disgrâce dans d'autres rêves. Le chuschaj, un petit oiseau, annonce à Mariano Ochante sa mort imminente dans *Rosa Cuchillo*⁴ ; les hurlements d'un chien annoncent celle de Cirila dans *En las fauces de las fieras*⁵. Le chiffre 13, qui ouvre le premier récit de rêves de Félix Chacaltana, est le prélude à la longue suite des crimes monstrueux qui s'ensuivent dans *Abril rojo*. Une seule fois un présage est interprété comme positif. Il s'agit de l'orchidée qui se manifeste dans les rêves de Nicomedes Sierra, le protagoniste de *De amor y de guerra*⁶ annonçant la rencontre amoureuse : « Sin saber el porqué, presagié aquel encuentro y esperé⁷. » Mais cette orchidée sera aussi, paradoxalement, le signe avant-coureur de sa fin.

Dans d'autres cas, cette condition prédictive enveloppe la totalité du récit et il s'agira alors plutôt d'une révélation. Le prédicateur évangéliste Lucio Sulluchuco, un autre des personnages de *De amor y de guerra*, interprétera ses rêves aux airs apocalyptiques comme des messages divins destinés à lui révéler une ultime vérité : le Sendero Luminoso était l'Antéchrist, donc l'ennemi à combattre. Même si au début il doute et se demande si c'est un

1 RONCAGLILO Santiago, *Abril rojo*, Madrid, Ed. Alfaguara, 2006, p. 251.

2 DE PIÉROLA José, *El camino de regreso*, Lima, Ed. Norma, 2007.

3 *Ibid.*, p. 253.

4 COLCHADO Oscar, *Rosa Cuchillo*, Lima, Ed. San Marcos, 2000.

5 THORNE Carlos, *En las fauces de las fieras*, Lima, Ed. Norma, 2004.

6 PONCE Víctor Andrés, *De amor y de guerra*, Lima, Ed. Norma, 2006.

7 *Ibid.*, p. 46.

« ¿ mensaje de Dios o del diablo¹ ? », ces révélations deviendront « una señal irrefutable² », plus tard ratifiées par les faits eux-mêmes : « Como si el pastor pentecostal, a través de sus sueños, hubiese conocido un libreto que se desarrollaba con precisión infernal³. » La narration présuppose que la connaissance de la réalité se fait moyennant la compréhension des rêves. Mario Carhuapoma, un autre héros du même roman, aura aussi une révélation à travers eux, mais de tout autre type. Ses rêves ne seront plus l'espace d'une expérience purement prophétique, mais plutôt le lieu de la mémoire. Lui, qui a grandi dans une famille andine émigrée dans un village de la forêt amazonienne, ne connaît pas les Andes mythiques des récits de son père. Cependant, une conscience « [que] venía de adentro y que lo invitaba a recordar a través de los sueños⁴ » va surgir et provoquer un changement en lui. Une nuit, il rêve d'un animal fabuleux, ayant les traits d'un cerf andin, qui lui offre son cœur. Sa mémoire collective et ancienne se réactive et lui montre une identité qu'il ne soupçonnait pas : il deviendra chasseur et même chaman capable de lire les rêves des autres. La clé d'interprétation de ce dernier rêve se trouve dans la présence de cet animal surnaturel, un cerf gigantesque aux ailes de condor. Dans beaucoup de ces récits de rêves, on va retrouver des animaux andins transformés en êtres fantastiques ou monstrueux, menaçants ou protecteurs, à l'image d'une nature et d'un paysage tout aussi souvent bouleversés. Une nature qui est l'élément nodal de la culture andine et de sa cosmovision : homme et nature sont dans une interaction qui fait d'eux une seule et unique entité inséparable où la violence envers l'un signifie la nuisance de l'autre.

Espace onirique et espace géo-historique

Si on s'arrête sur la géographie des cinq romans choisis pour l'étude, le compte-rendu est très simple. Les cinq ont comme cadre principal les Andes et trois situent les faits exclusivement dans la région de Ayacucho, lieu principal du conflit. Comme nous l'avons mentionné, parmi les onze personnages recensés qui font un rêve, six sont des Indiens vivant dans une communauté paysanne et quatre sont des métis de culture andine. Ils ont, à des degrés différents, des rapports plus au moins étroits avec cette culture. Dans deux romans, la guerre interne est racontée à partir de l'expérience vécue depuis l'intérieur même de la communauté paysanne. *Rosa Cuchillo* de Oscar Colchado raconte son histoire à travers deux récits parallèles, l'un

1 *Ibid.*, p. 106.

2 *Ibid.*, p. 150.

3 *Ibid.*, p. 152.

4 *Ibid.*, p. 67.

Rêver sous la guerre. Récits de rêves dans cinq romans péruviens 81

parle de la guerre même et de ses conséquences sur le petit village indien de Illaurocancha et l'autre décrit la mythologie et l'univers religieux andins. *De amor y de guerra* de Victor Andrés Ponce raconte comment la communauté de Rinconada s'organise pour affronter le conflit qui la guette de partout, l'obligeant à se replier sur elle-même. Le contraste est assez évident. La guerre a bouleversé de fond en comble le monde réel de la communauté andine, et ses membres trouvent refuge dans les légendes et les mythes, dans une identité atavique, dernière source d'harmonie et d'équilibre. Ce chamboulement se fait ressentir pareillement dans la nature puisque, dans la culture andine, tout existe dans des rapports de réciprocité et d'influence mutuelle. La sacralisation de la nature est l'élément fondamental de la perception andine. Si l'on touche à une composante on affecte le tout. La nature y est décrite de manière très contrastée, une nature apaisante, en équilibre avec les hommes, et une nature décomposée et dangereuse. Dans les rêves du Comandante et de Cirila, personnages de *En las fauces de las fieras*, la dissonance est évidente entre leur réalité – lui est proche d'un combat où il va sans doute mourir, elle est prisonnière des terroristes et sera violée par la suite – et l'espace naturel agréable où se déroulent leur rêves. Nicomedes Sierra trouve aussi abri dans la nature éclatante et exubérante de la plupart de ses rêves. Mario Carhuapoma rêve d'une nature parfaite qu'il ne connaît pas, mais qui lui apporte la connaissance et la sagesse. Ses rêves sont peuplés d'animaux, d'astres, de montagnes, décrits dans un langage mythologique. Le monde andin est un monde animal où tout ce qui existe est vivant. La nature est tout et se trouve partout. Son père, qui interprète ses rêves, lui dit : « El cerro, la tierra te exigen ofrendas, hijo, ellos te dicen ¿ cómo te llevas mis venados y no me das nada a cambio¹ ? » Il faut donc bien un équilibre, un respect réciproque de l'homme et de la nature. Mais la violence brouille toutes les pistes, et le reflet de la catastrophe humaine engendrée par la guerre est évident même dans l'environnement. Dans beaucoup de ces récits, l'eau est empoisonnée, le soleil est aveuglant et destructeur et la terre n'est plus protectrice. Les animaux subissent aussi le travestissement infligé par la sauvagerie de la confrontation. Le Condor, oiseau sacré de cette culture, prend toutes les formes, parfois avec un corps de cerf, parfois monstre à sept têtes. Dans les rêves de Pedro Cajas, il n'est plus figure tutélaire et mythique, mais simple carnassier qui s'alimente des entrailles humaines. Les êtres humains souffrent aussi des métamorphoses. Le président du Pérou a soudain une tête de lama, un terroriste devient un monstre fantastique, Mariano se transforme en petit chat blanc. Personne n'est donc à l'abri. On peut

¹ *Ibid.*, p. 70.

aisément rapprocher le contraste entre cette nature rassurante et harmonieuse et cette autre nature ravagée et menaçante avec un avant et un après l'hécatombe de la violence qui s'était abattue sur cette région. Une image est très récurrente dans ces récits de rêves : le paysage qui s'embrase, le feu qui consume tout. La devise du Sendero Luminoso, « incendiar la pradera¹ », qui métaphorisait ainsi son projet d'un monde nouveau, est matérialisée ici par les flammes qui dévorent la nature. Le Substitut du Procureur Félix Chacaltana a cette vision dantesque dès son premier rêve : « Un largo incendio que se propagaba por la ciudad y luego por los campos, hasta arrasarlo todo². »

En plus de cette férocité sendériste, il y a aussi une brutalité militaire de même intensité qui, dans les deux cas, n'est pas simplement une violence des balles ou du sang, mais aussi une violence qui réside dans l'imposition d'une rationalité différente de celle qui s'était construite dans les Andes depuis des siècles. Mais s'il est vrai que la transformation de la nature dans la plupart des rêves est une métaphore directe du bouleversement sociopolitique, de la situation de guerre, elle sera aussi, dans d'autres cas, la symbolisation du drame du migrant – conséquence directe de la situation de guerre – : la perte des repères, la perte du cadre naturel, le déracinement littéral et littéraire. Le quatrième rêve de Nicomedes, lors de son arrivée à Lima, est plus que parlant. La nature y prend des formes métalliques et dures. Le fleuve Apurímac – fleuve sacré dans la culture andine – devient du ciment et le monde « un cadáver enterrado en el cemento, el universo entero era un gran sepulcro³ ».

Tout au long de ces récits de rêves, nous sommes témoins de la façon dont les écrivains essayent de traduire et de représenter cette situation de guerre dans les mentalités indigènes : un séisme monumental qui ébranle les fondements de la nature et met tout sens dessus dessous. Face à l'ampleur d'une telle tragédie, le récit de rêves devient lui aussi un espace de confrontation, un lieu privilégié pour mettre en scène ces bouleversements.

Le mythe rêvé

Néanmoins, selon de nombreux spécialistes du monde andin, les circonstances atroces de la lutte armée n'ont pas surpris outre mesure les communautés indigènes. Celles-ci ont interprété ces événements d'une

1 Il s'agit d'une devise maoïste très connue, censée métaphoriser leur projet politique. Recommencer une nouvelle histoire après l'arrivée du peuple au pouvoir. D'après Gustavo Faverón, cette formule a été facilement identifiée à l'esprit mythique andin du Pachacuti. Cf. FAVERÓN Gustavo, *Toda la sangre*, *op. cit.*, p. 38.

2 RONCAGLIOLO Santiago, *op. cit.*, p. 48.

3 PONCE Víctor Andrés, *op. cit.*, p. 120.

Rêver sous la guerre. Récits de rêves dans cinq romans péruviens 83
manière très paradoxale. D'une part, comme étant la suite et le produit d'une violence chronique qui s'abattait inéluctablement sur eux ; d'autre part, comme le moment d'un changement qui devait avoir lieu dans des conditions d'une violence extrême, à l'image du cataclysme provoqué dans cette région par l'arrivée des Espagnols. L'insurrection sendériste semblait correspondre – du moins au début, dans la conception cyclique du temps chez les populations andines – au tournant décisif, au passage d'une ère ancienne et décadente à une ère nouvelle et prometteuse. Parallèlement à cet événement utopique, appelé Pachacuti, un autre mythe millénariste s'est dessiné depuis Pizarro : celui de l'Inkarri, une espèce de messie, de sauveur qui viendrait libérer le peuple andin du joug occidental pour lui rendre le pouvoir et restaurer sa culture. Ce mythe colonial prétend que les chefs indigènes rebelles Manco Inca et Túpac Amaru II, tous deux morts écartelés et dont les membres furent dispersés par tout le royaume en guise d'avertissement, se reconstitueraient un jour en un seul être, en un seul corps, pour venir sauver les Indiens.

Le Pachacuti est dans le monde andin une espèce de grande révolution cosmique qui implique non seulement les sociétés, mais aussi l'Univers tout entier, l'humanité et la nature. C'est l'instant d'un renversement violent de la réalité qui représente un moment critique d'inflexion dans le temps mythique, car il marque la transition d'un âge vers un autre. La disparition d'une humanité doit permettre l'apparition d'une autre, nouvelle, destinée à remplacer l'ancienne. C'est un discours politique propre à l'histoire culturelle andine et que l'on peut comprendre comme une réponse aux conditions sociales, vraiment dramatiques, qui touchent les secteurs les plus pauvres du Pérou, situés principalement dans les Andes. La conception de ce Pachacuti précolombien, tout comme l'ensemble de la religiosité populaire andine, a été profondément influencée par un élément d'origine coloniale emprunté à la religion catholique, l'Apocalypse biblique. C'est de cette façon que Lucio Sulluchuco entend la guerre qu'il est en train de vivre. Dès la première phrase de son premier rêve, la scène biblique est jouée presque à l'identique : « Un estruendo universal, como si el mismísimo Dios estuviese vociferando con la paciencia agotada, a lo mejor el mismo estruendo que precedió a la creación¹. » S'ensuivent dans ses autres récits de rêves une série de désastres et calamités presque calqués sur l'Apocalypse biblique avec des éléments chrétiens assez évidents. La présence incontournable des composantes catholiques dans le monde religieux andin est donc manifeste dans ces récits de rêves à travers l'omniprésence de personnages tels que la Vierge, le Diable, les Anges, etc. Le syncrétisme

¹ PONCE Víctor Andrés, *op. cit.*, p. 106.

culturel est un phénomène tangible qui fait ressortir ce qui est propre à la réalité immédiate. Pachacuti et Apocalypse soulignent le caractère exceptionnel du moment que le pays est en train de vivre, celui de la violence généralisée.

Le commentaire du terroriste à propos du récit d'Arguedas « El sueño del Pongo » illustre très bien la situation qui se vivait au Pérou : « El lugar donde todo se vuelve al revés, donde los derrotados se vuelven vencedores¹. » Nous avons déjà évoqué le fait que le cadre de la plupart des rêves est une nature corrompue, dérangée, destructrice. Les conditions pour le changement cataclysmique sont réunies. Le sang coule à flots et inonde les récits de rêves jusqu'à, par exemple, noyer Félix Chacaltana dans une église. C'est le signe christique du sacrifice, du prix à payer pour être délivré du Mal. Il s'agit clairement d'un symbole catholique, comme dans les rêves de Lucio Sulluchuco, où les fleuves deviennent des fleuves de sang qui se déversent sur les hommes et sur la nature dans un effort purificateur. Ces « ríos de sangre » sont une image récurrente dans l'imaginaire andin et dans la littérature péruvienne. José María Arguedas utilise cette figure pour exprimer la confrontation entre l'Occident conquérant et les peuples andins conquis. Mais il ne s'agit pas d'une donnée historique signifiant l'écoulement du sang comme produit du heurt des deux mondes, mais plutôt du conflit culturel qui parcourt l'ensemble de la société péruvienne actuelle. C'est en même temps la barrière qui empêche la communication entre les deux fractions scindées de ce fleuve et la confluence de « todas las sangres² » dans un même lit.

Cette notion de confluence identitaire apparaît aussi dans le deuxième rêve de Mario Carhuapoma. Le cerf aux ailes de condor qui lui révèle sa nature profonde le regarde « con una violencia antigua³ » qu'on est tenté de rapprocher des mythes millénaristes andins. Dans ce rêve, il est question aussi de sang et d'un cœur offert, mais pas dans un rituel catholique. Le cadre est celui de la nature et la symbolique nettement andine : les feuilles de coca, les montagnes, les animaux. La réactualisation du passé mythique et la révélation d'une identité encourageront ce fils de migrants andins à s'engager avec responsabilité dans ses offices de chasseur, mais aussi comme dirigeant de son village dans la lutte armée. Dans le même sens peuvent être interprétés les cauchemars récurrents de Pedro Cajas où un condor ronge ses entrailles. Cette image de dévoration accepte une double

1 RONCAGLIOLO Santiago, *op. cit.*, p. 130.

2 Titre d'un des romans de José María Arguedas et image devenue célèbre pour définir le multiculturalisme péruvien.

3 PONCE Víctor Andrés, *op. cit.*, p. 64.

lecture, celle du Condor, dieu légendaire andin, qui se nourrit des entrailles d'un Indien – donc, des énergies andines – pour renaître, ou bien celle du détournement symbolique de la qualité divine du Condor devenu instrument de la domination hégémonique des Blancs d'origine hispanique. Cette image hybride est aussi celle du condor qui apparaît dans le premier rêve de Lucio Sulluchuco. Après avoir attaqué les habitants de Rinconada, il vient se poser calmement sur l'Indien. Deux sources sont assez évidentes, le dogme catholique de l'Esprit Saint, symbole du Dieu chrétien, et la légende de destruction de l'empire Inca annoncée par un condor, symbole du Dieu andin, qui survolait Cuzco. La religion catholique et la cosmovision andine sont détournées systématiquement, et, hormis Mario Carhuapoma, aucun des rêveurs et des personnages rêvés n'y trouve le salut. Le paradis catholique évoqué par Nicomedes Sierra est utopique et inaccessible. Chez Félix Chacaltana, l'église est clairement un lieu de mort, comme elle l'est chez Mariano Ochante qui appelle à l'aide la Vierge, sans aucun résultat. Le syncrétisme culturel, religieux et idéologique est assez patent tout comme l'incapacité des deux cultures à préserver les hommes de la violence. Le Pachacuti est bien là, mais pas tel qu'il est conçu dans la mentalité andine. Cirila, Mariano, Lucio, Pedro, Liborio seront à la fin de simples victimes, et le millénarisme andin plutôt un cauchemar qu'un rêve.

Le Sendero Luminoso a engendré une très grande déception chez les masses paysannes des Andes qui n'ont pas trouvé dans la formation politique celui qui les défendrait en tant que peuple – face à l'éternel abandon du gouvernement – et qui revendiquerait leur culture, dans un cadre de répression, de soumission et d'infériorisation qui existe depuis toujours. L'ahistoricisme¹ de ce parti, sa négation de la culture andine – considérée comme le produit d'une situation de semi féodalité – a sans doute rajouté aux difficultés de ce peuple à vivre au grand jour sa culture et à se créer une identité intégrée au sein de la société péruvienne.

Le Sendero Luminoso considérait la société mondiale comme décadente et perdue dans une « phase finale ». Beaucoup d'intellectuels péruviens ont été très vite tentés de lier cette idée au millénarisme andin et au mythe de l'Inkarri. Un « messie » devrait venir sauver, libérer les Indiens et les plus pauvres en général. Les dominants – Blancs, criollos, métis occidentalisés – perdraient le pouvoir au profit des victimes (Indiens, populations andines,

¹ Marx, et plus tard Marshall Berman, définirent la modernité comme un moment de l'histoire où « tout ce qui est solide se fond dans l'air », où tout est dynamique et instable. Sendero Luminoso définira la modernité dans le sens exactement contraire, situant l'humanité face à un espace rigide et à un temps figé et immuable où l'histoire n'est plus possible.

métis pauvres des villes). Mais ce caractère messianique que l'on a hâtivement attribué au Sendero Luminoso a aussi reçu immédiatement des critiques très dures. L'idéologie sendériste s'est construite dans un cadre d'interprétation purement rationaliste. Ce cadre module la plupart de ses signifiés et de ses propositions, même si, par ailleurs, ce type d'idéologie est énoncé avec une forte dose de dogmatisme, d'où une confusion entre la radicalité des discours sendéristes et une certaine attitude religieuse¹.

Pour les dirigeants du Sendero Luminoso, le Pérou et son histoire sociale sont dans une phase décadente, et ce « constat » n'a pas grand-chose à voir avec un quelconque plan religieux messianique prédéterminé, mais simplement avec l'idée du développement dialectique de l'histoire. Pourtant, Abimael Guzmán, le chef de ce groupe armé, était considéré par ses adeptes comme un vrai sauveur, un être tout-puissant dont la parole était presque divine. Cependant, cette image qu'il s'était forgée au sein de son parti n'a pas percé dans l'imaginaire populaire péruvien où Guzmán est au contraire perçu comme un homme sanguinaire et inhumain. Dans les textes que nous avons analysés et qui pour beaucoup mettent en scène le Pachacuti andin, l'image d'un éventuel sauveur se trouve fort éloignée de celle que s'était attribuée Guzmán. Toutes les images des leaders et les symboles d'autorité y sont dépréciés et discrédités. Ce sont plutôt des êtres dénaturés aux allures monstrueuses et agressives qui souvent attaquent les gens. Félix Chacaltana voit apparaître dans son dernier rêve un être fabriqué de toutes pièces qui n'est pas sans rappeler le mythe de l'Inkarri ; mais, contrairement à celui-ci, il s'agit d'un monstre qui ressemble plus à Frankenstein qu'à un héros mythique. Le Comandante se sent incapable de mener à bien sa révolution. Le président qui apparaît dans les rêves de Mariano Ochante est un fragile charlatan, tout comme José de San Martín qui passe de héros de l'Indépendance à chef guérillero. Les monstres justiciers qui apparaissent dans les rêves de Lucio Sulluchuco s'en prennent à des innocents. Dans ses rêves, Nicomedes est obligé de se justifier auprès de sa femme de son rôle de leader, car il n'est pas convaincu de la qualité éthique de ses actions. La

¹ Notons que s'il est vrai que la matière première de la production du groupe terroriste n'est pas la mythologie millénariste andine, les récepteurs de ce discours en ont sans doute été imprégnés. Effectivement, parmi les premiers adeptes du mouvement on retrouve principalement des paysans andins qui ont probablement perçu des signifiants politiques hérités de leur histoire, marquée encore aujourd'hui d'un millénarisme latent. L'image complètement sismique que le Sendero Luminoso a de l'histoire, avec les différentes identités culturelles effacées à l'intérieur d'un grand mouvement universel, a beaucoup œuvré dans ce sens.

Rêver sous la guerre. Récits de rêves dans cinq romans péruviens 87
représentation du leader, et de l'autorité au sens plus large, pose
de toute évidence problème dans cet univers andin.

Rêve et idéologie

Malgré le comportement antidémocratique, vertical et autoritaire du Sendero Luminoso, et malgré son utilisation récurrente de la terreur, d'une violence draconienne ainsi que d'une cruauté et d'une brutalité extrêmes, le groupe armé a été accepté socialement – du moins au début – dans les communautés andines¹. Cela s'explique par le fait qu'il s'était habilement inséré dans une tradition historique réellement existante dans le monde andin, celle créée par l'action du « gamonalismo » et intériorisée par la population andine. Le « gamonal » avait historiquement usé de ces mêmes méthodes que nous venons d'énumérer pour garantir sa perpétuation au pouvoir². Les traditions politiques du monde andin combinent des composantes historiques profondément contradictoires, aussi bien des éléments de souche démocratique – comme ceux en vigueur dans le fonctionnement solidaire des communautés paysannes – que des éléments autoritaires – ceux déployés par la domination du gamonal. Les actions armées du Sendero Luminoso se sont donc appuyées sur des traditions historiquement ancrées et constantes dans l'aire andine. Le caractère antidémocratique de leurs agissements n'a pas empêché le groupe armé de se développer dans les communautés andines, car dans la zone sociale où le Sendero Luminoso a rayonné, il n'existait pas de tradition démocratique à la lumière de laquelle les agissements terroristes auraient pu être interprétés comme étant socialement inquiétants ou inhabituels. Il est alors légitime de se poser la question sur la modernité au Pérou. La modernité qui est arrivée dans ce pays n'a-t-elle pas été assimilée à partir des héritages coloniaux et, par conséquent, n'a-t-elle pas été construite sur des paradigmes autoritaires et racistes qui continuent de nier, encore aujourd'hui, tout questionnement ?

Dans les romans analysés, le rêve devient le moyen de légitimer les idées politiques des personnages, de les exprimer sans la crainte d'être jugés,

¹ D'après Nelson Manrique (2002), le Sendero Luminoso représente une version de plus des pratiques anciennes et autoritaires qui existent encore dans le Pérou contemporain. Ce sont les preuves du « colonialisme interne » dans lequel vit le pays encore aujourd'hui. C'est dans ce sens que Sendero Luminoso, loin d'être quelque chose de nouveau, est une organisation déterminée par le passé péruvien, c'est-à-dire, érigée à partir de vieilles structures tutélaires et autoritaires. Celles-ci ont toujours empêché la constitution ouverte des individus, avec l'objectif, malsain, de pouvoir exercer la « domination totale » sur la plus grande quantité de personnes. Cf. MANRIQUE Nelson, *El tiempo del miedo : la violencia política en el Perú, 1980-1996*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.

voire agressés. Cela n'est pas surprenant dans un contexte de guerre où tout le monde est susceptible d'être à la fois victime et bourreau. Les membres d'une même communauté ou d'une même famille pouvaient tout autant appartenir au Sendero Luminoso et soutenir les forces armées. Les discours politiques et les actions armées des deux factions se côtoyaient et s'affrontaient au sein même de la société andine. Ce qui a eu un autre effet très pervers. Dans la presse, comme dans l'opinion publique, les terroristes ont été systématiquement assimilés aux Indiens et aux métis. Cela a entraîné un nombre incalculable d'arrestations arbitraires, basées sur le seul critère de l'appartenance ethnique et non sur des critères politiques ou criminels. À l'analyse des récits, différentes positions idéologiques se dégagent de manière déguisée ou stratégiquement métaphorisées.

On peut d'abord s'interroger sur la qualité prémonitoire des rêves, étudiée dans le détail au début de ce travail. Ce caractère prophétique permet au récit d'avancer sur tous les plans. Les faits racontés dans le récit de rêves prennent le relais du récit principal de la narration, le complètent et lui permettent de se poursuivre, justifiant en même temps les choix moraux, politiques ou circonstanciels du rêveur. Le rêve est ainsi non seulement confirmé dans ses qualités divinatoires et parfois divines, mais devient en plus espace de justification idéologique. Lucio Sulluchuco, Nicomedes Sierra et Félix Chacaltana vivent leurs rêves de manière particulièrement intense. Ils y trouvent des réponses aux situations délicates auxquelles la guerre les expose. On décèle facilement un trait commun dans leurs récits oniriques. Le terrorisme est l'ennemi à abattre et cette vérité révélée est incontestable. Se dessine aussi, de manière subreptice, une idéologie raciste qui vise à rendre l'Indien complice des terroristes et à justifier son élimination qui devient ainsi nécessaire. Une idéologie qui infériorise l'Indien et lui ôte toute notion d'amour propre.

Chez les personnages qui peuplent le roman *De amor y de guerra*, le dénouement de la guerre est assez évident. Le Sendero Luminoso est le seul coupable et doit être exterminé. En apparence, l'enjeu n'est que politique, mais, si l'on observe un peu plus attentivement, on verra que des facteurs ethniques et raciaux viennent compliquer la donne.

Dans les rêves de Lucio Sulluchuco s'élabore un discours politique hybride et très complexe. C'est un discours violent qui évolue de manière vertigineuse. S'il est vrai qu'au début il doute des signaux reçus pendant son sommeil, dans les rêves suivants tout devient clair. La violence exercée par les anges démoniaques de ses rêves se traduira dans la narration principale par un comportement encore plus dogmatisé et violent que celui des terroristes. Il deviendra une espèce de punisseur social qui dessine le projet

Rêver sous la guerre. Récits de rêves dans cinq romans péruviens 89

politique selon ses critères religieux. Son projet est un curieux syncrétisme religieux et politique où personne n'est épargné. Les membres des communautés indigènes s'entretuent sauvagement en écho à la dernière phrase de son dernier rêve : « Pero para ellos, de esas punas brotaron guerreros con mazos que les reventaron las cabezas¹. » Lucio Sulluchuco devient un instrument supplémentaire de la violence – une violence intracommunautaire – et la religion un outil dénaturé pour la destruction. Quant à Nicomedes Sierra, ce professeur métis, Blanc de culture andine, les apparences sont trompeuses. Il dit à un moment qu'il a construit ses rêves de vie sur des frustrations très profondes. Par la suite, il cherche à se justifier de ses crimes envers les terroristes, auprès de sa femme morte, qui ne lui apparaît qu'en rêves. Elle lui reproche sa violence impudique, car il a tué un membre de la communauté sur la place principale du village. Il répond en disant qu'il fait exactement comme les terroristes : « Acaso no recuerdas lo que han hecho los terrucos, todos, viejos, adultos, jóvenes y niños debían mirar lo que éramos capaces de hacer². » Il ajoute que c'est un chemin inexorable : « Sólo nos queda avanzar, ya no es posible dar marcha atrás³. » Tout comme Lucio, il énonce là que la lutte antiterroriste est la seule issue. Quitte à les tuer tous pour vivre dans un monde qui serait idéal, comme il l'affirme clairement à la fin du récit de son dernier rêve : « En ese territorio de felicidad no había ningún terruco y me dije que tan dichoso lugar era el paraíso porque se había proscrito a los condenados a los fuegos infernales⁴. » Le village parfait dont il rêve est un espace évidemment sans terroristes mais, par extension logique, un espace sans Indiens aussi. Il est évident que le discours contemporain de lutte des classes, hégémonique et conscient dans certaines couches de la société péruvienne, cohabite avec un autre discours raciste ancien – plus profondément enraciné, réprimé, nettement colonial et ethnique – et inconscient qui manifeste sa présence davantage dans des circonstances dramatiques, comme celles liées à la violence de la guerre interne. Le cauchemar confus de Fernando dans *El Camino de regreso*⁵ illustre assez bien la situation. Il a enfin trouvé l'assassin de son père, mort lors d'un attentat terroriste à Lima. C'est un fils de migrants des Andes et ancien camarade d'université. Il lui saute dessus et commence alors un brutal combat corps à corps. Ce combat qui dure devient, dans l'esprit de Fernando, éternel et insupportable. Il est une

1 PONCE Víctor Andrés, *De amor y de guerra*, op. cit., p. 152.

2 *Ibid.*, p. 84.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 DE PIÉROLA José, *El Camino de regreso*, op. cit., p. 403.

allégorie visible de l'inégalité socio-économique et des clivages ethniques et culturels au Pérou, qui n'auraient, de plus, pas de solution si l'on interprète cette image. Cependant, à son réveil le lendemain à l'hôpital, Fernando, blessé, apprend qu'il a été retrouvé seul dans un bidonville de Lima. Il apprend aussi que le terroriste avec lequel il croyait s'être battu était mort depuis un certain temps. La finesse enthousiasmante de l'allégorie tombe à l'eau. Il n'y a pas de vraie confrontation avec des ennemis en situation égalitaire. Lui, représentant des familles riches et blanches, est bien le seul survivant, et le métis andin est mort et enterré dans le village de ses parents. La morale de cette histoire est que le seul qui compte est le *criollo*, les droits du métis ou de l'Indien sont bafoués, pis encore, ils n'ont pas de droit de cité, même après la mort.

Les rêves de Félix Chacaltana s'ouvrent par cette image très symbolique du pré enflammé qui deviendra dans le dernier rêve « una enorme pradera pacífica¹ ». Une ambiance visqueuse et violente de sang et de coups règne dans les rêves de ce personnage. Les deux derniers récits rapportent des images très chargées idéologiquement. Juste avant que le narrateur nous fasse part du quatrième rêve de Félix Chacaltana, celui-ci apprend que les parents de la fille avec laquelle il entretient une relation ont été des indigènes terroristes. En conséquence, il a des doutes sur la filiation politique de son amoureuse. On n'est pas étonné de voir, par la suite, qu'il rêve d'une femme frappée par un homme à l'accent liménien. Il essaye de défendre la femme, mais à sa grande surprise l'agresseur s'avère être lui-même : « [...] Una vez a su lado, lo tomó del hombro y lo giró para encararlo. Fue como voltear un espejo. Era su propio rostro el que se sostenía sobre los hombros del agresor² ». Ce jeu spéculaire montre une coïncidence entre l'agresseur de la victime et son protecteur. On peut lire sans doute une métaphorisation de la situation des indigènes, déjà évoquée, qui se sont retrouvés, pendant ce conflit, pris entre deux feux. À son réveil, Félix Chacaltana, tenaillé par les doutes, ira voir Edith³ pour comprendre. Convaincu de son appartenance au Sendero Luminoso, il la frappera et la violera. Finalement, dans son dernier rêve, il lui apparaît un monstre fabriqué avec des membres de corps humains différents, tous morts assassinés, car soupçonnés d'être au service du Sendero Luminoso.

1 RONCAGLILO Santiago, *op. cit.*, p. 307.

2 *Ibid.*, p. 251.

3 Santiago Roncagliolo utilise pour ce personnage le prénom d'une célèbre terroriste tuée par les forces armées au début de la confrontation à Ayacucho, Edith Lagos (1962-1982). Son enterrement, un vrai événement de masses, a montré la popularité que le groupe terroriste avait obtenue au sein de populations andines.

Les rêves de Mario Carhuapoma, Mariano Ochante et Pedro

Cajas proposent une lecture moins violente. Il ne s'agit pas de l'extermination des terroristes ni de celle des indigènes. La stratégie est toute autre. Il s'agit plutôt du déni d'une identité indigène andine, dépassée et archaïque. Elle est présentée comme contraire à la modernité ou en tout cas réticente à celle-ci, d'où la nécessité de changement¹. Mais ce ne sera pas vraiment un renouveau positif.

Mario Carhuapoma, on l'a vu, se découvre dans ses rêves une identité de chaman andin. Il est capable de lire l'avenir dans des feuilles de coca. Il se sent protégé par cette filiation. Vers la fin de la guerre, il va s'allier aux trafiquants de cocaïne. Son identité indigène qui semblait gage de sécurité et de succès est donc un leurre. L'alliance avec son passé mythique et avec la nature ne le préserve pas d'une modernité occidentale sauvage et impitoyable qui réclame le sacrifice de son passé et l'adaptation immédiate au présent. La feuille de coca, élément sacré de la culture andine, est dénaturée et transformée en drogue pour sa consommation dans le monde occidental. Mariano Ochante est obligé d'employer la même stratégie. Il doit aussi s'adapter à la nouvelle réalité. Il est forcé de dénoncer ses voisins, soupçonnés de terrorisme, aux autorités. Il est ensuite persécuté et blessé par un membre du Sendero Luminoso. Les rêves tourmentés de Mariano transcrits dans *Rosa Cuchillo* correspondent au moment de son agonie. Tout est confus dans ses cauchemars. Il se retrouve même à Lima, sans doute déplacé par la violence et sans bien comprendre pourquoi il est poursuivi par les autorités :

Yo corro por una calle temiendo ser reconocido por alguno [...] Mas me asusto al ver que los feos ojos, asesinos, de uno de los soldados, blanquean mirándome de mala manera... Me acobardo... Disimulo volteándome a mirar al otro lado de un puente... y es ahí cuando siento que a mis espaldas suena un tiro... y que me desmorono como una ruma de papas².

Il a peur d'être reconnu par les policiers, car il sait très bien que ses traits indiens, ses vêtements le dénoncent. Vers la fin du rêve, il reconnaît sa

1 Gonzalo Portocarrero constate qu'il y a une attitude andine profondément ambiguë et conflictuelle face à la modernité : « Para la imaginación popular el mundo moderno es el reino de la abundancia y la felicidad. Pero en medio de la violencia esta percepción cambia : el mundo moderno aparece como extraño y excluyente y sobre todo agresivo. El progreso y la integración, mitos fundadores de la identidad popular, se desvanecen súbitamente. En su lugar se propaga una profunda incertidumbre frente al futuro, la idea de estar amenazados por los blancos. El racionalismo y la modernidad retroceden en la conciencia popular y afloran en cambio, ideas fantásticas y miedos profundos », PORTOCARRERO Gonzalo, *Las (sin) razones de la violencia*, in *El Perú en los albores del siglo XXI*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2000. p. 15.

2 COLCHADO Oscar, *Rosa Cuchillo*, *op. cit.*, p. 167.

voisine Emilia, frappée par les mêmes policiers. Il intervient mais, voyant qu'on le reconnaît, il s'éclipse, abandonnant sa voisine et trahissant par là même la tradition andine d'entraide communautaire et niant ses origines pour se sauver lui. Mais, on le sait, il ne réussira pas et sa mort onirique est un fait. Pedro Cajas vit lui aussi sa mort dans ses rêves. Même si le récit est court, la lecture de ce rêve admet plusieurs interprétations. Le condor qui dévore ses entrailles a une position dominante, mais en même temps très ambiguë. Dans le mythe du Pachacuti, analysé auparavant, la notion de sacrifice est prévue comme stratégie de renouvellement de l'humanité. Il n'est donc pas étonnant de voir Pedro Cajas offrir ses entrailles à l'oiseau sacré. D'autant plus que le rêve fonctionne comme un message d'alerte face aux intrusions dans la communauté où la solidarité andine est de mise. Dans son rêve, il se sacrifie pour le groupe. En même temps, le caractère carnassier du condor est fortement souligné. On peut se demander alors si, en mangeant l'Indien, le condor n'est pas en train de signifier le pourrissement symbolique de l'identité indienne. D'autant plus que Pedro Cajas, comme tous les membres de sa communauté, est suspect d'être apparenté au Sendero Luminoso. Dans les deux interprétations, on peut constater que la figure de l'Indien est, soit sacrifiée, soit dévorée et doit donc être remplacée, renouvelée. Dans les trois situations oniriques que l'on vient d'évoquer, l'Indien est confronté à un dilemme insoluble qui l'oblige à renoncer à son identité pour pouvoir subsister. Dans ces trois récits, des éléments clés de l'identité andine sont dénaturés : la feuille de coca devient de la cocaïne, la traditionnelle solidarité est trahie, le condor n'est plus un dieu protecteur.

Une troisième stratégie idéologique se dessine dans ces récits de rêves. C'est celle des deux terroristes. Le terroriste de *Abril rojo* s'approprie le mythe millénariste et propose à travers le récit d'Arguedas, qu'il s'approprie aussi, une *tabula rasa* où tout serait à recommencer. Le Comandante, lui, rêve de tout ce qu'il n'a pas réussi dans sa vie de révolutionnaire. Il vit ses idéaux dans ses rêves. Par un habile déplacement discursif, l'idéal devient chimère et celle-ci cauchemar. Ses idéaux deviennent des cauchemars dans la vie réelle, car il ne peut pas les vivre : « [...] Sólo ha acontecido en tu sueño [...], es tu delirio el que ha desatado tu imaginación en esta duermevela en que has vivido y vives miles de quimeras como una gran pesadilla¹. » La réalité oscille entre rêve et cauchemar, et l'espoir politique n'est qu'une utopie qui ne peut s'accomplir que pendant le rêve. Et même celui-ci est mis en doute. Il s'agit plutôt d'un délire. Ce n'est qu'un état maladif, fiévreux, qui peut consentir l'illusion, l'ambition. Il faudrait peut-

¹ THORNE Carlos, *En las fauces de las fieras*, op. cit., p. 11.

Rêver sous la guerre. Récits de rêves dans cinq romans péruviens 93
être comprendre qu'oser songer à l'utopie sociale rend le rêveur
fou. Ou plutôt qu'il est déjà fou en rêvant à cela.

Rêve et évasion

Un trait commun à tous ces personnages est que, d'une certaine manière, ils frôlent des situations proches de la folie, ou plutôt un état schizophrénique. Beaucoup s'interrogent, après avoir rêvé, s'agit-il en réalité d'un rêve ou d'une hallucination ? Nicomedes se demande directement s'il n'est pas en train de devenir fou. D'ailleurs, sa femme hallucinée dans ses rêves sera aussi hallucinée à l'état de veille. Lucio Sulluchuco a du mal à voir la limite entre le rêve et la réalité et celle-ci n'a de sens que dans la mesure où elle est interprétée par le personnage. Félix Chacaltana prend lui aussi littéralement ses rêves pour la réalité et commet un crime influencé par ses rêves. L'ennemi avec lequel Fernando croit se battre dans la réalité est un ennemi fantasmé. Mariano Ochante est pris dans un délire où ses rêves se prolongent après le réveil.

Ces écrivains nous montrent finalement qu'en temps de guerre, le sens de la réalité est perverti et insaisissable. Le récit du réel est insuffisant pour transmettre l'ampleur et les effets insoupçonnés de la violence. Malgré l'esthétique plutôt réaliste dont ils usent pour narrer les rêves, les romanciers tombent dans le piège de l'impossible effort de rendre la violence objective à travers la parole. Le récit de rêves se présente alors comme un excellent stratagème pour contourner la difficulté liée à la représentation des atrocités qui résultent d'une guerre. L'invisible jaillit plus aisément et l'imaginaire peut être formulé autrement.

Pendant les premières années de la guerre, l'on pouvait devenir à tout moment et simultanément victime et bourreau. Le Sendero Luminoso avait réussi un tour de force tactique majeur. Sans utiliser d'uniforme, les membres de l'organisation se fondaient dans la population de manière mimétique. Les conséquences de cette stratégie étaient très vicieuses, mais servaient les desseins du Sendero Luminoso. Les forces de l'ordre se méfiaient de tous les membres des communautés indigènes et pouvaient ainsi impunément violer leurs droits. Parallèlement, en réaction à la méfiance et aux abus des soldats et des policiers, se construisait chez les habitants des régions touchées par la violence l'image stéréotypée de militaires abusifs et arbitraires, parfois plus violents que le propre Sendero Luminoso¹. Mariano Ochante est celui qui signifie le mieux cette confusion

1 Par rapport à d'autres pays latino-américains, où la répression militaire savait pertinemment qui était l'ennemi, dans le cas du Pérou – et en grande partie à cause de la stratégie calculée du Sendero Luminoso d'invisibilité comme tactique de guerre –, les

dans ses rêves. Le président de la République dont il rêve est, tour à tour, Alan García, Abimael Guzmán, un lama, José de San Martín, un pantin. Forces de l'ordre et forces rebelles se fondent dans un même personnage menaçant quelle que soit sa représentation. L'ennemi est partout. La communauté subit une tragique évolution dans son discours onirique. Au début de son rêve, tous les membres viennent écouter le président : « Ah, pucha, qué cantidad de gente ha venido a escucharlo... y siguen llegando de todas partes con banderolas y pancartas¹. » Mais, petit à petit, se mêlent à la population d'autres personnes extérieures : « Liborio con su mamá Doña Rosa Cuchillo a un costado están friendo chicharrón [...] Junto a ellos hay milicianos bien a la metralleta². » Les soldats ne savent plus qui est qui et tirent sans distinction : « Los marinos que vigilan la zona se tiran cuerpo a tierra y comienzan a rampar creyendo que es el enemigo³. » Les gens fuient vers Lima et arrivent fatigués et décimés par l'effort : « [...] Poquitos ya quedamos, flacos, sudorosos... ¿ Y ahora ?... ¿ Qué pasó con el resto ?... nadie me acompaña... o solo nomás estoy entrando en la ciudad⁴. »

Finalement, Mariano Ochante succombera aux balles des soldats, sans doute pris pour un guérillero. La guerre détruit la notion d'entraide et de solidarité et s'immisce partout. La communauté est désagrégée, minée par l'infiltration d'éléments étrangers qui la déstructurent. C'est sans doute l'ennemi interne dont parle Mariano Ochante dans son premier cauchemar. Tout au long des rêves de Lucio Sulluchuco se met en place une stratégie similaire. Mais il ne s'agit pas de l'élimination de n'importe quel membre de la communauté. Au début de ses cauchemars, toutes les personnes subissent le même châtement divin ; ils sont donc tous coupables de sédition. Le mal est représenté dans les rêves de Lucio Sulluchuco sous les traits d'animaux andins – condor, vigogne, otorongo, etc. – comme pour signifier que l'ennemi est à l'intérieur même de la communauté. Cependant, petit à petit, les anges vengeurs qui hantent ses rêves affinent leur stratégie pour ne tuer, à la fin, que les membres du Sendero Luminoso. C'est une espèce de purification sélective de la société :

[...] Otro ángel vació el líquido de su copa y el agua de lagos y quebradas en las alturas también se convirtió en sangre pero solo para los terroristas que tenían la marca de la bestia. No sucedió así con los hombres de alma transparente⁵.

communautés andines étaient devenues une espèce de *no man's land* où la plupart des paysans se trouvaient en qualité de suspects aux yeux des deux factions en lutte.

1 COLCHADO Oscar, *op. cit.*, p. 164.

2 *Ibid.*, p. 165.

3 *Ibid.*, p. 166.

4 *Ibid.*, p. 167.

5 PONCE Víctor Andrés, *op. cit.*, p. 152.

Ce sang est celui qui imprègne tous les rêves de Félix Chacaltana. Il est le symbole de la confrontation, le sens même de la violence, le rouge assimilé dans l'imaginaire collectif péruvien au Sendero Luminoso, un fléau omniprésent dans tous les scénarios de ces rêves. Le sang inonde autant la sphère privée que publique. Ainsi, la maison du juge Chacaltana est-elle inondée de sang dans son premier cauchemar : « Llovía sangre, que cada milímetro de su habitación sudaba un líquido rojo y caliente. Trataba de huir, pero la casa estaba inundada, y entre la espesura líquida no podía avanzar¹. » Et, dans son quatrième rêve, l'église aussi est submergée par le liquide. C'est le symbole de la guerre, des affrontements qui se faufilent partout et dans tout, jusqu'à noyer les protagonistes dans les rêves, mais surtout dans la réalité. Cirila et Liborio, les deux rêveurs les plus fragiles – jeunes, analphabètes, quechuaphones –, mourront violemment. Recrutés de force par le Sendero Luminoso, elle sera violée et assassinée par deux terroristes et lui tué par des soldats. Aucun des deux ne laisse transparaître dans les rêves une quelconque idéologie qui les placerait quelque part dans la guerre. Cependant, un élément curieux s'introduit dans la narration de leurs rêves. Une voix à la deuxième personne qui s'adresse directement à eux et exerce une espèce d'emprise sur eux. Dans les deux cas, cette voix gouverne leurs désirs. Mais une question s'impose, à qui peut-on identifier cette voix ? Simplement à celle du narrateur ? Ou s'agit-il d'une personnification de la violence qui les manipule à sa guise jusqu'à s'insinuer perfidement dans leurs rêves ?

[...] Duermes, Cirila, sobre el catre, sobre tu colchón de paja, detenida en ningún despertar, con tu alma perfecta en silencio, cuando de pronto la puerta se abre y entran dos terroristas embozados con sus bufandas².

Où entrent donc ces terroristes ? Dans la chambre où dort paisiblement Cirila ou plutôt dans son rêve ? L'inconscient n'est pas un domaine dont chacun aurait la maîtrise et, dans un état de guerre, c'est plutôt lui qui dicte les lois. Nous constatons que dans ces récits le rêve est rarement conçu comme une activité intrapsychique liée à l'inconscient et à la mémoire ou à l'expérience individuelle. Ce n'est pas non plus une activité qui serait capable de réélaborer le vécu pour le représenter autrement dans le rêve. La violence factuelle et l'idéologie ou les idéologies de la violence subvertissent non seulement la réalité et l'accès à celle-ci, mais aussi la capacité de la représenter, et compliquent la possibilité de la métaphoriser ou de la symboliser.

1 RONCAGLILO Santiago, *op. cit.*, p. 48.

2 THORNE Carlos, *op. cit.*, p. 68.

Rêver sous la guerre n'est pas un exercice facile. Le sommeil n'est plus une protection, la vie publique envahit jusqu'à l'espace le plus intime de soi, l'espace privé du rêve. Finalement, les récits de rêves que nous avons analysés ne sont-ils pas des « rêves politiques » ? On a pu voir à quel point l'espace privé est touché et, de ce fait, à quel point ces rêves sont le reflet de la violence de la vie réelle. Ces rêves sont comme des « sismographes », c'est-à-dire, comme « des surfaces d'enregistrement des événements politiques émanant d'une activité psychique involontaire »¹, pour reprendre la belle définition de Charlotte Berardt. D'un point de vue strictement littéraire, le rêve est conçu comme un ressort narratif au service de l'économie discursive. De plus, son rôle nettement prophétique dans la culture péruvienne contemporaine sert l'écrivain dans la structuration de son projet littéraire. Le rêve est donc un espace de flexibilité extraordinaire pour l'écrivain. Un espace d'assemblage qui associe des matériaux très différents qui vont des sources historiques factuelles aux mythes légendaires. Dans les récits de rêves se réalise une opération syncrétique qui serait sans doute plus laborieuse dans le récit référentiel. D'autant plus que les traditions littéraires au Pérou sont étroitement dépendantes de l'esthétique réaliste.

En outre, ces récits de rêves nous révèlent que, dans le Pérou actuel, les conflits intrapsychiques semblent être vécus plus du point de vue d'oppositions ethniques que d'oppositions des classes. Cependant, il y a dans les derniers romans qui parlent du conflit interne au Pérou le sentiment d'une récupération pressante d'une sensation qui nous permet de croire que le pays sort du trou noir de la guerre. C'est sans doute une des tâches que la littérature s'est donnée, comme auparavant elle s'était donné la tâche de rendre compte de la guerre elle-même. Il y a peut être enfin la volonté de faire exister une communauté imaginée que l'on puisse appeler pays. Un pays reconstruit à partir de signifiés amples qui nous permettent imaginairement de dépasser les contradictions de l'expérience collective, de construire efficacement l'espace symbolique où l'on soignerait ensemble nos blessures.

Jesús MARTÍNEZ MOGROVEJO

GRELPP/EA 369

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

¹ BERARDT Charlotte, *Rêver sous le IIIe Reich*, Paris, Payot, 2004, p. 23.

DÉSIR REFOULÉ ET RÊVE

RÊVES DE COUPLES, CAUCHEMAR DU COUPLE: L'INCOMMUNICATION DANS
LA NOUVELLE FÉMININE ÉQUATORIENNE CONTEMPORAINE

Les critiques évoquent un *boom* de la nouvelle en Équateur à partir des années 1970, au point de parler d'un « nuevo cuento ecuatoriano¹ ». Il est ainsi aujourd'hui impossible de comprendre la littérature équatorienne sans revenir sur la nouvelle, qui s'inscrit dans le panorama socioculturel contemporain, même si elle relève aussi d'une longue tradition, manifeste, par exemple, dans l'œuvre des auteurs du Groupe de Guayaquil des années 1930. Le choix de la nouvelle renvoie en effet à une stratégie toute pragmatique de la part d'auteurs désireux de toucher un nombre maximal de lecteurs dans une société où l'acheteur de livres appartient aux secteurs privilégiés. La majorité de la population, par illettrisme, par pauvreté, en raison de la tyrannie de l'image, reste en marge des circuits de diffusion du livre. Comment atteindre le lecteur national et étranger ? Quelle forme choisir pour s'assurer des supports de diffusion autres que le secteur traditionnel de l'édition ? Quelles stratégies thématiques, stylistiques, linguistiques, culturelles, pour une plus grande réception ? Tels sont les enjeux qui président à l'écriture littéraire, en Équateur, dans les années 1990. Arturo Arias parle du « fantasma de las literaturas invisibles² » propre aux auteurs des pays en voie de développement : « Una literatura invisible es una literatura que nadie lee, que nadie comenta, con la cual nadie dialoguiza, a la cual nadie toma en cuenta³. » S'il est permis de parler de littérature « invisible » dans le cas de l'Équateur, nous n'assistons pas moins à l'éclosion d'auteurs de grande qualité.

Ce renouveau se manifeste non seulement par le choix formel de la nouvelle mais aussi, comme le souligne Raúl Vallejo, par une nouvelle préoccupation pour le langage, l'apparition de l'anti-héros, l'instauration d'un jeu avec le lecteur, notamment par la démultiplication du narrateur et des narrations⁴. Surtout, il est indissociable d'une écriture féminine jusque là marginale qui, à partir des années 1980, s'empare de la tradition de la nouvelle pour proposer sa façon de comprendre le réel, en rupture avec les

1 Nous traduisons « cuento » par nouvelle pour éviter tout contresens.

2 Cité par MARTÍNEZ Pablo A., « Postmodernidad y cultura popular urbana : dos proposiciones sobre el nuevo cuento ecuatoriano para el siglo XXI », www.trinity.edu/pmartine/Martinez/ensayo.htm (page consultée le 9 janvier 2011)

3 *Ibid.*

4 VALLEJO Raúl, *Una gota de inspiración, toneladas de transpiración : antología del nuevo cuento ecuatoriano*, Quito, Libresa, 1990, p. 18-25.

génération précédentes. Ces auteures délaissent le ton engagé et la dénonciation des injustices, privilégiant, non sans humour, une thématique nouvelle, celle de l'incommunication entre les sexes.

Le motif du rêve occupe à ce titre une place privilégiée. Il illustre cet univers propre à la nouvelle qu'Ernesto Albán Gómez, en 1995, définit comme :

Un universo entretejido de figuras ambiguas y de historias a medio camino entre la realidad y la ilusión, [...] un mundo por el que obsesivamente rondan la frustración, la pesadilla, la humillación, la soledad, el insomnio, los espejismos y delirios del desdoblamiento, la falsedad, la locura y la muerte¹.

Sommeil, demi-sommeil, cauchemar, message du subconscient, message des ombres d'un au-delà du réel tangible, dénouement absurde ou surprenant, polysémie, brouillage du sens, brouillage du temps et de l'espace, récupération du fantastique, voilà autant d'éléments que cristallise le motif du rêve pour mieux nourrir une réflexion sur les relations entre les sexes en cette fin de XX^e siècle. Pour des raisons d'espace, nous limitons le présent travail à trois nouvelles, représentatives non seulement du renouveau littéraire à l'œuvre mais des thématiques qui le sous-tendent, rêve en tête : de Violeta Luna « Locura » (Guayaquil, 1940) ; de Gilda Holst « La vida es sueño » (Guayaquil, 1952) ; de Carolina Andrade « La muerte de Fausto » (Guayaquil, 1962)².

Il s'agit de comprendre comment s'articulent les rapports entre rêve et réalité afin de souligner la dualité qui s'instaure entre illusion et vérité. Nous tenterons de montrer comment cette dualité recoupe celle, essentielle, entre homme et femme. De même, à la lumière de l'analyse de la fonction du rêve dans l'économie du texte, nous nous efforcerons d'observer comment les trois nouvelles proposent une lecture de la condition humaine, les dualités rêve-réalité et illusion-vérité renvoyant aussi aux dualités identité-altérité et déterminisme-liberté. Ce faisant, il conviendra de mettre en évidence la dimension narrative du rêve, rêver étant aussi le fait de se raconter des histoires au cours de la nuit, afin d'observer comment le motif du rêve sert l'écriture.

1 Cité par MARTÍNEZ Pablo A., « Postmodernidad y cultura popular urbana : dos proposiciones sobre el nuevo cuento ecuatoriano para el siglo XXI », *op. cit.*

2 Ces trois nouvelles se trouvent dans l'anthologie de Miguel DONOSO PAREJA, *Antología de narradoras ecuatorianas*, Quito, Libresa, 1997, 401 p. ; « Locura » de Violeta LUNA (qui y figure p. 253-255) a été publiée dans le recueil *Los pasos amarillos* en 1970 ; « La vida es sueño » de Gilda HOLST (p. 282-285) dans *Más sin nombre que nunca* en 1989 ; « La muerte de Fausto » de Carolina ANDRADE (p. 373-375) dans *Detrás de sí* en 1994.

1 – Le rêve, pivot de la narration

Comme les autres auteures, le tirage des œuvres de Violeta Luna, Gilda Holst et Carolina Andrade est très limité, rarement plus de 1000 exemplaires, et les rééditions s'avèrent exceptionnelles. Elles sont originaires de Guayaquil, les écrivaines équatoriennes étant largement issues des grandes villes de Quito et Guayaquil, où l'accès à l'éducation est plus aisé mais aussi la participation à des ateliers d'écriture organisés par les universités ou les maisons de la culture. Les revues et maisons d'édition, leurs réseaux et contacts, les éditeurs d'anthologies – devenues souvent le principal vecteur de diffusion – se concentrent également dans ces deux capitales. Les deux tiers des femmes écrivains recensées publient depuis les années 1985. Mais c'est depuis une dizaine d'années qu'elles se distinguent par leur nombre. Violeta Luna représente ainsi une première génération, ouvrant la voie de l'écriture féminine dans les années 1960 et 1970, après les pionnières des décennies précédentes. Résidente au Mexique, docteure en littérature de l'Université Centrale de Quito, elle est surtout connue comme poétesse. Elle est l'auteure d'un recueil de nouvelles, *Los pasos amarillos*, en 1970, dans lequel se distingue « Locura » par un jeu subtil avec le lecteur.

a) La vie est un cauchemar

Le jeu avec le lecteur repose sur la dualité rêve-illusion et éveil-réalité. La « je » narratrice affirme écouter attentivement son mari alors que ses yeux « dorment » placidement. Sommeil véritable et donc action rêvée ? Ou bien sommeil feint pour échapper au réel douloureux ? Le doute est entretenu. En effet, le corps du mari semble se déformer et croître, comme dans un rêve justement. Mais il est possible que l'action se situe dans la réalité et que la narratrice exprime là la terreur, l'impuissance de l'épouse face aux récriminations de l'homme. Le sommeil des yeux fermés peut alors être une métaphore du refus de la narratrice-personnage de voir, d'acter la réalité qu'elle subit.

La description prosaïque, l'action concrète, celle de l'homme donnant des coups de pieds de rage dans les jouets d'enfant, contribue à situer la narration dans le réel du monde de la veille, et non dans le rêve. Ce sentiment semble confirmé par la description du ressenti de la victime face à la violence *crescendo*, toujours factuelle : « Esos hilillos rojos me daban náusea, quería vomitar, sentía que la cabeza me daba vuelta¹. » Le réalisme de la violence subie est entretenu, parce que l'homme accusant sa femme d'être folle, puis lui arrachant l'enfant des bras avant de la jeter durement

¹ LUNA Violeta, « Locura », *op. cit.*, p. 254.

contre le mur, reste décrit sobrement. La scène est parfaitement plausible dans le réel de la « vraie » vie. Nous voilà tentés de lire la narration comme une réalité cauchemardesque de laquelle la « je » narratrice et personnage ne peut échapper autrement que par le désir de croire qu'il s'agit là d'un songe. Mais si elle ferme les yeux pour ne plus voir, elle est forcée de tout entendre et de tout comprendre, rattrapée par la violence.

Les coups frappés à la porte annoncent pour le lecteur une première surprise : le médecin et l'infirmière psychiatres qui entrent ne viennent pas pour la femme, comme semblaient pourtant l'indiquer les propos de l'homme, mais pour ce dernier. C'est le mari qui est fou, et sa rage destructrice, qui le pousse à jeter son propre fils sur le lit, prend alors un sens nouveau : la « locura » qui donne son titre à la nouvelle renvoie à l'accès de folie de l'homme, non à l'hystérie ni à la jalousie malade de la femme que le mari évoquait dans ses reproches.

Second rebondissement, le lecteur découvre que toute la scène a été rêvée :

Yo salí hasta las escaleras y grité desahogada :

– ¡ Robertoooo... Rober-toooooo !!!

– ¿ Qué sucede mi amor, qué sucede ? [...] Despierta querida, ¿ qué pesadilla tuviste ? Cuéntame¹.

Le rêve était un simple cauchemar, invitant à relire la narration précédente comme irréaliste et donc mensongère quant à la nature de la relation du couple. L'homme et la femme s'aiment tendrement ; ils sont sûrement fraîchement mariés puisque l'enfant n'est pas encore né.

Pourtant, un troisième rebondissement se produit pour le lecteur invité à réinterpréter la narration, sous un angle encore différent, avec la dernière phrase : « Recordé que mi suegra todavía vivía y arrugué la frente » La femme est cette fois pleinement éveillée. Elle a d'abord rejeté l'épisode rêvé dans l'absurde et l'irréel du songe : « Volví a sonreír² », affirme-t-elle. Mais, pleinement consciente, elle semble accorder au rêve du crédit puisqu'elle plisse le front, de nouveau envahie par l'angoisse, en proie au doute. Le cauchemar devient rêve prémonitoire, annonçant l'enfant à venir, l'hostilité entre la bru et sa belle-mère et la violence du mari. L'homme qui dort est appelé à devenir le mari brutal qui tyrannise sa famille.

Sommeil et rêve, entre-deux du réveil et de la semi-conscience, veille et conscience, telles sont les trois phases qui structurent la nouvelle. Elles sont porteuses d'un message qui est aussi une révélation, non seulement celle du

1 *Ibid.*, p. 255.

2 *Ibid.*

couple condamné à la mésentente dans le futur mais d'ores et déjà miné par la défiance dans le présent. La tendresse du présent n'est qu'une apparence que le rêve, prémonition porteuse d'une vérité inaccessible en état de veille, vient dynamiter. Cette fonction du rêve prévaut aussi dans la nouvelle de Gilda Holst « La vida es sueño¹ ».

b) La vie est un songe

La nouvelle se structure par l'alternance entre la narration omnisciente de moment réels et celle des rêves des deux protagonistes, Felipe et Mariana. Cette alternance renvoie à la dualité entre rêve et réalité, entre vérité et mensonge, pour raconter la naissance d'un couple.

Après la déclaration de Felipe, Mariana rêve des mains du jeune homme. La narration établit le lien entre les mains réelles, observées et admirées par Mariana, et les mains rêvées. Elles sont bien différentes. Initialement « morenas » et aux « dedos largos », elles se déforment dans le rêve jusqu'à devenir leur exact contraire : « Gordas, rojizas, con uñas abultadas y con un anillo grande de oro atorado en el dedo meñique². » Rêve et réalité semblent s'opposer. Mariana donne sens à cette opposition : même si elle se sent flattée, elle n'aime pas Felipe.

La vérité est du côté du songe. À la réalité de la vie éveillée d'en prendre acte. Le rêve permet alors de fixer une ligne de conduite, invitant à faire rebondir l'action. Mariana prend ainsi la décision de ne pas répondre à l'amour de Felipe, tout en contenant sa flamme afin de ne pas perdre son amitié, espérant qu'il se lasse rapidement. Pourtant, la révélation du rêve s'estompe et le sentiment de flatterie semble prendre le dessus, altérant la ligne de conduite choisie par la jeune femme.

Felipe, de son côté, s'abandonne à la rêverie, restant au bureau la nuit venue. Il imagine la maison du jeune couple s'il parvenait à se former, à trouver piquante la vulgarité de la jeune femme, à idéaliser la paix d'une vie à deux, en définitive à se convaincre de la sincérité de son amour pour Mariana. Or, cette vie éveillée est le lieu de l'illusion, comme l'indique le rêve qui s'ensuit : « Felipe no soñaba mucho y cuando lo hacía casi no lo recordaba³. » Par cette entrée en matière, la narration pointe le rôle

1 Gilda Holst, titulaire d'une licence de lettres de l'Université Catholique de Guayaquil, a été directrice de l'École de littérature de cette université. Elle est l'un des chefs de file du renouveau de la nouvelle équatorienne, aux côtés de Liliana Miraglia, Aminta Buenaño, Carolina Andrade, Jorge Martillo ou Jorge Velasco Mackenzie, à travers plusieurs recueils de nouvelles, de nombreuses participations à des revues ou anthologies, notamment *Revista Hispanoamérica 48*, *El muro y la intemperie* (1989), *Así en la tierra como en los sueños* (1991) et *Cuento contigo, Antología de Cuentos Ecuatorianos* (1993).

2 HOLST Gilda, « La vida es sueño », *op. cit.*, p. 282.

3 *Ibid.*

déterminant du rêve qui va être raconté, son caractère exceptionnel. Ce rêve, absurde en apparence, prend toute sa mesure dans la révélation qu'il impose à Felipe. Felipe y poursuit Mariana pour lui montrer une bulle d'air, peut-être ce qu'il prend pour de l'amour, un sentiment superficiel et léger à l'instar de la bulle. Le dé qu'elle contient renvoie au destin qui est en train de se jouer, celui de Felipe qui décide, malgré tout, de conquérir Mariana. Car dans la scène suivante, chacun emprunte un ascenseur différent, mais dans le même trou comme Felipe le réalise ensuite : « Nunca podrían llegar al mismo lugar ni al mismo tiempo¹. » Leur relation est sans avenir, puisque la rencontre véritable, celle des cœurs et des âmes, semble impossible. Felipe continue d'ailleurs de poursuivre Mariana sans jamais parvenir à la rejoindre. Quand il semble sur le point de l'atteindre, « Mariana se [va] por las ramas y desaparec[e] en una especie de niebla² ».

Le rêve rappelle à Felipe une vérité crue : Mariana lui échappe ; elle ne l'aime pas. Comme le premier rêve de Mariana dont il est le pendant masculin, ce rêve est porteur d'une vérité inaccessible pour la conscience éveillée. Toutefois, Felipe persiste dans son projet sentimental et fait fi de la révélation du rêve. Ainsi la « vraie » vie est-elle un monde d'illusion où la vérité est travestie. La vérité du rêve se dilue dans les faux-semblants et l'orgueil d'une conscience traître.

C'est encore au rêve de rappeler que leur amour n'est qu'un leurre, à l'issue d'un rendez-vous. Mariana se réveille euphorique, car elle interprète son rêve, où elle peut s'abandonner aux plaisirs de la nage en mer sans craindre pour sa vie, comme le signe encourageant d'un risque à prendre :

Un baño de aguas profundas donde pudiera sumergirse, zambullirse, empaparse y sin peligro de darse contra el fondo, arriesgarse a ser mordida, comida, consumada por un tiburón que definitivamente no iba a quedar varado, valía la vida³.

Pour sa part, Felipe fait un rêve fort similaire, où le lecteur comprend qu'il est le requin menaçant dont rêvait Mariana. Or, contrairement à Mariana, il se réveille profondément déprimé. Les voilà opposés, même en rêve. Ce couple n'a aucun avenir.

De nouveau, les deux protagonistes font fi de la révélation, pourtant insistante, du rêve :

1 *Ibid.*, p. 283.

2 *Ibid.*, p. 284.

3 *Ibid.*, p. 285.

Deprimido y eufórica, ambos se hablaron, se dijeron. Mariana lo encontró amurallado, Felipe la sintió comentosa, pero decidieron allí, fuera de este mundo, que la vida es efímera y que los sueños, sueños son⁴.

L'épilogue en témoigne, qui décrit prosaïquement un couple faussement uni. « Viven en la realidad » justement, une réalité qui repose sur l'illusion du bonheur conjugal. Les faux-semblants dissimulent mal leur indifférence réciproque : « Consumida Mariana y Felipe asfixiado [...], Mariana estudiando a Freud y Felipe en frecuentes excursiones al campo². » La vérité reste du côté du songe ; l'illusion, du côté du réel.

c) Le rêve est la vie

La dualité rêve-réalité, vérité-mensonge, avec des renversements de perspective qui sont autant de rebondissements pour le lecteur, est encore à l'œuvre dans « La muerte de Fausto ». Elle recoupe également un autre jeu d'opposition vie-mort. Cette thématique illustre le travail de Carolina Andrade qui allie l'humour à la gravité pour traiter la mort, l'absence, la perte et la solitude³.

La narration s'ouvre sur le motif du rêve : « Desde hace siete días Fausto se aparece en todos mis sueños para decirme que después de muerto le va muy mal⁴. » Le rêve s'impose d'emblée comme un espace de révélation. Toutefois, c'est le mort, l'objet rêvé, qui attend la révélation et non la rêveuse. Fausto utilise le rêve pour communiquer depuis l'au-delà : « ¿ Qué pasó, Elena ? – Dicen que te suicidaste⁵. » La situation incongrue nourrit l'énigme qui repose autant sur le mystère du décès de Fausto que sur les modalités de la communication entre un mort et une vivante.

La « je » narratrice et personnage, Elena, apparaît comme détentrice de la vérité, depuis le monde des vivants qui est aussi le monde de l'éveil. Mais rêve et réalité ne s'opposent pas. Au contraire, le rêve se présente comme l'espace de transmission de cette vérité, point de rencontre entre le monde des vivants et celui des morts.

Le mystère semble se lever dans le *flash-back* de la narratrice qui éclaire ses relations avec Fausto. Celui-ci était son jeune amant, fils d'un associé de

4 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 Également titulaire d'un diplôme de lettres de l'Université Catholique de Guayaquil, membre de plusieurs ateliers d'écriture, Carolina Andrade a publié de nombreuses nouvelles dans des recueils et anthologies, notamment *Detrás de sí* (1994), *De luto* (1998), *El libro de los abuelos* (1990), *40 cuentos ecuatorianos* (1997), *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX* (Quito, 1999), *Nuevos proyectos de escritura ecuatoriana* (2000), *Cuento ecuatoriano contemporáneo* (México, 2001).

4 ANDRADE Carolina, « La muerte de Fausto », *op. cit.*, p. 373.

5 *Ibid.*

son mari. Elle le connaissait bien. Et Elena d'évoquer les penchants de Fausto pour les expériences extrêmes, en l'occurrence faire voyager son âme hors de son corps afin de découvrir les secrets de ses contemporains. Cette piste fantastique conduit le lecteur à penser que le suicide s'explique par une expérience qui aurait mal tourné. En effet, la narratrice le précise, ces voyages peuvent s'avérer dangereux, terrifiants, même si Fausto parvient à dominer l'exercice du dédoublement de soi « *con plena conciencia y a voluntad*¹ ».

Coup de théâtre pour le lecteur : « *Yo no tengo corazón para herirlo, me daría mucha pena confesarle que yo lo maté*². » Elena est l'assassin. Elle garde le secret face à un Fausto désespéré, conservant sur lui une emprise qui lui échappait du vivant du jeune homme.

Finalement, c'est dans le rêve que la protagoniste connaît une « vraie » vie, haletante cette fois, faite de passion, de sexe, de pulsions, de meurtre. Elle échappe aux convenances du mariage, à la comédie du couple heureux, aux faux-semblants d'une vie imposée par les normes sociales. Dans cette perspective, le rêve est la vie. Nous comprenons ainsi pourquoi ce qui devrait être un cauchemar, le fantôme venant hanter la conscience de la meurtrière, est un rêve somme toute paisible : il prolonge l'aventure et la passion, malgré l'embarras d'Elena face à Fausto. Dans ce rêve, Elena, la mère au foyer respectable et discrète, peut redevenir cette femme flamboyante qui conserve sur l'homme convoité son emprise. Le rêve est l'espace où la vraie personnalité s'exprime. En revanche, la réalité est aliénante : les individus sont asphyxiés par les normes, contraints de singer le bonheur familial.

2 – L'impossible communication entre les sexes : le cauchemar du couple

La dualité entre rêve et réalité, entre vérité et mensonge, converge vers un même thème : le couple, plus exactement l'illusion du couple. Les personnages, même en couple, surtout en couple, sont renvoyés, par le biais du rêve, à travers ses révélations, à leur solitude. Le couple n'est pas le lieu de l'échange, de la communication, mais celui de l'enfermement et de la violence dans « *Locura* », de la trahison dans « *La muerte de Fausto* », au mieux de l'indifférence dans « *La vida es sueño* ».

¹ *Ibid.*, p. 374.

² *Ibid.*, p. 375.

a) La tragédie du couple

Dans « Locura », le rêve décrit la relation homme-femme non seulement sur le mode de la violence mais aussi celui des clichés misogynes. Les reproches de l'homme décrivent une « golfa » hystérique, une femme primaire et idiote, une mégère jalouse et envieuse, qui considère sa belle-mère comme une rivale. Maladivement possessive, elle cause le malheur de la famille. Elle est la mauvaise mère dont les enfants auront honte et l'épouse vénéneuse et hargneuse qui détruit la paix de l'homme, sa tranquillité, son bonheur.

La révélation du rêve prémonitoire ne concerne pas seulement les deux protagonistes. Par l'accumulation des clichés, elle prend une dimension universelle. Le drame conjugal qui se noue est celui de tous les couples. La « je » narratrice et personnage reste d'ailleurs anonyme : elle renvoie à une condition dont la réalité ne saurait se limiter à l'Équateur.

Le drame conjugal se présente en effet comme une fatalité universelle, celle de la tragédie des sexes. L'homme brutal du rêve prémonitoire est d'abord sincèrement amoureux, tendre, dévoué, comme l'atteste la phase d'éveil. Mais le malheur du couple, l'impossible bonheur à deux, est en germe dès les premiers moments de l'union, malgré les apparences ; telle est la révélation du rêve, en l'occurrence du cauchemar.

La distance irrémédiable entre homme et femme est manifeste dans la réaction de la jeune amoureuse à qui le mari demande de raconter son cauchemar. Elle répond par des « non » angoissés. Libérée du sommeil mais sans être totalement en éveil, la conscience féminine semble exprimer spontanément la méfiance : l'homme, même aimé, ne saurait devenir son confident. Il ne pourrait accepter de s'entendre dépeint comme un bourreau, y compris en rêve. Si le rêve prémonitoire annonçait déjà le couple comme prison, la phase du réveil, cet entre-deux flou, dévoile que la communication entre l'homme et la femme ne peut être que superficielle, car la défiance caractérise la relation entre les sexes.

b) La comédie de l'union

La nouvelle de Gilda Holst traite également de l'impossible rencontre entre les sexes. L'amour n'y est pas spontané mais volontariste, décidé par Felipe, et donc artificiel. D'où la surprise de la principale intéressée : « Cuando Felipe decidió que estaba enamorado de Mariana, ella fue la más sorprendida¹. »

Le couple n'a de cesse de se mentir à lui-même. La conscience libérée et assumée se trouve dans le songe. Aussi, pour le lecteur qui commence à

¹ HOLST Gilda, « La vida es sueño », *op. cit.*, p. 282.

saisir le fonctionnement entre rêve et réalité, les sentiments naissants à l'issue du rendez-vous de la pizzeria, où Mariana et Felipe se quittent troublés, comme convaincus que quelque chose les unit, ne sont-ils qu'illusion. En l'occurrence, ils sont aussi vanité : « En la casa de cada cual, se sintieron oscuros y únicos¹. » Derrière la façade du couple, chacun reste convaincu de son unicité, de son individualité, rendant impossible l'union.

Il y a coexistence, juxtaposition, et non rencontre de deux êtres. Le rêve de Mariana, la nuit suivante, semble identique à celui de Felipe. Mais il débouche sur une conclusion bien différente. Elle se baigne dans la mer, malgré ses appréhensions, échappant à un requin. Ce rêve, qui la rend euphorique au réveil, est considéré par Felipe comme un cauchemar : « Felipe, en cambio, ese día se levantó deprimido. Había tenido una pesadilla, en la que, persiguiendo a Mariana que nadaba como una sirena por un mar tormentoso, había sentido que se ahogaba². » Le requin poursuivant la sirène Mariana s'avère être un avatar de Felipe. Le voilà prédateur, qui plus est un prédateur qui se noie. Le rêve annonce le couple comme une forme de destruction, une aliénation.

Le rêve oppose Mariana et Felipe en pointant leur incompatibilité fondamentale. S'ils s'unissent, c'est parce qu'ils décident de ne pas croire en la révélation du rêve. L'union repose sur un double mensonge : ils se mentent l'un à l'autre mais aussi à eux-mêmes. Tel est le sens de « decidieron allí, fuera de este mundo, que la vida es efímera y que los sueños, sueños son³ ». Ils rejettent la vérité du rêve. C'est dans la réalité de l'éveil qu'ils se trouvent « fuera de este mundo », puisque leur réel est l'espace de l'illusion et du mensonge. Aussi la vie de couple, dans sa réalité éveillée, ne peut être que la comédie de l'amour, l'apparence de l'union.

Mariana, qui s'est aveuglée en épousant un homme dont elle savait les sentiments peu sincères, en doutant des siens à son égard, se consacre à l'étude de Freud. Elle prétend explorer son inconscient, détenteur d'une vérité sur elle-même qui lui échapperait. Elle le fait de façon consciente, dans le monde « réel », alors que cette vérité lui est apparue à plusieurs reprises en rêve, qu'elle l'a touchée du doigt avant de délibérément la nier et l'enfouir. Sa réalité reste illusion et mensonge envers soi. De son côté, Felipe opte pour la fuite physique, se consacrant à de nombreuses excursions champêtres. Mariana et Felipe sont seuls. Chacun reste enfermé dans un univers qui est aussi une stratégie d'évitement. Incapables

1 *Ibid.*, p. 284.

2 *Ibid.*, p. 285.

3 *Ibid.*, p. 282.

d'affronter la vérité, ils ne peuvent parvenir à une forme de communication véritable. « Dicen que no les va mal¹ » ; la nouvelle se referme sur cette conclusion dont le lecteur est à même de déchiffrer la fausseté.

b) La solitude à deux

Proposant également une réflexion sur la solitude au sein du couple, « La muerte de Fausto » narre un adultère qui se veut le démenti cinglant des faux-semblants conjugaux. Mais Elena sape également le mythe de l'harmonie familiale. Elle transgresse d'abord l'ordre générationnel : son amant est le fils de l'associé de son mari. Il fait d'ailleurs, à ce titre, partie du cercle familial, l'adultère prenant des allures incestueuses, même s'il ne s'agit pas d'un inceste à proprement parler. Nouvelle transgression, la mère devient la rivale de sa fille, attirée par Fausto. De surcroît, elle se décharge de toute culpabilité en insinuant que c'est la passion de sa fille pour Fausto qui l'a poussée dans les bras de ce dernier : « [...] No cesaba de elogiar lo maravilloso que era y, como era de esperarse, terminó por convencerme². » Enfin, Elena devient l'initiatrice sexuelle du jeune homme, à mille lieux de l'image de femme au foyer rangée qu'elle cultive.

Pourtant, le jeune amant ne représente aucune échappatoire à l'ennui conjugal et familial. Le couple, comme rencontre véritable entre l'homme et la femme, demeure une utopie, même avec Fausto. La relation devient vite superficielle. La distance s'instaure, renvoyant la femme à sa solitude. Fausto en vient à lui rappeler son mari : « Como broma, o tal vez para impresionarme, me dejó un par de veces haciendo el amor sola con su cuerpo ; fue incómodo, me hizo acordar de mi esposo³. » Qui plus est, il rit de la colère de la femme blessée, indifférent à l'humiliation qu'elle vient de subir, même s'il s'en excuse :

Fausto se rió muchísimo de mi enojo ; después, cuando me vestía, me pidió disculpas varias veces.

– Te prometo que no va a volver a pasar.

– Eso espero – le dije –. No me gusta que te rías de mí⁴.

Le suicide se révèle être un assassinat perpétré par Elena. Le motif en est cette humiliation de trop qui l'a plongée – du moins le lecteur le soupçonne-t-il – dans une rage meurtrière. Le meurtre n'est pourtant pas une libération, mais l'expression de pulsions incontrôlées chez la femme aliénée. En effet, il ne fait que renvoyer Elena à sa solitude : elle ne peut parler de Fausto à

1 *Ibid.*

2 ANDRADE Carolina, « La muerte de Fausto », *op. cit.*, p. 374.

3 *Ibid.*, p. 374-375.

4 *Ibid.*, p. 375.

personne ; elle est tenue au secret. Les rencontres avec le défunt, le temps du rêve, l'enferment davantage encore. Elle ne peut se résoudre à lui confesser la vérité. « Además, jamás lo entendería¹ », conclut-elle. La communication, la compréhension réciproque demeurent impossibles entre la maîtresse et l'amant, comme entre le mari et l'épouse.

Il ne s'agit pas là d'une écriture féministe, dans la mesure où elle ne prétend pas militer pour l'émancipation des femmes, mais d'une écriture féminine où les relations de couple sont perçues, décrites, ressenties par des protagonistes féminins, comme le rappelle Raúl Vallejo :

[Propuestas estéticas y éticas de aliento profundo] han irrumpido en la nueva narrativa para darnos una visión de la mujer desde la mujer y problematizar dicha cuestión desde una perspectiva novedosa : ya no el 'objeto amado', sino el 'sujeto que ama', ya no el objeto del que se habla, sino el sujeto que habla no sólo desde su punto de vista sino desde su propio tono de voz².

Soulignons que le propos n'est pas exclusivement centré sur la femme. Il vaut aussi pour l'homme, car c'est la relation homme-femme comme faillite irrémédiable qui se trouve au cœur des différentes narrations. Roberto est enfermé dans un hôpital psychiatrique. Felipe ne parvient jamais à s'ouvrir à Mariana alors même qu'il souhaite lui dévoiler son âme : « Pero era una cuestión vital que Mariana no lo malinterpretara, que conociera lo más íntimo de él, que comprendiese lo que él era en sus sueños, en sus más mínimos gestos³. » Fausto est assassiné, trahi, dépossédé de la vérité de sa propre mort, condamné à hanter les rêves de celle à qui il accorde toute sa confiance mais dont il ignore qu'elle est sa meurtrière. Si le propos prend une dimension subversive, c'est dans le dynamitage des faux-semblants, dont sont victimes autant les hommes que les femmes :

Busc[a] afanosamente la reconstitución del sujeto/persona, creando personajes atrapados entre el odio y el amor ; entre las convenciones sociales y su identidad personal mutilada ; entre el placer descubierto por la celebración de los sentidos y los tabúes sociales que rigen una falsa moralidad impuesta ; entre los conflictos pecaminosos de una sexualidad incomprendida y el optimismo lúdico y sensual de una sexualidad intuida aunque, a veces, trágicamente recuperada al fin. Personajes, en suma, que pueden vivir intensamente, desde sus situaciones-límite tanto físicas como psicológicas, la esencia de la condición humana con sus triunfos y fracasos⁴.

1 *Ibid.*

2 VALLEJO Raúl, « Petróleo, J.J. y utopías: cuento ecuatoriano de los 70 hasta hoy », in *Crítica literaria ecuatoriana*, PÓLIT DUEÑAS Gabriela (dir.), Quito, FLACSO, 2001, p. 343.

3 HOLST Gilda, « La vida es sueño », *op. cit.*, p. 284.

4 MARTÍNEZ Pablo A., « Postmodernidad y cultura popular urbana : dos proposiciones sobre el nuevo cuento ecuatoriano para el siglo XXI », *op. cit.*

3 – Rêve et condition humaine : libération-aliénation

Les dualités rêve-réalité, homme-femme, recourent ainsi les conflits intérieurs des personnages, empêtrés dans leurs contradictions et mensonges, prisonniers de la dualité entre identité et altérité, aliénation et libération. Pour les psychanalystes, l'inconscient, pendant le sommeil du « moi », exprime, par le biais de symboles, la personnalité profonde du rêveur, ses désirs, ses pensées latentes qui gênent la conscience. Le rêve permet la présentation à la conscience de questions censurées ou occultées par le « moi ». En l'occurrence, une forme d'identité profonde se trouve ici dans le rêve. Analysant la spécificité de la nouvelle en Équateur, Pablo Martínez évoque une écriture qu'il qualifie de postmoderniste mais dont les enjeux relèvent parfaitement, à notre sens, de la fonction du rêve dans les trois nouvelles :

Los cuentos son mundos ficticios paralelos a la realidad pero dependientes de ella, « surgidos » de ella pero en constante enfrentamiento con ella. Una especie de laberinto de espejos en el cual, autores y personajes se hallan reflejados y atrapados en la encrucijada de sus propias contradicciones históricas y personales ; en la encrucijada de ajenas limitaciones y condiciones impuestas por la historia, la sociedad, la política y la economía. Tal encrucijada [...] es una situación de conflicto y desafío tanto para los personajes como para los lectores, que se resuelve muchas veces en una cadena de resistencias y nuevos enfrentamientos. De allí surge el movimiento pendular que a nivel de personajes, acontecimientos, ambientes y dimensión espacio-temporal, singulariza a estos cuentos como textos culturales : alteridad e identidad, alienación y pertenencia, presencia y ausencia, presente y futuro, cosmopolitismo y localismo, historia y metaficción, tragedia y comedia¹.

La nouvelle « Locura » oppose le réel directement perçu à sa représentation dans le rêve et en fait une réalité indépendante de celle de l'état de veille. Or, c'est justement dans cette réalité-là que la « je » narratrice se découvre : elle met à jour l'identité de l'homme à ses côtés, un tyran en devenir, et la sienne, celle de la femme terrorisée et soumise. Le rêve préside ici à une découverte qui crée le suspens sur lequel se referme la nouvelle. Voilà la protagoniste confrontée à un choix essentiel, celui de l'identité et de la libération ou bien celui de l'altérité à elle-même et de l'aliénation. Au lecteur d'imaginer ce qu'elle décidera, si elle refoulera la révélation du rêve ou bien si elle en tiendra compte pour se libérer.

Les personnages des deux autres nouvelles sont également confrontés à la difficile quête de l'identité. À l'instar du Faust de Goethe, Fausto s'offre au diable en s'en remettant aveuglément à son assassin. Surtout, comme Faust, figure de l'humanité souffrante et tiraillée, il est une âme perdue. Il a perdu son corps et cherche à le récupérer, à le réintégrer, à revenir à une

¹ *Ibid.*

unité et à une forme de complétude. Cette quête vitale, celle de la réconciliation avec soi-même, reste forcément vaine, puisqu'Elena est bien décidée à lui mentir. Dans de nombreuses cultures, à travers le rêve, les défunts font passer des messages aux vivants. La nouvelle prend ici le contre-pied de cette tradition : Fausto n'a aucun message à faire passer et, pitoyable, il est condamné à rester étranger à lui-même, à l'image de son corps et de son âme clivés.

Il en va de même du couple de « *La vida es sueño* ». Le titre renvoie à l'œuvre de Calderón de la Barca, elle-même inscrite dans une longue tradition qui considère la vie comme un rêve, de la pensée hindoue à la mystique perse, de la morale bouddhiste à Platon. Dans *La République* de Platon, l'homme vit dans un monde de songes, de ténèbres, prisonnier d'une caverne dont il se libérera uniquement par la quête du Bien. Segismundo vit dans une prison où il est maintenu dans la plus complète obscurité par l'ignorance et la méconnaissance de lui-même. C'est seulement lorsqu'il découvre qui il est qu'il se libère et va vers la lumière. À Mariana et à Felipe d'adopter la même démarche.

Le travail du rêve consiste à reformuler les conflits à l'œuvre dans la structure psychique et les expériences du rêveur. L'interprétation est la voie menant à l'inconscient mis à jour. Mais les personnages de « *La vida es sueño* » rejettent la démarche constructive de l'interprétation comme moyen d'explorer une réalité interne puis d'en tirer profit. Ils démentent l'adage de Macbeth selon lequel les rêves sont les chefs nourriciers du festin de la vie. Pour des personnages lâches et aveugles comme Mariana et Felipe, le rêve ne peut être exploité à bon escient. Ses révélations, parce qu'elles sont ignorées et même niées, condamnent les personnages à l'aliénation.

Face à la profondeur de l'inconscient comme forme de vérité, exprimée par le rêve, se pose le choix de l'individu conscient, prisonnier de lui-même mais capable d'échapper au déterminisme de l'aliénation par le choix de la libération. Or, les personnages ne commettent pas d'erreur dans l'interprétation du désir inconscient que le rêve se charge d'accomplir, selon le principe du déterminisme psychique de Freud. Ils ne se laissent pas piéger par la formation réactionnelle s'opposant à la réalisation de ce désir. Ils dégagent le contenu manifeste du rêve de la déformation qu'il a subie. Pourtant, ils font le choix, tragique, d'écarter la révélation du rêve.

Le rêve permet la présentation d'une autre réalité que le réel mais supérieure à celui-ci parce qu'il est le lieu d'une vérité de soi. C'est pour cette raison que les rêves semblent ici si réalistes, malgré les invraisemblances d'un mort dialoguant avec la rêveuse, malgré des corps et des mains qui se déforment. L'absurde y est moins présent que dans la

réalité où l'identité profonde, les aspirations intimes sont étouffées. Les personnages éveillés, eux, depuis la caverne de la réalité, vivent, au mieux, leur aliénation dans l'indifférence et le détachement, comme Mariana et Felipe mariés, ou bien laissent s'exprimer des pulsions destructrices, comme la meurtrière Elena.

La dualité à l'œuvre, irréconciliable, vient contredire les propos de Carl Jung pour qui « la fonction générale des rêves est d'essayer de rétablir notre équilibre psychologique à l'aide d'un matériel onirique qui, d'une façon subtile, reconstitue l'équilibre total de notre psychisme tout entier¹ ». Ce que Jung appelle la « fonction complémentaire des rêves dans notre constitution psychique » n'est pas à l'œuvre dans les nouvelles. Pour lui, les rêves sont une porte ouverte sur l'inconscient mais, par rapport à Freud, il élargit leurs fonctions. Les rêves deviennent chez Jung la voie d'un développement personnel compris comme un accès à une prise de conscience qu'il appelle individuation. L'individuation n'a d'autre but que de libérer le Soi des images inconscientes, des fausses enveloppes, des fausses croyances de notre raison sur nous-mêmes. La « je » narratrice de « Locura » vient peut-être d'enclencher ce processus (et encore, dans la mesure où le lecteur accepte de croire en une prise de conscience de sa part) mais Mariana et Felipe s'en détournent tout comme Elena, prisonnière de sa solitude, ou Fausto, errant en âme en peine. La dualité rêve-réalité finit par recouper la dualité déterminisme-liberté, nos personnages ne parvenant jamais à la dépasser ni à trouver la voie de l'individuation. Dans cette dualité réside la dimension tragique des trois nouvelles, en dépit de leurs aspects ludiques, malgré l'humour.

Énigme envoyée par une activité mentale inconsciente, le rêve est le prototype du récit à portée herméneutique, qui suscite des efforts d'élucidation. Il met ici en lumière, telle est du moins notre interprétation, un jeu d'oppositions duelles entre rêve et réalité, vérité et illusion, mais aussi entre déterminisme et liberté. Dans cette perspective, il ne renvoie pas seulement à l'impossible compréhension entre homme et femme et par conséquent à la faillite du couple, il illustre également « lo esencial de la condición humana² », où l'individu se voit confronté au choix essentiel d'une quête libératrice mais que la liberté effraie.

Évidemment, loin d'être fortuite, l'insertion d'un rêve dans le récit est commandée par la volonté de proposer au lecteur un matériau qui enclenche le travail d'interprétation, exigeant de sa part une participation active. La

1 JUNG Carl G., *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964, p. 49.

2 MARTÍNEZ Pablo A., « Postmodernidad y cultura popular urbana : dos proposiciones sobre el nuevo cuento ecuatoriano para el siglo XXI », *op. cit.*

portée du texte devient plurivoque, alors que le récit, truffé de rebondissements et de surprises, nécessite plusieurs lectures. Le texte représente ainsi « un mapa de navegación del lector ; presenta escollos metafórico-lingüísticos que impiden en una primera lectura llegar al tesoro escondido de la simbología del relato pero que paradójicamente lo posibilitan en re-lecturas subsecuentes¹ ». Aussi, à ce stade de la réflexion, en tant que lecteur décodeur, nous ne pouvons nous empêcher de nous interroger. Dans les trois nouvelles étudiées, quel est l'enjeu principal ? Il peut être de créer le doute ontologique caractéristique du postmodernisme. Il peut s'agir d'écrire une parabole de la condition humaine. Toutefois la réflexion sur le destin de l'homme, sur sa faible capacité à échapper à un déterminisme tragique, parce qu'elle s'appuie sur le motif du rêve et organise un jeu avec le lecteur, vise tout autant, paradoxalement, un plaisir gratuit qui ne prête pas à conséquence.

Emmanuelle SINARDET

Université Paris Ouest Nanterre la Défense

GRELPP/EA 369

¹ *Ibid.*

UNE LECTURE DES RÊVES DANS *BOQUITAS PINTADAS* DE MANUEL PUIG:
RÊVES DE JEUNES FEMMES, PETITES SCÈNES DRAMATIQUES

En 1969, lors de sa publication, le deuxième roman de Manuel Puig, *Boquitas Pintadas*¹, bouscule les codes de l'écriture en puisant sa source dans celle des feuilletons radiophoniques mélos, eau de rose au vitriol.

Seize livraisons (ou *entregas*) constituent l'architecture du livre et proposent, à travers un échange épistolaire, des intrigues où se succèdent sur un rythme endiablé amour et haine, vengeance et repentir.

La trame se tisse autour de deux jeunes filles, Nélida Enriqueta Fernández et María Mabel Sáenz, de Coronel Vallejos, petite ville de province argentine, qui tombent amoureuses d'un séducteur au destin tragique, Juan Carlos Etchepare dont l'avis de décès ouvre la première livraison.

La structure interne de *Boquitas pintadas* correspond à une association de matériaux qui se superposent au sein de chaque lettre ; la transcription des rêves de ces trois personnages phares fait partie des éléments constitutifs de cette structure.

Six rêves constituent ce matériau qui se décline au nombre de deux pour Nélida Enriqueta Fernández, trois, dont un cauchemar, pour Juan Carlos Etchepare et un pour Maria Mabel Sáenz².

C'est dans le déroulement des différentes intrigues que le rêve rapporté, tout en s'ajoutant aux autres formes de récit, va prendre sa place.

Construction des personnages féminins

La question est de savoir comment ce matériau révèle une intensité dramatique dans la construction des deux personnages féminins, Nélida et Mabel.

Les feuilletons télévisés et les feuilletons radiophoniques, au même titre que les romans photos des années soixante, genre populaire, deviennent le lieu de rencontre de paradigmes qui se transforment en une usine à rêves faciles. Des jeunes filles tombent amoureuses d'un homme riche, séduisant. Elles devront surmonter une montagne d'obstacles sociaux avant d'atteindre

1 PUIG Manuel, *Boquitas pintadas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969. Les citations seront tirées de cette édition.

2 *Ibid.*, p. 51, 1^{er} rêve : Nélida Enriqueta Fernández ; p. 58, 2^e rêve : Juan Carlos Etchepare ; p. 69, 3^e rêve : Maria Mabel Sáenz ; p. 113, 4^e rêve : Juan Carlos Etchepare ; p. 121-123, 5^e rêve-cauchemar : Juan Carlos Etchepare ; p. 233, 6^e rêve : Nélida Enriqueta Fernández.

le sommet du bonheur, concrétisé par un mariage clinquant. Dans le roman qui nous occupe, Néné et Mabel, deux jeunes femmes de la classe moyenne argentine, répondent dans leurs comportements aux modèles des héroïnes de ce genre populaire dont elles semblent reproduire le schéma.

Dans un premier temps, chacune d'entre elles s'approprié le rôle que les règles d'un modèle culturel de province lui imposent. L'usine à rêves évoquée repose sur le désir de devenir ou de correspondre à un être conforme à la norme : être comme tout le monde et tel que tout le monde désire qu'il soit. La définition du rêve est ici celle de la construction imaginaire destinée à satisfaire un besoin, un désir, à refuser une réalité pénible.

Néné et Mabel, rivales, se disputent les faveurs d'un jeune séducteur, Juan Carlos Etchepare.

Leur survie dépend du mensonge : tout n'est que dissimulation et cachotterie. C'est leur arme principale. La trahison permet de se venger, la vengeance est une arme.

L'adulation, la flagornerie, l'hypocrisie, tous les moyens les moins moraux sont mis en œuvre pour parvenir à leurs fins.

Céder à leur instinct, c'est affronter les commérages, c'est accepter l'infamie. Le salut est dans le châtement du qu'en-dira-t-on.

C'est par un savant collage que Manuel Puig construit ses personnages et leur interdit tout conflit direct entre un « je » et les « autres ». Il leur permet cependant un face à face avec eux-mêmes.

Les voici assaillis d'images et de situations qui les mettent dans une situation autre. Les rêves rapportés vont constituer un instrument privilégié pour fabriquer et insérer dans le récit la confrontation entre le conscient et l'inconscient du personnage.

Avant d'en arriver au commentaire particulier des rêves, Jung nous invite à quelques commentaires. Il nous rappelle que « le rêve est un phénomène naturel qui ne procède pas de la volonté [...] ; à l'instar de tout événement naturel, [il] est un événement non justifié¹ ».

Ainsi, dans la quatrième livraison², Néné en état de veille, « pense », dans un premier temps, et reproduit son histoire particulière en relatant *des événements naturels* :

Pensó en el gerente de la tienda, en el cuello duro desmontable [...] en la vendedora señalada como su amante, en la conveniencia de encontrarlos en el sótano en actitud comprometedora para así poder asegurarles su total discreción [...], en el doctor Aschero [...], en el uniforme gris de la sirvienta [...], en el frente de ladrillos [...] en su

1 *Ibid.*, p. 12.

2 *Ibid.*, p. 51.

queje de que el almidón le había irritado [...], en los forcejeos que siguieron¹.

Elle glisse ensuite sur la possibilité de ce qui aurait pu se produire. Le groupe de mots « jeux de mains » déclenche une succession de situations qui entremêlent les faits réels aux faits rêvés. Un choc de situations où le passé violent de l'abus sexuel l'empêche au nom des conventions morales de se donner à celui qu'elle aime tout en supposant un crime par trahison pour une virginité qui n'existe plus et représente le symbole du don de l'amour absolu :

[Pensó] en la posibilidad de que Juan Carlos la abandonara en caso de comprobar que había habido otro hombre en su vida [...], en la posibilidad de que Juan Carlos lo comprobara la noche de bodas, en la posibilidad de que Juan Carlos la estrangulara en un hotel de Buenos Aires la noche de bodas².

Le rêve révèle une situation de conflit entre le conscient et l'inconscient. Il inscrit le récit dans un temps présent : la description de l'évasion inconsciente donne de la vie au personnage qui apparaît comme prisonnier d'une mécanique du quotidien.

La violence de l'acte de strangulation révèle la part primitive qui réside dans l'inconscient, la violence des tabous, une existence étrangère à l'érotisme. Nélide est condamnée à une sexualité anesthésiée.

La projection de son désir s'exprime dans son deuxième rêve. Elle vit à Buenos Aires depuis qu'elle est mariée avec F. Massa. Elle est mère de deux jeunes garçons. La nouvelle du décès de Juan Carlos Etchepare la renvoie à sa vie sentimentale passée et à son désir refoulé :

Mirá en este cuartito yo vivía, cuando todavía era soltera [...] Juan Carlos, estamos ante Dios, esto el Catecismo nos lo anunciaba, se la llama la Resurrección y es del Juicio Final la consecuencia ¿ no estás contento ? Con que la llamada Resurrección de la Carne esto era, ¿ pero será que lo estoy soñando ? ¿ cómo hacer para del sueño despertar sin sufrimiento ? ¿ y si me pellizco yo ? [...] ¿ y ese beso qué es ? ¿ qué significa ? ¿ estará permitido que me beses ? [...] junto a esta humilde camita de soltera ¿ nuestro nido ? Y preguntemos a Dios Nuestro Señor si él nos declara, por una eternidad, yo tu mujer tú mi marido.

– ¡ Mami, quiero hacer pis³ !

Frustrations

À travers le récit des deux rêves de Nélide, Manuel Puig projette toutes les frustrations de son personnage.

Nélide est dominée par le regard des autres. Sa réputation, son honneur (surtout ne pas le perdre) ainsi que la honte conditionnent chacun de ses

1 *Ibid.*, p. 51.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 233-234.

actes. Elle se rêve mariée à Juan Carlos une fois que celui-ci n'est plus. L'acte sublimé de la chair est autorisé puisqu'il passe par l'évocation de la Résurrection du Christ.

En réalité, Nélide ne parviendra jamais à se détacher de cette aspiration qui la pousse à se complaire dans un passé amoureux idéalisé. Le mariage lui apportera le modèle rêvé d'une vie qui se construit sur celui d'un mode d'emploi sur catalogue. C'est un véritable drame. À un point déterminant de son existence, son inconscient l'entraînera vers la névrose ; elle finira par succomber vingt ans plus tard d'un cancer de la moelle épinière :

Enriqueta Fernández de Massa dejó de existir, después de sufrir las alternativas de una grave dolencia [...] los análisis revelaron un tumor canceroso en la columna vertebral¹.

Dans le troisième rêve, celui de Mabel, cette dernière, également séduite par Juan Carlos Echepare, devient son amante mais elle reçoit l'interdiction formelle de ses parents de l'embrasser puisque ces derniers savent qu'il a la tuberculose. Le drame de Mabel se construira autour de cette interdiction.

La réalité du rêve repose sur les images proposées par l'affiche d'un film :

Mabel observó los carteles de la película anunciada [...] Se trataba de una comedia lujosa, ambientada en escenarios que le encantaban : amplios salones con escalinatas de mármol negro [...] por donde se desplaza una hermosa rubia neoyorquina, dactilógrafa, que seduce a su apuesto patrón y mediante trampa lo obliga a divorciarse de su distinguida esposa. Al final lo pierde pero encuentra a un viejo banquero que la pide en matrimonio y la lleva a París [...] En la última escena se ve a la dactilógrafa [...] no sin antes cambiar una mirada de complicidad con el chofer, un apuesto joven².

Le collage repose sur l'identification du personnage aux représentations féminines cinématographiques des films américains des années quarante, film à la croisée des chemins des romans photos et des films de série B. Le rêve de réussite sociale s'exprime au travers des mythes sur papier glacé du rêve de « l'américan way of life ».

En outre, le drame de cette jeune femme repose sur des rapports amoureux frustrés : le baiser lui est interdit afin de ne pas contracter la tuberculose. Le rêve lui permettra de réaliser cet acte grâce à un jeu de superposition de personnages. C'est par le truchement des jeux des personnages de fiction qu'elle pourra transgresser l'interdit :

Mabel pensó en la intimidad de la rica ex dactilógrafa con el chofer, en la posibilidad de que el chofer estuviera muy resfriado y decidieran amarse con pasión pero sin besos, el esfuerzo sobrehumano de no besarse, pueden acariciarse pero no

1 *Ibid.*, p. 236.

2 *Ibid.*, p. 69.

besarse [...] es cuando el metal cromado no contiene más la sangre impetuosa que las bocas se acercan y todas las noches se regalan el beso prohibido¹.

Le rêve met en scène des trajets qui suivent la vie de deux femmes en quête de bonheur. Nous pourrions croire que Manuel Puig ouvre par ce biais une brèche heureuse dans la construction de l'avenir de ses personnages.

Or, en considérant chacun de ces rêves rapportés selon la structure typique du rêve et tel le schéma que livre C. G. Jung², il apparaît que ces trois rêves procèdent d'une même construction dramatique³.

- Situation : lieu (la chambre, le bus, un espace clos), un moment privilégié (le rêveur à l'heure de la sieste).
- Exposition : le défilé des faits de la journée auxquels s'ajoutent et se superposent les images d'un imaginaire qui laisse libre cours à la transformation du réel.
- Péripétie : les faits s'emballent et enserrant les rêveuses dans leur désir.
- Lyse : l'acte réprimé se concrétise mais est brisé par le réveil, le retour fracassant de la volonté.

Ces rêves révèlent le drame permanent que ces femmes vivent : elles n'arrivent jamais à se détacher de cette aspiration qui les pousse à se reporter dans un passé représenté par les personnages qui ont causé leur perte. Pour Nélida, le docteur Aschero, pour Mabel, ses parents.

Le rêve rapporté comme matériau est sémantiquement rentable. En effet, il constitue une économie narrative, il caractérise le personnage, il en révèle la face cachée, c'est de là que s'élabore les drames que vivent chacune de ces femmes.

Le rêve est un instrument efficace, la logique y est moins résistante puisqu'il permet de plain-pied la conciliation des contraires qui met en place une logique paradoxale ignorante du principe de négation et c'est de façon calculée et rigoureuse que Manuel Puig va tirer ce fil. En effet, si x et non x peuvent coexister, on peut imaginer un troisième élément qui va réconcilier les contraires que certaines traditions orientales appellent le tiers inclus et qui chez Jung se nomme le processus d'individuation⁴.

Un processus naturel de transformation intérieure vécu consciemment ou non par lequel un être devient un « individu » psychologique, c'est-à-dire une unité autonome et indivisible, une totalité qui équivaut à faire la synthèse du conscient et de l'inconscient. Cette recherche d'un équilibre

1 *Ibid.*, p. 69.

2 Cf. JUNG Carl Gustav, *Essai d'exploration de l'inconscient*, traduit de l'allemand par Laure DEUTSCHMEISTER (Paris, 1964, éd. Robert Laffont pour la traduction française), Paris, Denoël, « Folio essais, n° 90 », 2006, p. 25 et 45.

3 *Ibid.*, p. 47.

4 *Ibid.*

120

Martine VANDOORNE
entre les contraires trouve son expression naturelle et
spontanée dans les séries de rêves et les symboles.

Martine VANDOORNE
GRELPP

RÊVE ET STRATÉGIES NARRATIVES

À LA DÉRIVE, ENTRE CAUCHEMAR ET EXALTATION: L'ÉCRITURE DU RÊVE
DANS *PALINURO DE MÉXICO* DE FERNANDO DEL PASO

Dix années après avoir publié son premier roman, *José Trigo*, Fernando del Paso fait paraître, en 1977, un deuxième roman intitulé *Palinuro de México*¹. Alors que le premier convoquait la mémoire de la parabole du grain de blé qui meurt pour renaître au centuple, le deuxième renvoie à un personnage très secondaire de l'*Énéide*. Palinuro est le pilote de la nef d'Énée. Il doit, dans l'œuvre de Virgile, prendre la tête de la file des vaisseaux pour une longue traversée nocturne quand le Dieu du sommeil réussit à le détourner de sa tâche en secouant sur sa tempe un rameau « humide des eaux du Léthé et somnifère par la vertu du Styx² » ; Palinure, qui tombe alors par-dessus bord, appelle en vain au secours. Plus tard, dans les Enfers, Énée le retrouve errant parmi les Ombres. Palinure, qui ignore avoir été trompé, s'accuse de négligence et raconte que, au moment où il était enfin parvenu à mettre pied à terre, les habitants de la côte l'ont tué. Il supplie Énée de donner une sépulture à son corps pour que son âme puisse enfin rejoindre l'autre rive. La grande prêtresse promet que les habitants « apaiseront ses ossements³ » et lui rendront hommage en donnant son nom au promontoire où il a trouvé la mor. De ce personnage fragile, perdu entre les flots et errant au fil des eaux des Enfers, à peine esquissé par Virgile, Fernando del Paso va faire le héros de son roman.

Pour définir le mot « rêve », le Littré établit deux catégories. La première, « Suite d'images, de représentations qui traversent l'esprit, avec la caractéristique d'une conscience illusoire telle que l'on est conscient de son rêve, sans être conscient que l'on rêve », renvoie au rêve nocturne, tandis que la deuxième, « Élaboration de la pensée imaginative qui transforme la réalité », renvoie au rêve diurne. Si l'on s'en tient à cette simple définition, ces deux catégories, quoique fort distinctes, peuvent cependant être envisagées comme deux formes aisément complémentaires : dans les deux cas, quelque chose se passe qui repousse les limites de l'immédiate et tangible réalité de la banalité ordinaire. Walter Benjamin suggérait un champ encore plus vaste pour le rêve lorsqu'il écrivait : « L'homme qui lit, celui qui pense, celui qui attend, celui qui flâne sont des types d'illuminés au même titre que le fumeur d'opium, le rêveur, l'homme pris d'ivresse⁴. »

1 PASO Fernando del, *Palinuro de México*, Madrid, Alfaguara, 1982. Toutes les citations renvoient à cette édition.

2 VIRGILE, *Énéide*, Paris, Garnier-Flammarion, 1982, p. 126-127.

3 *Ibid.*, p. 127.

4 BENJAMIN Walter, *Les rêves*, Paris, Le Promeneur, 2008, p. 84.

Dans *Palinuro de México*, il est fait mention, ponctuellement, quoique pas très fréquemment, de tel ou tel rêve, mais, de fait, le roman n'est pas constitué de récits de rêve dont il serait possible de dire, par exemple, qu'ils commencent à tel endroit et finissent à tel autre, en revanche, peu ou prou, tout, l'ivresse, la flânerie, l'érotisme et la mort, la nuit et le jour, de la première ligne à la dernière, absolument tout, dans *Palinuro de México*, a la texture du rêve.

Aborder le statut du rêve dans ce roman-rêve complexe et sophistiqué demanderait de longues et fines analyses. Dans le cadre de ce travail, on se contentera de poser la question de la nature et de la fonction du rêve sous trois aspects : d'abord, le rêve sera envisagé comme partie intégrante des grandes structures du roman : personnages, espace-temps et composition ; ensuite, on prêtera une attention particulière au centre du roman où, par la force d'un cauchemar, Palinuro, comme son lointain ancêtre, descend aux Enfers ; finalement, c'est le rapport du rêve au langage qui sera approché puisque, en effet, l'alliance du rêve et du langage semble seule pouvoir faire contrepoint au cauchemar et justifier le final du roman en apothéose.

Le rêve inhérent à la structure du roman

Dans le premier chapitre du livre, Palinuro et Estefanía, les deux protagonistes du roman, sont deux enfants. Le chapitre s'intitule « La gran ilusión » et cette grande illusion, ce grand rêve, au sens le plus banal du terme, c'est celui de la médecine. Dans la première phrase, on lit :

La ciencia de la medicina fue un fantasma que habitó, toda la vida, en el corazón de Palinuro. A veces era un fantasma triste que arrastraba por los hospitales de la tierra una cauda de riñones flotantes y corpiños de acero. A veces era un fantasma sabio que se le aparecía en sueños para ofrecerle, como Atenea a Esculapio, dos redomas llenas de sangre ; con una de ellas, podía resucitar a sus muertos queridos, con la otra, podía destruirlos y destruirse a si mismo¹.

Dans cette phrase d'ouverture, emblématiquement, le monde objectif, celui de la science et de la médecine, est emporté par le monde subjectif, « le cœur de Palinuro » et sa toute-puissance capable de faire et de défaire le monde. Dès lors, il importe peu de savoir si le fantôme apparaît de jour ou de nuit, les yeux ouverts ou les yeux fermés, puisque le flottement ici présent entre réel et irréel sera une constante des personnages et du roman dans lequel ils figurent. Or, ce flottement réserve toujours la part la plus belle à l'irréel, à l'imaginaire, à la fantaisie quelle qu'en soit la nature. D'emblée, pour le lecteur, le personnage et le rêve font deux ensembles qui se recoupent tout naturellement. En outre, dès l'ouverture du roman, le lecteur découvre que le rêve est aussi une question de mots, de récits et de

¹ PASO Fernando del, *op. cit.*, p. 15.

L'écriture du rêve dans *Palinuro de México* de Fernando del Paso 125
contes, tels ceux que l'oncle, qui rêvait d'être médecin, fait aux
deux enfants. De ces mots, de ces récits et de ces contes attentivement
écoutés, il résultera une terrible turbulence du dedans lorsque, par exemple,
aux contes de ma mère l'Oie succèdent les récits de dissections :

[...] por las noches, mi prima [il s'agit de Estefanía] tenía sueños espantosos en los
que se mezclaban por igual todos los horrores y las maravillas, todas las ilusiones y
todos los temores que esas y otras conversaciones habían sembrado en su imaginación
de niña, alimentada con otras lecturas de su infancia y con sus sueños propios y ajenos
[...] Y [...] así como creyó en los cuentos de Perrault, Andersen y Grimm, [...] y lo creía
todo : de cabo a rabo, de oreja de plata a príncipe de la Arabia Feliz [...] así también, de
la misma manera, Estefanía creyó en la verdad de sus sueños¹.

Si les mots alimentent le rêve, vont et viennent, et nourrissent
l'imagination, c'est qu'ils entretiennent de très profondes affinités avec la
« suite de mots et d'images qui traverse l'esprit » dans nos rêves nocturnes
les moins prévisibles. Cette particulière et profonde affinité des mots et du
rêve augure de ce que sera la nature du cauchemar : le résultat d'une
traversée qui crée une zone de hautes turbulences dans les tréfonds de l'être
– ici, l'effroi de Estefanía prélude à ce que sera la descente aux Enfers de
Palinuro au cœur du roman. Et c'est encore la mise en relation des mots et
du rêve qui explique, d'une part, le type de langage que Fernando del Paso
va créer dans son roman – on y viendra en dernière partie –, et, d'autre part,
le soin que Fernando del Paso va mettre pour élaborer une structure
narrative particulièrement accueillante aux rêves et aux rêveurs et d'abord,
puisqu'on a affaire à un roman de personnages, à ce rêveur définitif qu'est
Palinuro. Tel son lointain prédécesseur sur la mer houleuse, Palinuro va de
par le vaste monde en évitant autant que faire se peut les affres du réel et
celles d'une profession qui l'obsède et à laquelle il se croit destiné : la
médecine restera, comme pour l'oncle, une grande illusion. L'irruption
inattendue de Palinuro dans le monde de la publicité et des hôpitaux donne
lieu à deux chapitres significativement intitulés « Viaje de Palinuro
Agencias de Publicidad y otras Islas Imaginarias » et « La última de las Islas
Imaginarias : esta casa de enfermos ». Le voyage tourne vite au cauchemar
sans fin – chacun des chapitres s'étire sur plus de soixante pages. Fernando
del Paso fait de la publicité et de la médecine une présentation où le réel
s'avère une dangereuse hyper-réalité si délirante et grotesque qu'il s'en
trouve déréalisé et discrédité. C'est donc pour ce personnage-là, Palinuro,
un être peu fait pour le réel mais magnifiquement doué pour l'irréel, pour
l'éventail des possibles du rêve, que Fernando del Paso va créer un cadre
pour son roman.

¹ *Ibid.*, p. 33.

D'abord, Palinuro n'est pas seul : ils sont deux ou plutôt trois, à vrai dire cinq serait plus juste ou, qui sait, peut-être davantage encore. Comme dans un rêve, « je » est un autre et même d'autres puisqu'il se dédouble à partir de son double. « Un frère jumeau – écrit Pontalis –, le rêve d'un vrai frère, d'un double rassurant : nous nous protégerions mutuellement, parfois des étrangers nous confondraient, nous prendraient l'un pour l'autre et cela nous mettrait en joie¹ ». Palinuro a aussi son « compagnon imaginaire² » et même plusieurs. Ce double parfait dont l'archétype semble Castor pour Pollux, cet autre « je » qui hante particulièrement le rêve romantique, semble inhérent au statut du conteur puisque le « je » qui écrit est déjà irrémédiablement autre que celui qui est écrit pour si identiquement semblables qu'ils puissent paraître. Il y a, dans *Palinuro de México*, un « je », personnage principal, qui s'appelle Palinuro (que par commodité on appellera Palinuro-« je ») et qui, sans qu'on s'en rende toujours compte, écrit le roman qu'on lit, et il y a aussi Palinuro-« il », le « compagnon » rencontré, selon les confidences livrées dans la fiction, bien après la « compagne imaginaire » : « Una de las primeras cosas que me enseñaron al nacer fue a Estefanía, que entonces era mi prima-hermana y fue después mi prima-amiga y mi prima-amante³ ». Estefanía, l'inséparable, sera, sur le mode surréaliste, l'amour plus que fou de Palinuro. D'abord de Palinuro-« je », puis, par glissement, déplacement et substitution, comme dans un rêve, de Palinuro-« il ». Dans le schéma d'emblée onirique de la fiction, bien qu'en principe distincts, ces deux « compagnons imaginaires », féminin et masculin, aussi vrais que le « je » qui atteste de leur réalité, vont vite entrer en concurrence entre eux : « De aquí la confusión de Estefanía. De aquí también la confusión del mismo Palinuro, originada en las sobras de ese banquete platónico en que cada uno de los dos era ambos⁴. » Et, loin de s'en tenir au rôle de créatures imaginées, imaginaires et rêvées, les « compagnons » se rendent, à l'occasion, maîtres de leur créateur : « Nadie me supo decir que yo iba también a quedarme siempre con una sed de saber más de ti, Palinuro, y de ti también Estefanía, y yo mismo confundido sin saber quién fue primero : si tú, Estefanía o yo, Palinuro⁵. » Il arrive parfois, dans la littérature, que des personnages partent en quête d'auteur ou protestent contre le rôle que l'auteur entend leur faire jouer sans que la place

1 PONTALIS Jean-Bertrand, *Le songe de Monomopata*, Paris, Gallimard, 2009, p. 49.

2 C'est le nom que donne Pontalis à ce compagnon que les enfants aiment souvent à s'inventer. PONTALIS Jean-Bertrand, *op. cit.*, p. 44-50.

3 PASO Fernando del, *op. cit.*, p. 34.

4 *Ibid.*, p. 37.

5 *Ibid.*

L'écriture du rêve dans *Palinuro de México* de Fernando del Paso 127
de chacun dans la fiction s'en trouve modifiée. Dans *Palinuro de México*, il en va différemment. Fernando del Paso met à profit l'ampleur de chacun des chapitres et de l'ensemble du roman pour créer un effet de dérive qui fait perdre la côte de vue et avec elle les repères qui organisent l'œuvre. Dans ce brouillage de l'étayage narratif, Fernando del Paso crée des effets de glissement, de confusion, de fusion entre les « compagnons imaginaires » et leur créateur qui marquent d'une empreinte profondément onirique le roman.

Qui est cet « étrange personnage de la vie irréal¹ », lit-on à propos de Molkas, un des multiples doubles de Palinuro. Or, tous les personnages, doubles du double, ont la même étrangeté et partagent une vie pareillement irréal où les paramètres d'espace et de temps qui devraient la structurer, comme ils devraient structurer le roman, s'avèrent dépourvus de l'objectivité qui, en principe, devrait les définir. Dans *Palinuro de México*, l'espace a des airs de décor stylisé et symbolique. Il y a la maison de l'enfance dont l'existence semble autant, si ce n'est plus, poétique que réelle, et il y a l'appartement des jeunes amants, Palinuro-« je » et Estefanía, constitué à partir de la photo de l'aimée. Autour de la photo, un cadre, puis un mur pour le cadre et d'autres murs pour le mur, ensuite une ville et, tout autour et assortis, comme il se doit, aux yeux de la belle, une série d'évènements cosmogoniques, historiques, littéraires et politiques programmés par le couple pour éterniser le présent de leurs vingt ans. Cette appropriation narcissique du monde par les amants est représentative de la très forte indexation du temps et de l'espace à la subjectivité des personnages.

Via Palinuro qui, en début de roman, a la révélation de sa vocation d'écrivain, Fernando del Paso met en abyme l'organisation du temps et de l'énonciation qui règle le roman :

De Palinuro, por ejemplo, fue el poder de reinventar la vida y las cosmogonías familiares y cristalizarlas en un mundo prendido, aquí y allá con alfileres ; aquí al recuerdo de un bodegón holandés [...], allá a la perseverancia de una frase cifrada que la presencia fortuita de un arbusto de asterias había fecundado².

À la fin du roman, une nouvelle mise en abyme explicite les conséquences, au niveau de l'écriture – et donc pour le lecteur –, de ce temps flottant et « cristallisé » sur les « éternels » vingt ans des protagonistes, et ce en contradiction flagrante, par exemple, avec les quatorze ans que dure le périple dans le monde de la publicité. Dans le chapitre 24, Palinuro reçoit, pour l'histoire qu'il a écrite – histoire qui

1 *Ibid.*, p. 360.

2 *Ibid.*, p. 38.

manifestement ressemble en tous points à celle que le lecteur a sous les yeux – plusieurs critiques : on lui signale que tout, dans son récit, se passe dans un passé imparfait où ce qui a lieu oscille entre l'inexistence et la répétition : « [...] Una especie de pasado imperfecto donde muchas cosas parecían suceder más de una vez, y ninguna cosa una sola vez concreta [...] »¹. » Dans ce temps flottant, où les personnages ont éternellement vingt ans, ce qui se répète, c'est l'amour, les jeux et les rêves :

Se quejaban (los amigos) también de la monotonía de nuestra existencia, que trascurría en una serie de etapas casi inevitables : hacíamos el amor, nos disgustábamos o nos reconciliábamos con los objetos, nos peleábamos, teníamos un sueño, creábamos un juego, el juego hacía crisis y de la crisis nacía otro juego ; nos contentábamos después, soñábamos y volvíamos a hacer el amor².

Or, dans ce roman, les rêves, les jeux et l'amour sont, par nature, quasiment une seule et même chose. La dilution des repères objectifs, l'espace subjectif, le temps flottant avec, pour base constante, une cristallisation sur les vingt ans, d'une part, et, d'autre part, l'inscription, dans le corps de ce vaste roman, d'unités qui ont à voir avec le rêve – jeux, amour, rêves – et qui, par delà d'apparentes différences, constamment se répètent, crée une forte impression de rêves dérivant dans un rêve.

Cauchemar et descente aux Enfers

Dans *Palinuro de México*, le temps objectif tient, pour autant qu'il tienne, à un vague filigrane dont le repérage est d'autant plus malaisé que les chapitres sont agencés de manière à créer un effet de miroir. Le chapitre 18 de la deuxième partie, « La última de las Islas Imaginarias : esa casa de enfermos », fait écho au chapitre 11 de la première partie, « Viaje de Palinuro a las agencias de publicidad y otras islas imaginarias » ; le chapitre 22, « Del sentimiento tragicómico de la vida », de la deuxième partie, prolonge deux chapitres de la première partie, les chapitres 9, « La mitad alegre, la mitad triste, la mitad frágil del mundo », et 12, « La erudición del primo Walter y las manzanas de Tristram Shandy » ; ces trois chapitres sont réservés à la voix de Walter, le double érudit et pédant de Palinuro ; de plus, le dernier chapitre, « Palinuro en la escalera o el arte de la comedia », fait le récit de la mort de Palinuro et renvoie au chapitre 3, « Mi primer encuentro con Palinuro », qui relate la première rencontre entre Palinuro et son double et, par-là même, l'entrée de ce personnage dans le roman. Enfin, pour clore significativement la liste des chapitres qui participent à cet effet de miroir, il faut signaler que le dernier, « Todas las rosas, todos los animales, todas las

1 *Ibid.*, p. 360.

2 *Ibid.*, p. 699.

L'écriture du rêve dans *Palinuro de México* de Fernando del Paso 129
plazas, todos los planetas, todos los personajes del mundo »,
par son tour hyperbolique, semble bien fait pour répondre au chapitre
d'ouverture, « La gran ilusión ». Parent du jeu et de la poésie, ce tissage
d'échos et de correspondances entre la première et la deuxième partie du
roman enserme le pli de son centre. Or, c'est précisément dans ce pli que
quelque chose se joue qui a à voir avec le cauchemar :

Las manchas de permanganato se quitan con hiposulfito : ¿ Con qué vas a quitar las
manchas de tus dedos en su cuello, las manchas de su voz en tu conciencia, las manchas
de sus gritos en su corazón¹ ?

¿ A qué temperatura resucita Perséfone ? ¡ Ay, amigo, compañero del alma,
compañero !: ¿ Por qué la mataste ? ¿ Qué vas a hacer ahora ? ¿ Qué vamos a hacer ?
Menudo lío carajo, menudo lío en que nos has metido. ¡ Contesta, contesta, cabrón !
¿ Qué vamos a hacer² ?

¿ Pero que fue lo que hiciste en seguida ?

Tú que eres adivino, adivina³.

¿ El cielo fue testigo ? ¿ Dios, tu conciencia, los pájaros fueron testigos ? La saliva
humana contiene : a) amilasa ; b) maltasa. Ponga una cruz, dos cruces, una paloma, dos
palomas, un buitre, diez ángeles⁴.

Y ¿ Por que lo hiciste ? ¿ Quién era ? ¿ Cómo se llama ? ¿ Dónde vivía ? Y será en
vano que nos jures que está muerta, que está viva, que está despierta ; que está ciega,
que está loca, que está dormida, que no quisiste matarla, que la quisiste viva, que la
trajiste despierta, que la volviste loca y que la mataste ciega, porque no vamos a creerte
una sola palabra⁵.

Avec la meilleure volonté du monde, il est inimaginable que l'on puisse
trouver dans la littérature spécialisée un récit de rêve qui ressemble, même
de loin, à ce que donnent à lire les citations ci-dessus. Dans ce roman où les
ancrages au réel sont frêles, où tout est flottant et recomposé par
l'imagination et par l'écriture, le cauchemar prend un tour qui n'a rien de
convenu, en l'occurrence, celui d'un interrogatoire mené par les
« compagnons imaginaires » de *Palinuro* qui sont le « nous » du « tu nous
entraînes » dans une « sale histoire » : « Menudo lío carajo, menudo lío en
que nos has metido. » Un cauchemar est toujours une « sale histoire » et les
questions ont beau être formulées dans un plaisant chaos qui n'est pas sans
rappeler les jeux des amateurs de pataphysique, ce qui se joue dans la « sale
histoire » a suffisamment d'importance pour qu'on en trouve la trace dès le
début du roman et pour qu'on puisse affirmer que tout ce qui vient après est
déterminé par une stratégie, si l'on peut dire, de sortie du cauchemar. Signe
de son importance, le cœur du roman est particulièrement conséquent en

1 *Ibid.*, p. 400.

2 *Ibid.*, p. 406.

3 *Ibid.*, p. 406.

4 *Ibid.*, p. 410.

5 *Ibid.*, p. 411.

termes de pages. On peut considérer qu'il commence avec la dernière et troisième unité du chapitre 14, « Más confesiones : la buena y la mala leche de Molkas¹ », et qu'il prend fin avec la première unité du chapitre 20, « la priapiada² ». Il faut donc cent cinquante pages pour que le cadavre cauchemardesque qui s'installe sur le devant du texte au chapitre 14 disparaisse et que, enfin, Palinuro se réveille lentement – « El despertar fue lento, como un día que amanece³ » – et se dégage de l'emprise des Ombres de l'Enfer où il vient d'errer si longuement.

Les titres même des chapitres qui ouvrent et ferment le cauchemar, « Más confesiones : la buena y la mala leche de Molkas » et « La priapiada », respectivement, ont un caractère burlesque qui imprime sa marque à la Descente aux Enfers. Dans le premier, le chapitre 14, Molkas, un des doubles de Palinuro, raconte par le menu ses spécificités en matière de sexualité ; dans le second, comme le suggère le titre, le sujet reste le même mais il est traité, non à partir de confidences, mais de blagues de carabin destinées à faire croire à un public choisi que le sexe de Molkas et de ses amis est, par sa taille, le plus mirobolant du monde. « La priapiada » donne lieu à une folle cavalcade de comparaisons hyperboliques qui n'ont d'autres but que d'amuser le lecteur :

Tan larga que tengo tatuado en ella el texto completo, inexpurgado, del Kama Sutra. Pero como está en alfabeto Braille tiene que leerse con los dedos ; tan larga, que me tropiezo con ella, me la pisan los peatones, la orinan los perros, se queda en los ascensores cuando bajo y luego tengo que ir a reclamarla a un quinto piso⁴.

Selon Freud, le rêve c'est un contenu latent qu'il faut chercher derrière un contenu manifeste créé pour que le dormeur puisse, sans se réveiller, exprimer des désirs que la conscience récuse. Il faut donc, pour retrouver ce contenu englouti, se livrer à un décodage de divers procédés de condensation et de déplacement en particulier⁵. Un texte littéraire est nécessairement de tout autre nature que le rêve de nos nuits puisque ce qui est involontaire dans le deuxième, est, dans le premier, consciemment et très consciencieusement élaboré pour le public des lecteurs. De plus, le rêve prend une tournure significativement étrangère à sa nature telle que définie par Freud quand, lorsqu'on se place cette fois dans la fiction, le plan qui devrait être celui de la réalité, rationnellement organisée sur le principe des causes et des effets, est absorbé par la subjectivité des personnages dont le

1 *Ibid.*, p. 367.

2 *Ibid.*, p. 514.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 533.

5 Cf. FREUD Sigmund, « Sur les rêves », *Œuvres complètes*, Paris, PUF, 2003, p. 321-354.

L'écriture du rêve dans *Palinuro de México* de Fernando del Paso 131
roman décline les errances imaginaires. Dans ce cadre-là, la sexualité, pour prendre l'exemple qui intéresse prioritairement Freud, ne peut y figurer en corrélation avec les conventions et les normes qui ordinairement la refoulent. Dans *Palinuro de México*, la série des chapitres pairs, réservée à Palinuro-« je », où se déclinent l'amour fou et le désir sans limite, la sexualité a sa part et, comme toute chose dans le roman, elle se manifeste par l'hyperbole et la métaphore qui exalte les milles et une rencontres amoureuses toujours possibles en rêve :

[...] ensayamos todos los orificios que les nacían del cielo tanto a Estefanía como a su prima la luna. En una ocasión eyaculé entre las piernas de mi prima y le embarré mi esperma en los muslos, en las rodillas y en los vellos espumosos del pubis.[...] Con la lengua, pude extender las últimas gotas hasta el borde del ombligo lleno de pelusas y remordimientos giratorios ; [...] Quince minutos después, me vine a su espalda [...] y dos horas más tarde [...]¹.

Dans la série Palinuro-« il », celle consacrée aux compagnons masculins, les thèmes de la sexualité sont si plaisamment abordés qu'on pourrait y voir « la vulgate de l'anthropologie psychanalytique »² que Gilles Ernst croit trouver dans « L'histoire de l'œil » de Bataille. Pour Gilles Ernst, l'affichage explicite de certains thèmes par Bataille ressemble à une parodie. La parodie et, donc, la mise à distance qu'elle suppose sont flagrantes dans *Palinuro de México*. Le chapitre intitulé « El ojo universal », qui célèbre la deuxième rencontre de Palinuro-« je » et Palinuro-« il », est l'occasion d'un rasage pubien qui, sur l'air de Figaro et assorti d'un festival de références, joue constamment sur le scabreux et prend fin quand, le rasage terminé, on retrouve un œil, pas en vrai comme chez Bataille – à qui il est fait force clins d'œil –, mais en verre, et pas là où on le trouve chez Bataille mais dans l'œil de Palinuro-« il » ; cette fois, il faut entendre « l'œil » comme le fait Quevedo quand il se mêle de scatologie. Dans la ligne du scabreux revendiqué, c'est précisément Molkas qui prend le relais. Deux chapitres lui sont consacrés. Dans le premier, « En nombre de la ciencia », il explique en long, en large, en travers et le plus plaisamment du monde, pourquoi il se masturbe, tous les jours et à n'importe quelle heure. Pour les amis, une première conclusion s'impose :

La primera conclusión de Palinuro y Fabricio fue que su amigo, víctima de un narcisismo primario y de una disposición autoplástica que convertía sus impulsos en síntomas, había transformado en ritual compulsivo toda una inquietud flotante sin contenido ideológico, resultado de una combinación autopunitiva de necesidades viscerogénicas y psicogénicas de carácter focal, difuso y protoactivo...

1 PASO Fernando del, *op. cit.*, p. 91.

2 GILLES Ernst, note à « L'histoire de l'œil », in BATAILLE Georges, *Œuvres Complètes, I, Premiers écrits (1922-1940)*, Paris, 1970, Gallimard, p. 1003.

Le ton est donné. Et Molkas décline sans fin les items de son catalogue de la masturbation « scientifique » jusqu'à ce que, emportés par la pseudo démonstration, les trois garçons se lancent dans un chœur endiablé de confidences drolatiques : chacun avoue se masturber et que tous en font autant : « Palinuro pensando en Raquel Welch, Molkas pensando en el Vesubio [...] Molkas con mayonesa McCormick, Carlos Marx en el museo británico² », etc., etc. Mais il reste encore et toujours plus à avouer, tant il est vrai que, sur ce terrain, le champ de la confiance est inépuisable. Dans le deuxième chapitre qui lui est consacré, le chapitre 14, intitulé programmatiquement « Más confesiones : la buena y la mala leche de Molkas », Molkas, toujours lui, fait une démonstration des merveilles du stade oral : son obsession ce sont les seins et, comme sa maman n'avait pas de seins, depuis il cherche toujours et partout cet incontournable préalable à son bonheur. Et sa première relation sexuelle avec une prostituée n'a fait que le conforter dans sa quête et dans l'idée que rien ne vaut la masturbation. Le déferlement complaisant des confidences est ponctué par les exclamations des amis – « qué tragedia », « qué dramón » – et si Palinuro pense, en son for intérieur, que tout ça fait décidément trop cliché – « Dios mío todo esto parece una historia clínica inventada por Freud³ » –, il n'en écoute pas moins jusqu'au bout – et le lecteur avec lui –, les mirobolantes confessions délibérément pseudo-freudiennes de l'ami Molkas. Bref, Œdipe se défoule : tout ce qui normalement est tu est ici complaisamment exhibé, tout ce qui fait problème est jeu et fol amusement. Mais alors, comment faut-il comprendre que, en fin de ce même chapitre 14, dans la troisième unité, le jeu, sans perdre ses tonalités d'humour et de farce, soudain prenne une coloration si sombre qu'il faudra de longs chapitres pour remonter à la surface, pour qu'un baiser ranime enfin le cauchemardesque cadavre de la belle que Fernando del Paso installe soudain sur le devant du texte :

Después, la adquisición, ya estaba allí, en el centro de la cama.

Y la cama estaba en el centro del cuarto.

Y el cuarto, en el centro del universo⁴.

Mais comment donc est-elle arrivée là, cette femme morte, cette étrange acquisition qui va vite tourner au cauchemar ? En fait, de loin, de très loin

1 PASO Fernando del, *op. cit.*, p. 151.

2 *Ibid.*, p. 160.

3 *Ibid.*, p. 355.

4 *Ibid.*, p. 366.

L'écriture du rêve dans *Palinuro de México* de Fernando del Paso 133 dans le roman, Fernando del Paso a préparé ce qui, en son centre, se présente comme une descente aux Enfers. Or, selon Bachelard¹, la descente aux Enfers a toujours à voir avec le rêve. Et, en effet, Fernando del Paso a insidieusement fait dériver Palinuro, ses fantasmes et ses fantômes, dans le sommeil. Et les fantômes et les fantasmes se sont alors déchaînés. Au point que la morte, dans le texte, est vraie comme est vrai tout ce qui figure dans le rêve d'un dormeur.

Comme il a été dit à maintes reprises, l'écriture de Fernando del Paso dilue la structure objective. Les éléments organisateurs – dans la faible mesure où ils le sont – se trouvent de surcroît noyés dans l'immensité du roman et le lecteur avance sans nécessairement se rendre compte de ce qui se passe ni, par exemple, de la place prise par les fantasmes liés à l'autopsie. Palinuro, comme tout étudiant de médecine, est constamment en présence de la mort. Cette présence se décline de deux manières : d'une part, au féminin, et c'est alors l'autopsie désirée, Palinuro reprenant à son compte le credo de maint poète selon qui rien n'est plus poétique qu'une femme morte, et, d'autre part, l'autopsie au masculin, celle détestable à laquelle Palinuro a affaire sur les bancs de l'école de médecine où le cadavre lui renvoie l'image d'un garçon de vingt ans qui, horreur !, lui ressemble en tout point. Avec le ton du carabin fanfaron, d'entrée, Palinuro-« il » promet à Palinuro-« je » une initiation au rite de l'autopsie, dévoilement suprême de la vérité, et, bien sûr, le cadavre sera alors celui d'une jeune et belle morte – « el cadáver volvía a ser en sus sueños el de una muchacha blanquísima como las muertas que Berlioz encontraba en las calles de Florencia² ». Le fantasme s'enrichit des couleurs les plus magnifiques et reste une promesse de révélations d'autant plus attendue que la réalité du cadavre masculin impose l'épouvantable évidence de l'être tributaire d'un corps réduit à un ensemble disloqué de pièces et de morceaux.

Libre au lecteur d'interpréter au mieux le recoupement non explicité dans le texte entre les forfanteries sexuelles de Molkas et le fantasme de Palinuro, l'autopsie de la belle morte ; le fait est que, dans la deuxième unité du chapitre 14, c'est Molkas qui double et relaye Palinuro et, soudain, prend en charge le fantasme de l'autopsie de la belle morte auquel il rajoute les fantasmes de pratiques sexuelles très concrètes qui sont les siennes. Et voilà la nécrophilie au programme. La machine s'emballe : cette autopsie, il faut la faire tout de suite, et l'affolement des combinaisons qui mêle et confond l'autopsie et le viol est encore très drôle :

1 Cf. BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 97-100.

2 PASO Fernando del, *op. cit.*, p. 109.

Entonces lo único que restaría por hacerle sería el amor y la autopsia, ya fuera uno antes y otro después, o una antes y otra después, o las dos cosas al mismo tiempo, y ya fuera Palinuro antes y Molkas después y Fabricio el último, o los tres al mismo tiempo o bien dos antes y uno después o bien los dos primero después y el uno último primero [...]¹.

Malgré son évidente drôlerie, cette délirante fantasmagorie est sur la rampe de lancement du cauchemar ; il suffit d'un blanc typographique pour que tout bascule. Et le cadavre est là, dans ce « centre du monde » qui va tout déplacer, tout condenser, tout mélanger. Ainsi, ce qui était désiré et ludique, bref, fantôme complaisamment exposé, change de signe et devient répulsif et inacceptable. Le jeu, qui perdure dans le cauchemar, dysfonctionne et les joueurs déraillent. Dès lors, la morte pourrait bien être un mort, Palinuro lui-même, ou bien la morte pourrait avoir été tuée par Palinuro et, sans cesse, un chœur de voix, celle des ses doubles, harcèle Palinuro de questions. Le chœur des inquisiteurs brandit normes, codes, conventions et lois en tous genres : les « compagnons imaginaires » accusent et accusent encore. Pour le lecteur, c'est la constitution même de Palinuro, l'homme qui va au fil du rêve, des fantaisies et des fantasmes qui est remise en cause quand, dans les profondeurs infernales du roman et de l'être, la vie et la mort s'emmêlent inextricablement et que Thanatos étreint Éros jusqu'à l'étouffement. Fernando del Paso, qui a fait glisser son personnage dans le cauchemar subrepticement, l'en sort comme il l'y a plongé, très lentement puis avec quelques à-coups quand, à la sortie des Enfers, le réveil du rêveur se précise. La sortie se fait avec de nombreux clin d'œil : ici, avec un clin d'œil aux messes noires chères au surréalistes, c'est une messe en technicolor, chapitre 16, qui va célébrer l'amorce de la résurrection de la morte ; là, avec un clin d'œil à la Belle au bois dormant des contes pour enfant, un baiser sur la bouche ramène définitivement le cadavre à la vie ; et plus loin, avec un clin d'œil à Freud : « Y soñó que la mujer era mamá Clementina y que Palinuro la había matado »². Mais s'agit-il d'un simple clin d'œil ? Quel fil relie le cadavre du cauchemar, l'incarnation du fantôme de la morte violée et/ou autopsiée, à la mère de Palinuro ? La composition du roman impose l'évidence du fil : entre le chapitre 16, « Una misa en technicolor », le chapitre où s'esquisse la sortie du cauchemar, et le chapitre 20, « La priapiada », où la sortie se réalise, se trouve le chapitre 17, « O my darling Clementine », consacré exclusivement à la mère, ou plutôt au lien qui unit Palinuro et sa mère. Un lien fait d'entrée d'un « amour sans nom » auquel Freud a donné celui de complexe d'Œdipe

1 *Ibid.*, p. 367.

2 *Ibid.*, p. 414.

L'écriture du rêve dans *Palinuro de México* de Fernando del Paso 135
mais qu'ici, à y regarder de près, il serait plus juste d'appeler le
complexe de Jocaste :

[...] el niño se lavó bien los muslos, y el rostro de su madre se hundió en su carne como en un cúmulo de arena perfumada y los dos se quedaron dormidos, haciendo un amor para el cual aún no tenían un nombre¹.

Freud, qui a consacré un sous-chapitre aux rêves de mort de personnes chères, a bien envisagé la mort, toujours désirée, selon sa théorie, du frère, de la sœur et, bien sûr, du père mais, étonnamment, pas de la mère auquel est apparemment réservé le rôle d'immarcescible désirée d'Œdipe². Dans *Palinuro de México*, le père est fragile et humilié devant son fils – par coïncidence ou par clin d'oeil, un peu comme celui de Freud – et la mère est aimée mais aussi et peut-être surtout détestée. Outre qu'elle transfère sur le fils les frustrations de toute nature occasionnées, selon ses confidences impudiques, par le père, la mère est, pour son fils, inséparable du blanc. Palinuro enfant, c'est dit et redit, a souvent voulu, dans ses fantasmes, la mort de cette mère qui impose un silence blanc, inlassablement requis par elle et pour son confort à elle – « hijito, si no puedes dormir no pienses en nada, hijito, pon la mente en blanco³ ». Blanc, comme la mort, blanc, comme la morte, blanc comme l'effroi au fond des Enfers où Fernando del Paso plonge Palinuro. La structure flottante du roman ne permet pas de savoir combien de temps sépare la mort de la mère de la descente aux Enfers où se bousculent tous les fantômes, tous les fantasmes, désirés et redoutés de Palinuro. Elle a lieu avant ou, qui sait, pendant ; quoi qu'il en soit de cette chronologie finalement accessoire, dans le cœur du roman, les Enfers font résonner un « cri au fond de la crevasse » où s'emmêlent vie et mort. Éros, le principe de vie, finit par l'emporter et préside, à l'heure où les fantômes s'évanouissent, à l'heure du réveil, à la sortie des Enfers :

Y supo entonces, que mamá Clementina estaba bien donde estaba, muerta y enterrada, y que su historia – no la historia del mundo, sino nada más la de él, Palinuro – había sido una pesadilla de la que estaba al fin despertando y que la mujer estaba limpia y viva y magnífica, y siempre lo había estado, y se llamaba Estefanía y siempre se había llamado así⁴.

Mais, comment parler de réveil dans un roman du rêve, un roman-rêve où se réveiller c'est encore rêver ? Significativement, les « compagnons imaginaires », ces doubles qui, ayant charge de fantômes et de fantasmes, se dressent contre lui au royaume des Ombres, sont, à son réveil, « retenus » par Palinuro qui, tel un personnage qui doublerait son auteur, sait que tout

1 *Ibid.*, p. 332.

2 Cf. FREUD Sigmund, *op. cit.*, p. 280-312.

3 PASO Fernando del, *op. cit.*, p. 414.

4 *Ibid.*, p. 514.

disparaît quand rêve ou/et roman prennent fin. D'ailleurs, ce voyage au monde des terreurs essentielles qui habitent tout être imprime sa marque à la sortie du cauchemar et à la fin du roman. La sortie des Enfers, on vient de le dire, est présidée par Éros qui a triomphé de Thanatos. Palinuro et Estefanía, pour compenser la vie perdue de la mère, veulent un enfant ; ce désir tourne court avec l'avortement de la jeune femme. Le récit de la conception et de la perte de l'enfant est fait dans le chapitre 15, autrement dit, même s'il relève d'un autre niveau de réalité, il serait plus juste de dire de rêve, le récit de cette vie-mort qui doit compenser une vie morte, est enserré dans la série des unités qui relèvent de la descente aux Enfers. Il n'y aura donc pas de vie neuve pour compenser la vie perdue. De surcroît, dans l'avant-dernier chapitre, quand Palinuro-« il » s'engage complètement dans cette réalité que l'écriture de del Paso réduisait à un filigrane discret, celle d'octobre 68 à Mexico, Palinuro, profondément blessé par les chars de la répression, agonise et finalement meurt dans l'avant-dernier chapitre du roman. Mais le roman n'est pas fini : il reste Palinuro-« je » et l'occasion d'une apothéose. Le dernier chapitre, intitulé « Todas las rosas, todos los animales, todas las plazas, todos los planetas, todos los personajes del mundo », célèbre, sur une dynamique exaltée, la naissance de Palinuro, au figuré, dont la vie s'impose à toute mort parce qu'elle est faite de mots. C'est aux mots et au langage que nous consacrerons les quelques considérations qui suivent.

Le rapport du rêve au langage

« Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut dire », clame Breton en 1924, lors de la parution du premier *Manifeste du Surréalisme*¹. Quand paraît le deuxième manifeste, cette alliance des contraires scellée au profit d'une réalité qui la dépasse reste une priorité :

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement².

Breton, pour aider à la libération de ce « rêveur définitif » qu'est l'homme, propose une stratégie qui passe, pour l'essentiel, par le langage :

Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de

¹ BRETON André, *Manifeste du Surréalisme, Œuvres complètes*, Paris, NRF, Gallimard, 1988, p. 311.

² BRETON André, *Second manifeste du surréalisme, op. cit.*, p. 781.

L'écriture du rêve dans *Palinuro de México* de Fernando del Paso 137
la pensée. Il faut ruiner définitivement tous les autres mécanismes
psychiques et se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie¹.

Les surréalistes, pour faire sauter le carcan de la norme et des conventions, exaltent vivement tout ce que la rationalité tient pour négligeable, par exemple, la sorcellerie, la magie, la superstition et la folie qu'ils parent de mille scintillements surréels. Breton, bien entendu, ne donne pas du tout le même sens au mot « rêve » que Freud qui, du reste, n'a jamais manifesté le moindre intérêt pour le surréalisme. Fernando del Paso, *via* son personnage, Palinuro, prend nettement parti dans le débat qui opposerait virtuellement les deux tenants du rêve. Alors qu'il tente, pour une fois, de s'insérer dans le monde du travail, Palinuro doit subir un test préalable qui consiste à associer une idée à une tâche, Palinuro donne libre cours à son imagination naturellement surréaliste :

Asoció los colores menesterosos con la basura inmortal que se disloca en las espesuras ensortijadas de los parques ; asoció la hinchazón de las imprentas con la censura rectilínea y la óptica de los magistrados con las tecnologías dentadas².

Et tout à l'avenant. Et le psychanalyste, sans hésiter, lui refuse le poste. Benoîtement, Palinuro, et son créateur à travers lui, feint de trouver excessive la détestation que lui inspire le défenseur de la norme :

Es decir, injusto con el analista, que no sólo nunca en su vida había oído hablar de las corazas abstractas, de los terciopelos indoloros y de los olvidos aclimatados, sino que, mucho menos, había tenido ocasión de asistir al encuentro casual del paraguas del primo Walter con la máquina de coser de Estefanía sobre la mesa de operaciones de Palinuro³.

Comme Breton, Fernando del Paso est convaincu de la grande justesse qui peut naître du rapprochement de deux réalités lointaines. Dans chaque page du roman, pour ne pas dire à toutes les lignes, on trouve des oxymores, des juxtapositions inattendues et des cascades de rencontres de mots hautement magnétiques et, inévitablement, cette abondance contribue fortement au décrochage du réel et à l'inscription dans le texte du rêve au sens où l'entendent les surréalistes, comme projection par étonnement, émerveillement dans une réalité inaccessible à la raison. La définition que donne le dictionnaire du rêve diurne – « Élaboration de la pensée imaginative qui transforme la réalité » – a trouvé chez les surréalistes des artisans et des artistes convaincus. Fernando del Paso est également persuadé que les mots ont la nature et la possibilité du rêve, celle de donner vie à une réalité infiniment supérieure à ce que nous nommons

1 BRETON André, *Manifeste du Surréalisme*, *op. cit.*, p. 328.

2 PASO Fernando del, *op. cit.*, p. 258

3 *Ibid.*

conventionnellement réalité et d'un ordre profondément différent. Toutefois, par-delà les correspondances évidentes que son écriture entretient avec le surréalisme, Fernando del Paso a donné une texture spécifique à la langue du rêve dans son roman.

Le premier chapitre, comme on eut l'occasion de le signaler précédemment, donne une grande importance aux contes. Dans, le deuxième chapitre, « Estefanía en el País de las Maravillas », « Alice au Pays des Merveilles », court en arrière-plan de la trame du récit de Fernando del Paso. L'esprit d'enfance s'installe dans l'œuvre dès l'ouverture et ce n'est pas par hasard. Au début du roman, un grand-père né à Bagdad raconte aux enfants, Palinuro et Estefanía, mille et un contes dont celui de sa vie, présentée précisément sous forme de conte pour enfant. Ce même grand-père est le protagoniste et le conteur, au milieu de la deuxième partie du livre, de « Una bala muy cerca del corazón y otras historias sobre el incesto » où il fait le récit, encore une fois sous forme d'un très joli conte, de la fin annoncée de sa vie ; et c'est toujours lui qui devient soudain, dans le dernier chapitre de *Palinuro de México*, le « je » de l'énonciation pour annoncer au lecteur la naissance de « Palinuro », le roman. L'esprit d'enfance est lié au rêve dans la mesure où la réalité y importe moins que l'imagination. Bref, dans ce roman, où les protagonistes ont éternellement vingt ans, le langage est profondément marqué par l'empreinte d'un surréalisme mâtiné d'enfance. À la fin du roman, les personnages signalent, comme il a été dit précédemment, qu'on leur reproche de mener une vie faite uniquement de jeux, d'amour et de rêves. Or, c'est un fait, le roman décline constamment ces trois items qui ont beaucoup à voir les uns avec les autres et qui, précisément, incarnent ce surréalisme mâtiné d'enfance qui marque y compris les scènes amoureuses au demeurant fort nombreuses et aucunement inhibées :

Le dije te quiero por la tarde, te quiero por las ranas que crujen de humedad, te quiero dentadura y polvo de miel, te quiero por amor, por solamente, te quiero entre tus brazos, te quiero entre las cinco y las semanas, te quiero enredada en mis palabras [...] y comenzamos a amarnos en medio de esa ausencia emanada con repudios y lienzos mortales, y nos amamos entre las solapas de las plantas, en los acordeones de las nubes, en los hábitos de las colmenas, en las entretelas de los guantes [...] en los océanos de los escritorios en las esquinas del sol y con nosotros todo el mundo y todas las cosas comenzaron también a hacer el amor ; los vecinos con las vecinas, los caballos con las yeguas, los corchos con las botellas, los deshollinadores con las chimeneas [...] y todos concibieron servilletas, provincias, deportes y pomos y relojes que nacieron de nuestro amor a los nueve meses o a las doscientas nubes [...]¹.

¹ *Ibid.*, p. 698.

Dire l'amour fait jeu. Dans *Palinuro de México*, tout fait jeu. D'abord, il y a dans ce roman un nombre considérable de jeux. Certains sont hérités du surréalisme, tels les jeux avec les mots – coq-à-l'âne en cascade, déplacement d'adjectifs, méthode Olendorf, ou les jeux avec les objets dont on détourne les fonctions ; d'autres jeux sont prévisibles dans la logique du roman, par exemple, le jeu avec le corps, avec les possibilités de faire l'amour d'une manière ou d'une autre, habillés, nus, nus-habillés, etc. De surcroît, et c'est plus remarquable et symptomatique de la force du jeu, on joue avec les idées, avec les démonstrations, même quand le sujet est grave et qu'il traite, comme il arrive dans le chapitre 12, de ce qui définit l'être, on joue encore et toujours. De fait, le jeu, n'est pas tant un objet, au sens propre ou figuré, qui sert de base à un déploiement ludique, qu'une stratégie du discours, et donc, immanquablement, tout fait jeu puisque tout est discours. Or, il s'avère que le discours qui fait jeu, tel qu'il figure dans le roman, part dans une dérive propice à ce que les repères finissent par n'avoir guère d'importance.

La longue citation ci-dessus est relativement exemplaire de ce qui tient lieu de règle dans le jeu du discours. Il s'agit d'une déclaration d'amour et, dans ce roman de l'amour fou, l'amour représente, cela va de soi, le premier sujet dont il est question, celui dont on parle et pour lequel le langage et sa dynamique sont convoqués. Fernando del Paso part d'un filigrane de structure, dans l'exemple cité, d'une trame narrative minimaliste tissée sur une chronologie qui ne l'est pas moins : « je lui ai dit », « puis », « ensuite ». Chaque élément donne lieu à une liste déclinée ; ici, ce sont les prépositions « por », « en », et « con » puis un verbe, « concebir », c'est-à-dire les éléments organisateurs de la phrase qui sont constitués en support de liste énumérative. Entre temps, et parce que le jeu n'impose aucune contrainte, « en medio » et « entre » ne génèrent aucune déclinaison mais contribuent à créer un fort effet de variation. Cette stratégie du discours, une constante dans l'écriture de *Palinuro de México*, qui s'applique à tous les sujets, depuis les plus graves jusqu'aux plus légers, peut s'accommoder d'un bref paragraphe, mais aussi tenir sur un long chapitre, procéder par crescendo ou, et c'est de loin le cas le plus fréquent, par ruptures rythmiques ou sémantiques, susceptibles les unes et les autres de donner lieu à de multiples pirouettes. Cette manière d'écrire est non seulement onirique puisque, comme les songeries, elle est toujours en latence de dérive, mais, de surcroît, elle offre très naturellement un enchâssement à l'apparition constante et répétée des images diversement magnétiques et merveilleuses que privilégie l'écriture de Fernando del Paso. Si, comme il a été dit, dans ce roman, d'entrée, les rêves sont liés aux mots, qui vont, viennent et

traversent l'être, les mots comme les rêves, franchissent toutes les limites, transgressent les frontières, allient les contraires et, plus que tout, créent une vie qui seule peut triompher de la mort. Ainsi, *Palinuro de México* s'achève en apothéose quand est faite, tout au long de l'hyperbolique et exalté dernier chapitre, l'annonce de la naissance du roman puisque écrire, c'est rendre possible l'impossible : « raconter une histoire, c'est comme un désir ou un rêve, tout cela existe¹. »

Monique PLÂA

GRELPP

Université Marne-la-Vallée

¹ Paroles de Prévert citées par CASIGLIA-LASTER Danièle et LASTER Arnaud dans « Introduction », PRÉVERT Jacques, *Œuvres complètes*, Paris, 1992, NRF, p. XIV.

SUEÑOS Y ENSUEÑOS. LA OTRA ESCENA EN ALGUNAS NARRACIONES DE
JUAN CARLOS ONETTI

La escritura innovadora y resistente de Onetti ha inaugurado, desde la década de los treinta, universos en los que se mezclan la triste realidad y el ensueño. Sin recurrir a un lenguaje distinto del propio de la vigilia, los textos de Onetti permiten la irrupción del sueño y el ensueño en la realidad. Este lenguaje, fiel al registro realista, llega hasta el objetivismo : transcripción detallada de gestos repetidos, diálogos entrecortados y sin coherencia. Y a pesar de todo, sus narraciones parecen hechas, muchas veces, de la misma materia vaporosa de los sueños.

Soñar, más allá de designar una función biológica propia de todo ser humano psicológicamente saludable, significa también poseer una dimensión de la vida que va más allá de lo absolutamente terrestre : tener deseos, proyectos, vida interior, verse a uno mismo de otra manera, aceptar que el aquí y ahora no es la única posible escena de la vida. En este sentido, muchos de los personajes onettianos – Suaid, Baldi, Kirsten, Linacero, Aránzuru, Brausen, Díaz Grey, Larsen y otros – son soñadores solitarios. Estos personajes sin objetivos «nobles» en la vida, – prostitutas, proxenetas, estafadores, farsantes, medicuchos o abogaduchos – desde lo vil y lo vulgar de su existencia marcada por el fracaso, persiguen cosas sin trascendencia – dinero, sexo, trata de blancas o un poco de morfina – pero, no obstante, sueñan, con los ojos cerrados o abiertos.

La frontera entre mundo soñado y mundo real es uno de los temas presentes en toda la obra de Onetti. La vida es insoportable, de eso no cabe ninguna duda ; cuartos sucios, corredores oscuros, calles ruidosas, personajes fracasados, polvo, humedad, abandono, silencio. ¿Cómo hacer para vivir de otra manera, para dar un lugar al sueño ? Para Onetti la inserción del sueño en la vida real pasa por la estafa (la mentira, la impostura) o la escritura (el arte). Engañar a los demás, o engañarse a sí mismo, forma parte de un ritual, el de cambiar de identidad, de abrir una grieta para que el universo deseado entre al dominio de lo posible. Los estafadores, ladrones, narcotraficantes, y demás tipos marginales onettianos son seres disconformes con la realidad, en búsqueda de mundos alternativos.

En cuanto a la escritura, el teatro y la creación artística en general, es algo comparable al soñar despierto. Escribir es convertir una parte de la vida en sueño, es decir en un universo donde objetos y palabras adquieren otro valor, ya que se convierten en significantes nuevos, cuyo sentido se está por descubrir. El mundo del sueño y el mundo de la escritura inauguran una escena diferente, un universo en el que objetos y palabras son intercambiables porque ambos simbolizan y significan :

Le rêve est plus réel que la vie éveillée parce que l'objet n'y est plus jamais négligeable : le revolver, l'aiguille et la pendule y résumant des événements qui, sans eux, ne seraient pas¹.

En este trabajo, algunos textos de Onetti anteriores a *La vida breve* y al ciclo de Santa María nos permiten indagar en la emergencia de esa otra escena². En estos textos aparecen los primeros soñadores, y también los primeros personajes soñados – los antecedentes de los Brausen, Arce, Díaz Grey, Larsen etc. –, el *aquí y ahora* existe al lado de un *ailleurs* regido por reglas diferentes.

De cómo transformar la existencia en sueño

Sueño y ensueño (pensamiento inconsciente de la vigilia) están hechos, según el psicoanálisis, del mismo tipo de materia : son substitutos de la reflexión cargados de afecto y ricos en sentido, tienen que ver con la realización de un deseo, de manera directa o indirecta, y presuponen una reducción de la censura ejercida por la conciencia (« des accomplissements voilés de désirs refoulés³ »). La condensación y el desplazamiento son los mecanismos por medio de los cuales se produce la deformación necesaria para que las imágenes soñadas puedan esquivar la censura que ejerce la conciencia. Hecho de estas materias, el sueño inaugura una escena distinta, sin la lógica ni la estructura propias del mundo de la vigilia. Se compone de

1 Citamos las palabras del poeta francés Joë BOUSQUET, citadas en ROBBE GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1961, p. 144, y 86-87.

2 *La vida breve* inicia otro ciclo en la producción ficcional de Onetti, el de Santa María. Marca entonces el paso de la actividad de soñar a la autonomía del sueño y a la vez tiene función de testimonio sobre el origen y la índole imaginada de esta ciudad. Juan Maria Brausen, personaje propicio a la divagación como tantos otros, se deja llevar por su imaginación hacia diversas clases de ensueño. En primer lugar, inspirado por los ruidos que se oyen desde la habitación de al lado donde vive una prostituta, la Queca, Brausen se inventa una identidad imaginaria (la de Arce) que se pone en interacción con el mundo de los hechos reales ya que le permite en un momento dado intervenir en la vida de la prostituta y jugar un papel. En segundo lugar, Brausen se lanza a otro tipo de ensueño, a propósito de un guión que le han encargado escribir con objetivos comerciales – « algo que interese a los estúpidos y a los inteligentes pero no a los demasiado inteligentes », ONETTI Juan Carlos, *La vida breve*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1968, p. 22 – y llega paulatinamente a la creación de una ciudad imaginada con sus propios personajes y leyes. Ficción a la segunda potencia, el universo de Santa María ocupará progresivamente un lugar tan amplio que desplazará al resto, es decir el mundo de su creador. Y Brausen, soñador discreto, quedará cada vez más en la sombra hasta casi desaparecer para dejar sitio a la acción y la nueva realidad del universo soñado. Esta nueva realidad será la de las novelas que vienen después de *La vida breve*. Cabe señalar que a partir del momento en que el soñador, como personaje, desaparece del relato se pierde el espacio/tiempo de la vigilia, elemento indispensable para definir lo soñado como algo distinto.

3 FREUD Sigmund, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, « Folioplus », 1988, p. 17.

elementos sacados tanto del ámbito individual (lo reprimido, las memorias, las emociones) como de símbolos y figuras provenientes del ámbito socio-cultural en el cual vive el sujeto¹.

Los personajes onettianos sueñan despiertos, sustituyen la acción con el ensueño: proyectos de evasión, idealizaciones del pasado, identidades ficticias. Se trata de figuras marginales, en desajuste con el mundo que los rodea, que buscan la manera de distender la barrera entre lo real y lo imaginado. Cuanto más inaccesible es el universo soñado, mayor valor compensatorio tiene. Como observa Aínsa, « un paraíso sólo puede existir si está definitivamente perdido o si es realmente inalcanzable² ».

¿ Delirio o ensoñación poética? El sueño diurno y el nocturno presentan puntos en común con los aspectos formales del pensamiento delirante³. El ensueño se puede definir como un estado intermedio entre sueño y vigilia y ocupa un sitio privilegiado en el mundo interior del poeta. Huidobro habla de delirio poético. Macedonio Fernández, en su libro *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, plantea así la cuestión de la metáfora y de la poesía: cuando una paloma o un pájaro entra por la ventana ¿ es verdad o sueño? Es difícil captar la diferencia porque uno tendría que saber si el pájaro entró en el momento que uno mismo tenía los ojos abiertos o cerrados⁴.

Para Erich Fromm, los materiales imaginativos son los mismos tanto en la vida de la vigilia como en la del sueño y la diferencia reside en la acción. El término « inconsciente » se define así desde un punto de vista « diurno » y designa un tipo de experiencia ajena al estado de ánimo en tiempos de acción. En este sentido, el mundo diurno y el nocturno pertenecen a dos registros distintos. El estado consciente y el inconsciente corresponden a diferentes modos de existencia. En el primer caso, a partir de las posibilidades de acción, se arma un sistema espaciotemporal y una relación del yo con la supuesta realidad. A diferencia de eso, el sueño inaugura un universo narcisista de autoexperiencia, carente de parámetros espaciotemporales, en el que el yo ocupa el centro⁵.

Un primer esbozo de soñadores aparece en los cuentos « Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo » (1933) y « El posible Baldi » (1936).

1 FREUD Sigmund, *op. cit.*, p. 57.

2 AÍNSA Fernando, « Sobre fugas, destierros y nostalgias en la obra de Onetti », in *Juan Carlos Onetti, Premio Miguel de Cervantes 1980*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 83-100 y 95.

3 Ésta es una observación que hace Freud en su libro sobre la interpretación de los sueños y que otros habían hecho antes de Freud.

4 Sobre sueño, ensueño y delirio, ver RESNIK Salomon, *La mise en scène du rêve*, Paris, Payot, 1984, p. 151.

5 Véase FROMM Erich, *Le langage oublié*, Paris, Payot & Rivage, 2002.

Los personajes respectivos de estos dos cuentos circulan por la ciudad y se permiten la irrupción de flashes imaginativos que contaminan sus impresiones del *aquí y ahora*.

En « Avenida de Mayo... », Suaid deambula por las calles entregado a asociaciones casuales y sin continuidad. A partir de los estímulos que le procura el espacio exterior, funda un mundo onírico. Paulatinamente, éste ocupa el lugar del primero y la metrópoli ruidosa se convierte en una prolongación de su intimidad, sus deseos y miedos. El frío de Buenos Aires despierta en el personaje el ensueño de una noche polar en Alaska, en Yukón y luego la literatura de Jack London ; el afiche publicitario de Clark Gable y de las caderas de Joan Crawford le traen recuerdos de una noche del pasado ; el cartel luminoso que anuncia el récord de velocidad automovilística le suscita el sueño de participación en una carrera. La publicidad en la que los cigarrillos parecen cañones lo hace evocar la imagen de una ciudad amenazada por una ametralladora ; dos filas de personas que caminan en las calles de la capital son para él dos filas de soldados desfilando a caballo al lado del Gran Duque y del Zar. Estas vías de escape provisionarias salvan al personaje de una agresión doble : la que le inflige la ciudad agresora y la de los recuerdos que pertenecen a su propio mundo interior : el nombre de una mujer (María Eugenia) hace su aparición junto con el sentimiento de miedo y angustia frente a un posible encuentro.

Soñar es ante todo un modo de pensar y se realiza con los ojos cerrados o abiertos. Se habla de « pensamientos oníricos » (« *dream thoughts*¹ ») o de « impresiones de sentidos » (« *sense impressions*² ») hechos de imágenes fabricadas con la ayuda de la « función alpha³ » la cual permite la elaboración de las experiencias emocionales y su transformación en imágenes dignas de atención y de notación, en material de rememoración y almacenamiento, que luego se pone a la disposición del sueño o de la ensoñación. Esta función hace posible también la emergencia de la experiencia (secuencia coherente de unidades que lleva al aprendizaje) ; y también el paso de la experiencia a la otra escena, la del sueño y del ensueño⁴.

Suaid no rechaza al mundo exterior para buscar refugio en un universo onírico distinto y autónomo. Está abierto a un contacto selectivo con la realidad. Por lo tanto, lo exterior existe en la medida en que se le puedan atribuir nuevos significados gracias a la ensoñación. Recuerdos, sueños y

1 BION Wilfred Ruprecht, *Aux sources de l'expérience*, Paris, PUF, 1962, p. 24.

2 *Ibid.*, p. 25.

3 *Ibid.*, p. 26.

4 *Ibid.*

realidad inmediata son planos que coexisten uno al lado del otro del yo¹ ». Lo vivido se fusiona con lo soñado y así surgen identidades alternativas, se implantan simulacros o se refugia en autoengaños. De esta manera, la existencia se convierte en ensoñación, acumulándose en un mismo registro y dando al *aquí y ahora* una dimensión múltiple. Hugo Verani habla de la « interiorización de la experiencia » : en este relato se introduce un principio creativo singular, « la íntima relación dialéctica entre la aventura real y la soñada, el desplazamiento a lo imaginario para expandir la identidad

Algo semejante ocurre en « El posible Baldi ». Este hombre « tranquilo e inofensivo [...] que tenía [...] una lenta vida idiota como todo el mundo² » se entrega a la invención de identidades alternativas que salen a la luz y modifican su relación con la realidad. Baldi también pasea por la ciudad entregado a asociaciones libres, pensamientos sueltos, fragmentos de recuerdos mezclados con observaciones e impresiones provenientes del paisaje urbano, hasta que irrumpe en su campo visual la pequeña mujer rubia que motiva en él la exteriorización de los ensueños : la creación de una serie de identidades fingidas. Baldi se transforma, para ella, en héroe de aventuras en África del Sur, en barcos transatlánticos o en la Legión Extranjera :

Hasta que él, ya sentado en un banco de la plazoleta, renunció a la noche y tomó gusto al juego. Rápidamente con un estilo nervioso e intenso, siguió creando al Baldi de las mil caras feroces que la admiración de la mujer hacía posible. De la mansa atención de ella, estremecida contra su cuerpo, extrajo el Baldi que gastaba en aguardiente, en una taberna de marinos en tricota – Marsella o El Havre – el dinero de amantes flacas y pintarrajeadas. Del oleaje que fingían las nubes en el cielo gris, el Baldi que se embarcó un mediodía en Santa Cecilia, con diez dólares y un revólver. Del breve viento que hacía bailar el polvo de una casa en construcción, el gran aire arenoso del desierto, el Baldi enrolado en la Legión Extranjera que regresaba a las poblaciones con una trágica cabeza de moro ensartada en la bayoneta³.

Las cosas hubieran podido ser así si Baldi no fuera el que « tenía una novia, un estudio de abogado, la sonrisa respetuosa del portero, el rollo de billetes de Antonio Vergara contra Samuel Freider⁴ ». Los mil y un rostros de Baldi, sueños en vigilia, revelan un deseo, el de ser otro, de transgredir los límites de lo sensato, lo moral y socialmente aceptable, el de ser libre. Estos sueños en vigilia entran al orden de lo verbal, toman sustancia y se

1 VERANI Hugo, « Juan Carlos Onetti : la aventura de la escritura », in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, tomo XLIII, n° 1, 1995, p.125-144 y 127 respectivamente.

2 ONETTI Juan Carlos, *Cuentos completos : 1933-1993*, Madrid, Alfaguara, 1995, p. 53.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

insertan en el circuito de la comunicación con el otro como partes del pasado de Baldi. La inserción del ensueño en el mundo de los hechos reales por medio de la mentira produce sus efectos y Baldi logra, por un momento, realizar su sueño, ser otro para su interlocutora y para él mismo en la medida en que la identidad de un hombre es un reflejo de lo que le devuelve el otro. Para Baldi se trata de un juego que, mientras avanza, se transforma en otra cosa : las imágenes y los personajes del ensueño verbalizado llegan a ocupar un lugar en el plano de la experiencia : « Así, hasta que el otro Baldi fue tan vivo que pudo pensar en él como en un conocido¹. » La idea de un pasado alternativo sacude las bases de su propia realidad quitándole el gusto al juego : « Tiró el cigarrillo y se levantó. Sacó el dinero y puso un billete sobre las rodillas de la mujer. – Tomá. ¿Querés más? Agregó un billete más grande, sintiendo que la odiaba que hubiera dado cualquier cosa por no haberla encontrado². » A este punto, la cuestión es cuál de las dos identidades prevalecerá sobre la otra. Baldi se levanta para irse, y este gesto lo va a acercar más a su identidad real. Seguramente tomará el camino hacia Palermo, irá a pasar la noche con su novia y al día siguiente seguirá cumpliendo con sus tareas de abogado. Sin embargo, este gesto se acompaña de una frase que lo contradice – « Ese dinero que te di lo gano haciendo contrabando de cocaína. En el Norte³ » –, como si lo que más le importara fuera mantener viva, a toda costa, la identidad ficticia.

Vivir, soñar y escribir

Yo soy un hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas.⁴

En *La poétique de la rêverie*, Bachelard ilumina otro aspecto de la actividad de soñar en vigilia. El ensueño es para él una « hipótesis de futuro⁵ » ya que incluye la proyección de un yo en confianza con el mundo. Nuestro ensueño abre el camino para la creación de un universo propio y éste nos muestra las posibilidades de crecimiento de nuestro ser : « Il y a du futurisme dans tout univers rêvé⁶. » Y para apoyar esta idea cita las palabras del soñador Joë Bousquet : « Dans un monde qui naît de lui, l'homme peut tout devenir⁷. » Para el acercamiento fenomenológico que propone

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*, p. 54.

3 *Ibid.*

4 La edición utilizada es : ONETTI Juan Carlos, *El pozo* (1939), Caracas, Monte Avila, 1997.

5 BACHELARD Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, p. 11.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

Bachelard, por leve que sea, la intervención de la conciencia durante el ensueño marca una diferencia importante entre éste y el sueño. El ensueño no tiene ni el desorden ni el contenido tormentoso y oscuro de aquél sino que es fuente de todo lo positivo que hay en el hombre, de estabilidad y de tranquilidad cósmicas. Los días están para que descansemos de las noches ; los ensueños, frutos de la tranquilidad de la lucidez, están para ayudarnos a elaborar nuestros dramas nocturnos :

[La rêverie poétique] est une ouverture à un monde beau, à des mondes beaux. Elle donne au moi un non-moi qui est le bien du moi ; le non-moi mien. C'est ce non-moi mien qui enchante le moi du rêveur et que les poètes savent nous faire partager. Pour mon moi rêveur, c'est ce non-moi mien qui me permet de vivre ma confiance d'être au monde. [...] Les exigences de notre fonction du réel nous obligent à nous adapter à la réalité, à fabriquer des œuvres qui sont des réalités. Mais la rêverie dans son essence même ne nous libère-t-elle pas de la fonction du réel ? Dès qu'on la considère en sa simplicité, on voit bien qu'elle est le témoignage d'une fonction de l'irréel, fonction normale, fonction utile, qui garde le psychisme humain, en marge de toutes les brutalités d'un non-moi hostile, d'un non-moi étranger¹.

Eladio Linacero, el anti-héroe de *El pozo* (novela corta publicada en 1939 pero escrita, según Onetti, en 1932), en la víspera de cumplir cuarenta años, a lo largo de una calurosa y húmeda noche de verano, fuma y se pasea sin parar en una desordenada y sucia habitación de inquilinato. Se aburre de estar ahí encerrado, echado en la cama, oliéndose alternativamente las axilas con muecas de asco y se pone a hacer el inventario de su vida. No tiene ni amigos ni esposa, ni trabajo, los ideales ya los perdió hace muchos años, la gente le resulta repugnante y, según lo que escucha en la radio, al otro lado del Atlántico habrá guerra. En medio de este escenario sombrío, Linacero no tiene ni siquiera tabaco para consolarse pero se salva cuando encuentra papel y lápiz y se pone a escribir. Encerrado en ese cuarto, se deja llevar por recuerdos, ensueños y partes de su experiencia inmediata y con todo eso compone un texto extraño, fragmentario, sin continuidad.

Volvemos a las palabras de Joë Bousquet, poeta inmovilizado, herido en la columna vertebral durante la primera guerra mundial, quien se pone a cuestionar la distinción convencional entre los diferentes estados a los que se entrega la imaginación humana : « Rêver est un bon mot pour définir ce qui arrive dans l'imagination d'un homme, immobilisé par le sommeil². » Para los que pueden moverse, dice, es evidente hacer la distinción entre tiempo de acción y tiempo de ensueño. Para todos los que posean un cuerpo íntegro, que se pueden dejar llevar por éste en el juego de las articulaciones

¹ *Ibid.*, p. 12.

² Estas palabras pertenecen a Joë BOUSQUET, citadas en ROBBE GRILLET Alain *op. cit.*, p. 86.

y de los músculos, es normal que reaccionen y actúen contra las visiones diurnas o nocturnas. Pero no es así para un inválido o para un prisionero para quien la imposibilidad de acción, por razones físicas, demuestra que hay menos diferencias de lo que uno piensa entre el vivir y el soñar :

J'éprouve qu'en se rendant à son bureau un homme se raconte qu'il avait rêvé la démarche que vraiment il accomplit. [...] Mais moi, qui ne me meus pas d'avantage éveillé qu'endormi, comment adopterais-je vos façons, mes amis, de distinguer ces deux états¹ ?

Linacero no es un minusválido pero sí un prisionero. Está hundido en la inacción : encerrado dentro del pozo que constituyen las paredes de su cuarto y también su estado psíquico. Para decirlo con Bachelard, « En prison ! qui n'est pas en prison aux heures de mélancolie ?² » Prisionero entonces por causa de las condiciones externas e internas, Linacero asume la tarea de escribir :

[A]lgo mejor que la historia de las cosas que me sucedieron. Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños. Desde alguna pesadilla, la más lejana que recuerde, hasta las aventuras en la cabaña de troncos³.

Termina proponiéndose el plan de ir contando alternativamente un « suceso » y un sueño y siente la necesidad de justificarse por querer contar sus quimeras :

Si alguien me llamara soñador me daría fastidio. Si hoy quiero hablar de los sueños, no es porque no tenga otra cosa que contar. Es porque se me da la gana, simplemente. Y si elijo el sueño de la cabaña de troncos, no es porque tenga alguna razón especial⁴.

Este sueño vuelve varias veces a lo largo del relato. Se trata de una proyección en tierras lejanas – Alaska, Klondike, un chalet en Suiza o cualquier lugar con nieve – compuesta por estereotipos o fragmentos de una literatura de aventuras en la que el soñador inserta el personaje de Ana María, una joven que conoció en su adolescencia y que ultrajó una Nochebuena en Capurro (Uruguay). A diferencia de los datos, geográficos y otros, de la experiencia real, en el sueño, Ana María viene desnuda y se acuesta en la cama de hojas al lado de la chimenea encendida, mientras que afuera sigue cayendo la nieve.

Además de este sueño, aparecen tres o cuatro más « aventuras », como las nombra Linacero, la de Holanda, de la Bahía de Arrak y la de Ester. Estas « aventuras » corresponden a lo que define Bachelard como ensueño :

1 *Ibid.*, p. 86-87.

2 BACHELARD Gaston, *op. cit.*, p. 9.

3 ONETTI Juan Carlos, *El pozo, op. cit.*, p. 8.

4 *Ibid.*, p. 9.

proyecciones de un yo en confianza con el mundo. Marc Millington refuerza esta observación y añade que presentan una estructura coherente por lo menos superficialmente (sin la oscuridad y la distorsión compleja del sueño nocturno con los efectos de la condensación); son fáciles de evocar varias veces (no las va borrando el olvido, como sucede con los sueños); y todas implican imágenes positivas y complacientes del yo, identificaciones idealizadas del sujeto. En la aventura de la cabaña de troncos domina el frío, el sentimiento de camaradería masculina (en el bar donde se juega a los naipes), la amenaza de una tempestad de nieve, una sensación de soledad sana, la del hombre en medio de la naturaleza.

La segunda y tercera son las aventuras de la Bahía de Arrak y de Holanda, hechas enteramente de elementos míticos y remitiendo a libros de aventuras para adolescentes: barcos, piratas, contrabando, armas, lugares exóticos que no existen en los mapas. Ambas presentan un mundo tormentoso, inaccesible, extraordinario, ponen en escena una serie de actos fuera de lo común, donde destaca el heroísmo, el coraje y la valentía sacados del registro de lo mítico. La última « aventura » es la de Ester, la prostituta que, en la vida real, se mostró incapaz de comprender a Linacero:

[...] hay una aventura en que Ester viene a visitarme o nos encontramos por casualidad, tomamos y hablamos como buenos amigos. Ella me cuenta entonces lo que sueña o imagina y son siempre cosas de una extraordinaria pureza, sencillas como una historietita para niños¹.

La unidad y la plenitud que siente el yo soñador compensa, de alguna manera, la incomunicación experimentada en la vida real. La relación entre realidad y ensueño no es de derivación sino de inserción: como otros personajes onettianos lo hicieron antes de Linacero (Baldi) o lo harán después (Brausen), el personaje de *El pozo* intenta insertar el ensueño en la vida, dándole un lugar, sea como sea: cuenta sus ensueños a Ester y a Cordes como para compensarlos por algo; o intenta reconstruir, en tiempo presente, una escena del pasado que ya tiene la dimensión de un sueño en su mente: su ex mujer Cecilia cuando era joven, y la llamaban Ceci, vestida de blanco y bajando por la rambla, convertida ahora en un ser trivial y sin encanto².

1 *Ibid.*, p. 24.

2 « Pero aquella noche no vino ninguna aventura para recompensarme el día. Debajo de mis párpados se repetía, tercamente, una imagen ya lejana. Era precisamente, la rambla a la altura de Eduardo Acevedo, una noche de verano, antes de casarnos. Yo la estaba esperando apoyado en la baranda metido en la sombra que olía intensamente a mar. Y ella bajaba la calle en pendiente, con los pasos largos y ligeros que tenía entonces, con un vestido blanco y un pequeño sombrero caído contra una oreja. El viento la golpeaba en la pollera, trabándole los pasos, haciéndola inclinarse apenas, como un barco de vela que

Todos estos indicios conducen a la idea de que los ensueños de Linacero se acercan al concepto de lo imaginario, según Lacan, como propone Millington, ese estado característico de la etapa del espejo, en la que el ego infantil se construye a partir de la imagen que le devuelve su reflejo. Esta relación, básicamente narcisista, tiene como fundamento una identificación equivocada ya que implica la existencia de una totalidad ideal del ser. La etapa del espejo precede la de la adquisición del lenguaje y del acceso al orden simbólico¹ que son los factores que, más tarde, formarán la conciencia y la subjetividad del infante haciendo de él un ser social y capaz de situarse frente al otro².

Los espejismos del yo – función perteneciente al orden de lo imaginario – son el punto de partida de la oposición entre el *aquí* y el *ahora* (marco de la inacción, de la incomunicación y del aislamiento) y el *más allá* deseado. La raíz de esta oposición entre realidad y ensueño es la búsqueda de identidad. El yo, en su relación con el mundo real, parece marcado por la negación y la ruptura. La ensoñación permite el surgimiento de una nueva identidad, por medio de la exclusión o la disminución del papel del Otro.

El tercer elemento que se agrega a los dos ya mencionados (realidad/ensueño) es la escritura. Linacero vence la hostilidad del ambiente (el calor, el aburrimiento y el encierro) por medio de la escritura. Prisionero en su habitación, entregado a la inacción, el personaje se salva de la nada,

viniera hacia mí desde la noche. Trataba de pensar en otra cosa ; pero, apenas me abandonaba, veía la calle desde la sombra de la muralla y la muchacha, Ceci, bajando con un vestido blanco. Entonces tuve aquella idea idiota como una obsesión. La desperté, le dije que tenía que vestirse de blanco y acompañarme. Había una esperanza, una posibilidad de tender redes y atrapar el pasado y la Ceci de entonces. Yo no podía explicarle nada ; era necesario que ella fuera sin plan, no sabiendo para qué. Tampoco podía perder tiempo, la hora del milagro era aquella, en seguida. Todo esto era demasiado extraño y yo debía tener cara de loco. Se asustó y fuimos. Varias veces subió la calle y vino hacia mí con el vestido blanco donde el viento golpeaba haciéndola inclinarse. Pero allá arriba, en la calle empinada, su paso era distinto, reposado y cauteloso, y la cara que acercaba al atravesar la rambla debajo del farol era seria y amarga. No había nada que hacer y nos volvimos », *El pozo*, *op. cit.*, p. 21-22.

1 El término *simbólico*, según lo utiliza Lacan, no tiene nada que ver con los símbolos o el simbolismo en un sentido convencional sino que se refiere al acceso del ser humano a un mundo que le preexiste a él, al mundo de lo social, de las leyes y de la interacción con los otros.

2 El acceso a lo simbólico no elimina lo imaginario en la vida adulta sino que lo desplaza quitándole la posición central. Éste sigue existiendo siempre en algún lado y determina la tendencia del ser humano a buscar la unidad y la totalidad ideal del yo. Ver LACAN Jacques, *Écrits I*, (1966), Paris, Seuil, 1999, p. 95. Y también MILLINGTON Marc, « *El pozo* (1939) : Account of an opening/opening of an account », in *Reading Onetti, Narrative, Language and the Subject*, Liverpool, Francis Cairns Publishers, 1985, p. 25-27.

gracias al papel, al lápiz y a la imaginación que lo llevan a organizar, de alguna manera, el desorden y el sinsentido que lo rodean, a recobrar y a reinventar su identidad. La escritura es la que le permite equiparar sucesos y sueños, y así exorcizar los momentos clave de su ruptura con el mundo : la humillación de Ana María ; su cinismo con la joven amante Hanka ; el final de su amor con su ex mujer Cecilia ; la utopía de querer pagar una prostituta con el relato de sus ensueños ; el intento fracasado de comprobar la incondicional y absoluta confianza del amigo Cordes. La escritura es como el ensueño, funciona como un proceso alternativo a la vida de los *hechos reales* , da a luz un tejido, tramado de hechos y de ensueños, que se llama ficción.

Adelante, en el escenario...

En el cuento « Un sueño realizado » (1941), la relación de la escritura – y del arte en general – con la vida está presente de manera más intensa e intrigante. Ahí aparece un elemento más : la escena de un teatro. Como lo señala Roberto Ferro, la ventaja de este nuevo elemento reside en el hecho de que :

El teatro concentra en el escenario la paradoja de la representación. El representar consiste en sustituir a un ausente, otorgarle presencia y sustituir su ausencia. La representación es paradójica porque se ofrece como transparencia que se borra ante lo que muestra ; la representación sólo presenta a sí misma, se presenta representando a lo representado, borrándolo y al suplantarlo duplica su ausencia¹.

Tanto en *El pozo* como en « Un sueño realizado », el proceso de narrar se vuelve objeto de narración. En ambos, hay una modulación autoconsciente y metanarrativa y la presentación de los hechos se une a una reflexión sobre la creación artística. En ambos casos, el narrador y personaje principal es un creador fracasado (Linacero, escritor ; Langman, director de teatro), lo que desde luego insinúa una postura irreverente frente a cualquier tradición cultural.

La verdadera « aventura » de Linacero es la de la escritura que equipara hechos y ensueños y deja entender que la verdad no hay que buscarla en la experiencia sino en el relato. Dice Hugo Verani a propósito de la construcción del relato en *El pozo* :

Las interpolaciones, rectificaciones y comentarios dirigidos al lector privilegian el continuo trabajo inventivo de un narrador que torna sus memorias en un ejercicio imaginativo y autoconsciente. Se configura así un modo de narrar propuesto como

¹ FERRO Roberto, *Onetti. La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*, Buenos Aires, Alción editora, 2003, p. 115.

entidad ficticia, como un proceso de exploración de la naturaleza y los límites de la creación literaria¹.

Diríamos lo mismo para « Un sueño realizado » con respecto a un ejercicio que explora los límites de una puesta en escena. Este cuento plantea, desde el principio, un vínculo intertextual con *Hamlet*. El relato se abre con la mención de una broma inventada por Blanes : « – Porque usted naturalmente, se arruinó dando el *Hamlet*². » O también : « – Sí, ya sabemos. Se ha sacrificado siempre por el arte y si no fuera por su enloquecido amor por el *Hamlet*...³ » y sigue con la confesión del narrador (Langman) acerca de su completa ignorancia de esta obra de Shakespeare y su resistencia a leer aunque sea una sola línea, como venganza contra este chiste repetido de Blanes.

La lectura de « Un sueño realizado » está marcada, como lo advierte Verani, por « las reminiscencias de un drama que responde a mecanismos de ocultamiento y simulacro, a imprevistas invenciones y desdoblamientos que ponen en tela de juicio toda realidad⁴ ». Hamlet, un soñador, posterga enfrentarse con la verdad y desplaza, continuamente, la venganza de la muerte de su padre. A través de una serie de roles y puestas en escena, que enmascaran su identidad y sus actos, busca subordinar el papel que le ha asignado el destino. Hamlet se inventa a sí mismo y actúa al modo de un actor encarnando un papel tras otro. Vengador, loco, príncipe desposeído, poeta, enfermo de amor, hombre de acción, rebelde, tonto... Llevado por el papel que representa en cada momento, Hamlet establece una irrealidad dentro de la otra, lo que impide saber dónde termina la vida y dónde comienza la ficción. Se trata de una actividad narrativa consciente de su carácter teatral, en la que los personajes actúan como actores que se entregan a un papel que ellos mismos inventan y fijan.

La iniciación de la escritura de « Un sueño realizado » está condicionada por la aparición de una mujer que Langman juzga, inicialmente, como una « pobre loca, un bicho raro⁵ ». Él cuenta, por un lado, lo que ha escuchado de boca de esta mujer – su sueño y el proyecto de convertirlo en obra teatral – y, por otro, lo que él ha visto, en cuanto testigo/espectador de la escenificación del sueño. Por lo tanto, el referente de la narración tiende a volverse intangible ya que, en el primer caso, se trata de transmitir el sueño de la « pobre loca » y en el segundo, se trata de contar (la verdad de) un

1 VERANI Hugo, *op. cit.*, p. 134.

2 ONETTI Juan Carlos, *Cuentos completos, op. cit.*, p. 100.

3 *Ibid.*

4 VERANI HUGO, *op. cit.*, p. 137.

5 ONETTI Juan Carlos, *Cuentos completos, op. cit.*, p. 103.

espectáculo. Como lo observa Roberto Ferro, « Todo comienza con los sustitutos, es decir, no comienza. Lo único auténtico es el sucedáneo, actuación o palabra. En “Un sueño realizado” el origen está ausente¹ ».

Esta mujer que « tendría alrededor de cincuenta años y lo que no se podía olvidarse en ella, [...] era aquel aire de jovencita de otro siglo que hubiera quedado dormida y despertara ahora un poco despeinada, apenas envejecida² » está en busca de un director que asuma la puesta en escena de su sueño. Cuando Langman le pide una copia del manuscrito ella le contesta :

– No tengo ninguna copia. No es una cosa que yo haya escrito [...] Es un momento, una escena, se puede decir, y allí no pasa nada, como si nosotros representáramos esta escena en el comedor y yo me fuera y no pasara nada más. No – contestó – no es cuestión de argumento, hay algunas personas en una calle y las casas y dos automóviles que pasan. Allí estoy yo y un hombre y una mujer cualquiera que sale de un negocio de enfrente y le da un vaso de cerveza. No hay más personas, nosotros tres. El hombre cruza la calle hasta donde sale la mujer de su puerta con la jarra de cerveza y después vuelve a cruzar y se sienta junto a la misma mesa, cerca mío, donde estaba al principio³.

Dada la naturaleza vaga del referente, no hay reglas estrictas que gobiernen el juego de su reproducción. La representación teatral será improvisada, con las iniciativas de Langman y lo que permiten las circunstancias :

Cuando al rato llegó Blanes le dije que lo único que faltaba era la famosa actriz Rivas y arreglar el asunto de los automóviles, porque sólo se había podido conseguir uno, que era del hombre que me había estado ayudando y lo alquilaría por unos pesos, además de manejarlo él mismo. Pero yo tenía mi idea para solucionar aquello, porque como el coche era un cascajo con capota bastaba hacer que pasar primero con la capota baja y después alzada o al revés⁴.

La copia remite a otra copia y así al infinito : se trata de narrar la representación teatral de un sueño narrado... Un marco dentro de otro, un encuadre dentro de otro, ¿ cuál es la vida ?, ¿ cuál es el sueño ? ¿ cuál es la representación ? « Un sueño realizado » socava todo intento de distinción posible entre estos planos. El sueño de la mujer sale de su marco de realidad interior para convertirse en guión y dar lugar a un mimodrama. El sujeto del sueño, la mujer, se convierte en guionista, actriz y espectadora. En cuanto a Langman, organizador de la puesta en escena del sueño ajeno, él también se convierte en espectador y en participante, no sólo de la obra, sino del sueño

1 FERRO Roberto, *op. cit.*, p. 118.

2 ONETTI Juan Carlos, *Cuentos completos, op. cit.*, p. 105.

3 *Ibid.*, p. 108.

4 *Ibid.*, p. 112.

mismo, ya que de repente se da cuenta de que se encuentra inmiscuido en un universo de revelaciones indecibles :

Ahora era yo quien estaba en el centro del escenario y como todo estaba en orden y habían pasado ya las diez, levanté los codos para avisar con una palmada a los actores. Pero fue entonces que, sin que yo me diera cuenta de lo que pasaba por completo, empecé a saber cosas y qué era aquello en que estábamos metidos, aunque nunca pude decirlo, tal como se sabe el alma de una persona y no sirven las palabras para explicarlo¹.

Escena onírica y escena teatral se confunden. No se sabe si la representación de una supuesta realidad exterior tiene lugar en el ámbito interior (en el mundo interior del sujeto) o exterior (en el escenario). « Le monde interne vit dans la représentation, dans la “Vorstellung” [...] Le rêve est une représentation où tous les acteurs font partie du monde du rêveur qui, dans la multiplicité de ses rôles, devient en même temps le metteur en scène et le public. Le rêve est une représentation devant soi² », nos dice Salomon Resnik en *La mise en scène du rêve* y especifica que para Freud la representación es lo que del objeto se inscribe en la memoria, la cual no es simplemente un receptáculo de imágenes sino un mecanismo complejo que puede dar nueva vida y sacar a la luz, a través de la evocación afectiva, lo que ha sido grabado y reprimido en el inconsciente, la huella mnemónica.

Desde este punto de vista, « Un sueño realizado » ¿ no podría leerse también como una indagación en el mundo interior de un soñador ? Si todo sueño es, de alguna manera, una representación teatral, entonces la aventura de la puesta en escena de una obra (que además se titula *Sueño realizado*) podría hacer alusión a los complejos procedimientos de la mente de todo soñador cuando fabrica esa *otra escena* distinta de la de la experiencia.

La realización del sueño, o la obra teatral titulada *Sueño realizado*, termina con un suceso extraño, la muerte de la mujer :

Algo extraño estaba sucediendo a mi derecha, donde estaban los otros, y cuando quise pensar en eso tropecé con Blanes que se había quitado la gorra y tenía un desagradable olor a bebida y me dio una trompada en las costillas gritando :

– No se da cuenta de que está muerta, pedazo de bestia.

Me quedé solo, encogido por el golpe, y mientras Blanes iba y venía por el escenario, borracho como enloquecido, y la muchacha del jarro de cerveza y el hombre del automóvil se doblaban sobre la mujer muerta, comprendí qué era aquello, qué era lo que buscaba la mujer, lo que había estado buscando Blanes borracho la noche anterior en el escenario y parecía buscar todavía, yendo y viniendo con sus prisas de loco : lo comprendí todo claramente como si fuera una de esas cosas que se aprenden para siempre desde niño y no sirven después las palabras para explicar³.

1 *Ibid.*, p. 115.

2 RESNIK Salomon, *op. cit.*, p. 24.

3 ONETTI Juan Carlos, *Cuentos completos, op. cit.*, p. 117.

La soñadora/guionista/actora/espectadora del sueño/obra muere cuando se lleva a cabo el proyecto : estamos frente a la coincidencia de los dos encuadres, el del sueño y el del mimodrama. Este proyecto termina devorando, como un torbellino, al mismo Langman, que de repente siente y padece algo indecible, ve el mundo con otros ojos como si se tratara de la revelación de un sueño propio. Lo que manifiestan los sueños es esencialmente incomunicable, y aquí el personaje vuelve a insistir sobre la insuficiencia del lenguaje para elucidar una historia que va más allá de la comprensión racional.

Langman es el sobreviviente del experimento, el único testigo de la historia desde el principio, el narrador y responsable de la escenografía. Esta responsabilidad parece que no es algo inofensivo. Las experiencias perceptivas e imaginativas de la propia vida están presentes en el momento de poner en escena una obra, igual que en el momento de la escritura. Langman es el creador del espectáculo *Sueño realizado* y el depositario de la carga semántica y afectiva de este nuevo significante que está por descifrar.

Christina KOMI
GRELPP
Université de Dijon

RÊVE ET RÉVÉLATIONS DANS 2666 DE ROBERTO BOLAÑO

2666, le roman posthume de Roberto Bolaño, est pluriel, composite, hétérogène. Non seulement parce qu'il est composé de cinq parties ou de cinq romans différents, mais parce qu'il joue de ses variations internes, d'un sous-genre romanesque à un autre, d'un code à un autre ; ou plutôt qu'il jouit de l'hybridité de ses codes et de ses discours, toujours prompts à de subits retournements ; ou encore qu'il se séduit, s'étourdit, de la prolifération et de la ramification des histoires qui y sont racontées, grâce à son parti pris fragmentaire et à la capacité de ses personnages à fabuler, commenter, inventer des allégories, interpréter poétiquement la réalité. Les cinq parties tournoient autour de ce trou noir du réel qu'est le crime ou l'horreur tout au long de l'histoire du XX^e siècle, et dont la condensation emblématique correspond, dans les années quatre-vingt-dix, aux assassinats en série de femmes à Santa Teresa, réplique fictive de Ciudad Juárez, sur la frontière entre le Mexique et les États-Unis. Convergeant vers ces crimes impunis et commis à Santa Teresa à la fin du XX^e siècle, toutes les intrigues composent, malgré leur caractère a priori réaliste, un songe ou un cauchemar de l'histoire contemporaine en Europe et en Amérique, car la réalité est vécue, subie, interprétée par des personnages parfois visionnaires : critiques littéraires européens, professeur de philosophie chilien, journalistes afro-américain et mexicains, célèbre écrivain allemand ; mais aussi policiers, criminels et voyante mexicains. Commencée après la défaite de l'Allemagne nazie, l'œuvre romanesque de l'Allemand Benno Von Archimboldi, qu'étudient avec passion les quatre universitaires et critiques européens, recrée précisément l'histoire contemporaine en cette lutte de la grande littérature avec le mal qu'évoque le Chilien Amalfitano :

Qué triste paradoja, pensó Amalfitano. Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino en lo desconocido. Escogen los ejercicios perfectos de los grandes maestros. O lo que es lo mismo : quieren ver a los grandes maestros en sesiones de esgrima de entrenamiento, pero no quieren saber nada de los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez¹.

Si la littérature livre combat contre le mal, c'est avec les armes de l'invention poétique, à la façon de Baudelaire, dont un passage traduit du poème « Le voyage » est significativement cité en épigraphe de *2666* : « Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento². » On se rappellera

1 BOLAÑO Roberto, *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 289-290.

2 *Ibid.*, p. 9. Voir également « Literatura + enfermedad = enfermedad » in *El gauchito insufrible*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 135-158. Dans cet essai-fiction, la glose du poème « Le voyage » de Baudelaire conduit à une réflexion sur les batailles des poètes courant vers l'abîme à la recherche du nouveau, batailles perdues d'avance dans le combat

par ailleurs le profit qu'a tiré le mouvement surréaliste de la théorie freudienne du rêve : André Breton, lisant Freud, affirme que le rêve partagerait plus d'un trait avec l'invention ou l'imagination poétique souhaitées par les surréalistes, alors que la tradition littéraire apparente davantage l'imagination poétique à la rêverie ou rêve éveillé et à la vision¹. Or, si dans l'autre grand roman de Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (1998), le groupe des jeunes poètes « viscerrealistas » des années soixante-dix à Mexico, inspiré du groupe réel des « infra réalistes » dont l'auteur fut membre fondateur, ne se réclame pas du surréalisme mais d'un réalisme viscéral ou d'un vice réalisme, l'une des poètes de la fiction qui se trouve dans la mouvance du groupe ne cesse de maugréer qu'il faudrait l'appeler « Section surréaliste mexicaine ». Infra réalisme ou vice réalisme situent métaphoriquement leur expression au-dessous du réalisme alors que le surréalisme la situe au-dessus. L'un et l'autre mouvement partagent cependant la revendication de l'expression de l'irrationnel et font une large part à la « logique » onirique, à l'association entre le sublime et le grotesque, ou entre le sublime et le sinistre, ou, pour revenir à Baudelaire, dont Breton commente qu'il « est surréaliste dans la morale² », entre la beauté et l'horreur³.

de l'art contre l'horreur.

1 Dans le premier *Manifeste du surréalisme* (1924), André Breton définit ainsi le mot : « SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.

ENCYCL *Philos*. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie ». Cf. BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Folio », 2006, p. 36.

2 *Ibid.*, p. 38.

3 Dans un entretien récent, José Vicente Anaya, l'un des fondateurs de l'infra réalisme, énumère ainsi les influences secondaires et les lectures des poètes du mouvement [en sus des nadaístas de Colombie, des poètes de Hora Zero du Pérou, des « Électriques » de France, de la Génération Pop de Liverpool, des Angry Young Men, des beatniks et de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Lautréamont] : « El campo de nuestros poetas "favoritos" era más amplio, una lista completa sería larguísima : los románticos alemanes, ingleses y franceses, los del Siglo de Oro español, Sor Juana, Bashoo, Li Po, Fray Luis, los modernistas de Hispanoamérica, T. S. Eliot, Gide, los surrealistas, sobre todo muchos libros de Antonin Artaud y de André Breton (además, teníamos la antología más completa que del surrealismo podía conseguirse, la de Aldo Pellegrini), Saint John Perse, Ezra Pound, y leímos la primera edición en español (publicada en Argentina) de *Las vanguardias artísticas del siglo veinte*, de Mario de Micheli », « Los infrarrealistas... Testimonios, manifiestos y poemas », ANAYA José Vicente y YÉPEZ Heriberto, *Replicante*, vol. III,

2666, fidèle à certains choix du poète Roberto Bolaño, se veut un roman au réalisme poétique qui, à l'image des œuvres auxquelles songe Amalfitano, offre un flux torrentiel d'histoires, parfois ponctuées de rêves des personnages dans ses premières parties : cauchemars amoureux dans la « Parte de los críticos », qui se présente d'abord comme une comédie frisant le vaudeville, mais aussi perception au sein de rêves de l'atrocité de la réalité environnante, inconnue des critiques, lorsqu'ils arrivent à Santa Teresa à la recherche de Benno Von Archimboldi. Et c'est sur un songe de l'histoire contemporaine, où apparaît un grotesque « dernier philosophe communiste », que se conclut la deuxième partie – ou roman – consacrée au professeur Amalfitano.

Le double jeu du rêve : énigmes poétiques et dramatiques

De fait, le récit de rêve sous forme de fragment au sein d'un ensemble narratif régi par la fragmentation semble jouer, dans l'économie sémantique de *2666*, un rôle comparable à celui des allégories ou des métaphores – filées, en métamorphose, en écho –, qui permettent l'élaboration par les personnages ou par le narrateur d'un discours symbolique dont la valeur expressive condense le sens des histoires. Toute métaphore, on le sait, veut dire plus et plus vite : elle est flèche, éclair, zébrure dans le récit. Dans le roman en cinq parties, les récits de rêve participent de cette économie expressive : miroirs déformants mais révélateurs de la part refoulée de l'histoire politique ou de la réalité dans laquelle se meuvent les personnages, ils donnent aussi des aperçus chiffrés de ce qui, de leur désir, reste en eux caché, secret, en souffrance. Insérés dans des intrigues romanesques, ces récits peuvent subrepticement contribuer à la tension dramatique, car ils offrent au lecteur des énigmes poétiques qui révèlent et tout à la fois dissimulent une part des drames et des passions qui guident les actes des personnages. À y voir de plus près donc, les récits de rêve jouent des rôles divers selon la tonalité des parties ou romans dans lesquels ils apparaissent, auxquels ils appartiennent.

Dans le monde apparemment lisse et policé des universités européennes où travaillent les quatre critiques littéraires du premier roman, le mal de la deuxième Guerre Mondiale, le nazisme et le fascisme semblent n'être plus qu'un souvenir ou l'objet d'œuvres littéraires admirées comme celle de Benno Von Archimboldi, qu'étudient Jean-Claude Pelletier, Manuel Espinoza, Liz Norton, Piero Morini. L'écrivain allemand a vécu les horreurs de la guerre, les critiques sont nés dans les années cinquante ou soixante, dans des sociétés démocratiques ou sous une dictature en déclin. C'est de

cette réalité européenne contemporaine et apaisée que part le tourbillon des récits de 2666, aspirés vers le roman centre, la « Partie des crimes », qui recrée les assassinats de femmes à Santa Teresa, dans une société frontalière où la loi est celle du narcotrafic. Le premier roman ou « Partie des critiques » offre un récit de mœurs, une comédie de l'amour fin de siècle entre gens d'esprit, mais le refoulé de l'histoire fait insidieusement retour dans cet oasis trompeur ou ce désert d'ennui qu'est l'Europe de l'Ouest à la fin du vingtième siècle, dans ces jardins de l'Académie où évoluent les personnages. Que reste-t-il du mal sous les apparences de l'extrême civilité dans ces sociétés civilisées ? Il réapparaît à travers les références cultivées des personnages de critiques ou les commentaires du narrateur qui font résonner dans leurs aventures faussement dépassionnées l'écho des anciennes épopées ou celui des mythes : ainsi, mus par une rivalité professionnelle inavouée plus qu'inconsciente, le Français et l'Espagnol attribuent le destin d'Euriloque châtié par les dieux à leur collègue italien, et se prennent, chacun, pour Ulysse ; le souvenir de Méduse sert les fantasmes masculins d'un Anglais séduit par Liz Norton, fantasme qu'il transmet à ses rivaux en amour Pelletier et Espinoza, qui voient en lui un dangereux Persée. L'automutilation à des fins lucratives d'un peintre anglais avide d'argent et de provocation esthétique ; la violence insoupçonnée de ces gens de bonne compagnie que sont les universitaires, prêts à battre à mort, en un transfert de leur réciproque haine inconsciente, un chauffeur de taxi qui les a insultés ; la tacite condescendance que la maladie dégénérative de Morini inspire à ses amis sont autant de motifs dysphoriques qui viennent troubler la légèreté de la comédie de mœurs initiale de 2666. Sous la civilisation, les ombres de la barbarie affleurent.

Si toute violence passionnelle semble éradiquée, jugulée, maîtrisée, sublimée chez les personnages des critiques, si Espinoza et Pelletier, tous deux amants de Liz Norton, se font fort de dominer leurs sentiments de jalousie au nom de l'amitié et de la loyauté, la pulsion érotique, le souhait de posséder l'objet du désir en toute exclusivité les trahit. La grande affaire passionnelle chez ces personnages emblèmes de la haute culture, c'est l'amour. L'amour qui vient déranger leur sage économie pulsionnelle et qui dans les récits de leurs rêves est malicieusement et significativement mis en scène comme une menace. La « Parte de los críticos » offre deux longs récits de rêves d'amour, l'un attribué à Morini, l'autre à Pelletier, dont le premier est suffisamment chiffré pour tromper le lecteur quant à son sens et à sa valeur dramatique dans la progression de l'intrigue amoureuse. En effet, outre le caractère énigmatique et non explicitement interprété du premier rêve dans le récit postérieur, un constant effet de paralipse soustrait jusqu'à

la fin de ce premier roman toute information directe concernant les sentiments de Morini à l'égard de Liz Norton. Il en résulte un effet de révélation finale pour les autres personnages et pour le lecteur, à la façon des dénouements des récits d'énigme policière, sans que pour autant ait été posée nulle autre énigme que celle du désir de Liz Norton, énigme dont l'importance dramatique est également dissimulée.

Le récit fait de Liz Norton, parce qu'elle est l'objet de tous les désirs, une sorte de sirène fantasmée en Méduse par l'un de ses petits amis, un « être de fuite » à l'image de l'Albertine de Proust. Symétriquement, Piero Morini dont l'hémiplégie le surdétermine aux yeux des autres, et à ceux du lecteur, apparaît comme un être discret voire secret, donc imprévisible, tout entier voué à la sublimation, semblerait-il. Tandis que de nombreux épisodes sont consacrés à l'évolution des sentiments de Pelletier et d'Espinoza, aux déboires amoureux qu'ils connaissent simultanément et qu'ils finissent comiquement par partager, le récit tait une grande partie des réactions de Morini aux confidences des uns et des autres. Le rêve de Morini s'avère donc révélateur *in fine*, voire à la relecture, dans la logique du récit, à la manière d'un indice fondamental dans un roman policier. Pour le personnage du rêveur, dans la logique de l'histoire, il joue en revanche le rôle d'une révélation immédiate, puisqu'il le pousse à agir.

Le récit de ce rêve par le narrateur surgit après une série de fragments consacrés à la relation, involontairement, triangulaire entre Liz Norton, Pelletier et Espinoza. L'intrigue du rêve, car c'est un fragment narratif qui raconte une « histoire » à valeur allégorique, met en scène une partie de cartes entre les trois hommes dans un décor de vacances : au bord de la piscine d'un hôtel-club, tandis que Liz s'éloigne pour se baigner. Rien n'apparaît explicitement de l'enjeu symbolique réel de la partie de cartes, dont on ne comprendra que bien plus avant dans la lecture, dans le dénouement, qu'il ne s'agit pas de la première place de spécialiste de l'œuvre d'Archimboldi mais d'une place unique auprès de Liz Norton. Le rêve, comme l'ensemble du récit précédent, semble donner l'avantage à Pelletier, qui accumule des jetons de casino. Le caractère comique de cette interprétation de la réalité dans le rêve, celle du rêveur, ne sera actif qu'*a posteriori* puisque ni Pelletier ni Espinoza ne l'emporteront sur le plan affectif. Logique onirique oblige, la scène tout entière perd très vite de son réalisme. Et c'est l'espace lui-même qui se voit affecté des caractéristiques irrationnelles et inquiétantes, comme si le récit de rêve devait en passer par le respect de la convention d'une représentation de l'Autre Scène, entendue littéralement comme lieu aux attributs oniriques. L'espace se dilate, la piscine acquiert des proportions gigantesques tandis que Morini, qui a quitté

la table où il perd au jeu, cherche en vain à rejoindre Liz Norton, risquant ainsi de tomber avec sa chaise roulante dans des eaux agitées puis dans un abîme car l'eau disparaît. Au centre de ce gouffre, une roche escarpée qu'une minuscule silhouette tente d'escalader. Or, Liz Norton s'avère être derrière Morini, qui perçoit dans son dos une présence menaçante, et lorsqu'il se retourne, elle lui adresse une phrase énigmatique : « No hay vuelta atrás »¹. Remis de sa frayeur, Morini comprend que Liz n'est pas animée de mauvaises intentions ; puis la voit paradoxalement faire demi-tour et disparaître dans un bois rougeoyant :

Con cuidado, retrocedió y siguió bordeando la piscina, procurando no mirar a quien lo seguía y buscando la escalera que acaso podría llevarlo hasta el fondo. [...] Morini se detenía y se daba la vuelta y enfrentaba el rostro del desconocido, aguantándose el miedo, un miedo que alimentaba la progresiva certeza de saber quién era la persona que lo seguía y que desprendía ese tufo de malignidad que Morini apenas podía soportar. En medio de la niebla aparecía entonces el rostro de Liz Norton. Una Norton más joven, probablemente de veinte años o menos, que lo miraba con una fijeza y seriedad que obligaban a Morini a desviar la mirada. ¿ Quién era la persona que vagaba por el fondo de la piscina ? Morini todavía podía verla, una mancha diminuta que se aprestaba a escalar la roca convertida ahora en una montaña, y su visión, tan lejana, le anegaba los ojos en lágrimas y le producía una tristeza profunda e insalvable, como si estuviera viendo a su primer amor debatiéndose en un laberinto. O como si se viera a sí mismo, con unas piernas aún útiles, pero perdido en una escalada irremediabilmente inútil. También, y no podía evitarlo, y era bueno que no lo evitara, pensaba que aquello se parecía a un cuadro de Gustave Moreau o a uno de Odilon Redon. Entonces volvía a mirar a Norton y ésta le decía :

– No hay vuelta atrás².

La prestidigitation narrative : condensation et déplacement

Les caractéristiques ici reprises du phénomène du rêve tel que l'observe et le définit Freud sont nombreuses : importance de la visualisation, métamorphoses subites de l'espace qui d'anodin devient menaçant, affects exacerbés : peur et tristesse, sensation de danger puisqu'il s'agit d'un cauchemar, caractère surprenant ou incompréhensible des paroles entendues ou perçues, identité fluctuante et plurielle des personnages dans lesquels se projette le moi du rêveur, circulation dans le temps, conscience partielle de la réalité actuelle du rêveur, et tout particulièrement de son corps, mais projection dans un temps antérieur, conscience partielle de se trouver face à une *représentation* analogue à des tableaux connus. Le trait le plus caractéristique du phénomène du rêve dans ce récit est sans doute l'inversion de la situation de la poursuite : de poursuivant, Morini devient poursuivi, de désireux de rejoindre Liz et de la protéger, menacé par une

1 BOLAÑO Roberto, 2666, *op. cit.*, p. 70.

2 *Ibid.*, p. 69-70.

présence indéfinie qui s'avère être elle. Un autre déplacement associé à une condensation fait de l'être démunie observé au loin non plus Liz mais l'image d'un premier amour perdu dans un labyrinthe ou de Morini lui-même, impuissant à gravir la montagne malgré ses jambes encore valides. Enfin, il y a contradiction, relevée par le rêveur, entre les paroles de Liz et son comportement : alors qu'elle affirme qu'un retour en arrière est exclu, elle-même fait volte-face. Par ailleurs, la lutte entre conscience du fait de rêver, soit volonté de rationalisation, et adhésion à l'univers du rêve apparaît dans le souvenir qu'a Morini de son handicap et dans la certitude que la scène ou le paysage lui rappellent des œuvres d'art symbolistes.

Si le rêve appelle *a priori* l'interprétation du lecteur, l'attention de celui-ci en est détournée. En effet, la suite du récit ne livre aucune des quatre interprétations que Morini fait du rêve et la rapide mention du nombre de ces interprétations, indice de l'importance de ce rêve pour le personnage, passe quasiment inaperçue car est aussitôt narré sans plus de commentaires le voyage impromptu de l'Italien à Londres. Morini y rend visite à Liz Norton, non sans subir quelques malaises inexplicables : envie de pleurer ou de s'évanouir lorsqu'il se trouve face à elle, mais de nouveau l'attention du lecteur est détournée de ces sensations du personnage par le récit d'autres péripéties liées à son séjour et par des récits secondaires séduisants tels que l'histoire du peintre Edwin Johns et de son automutilation ou l'histoire du clochard londonien qui a quitté son travail d'artisan par dégoût de la pornographie qu'il y avait introduite. C'est donc moins le rêve rapporté, assez clair dans sa mise en scène des enjeux affectifs qui s'y présentent, que l'ensemble du récit qui procède par condensation et déplacement.

En effet, et cela caractérise non seulement les différents romans de *2666* mais l'œuvre de fiction de Roberto Bolaño en général, la fragmentation et la multiplication des histoires sous forme de récits enchâssés, de récits scindés, de récits en bifurcations successives permet de relancer sans cesse la tension dramatique après la déception que vaut au lecteur l'abandon d'une intrigue au profit d'une autre, bientôt tout aussi séduisante ou saisissante que la première. Les éléments dramatiques ou les motifs de l'une ou de l'autre intrigue sont ainsi placés momentanément sur un plan secondaire, perdant apparemment de leur valeur dramatique et sémantique de même que dans le rêve, comme le souligne Freud, le travail du déplacement veut que les motifs apparemment secondaires ou anodins recèlent de fait les pensées latentes les plus importantes et les plus significatives, celles qui sont le plus assujetties au refoulement¹. Bien évidemment, le travail de prestidigitacion

¹ Cf. FREUD Sigmund, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1988, p. 83-84 : « Ce qui, dans le rêve, était posé fortement et clairement comme son contenu essentiel doit

narrative à l'œuvre dans les récits de Roberto Bolaño résulte d'un habile calcul, conscient et non pas inconscient, consistant à dissimuler un motif pour le faire réapparaître de façon inattendue en créant un effet de surprise, de révélation, comme dans les romans de mystère. Mieux encore, il crée une sorte de suspense « après coup », puisque le lecteur, berné par le mécanisme du déplacement, se voit invité à une relecture du récit au cours de laquelle il interprétera ou déchiffrera les éléments ou épisodes dont il n'aura pas perçu l'importance dramatique. La mise en place d'éléments énigmatiques tels que le rêve d'un personnage, non interprété et pourtant raconté de façon minutieuse, joue dans cette économie dramatique un rôle semblable à celui de la « lettre volée » éponyme de la nouvelle d'Edgar Allan Poe, qui fait l'objet d'un des essais de Lacan recueillis dans ses *Écrits*. Le rêve de Morini et la réaction du personnage à ce rêve, le voyage à Londres, sont mis en évidence dans le récit de la « Parte de los críticos », mais précisément leur visibilité, parmi tant d'autres motifs de l'histoire racontée, dissimule leur importance dramatique.

Révélation et déception : amour, humour, horreur

Or, que dévoile ce rêve après coup ? La révélation finale de ce premier des cinq romans de *2666*, c'est l'amour réciproque que se portaient, depuis cinq ans, Morini et Liz Norton, conscient chez le premier, inconscient chez la seconde. C'est en des termes explicites à cet égard que le raconte Liz Norton à la fin de l'histoire, lorsque rentrée en Europe après son séjour au Mexique, elle écrit deux lettres électroniques quasi identiques à ses deux amants, Espinoza et Pelletier, restés à Santa Teresa à la recherche de Benno Von Archimboldi :

El resto de la noche lo pasamos juntos. Le dije que se hiciera a un lado y me dejara sitio y Morini me obedeció sin decir nada.

¿ Cómo pude tardar tanto en darme cuenta de que me querías ? – le dije más tarde –
¿ Cómo pude tardar tanto en darme cuenta de que yo te quería ?

– La culpa es mía – dijo Morini en la oscuridad –, soy muy torpe¹.

Le plaisir que ce récit procure au lecteur naît de l'effet de surprise que celui-ci partage avec les destinataires de la lettre, comiquement stupéfaits et désolés quant à eux, mais aussi avec l'auteur de la lettre, saisie à son insu

se contenter, après l'analyse, d'un rôle tout à fait subalterne parmi les pensées du rêve ; le matériel de représentation qui, d'après ce que je ressens, peut prétendre à être reconnu d'importance majeure parmi les pensées du rêve, n'est soit pas du tout remplacé dans le contenu du rêve, soit seulement par une allusion lointaine dans une région insignifiante du rêve. »

¹ *Ibid.*, p. 204.

par l'amour, séduite par ce sentiment longtemps ignoré d'elle.

L'humour dramatique, qui fait coïncider l'ignorance de l'intéressée avec celle du lecteur, redouble d'autant plus ce plaisir que le commentaire de Morini sur sa maladresse souligne *a contrario* l'extrême habileté du récit et l'inhabileté préalable du lecteur à déchiffrer l'intrigue. Comme l'amoureuse surprise par l'amour, ou comme le rêveur qui soudain comprend le message à lui adressé par son rêve, le lecteur est surpris ou séduit par le récit, par l'amour de son jeu, séduit d'avoir été joué. Qui plus est, le motif de l'amour d'autant plus puissant qu'il est inconscient rappelle la grande tradition lyrique qui, dans le *Cantique des cantiques*, accorde à l'amour un caractère de mystère sacré et dangereux. Voici ce qu'en commente Daniel Sibony, citant sa traduction du poème biblique :

« Je vous adjure, filles de Jérusalem, par les gazelles ou par les biches des champs, ne réveillez pas l'amour, jusqu'à ce qu'elle le veuille. » (Elle, c'est l'amour, ou l'amante ou l'aimée ou autre chose, car l'amour, dans cette langue, est au féminin).

L'amour, identifié à une femme, serait donc ce qui dort en nous, alors même que la nuit, sur sa couche, l'amante cherche en vain ce que son « âme » a aimé... (ou aimera ou aime, c'est pareil : l'amour au passé est un présent à venir). [...]

Le vers est précis : ne réveillez pas l'amour avant qu'il le *désire* ; l'amour n'est pas sans *désir*, un désir peut l'éveiller (même si après, on ne sait plus trop ce qu'il en fait de ce désir). [...] l'amour préexiste au désir qui l'éveille et qui le traverse ; il se précède étrangement : l'amour est d'abord inconscient (et de l'inconscient il aura tous les paradoxes), pris entre le *rêve* possible et l'instinct de mort dont il se dégage à chaque éveil. Il rend possible le désir, mais ce qui le rend possible lui, c'est le *désir d'une émergence de l'inconscient* ; ça semble un peu tourner en rond, mais « pourquoi l'amour ? » c'est comme « pourquoi l'inconscient¹ ? ».

Le motif de cet amour inconscient, qui dormait en Liz Norton, circule pourtant de façon chiffrée dans le récit de « La parte de los críticos ». Le rêve de Morini en est une interprétation par l'amoureux qui, ayant eu la révélation de l'inéluctabilité de son propre sentiment par la figure de Liz en messagère du destin, ne peut repousser à plus tard un acte d'amour, une tentative pour se présenter face à elle à son tour, malgré son sentiment d'impuissance, dû secondairement aux relations qu'entretient Liz avec ses amis et collègues, Pelletier et Espinoza. La malice ludique du récit signale indirectement, on l'a dit, le lien entre les interprétations diverses, objets d'une paralipse, que fait Morini du rêve et son voyage à Londres. Le rêve se présente donc comme un débat voire comme une lutte entre le désir d'action de l'amoureux et le renoncement à agir. Il autorise l'action malgré le risque encouru de se perdre dans l'autre et de ne pas être aimé en retour. Morini en retire « le courage de son sentiment » et c'est ce courage, cet éveil de

¹ SIBONY Daniel, *L'amour inconscient*, Grasset, Paris, 1983, p. 146-147.

l'amour jusqu'alors inhibé qui suscitera l'amour réciproque. La mise en scène onirique des appréhensions de Morini quant à la rivalité amoureuse avec ses amis produit un effet comique *a posteriori* : le jeu de cartes fonctionne en effet comme une allégorie. À ce jeu, l'Italien s'estime perdant et, juge Pelletier, plutôt gagnant. Mais, dans l'intrigue du roman, il s'avérera que c'est effectivement en refusant le jeu de la rivalité, en jouant perdant, que Morini gagnera le cœur de Liz. Il renonce en effet, sous prétexte de problèmes de santé fort plausibles, à se rendre au Mexique avec ses trois amis pour y chercher Benno Von Archimboldi. Liz Norton, horrifiée par ce qu'elle perçoit intuitivement de la criminalité impunie à Santa Teresa, de la barbarie ambiante, rentre en Europe et rend presque aussitôt visite à Morini en Italie. Il y advient la rencontre amoureuse qu'elle rapporte à Pelletier et à Espinoza dans les deux lettres similaires qu'elle leur adresse.

Ce voyage, tout aussi impromptu que celui de Morini à Londres, est accompli à la suite de la révélation sur la nature de l'amour que procure à Liz le souvenir d'un premier amour d'enfance mais aussi à la suite d'un nouveau traumatisme lorsqu'elle découvre par hasard dans une exposition consacrée à l'œuvre du peintre Edwin Johns que celui-ci vient de mourir. C'est du moins ce que semblent refléter les événements qu'elle associe, sans les interpréter, dans son récit épistolaire à Pelletier et à Espinoza. Or, le destin du peintre lie indéfectiblement Liz et Morini. C'est Liz qui, à Londres, a fait découvrir ce peintre à Morini, elle qui lui en a raconté l'histoire. L'automutilation du peintre qui, après s'être tranché la main droite l'a fait embaumer pour la placer dans un tableau, lui a valu la fortune, la gloire et la folie. L'horreur et l'art se trouvent indissolublement mêlés dans ce passage à l'acte du peintre, ce sacrifice autour duquel communièrent dans la fascination les amateurs d'art. On reconnaîtra là un motif récurrent dans l'œuvre de Roberto Bolaño, qui entend conjurer et dévoiler par l'art de l'écriture la monstrueuse proximité entre la beauté et l'horreur. L'extrême sensibilité de Morini le contraint à répondre à l'appel de cette conjonction, qu'il a entendue de la bouche de l'aimée. À la suite du récit de Liz, lors d'un voyage pour un colloque en Suisse, Morini se rend avec Pelletier et Espinoza dans la clinique psychiatrique où le peintre est interné, et il est le seul à oser l'interroger en aparté sur les raisons qui l'ont poussé à s'automutiler. La réponse, dont il ne confiera le secret plus tard qu'à Liz, est que Johns a agi ainsi pour gagner de l'argent. Le crime de l'artiste, dans cette histoire qui prend valeur de fable, c'est la vente sur le marché de l'art de son être, du moins de cet outil de sa création qu'est sa main droite.

Traumatisée par la nouvelle de la mort du peintre, Liz appelle Morini à Turin et c'est de lui qu'elle entend le récit détaillé de la fin suspecte de Johns, tombé dans un précipice alors qu'il peignait un paysage suisse. Le lendemain, elle prend l'avion pour Turin.

Le partage du mystère de l'alliance entre l'art et l'horreur, la symbolique traversée conjointe de cet abîme, unit Liz et Morini à leur insu, consacre en quelque sorte leur lien. Mais avant leur union, avant leur déclaration d'amour réciproque, un cauchemar de Liz, dormant dans une chambre d'invités chez Morini, semble répondre au rêve qui avait décidé Morini à se rendre à Londres. De nouveau, ce rêve d'amour, que Liz ressent comme une situation réelle, qui la réveille et l'amène dans la chambre de Morini, comme elle le rapporte à ses correspondants, met en scène un danger émanant de l'autre :

Debió ser un sueño – dijo Morini.

– Yo te vi allí. Te habías levantado. La silla de ruedas estaba en el pasillo, de cara a mí y tú estabas de espaldas a mí – dije.

– Tranquilízate, Liz – dijo Morini.

– No me pidas que me tranquilice, no me trates como a una estúpida. La silla de ruedas me miraba, y tú, que estabas de pie, tan tranquilo, no me mirabas. ¿Lo entiendes ?

Morini se concedió unos segundos para reflexionar, apoyado en los codos.

– Creo que sí – dijo –, mi silla te vigilaba mientras yo te ignoraba, ¿no ? Como si la silla y yo fuéramos una sola persona o un solo ente. Y la silla era mala, precisamente porque te miraba, y yo también era malo, porque te había mentido y no te miraba.

Entonces me eché a reír y le dije que para mí, bien pensado, él jamás iba a ser malo y tampoco la silla de ruedas, puesto que le prestaba un servicio tan necesario.

El resto de la noche lo pasamos juntos¹.

De même que dans le rêve de Morini, la présence de l'aimé est ressentie comme hostile ou coupable d'indifférence et, dans la scène onirique, se trouve derrière le personnage que s'attribue le rêveur. Cette disposition des places *a contrario* semble symboliser la menace que représente l'éveil en songe du sentiment amoureux, sa révélation, ou plutôt la révélation de sa puissance. De fait, et pour revenir au commentaire de Daniel Sibony, c'est le « désir de l'émergence de l'inconscient » qui semble senti comme menaçant par les rêveurs. La malignité est ainsi attribuée à l'aimé et le doute, que met en scène le rêve, porte sur la possibilité de sa bonté – ou de celle du rêveur, ou de celle de son désir. Bonté de Liz à laquelle avait conclu Morini à la fin de son rêve, après l'avoir vue en sphynx, en pythie ou en Méduse. Bonté de Morini et de sa chaise roulante – métonymie de sa maladie, du mal dont il est porteur malgré lui –, à laquelle conclut Liz une

1 BOLAÑO Roberto, 2666, *op. cit.*, p. 203-204.

fois éveillée, avec l'aide de Morini qui interprète son cauchemar, qui lui parle ainsi le langage de sa peur et de son désir.

La sortie du cauchemar, la traversée de la peur de l'amour, est scellée ici par un éclat de rire. Ce rire salue l'habileté du rêve à signifier ce qui jusque là demeurait caché, informulable ou injouable.

On a vu plus haut l'effet de révélation dramatique que produit le récit de Liz et l'aveu de sa surprise face à la préexistence en elle de son amour pour Morini. Cette révélation cherche à susciter chez le lecteur un plaisir qui se fonde sur l'humour du récit et peut provoquer cet éclat de rire qui naît de l'admiration face à une prestidigitation narrative dont l'art consommé imite certaine stratégie onirique du déplacement. Mais il n'est pas indifférent non plus que l'histoire unisse ce perdant virtuel, cet Euriloque aux yeux de ses collègues et rivaux, que semblait être Morini de par son hémiplegie, à la muse ou à Méduse, à la beauté parfois terrifiante qu'incarne Liz Norton. Dans ce dénouement, la victoire momentanée de la beauté et de la vie sur la maladie et sur le mal apparaît comme une revanche de l'art du récit contre l'ennui ou contre l'horreur trop prévisible de la réalité.

Car l'énigme majeure qu'introduit ce premier des cinq romans de 2666 ne porte pas sur le mystère de l'amour mais sur l'identité de Benno Von Archimboldi et sur les motifs de sa présence invérifiée à Santa Teresa, où règne la barbarie. La plus haute littérature, celle qui ne refuse pas le combat de l'art avec l'horreur, et à laquelle appartient selon les critiques, l'œuvre de l'écrivain allemand, se trouve là symboliquement, encore et toujours, aux prises avec le mal.

SUEÑO Y DIGRESIÓN. ROBERTO BOLAÑO: UNA POÉTICA DE LA PROFECÍA
NEGATIVA EN *AMULETO*

En el mundo onírico creado por Bolaño en las primeras novelas, el sueño tiene mil rostros, se disfraza y se esquivo, y muy pocas veces es enunciado como tal, como lo será en *Los detectives salvajes* o en *2666*, como un continuum narrativo y enigmático que irrumpe y que pone en peligro a quien desee descifrarlo.

Lo que hay más bien es una gradación sutil, discreta a menudo, un flujo que atraviesa diversos grados de conciencia y que rara vez se detiene explícitamente en uno de ellos, una alternancia de estados y de prácticas insidiosas que van del simple sueño del que duerme sin sobresaltos a la pesadilla, pasando por el sueño puesto en imágenes, las visiones provocadas por el alcohol o el terror, la alucinación y la visión profética. ¿Cómo abordar entonces esa multitud de formas y de dispositivos disponiendo solamente del mapa de la lectura simbólica freudiana? ¿Cómo ser mínimamente honesto desde el punto de vista metodológico y aplicar una grilla de lectura a un fenómeno que, no sólo no está nombrado o escenificado como sueño, sino que además, y puesto que estamos en el interior de una ficción literaria – ni siquiera de un relato autobiográfico – no es más que un simulacro de sueño, muy probablemente construido *à rebours*, es decir, partiendo de la interpretación conjetural que el autor quisiera producir con la lectura para determinar los caminos de la escritura? Con muchas dudas no resueltas, decidí definir una doble estrategia, que quizás se revele válida al cabo de este trabajo: por un lado, analizar minuciosamente cada una de las instancias que pueden relacionarse con el sueño, sus características, su funcionamiento, su relación con las otras, los puntos de contacto o los mecanismos de derivación. Buscar el dispositivo que las conecta y el lugar que en él ocupan, esclarecer su articulación con los nudos narrativos, descifrar las significaciones implícitas, hasta estar en condiciones de evaluar si hay algún espacio de validez posible para efectuar un trabajo sobre el sueño en unos textos en los que la ambigüedad se impone y sus contornos son indiscernibles. En segundo lugar, y quizás esta intuición tardía sea más productiva y más justa que la primera, preguntarnos si, fuera del sueño como situación narrativa representada en el texto y asumida explícitamente por los personajes, no sería el texto en su conjunto, la escritura misma, la que está montada como un discurso onírico que constituye una verdadera estrategia, como una exigencia de teatralización del lenguaje. En el marco de esa estrategia cobra también todo su sentido el peso de la digresión que, al insinuarse como una *desviación* del relato, como una pausa o toma de distancia o bifurcación incongruente, aloja en la mayoría de los casos una particular *intensidad* simbólica. Si el lenguaje

onírico propiamente dicho presenta en su constitución « fisuras y soluciones de continuidad ¹», podría decirse que el discurso de *Amuleto* se construye a partir de una relación de analogía con aquél, fundada en ése como en otros rasgos que iremos tratando de discernir y explicitar.

Amuleto (1999) ficcionaliza una experiencia histórica crucial en el contexto latinoamericano : la matanza de estudiantes que tuvo lugar en la Plaza de Tlatelolco de la ciudad de México, en 1968. Tres ejes organizadores emparentan a esta novela con las dos anteriores : *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* : el *cuerpo a cuerpo* con la historia latinoamericana y, por añadidura, con algunos de los episodios más deleznable y más traumáticos que esa historia ha producido durante el siglo XX ; la intención manifiesta de demarcarse por la ficción de la literatura testimonial y, al mismo tiempo, de alcanzar un efecto político que potenciaría lo que los testimonios, cada uno a su manera, habían aportado a la comprensión o al conocimiento de los hechos ; y la literatura como material, como objeto de reflexión en el interior mismo de la obra, como uno de los ejes en torno a los cuales se desarrolla el pensamiento político y la opción ética del autor. Auxilio es la figura central de ese dispositivo : resistente y profeta, quien « lo vio todo y al mismo tiempo no vio nada² », y que no sólo no es una ejecutora del mal, ni uno de sus acólitos, sino la que hurga en los intersticios del mundo para sacar a la luz esa inapelable concatenación de faltas que abre las puertas del Apocalipsis, esas « concatenaciones o permutaciones o disposiciones del azar³ » de las que nadie sale indemne. Porque es una figura de la resistencia, Auxilio *pone el cuerpo* para invalidar el desalojo de la Universidad por los granaderos, y simbólicamente la ocupa. Porque es profeta aporta en su clarividencia una voz oracular que devela las coherencias invisibles de lo que Borges llamara un « destino sudamericano », haciéndose así intermediaria, médium de otras voces desaparecidas. Porque está *más acá* del drama de Tlatelolco y ve *más allá* del tiempo, Auxilio accede al reverso fantasmal de la historia. En el fondo, *Amuleto* recrea a su manera, en el espacio saturado de México DF y en la memoria proliferante de Auxilio Lacouture, un Comala urbano y post-moderno, en el que la narradora no cesa de cruzarse y de hablar con los muertos, en el continuum de un tiempo fuera del tiempo, un tiempo, como dice Jean-Bertrand Pontalis, « analogue au temps du rêve qui mêle tous les

1 FREUD Sigmund, « La elaboración onírica », in *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, tomo 1, p. 548.

2 BOLAÑO Roberto, *Amuleto*, Barcelona, Ed. Anagrama, 2005, p. 27.

3 *Ibid.*, p. 67.

temps et les traverse. Dans le rêve, en effet, tous les temps se rejoignent et se télescopent¹ ».

Sueño y alucinación

Ésa es sin duda la primera referencia inmediatamente perceptible que nos remite a la construcción onírica en el texto, construcción que no se refiere sólo al eventual episodio del sueño relatado, sino más globalmente a un estado onírico-alucinatorio, justificado narrativamente por la situación de angustia y de hambre a la que se halla sometido el personaje.

El texto de *Amuleto* está determinado por una doble paradoja : la errancia vs el confinamiento (vagabundeos de Auxilio y los jóvenes poetas por la ciudad de México que constituyen la trama misma del relato por una parte, « enclaustramiento » de Auxilio en el baño de la Universidad como situación de enunciación por la otra ; errancia de la memoria en el tiempo que satura la espera de la liberación vs tiempo detenido o instancia de enunciación fuera del tiempo, en la medida en que Auxilio no « existe », durante los días de su reclusión, en el plano de los acontecimientos exteriores. Pero también podríamos señalar una tercera : la reclusión forzada en el baño le confiere a Auxilio no sólo la libertad de escapar a la detención por parte de los granaderos, sino la de *resistir* a esa intrusión. Esas contradicciones recubren en realidad una coherencia profunda : la dislocación del discurso y del tiempo está a la vez « contenida » y legitimada por la condición particular de la narradora, el delirio alucinatorio puede confundirse con el sueño y con la visión en el estado de semiinconsciencia propio de la debilidad provocada por la ausencia de alimentación, y la revelación puede brotar en cualquiera de esos territorios indistintos donde la percepción vacila y la sensibilidad se agudiza. A la vez dentro y fuera de la historia, la voz oracular de Auxilio se halla, en el interior de su cubículo grotesco, en « situación de intemperie », como señala Celina Manzoni :

En el monólogo repetitivo, obsesivo y redundante que se atribuye al discurso psicótico, la voz realiza los recorridos de una cultura atravesada por la locura, aliteración desviada y lateral como es lateral la mirada del personaje descentrado, extranjero, que es Auxilio Lacouture².

1 PONTALIS Jean-Bertrand, « On a beau ne jamais trouver, on ne peut pas se passer de chercher les origines », in *Le Monde*, vendredi 23 mai 2008, supplément « Des Livres », p. 4.

2 MANZONI Celina, « Recorridos urbanos, fantasmagoría y espejismo en *Amuleto* », in Fernando Moreno, coordinador, *Roberto Bolaño, una literatura infinita*, Poitiers, Centre des Recherches Latino-américaines/Archivos, Université de Poitiers-CNRS, 2005, p. 174.

Nos hallamos pues ante una conciencia alterada o, quizás sea la calificación más apropiada, intermitente, lo que autoriza la construcción de un universo ambiguo en el cual los deslizamientos de uno a otro estado – sueño, alucinación, visión, espejismo, delirio – son constantes y fructíferos, sin que ninguna frontera neta pueda ser establecida entre ellos.

La primera ocurrencia de ese estado que, siendo consciente, permite la irrupción de una percepción profética e inexplicable, adquiere la forma de una visión interior, de una revelación radical, que remite a un saber oscuro y ominoso :

[...] pensé : voy a meter la mano en la boca negra del florero. Eso pensé. Y vi cómo mi mano se despegaba de mi cuerpo, se alzaba, planeaba sobre la boca negra del florero, se aproximaba a los bordes esmaltados, y justo entonces una vocecita en mi interior me dijo : che, Auxilio, que hacés, loca, y eso fue lo que me salvó, creo, porque en el acto mi brazo se detuvo y mi mano quedó colgando, en una posición como de bailarina muerta, a pocos centímetros de esa boca del infierno, y a partir de ese momento no sé qué fue lo que me pasó aunque sí sé lo que no me pasó y me pudo haber pasado¹.

La gradación que lleva del terreno de la conciencia (« pensé ») al de la revelación (« creo ») y conduce a un saber que trasciende la comprensión racional para afirmar la latencia de fuerzas destructivas que acechan en el centro mismo de la cotidianeidad, es en sí otro ejemplo de esa construcción de un mundo en el cual los contenidos explícitos velan los contenidos latentes. En este caso, Auxilio no descifra el contenido latente, pero lo intuye y de alguna manera lo hace presente. Desde el punto de vista de la configuración simbólica, es claro que esta amenaza oculta en la boca negra del jarrón es uno más de los infinitos signos que van a ir sucediéndose y remitiéndose los unos a los otros a lo largo de la novela para crear esa atmósfera ominosa que anuncia, proféticamente y herméticamente, como las voces oraculares del mito griego, lo que quizás García Márquez habría llamado la « latencia de la desgracia ». Si la revelación no puede ser entendida como tal en el sentido pleno : Auxilio sabe lo que no es, pero ignora lo que sí es ; si la profecía es negativa por su opacidad intacta, es justamente esa impenetrabilidad la que proyecta el mundo aparentemente trivial de los objetos hacia una dimensión onírica signada por el terror más primitivo, pero también por la comprensión más vasta :

Y luego, aún temblando, me levanté y me volví a acercar, yo creo que con la sana intención de coger el florero y estrellarlo contra el suelo, contra las baldosas verdes del suelo, y esta vez no me aproximé al objeto de mi terror en espiral sino en línea recta, una línea recta vacilante, sí, pero línea recta al fin y al cabo. Y cuando estuve a medio metro del florero me detuve otra vez y me dije : *si no el infierno, allí hay pesadillas,*

¹ BOLAÑO Roberto, *op. cit.*, p. 16.

allá está todo lo que la gente ha perdido, todo lo que causa dolor y lo que más vale olvidar¹.

De la «visión interna» a la pesadilla, la boca negra adquiere una dimensión onírica exacerbada, al tiempo que su contenido parece remitir a una definición poetizada del inconsciente: ese fondo amenazante e inaccesible de la psiquis al que la conciencia relega todo lo que, por «causa[r] dolor», es censurado, es decir, olvidado y destinado a resurgir un día con la violencia propia de lo inhibido. Al mismo tiempo, la cohabitación aparentemente viable de los poetas y los jarrones apunta ya a privilegiar la doble función de la poesía: decir la profecía y nombrar la memoria. Para tratar de colmar esa brecha que la contigüidad del horror y de la belleza abre en el entendimiento de Auxilio, para resolver el conflicto de responsabilidades que la latencia del mal entre los libros parece engendrar, la narradora recurre sucesivamente a la imaginación, a la reflexión, a la conjetura, a la metáfora. Todas las modalidades lógicas parecen ser convocadas para descifrar los contornos de tal incongruencia, pero en última instancia es la memoria la que sugiere un paradigma de desciframiento, y en ese paradigma se inscriben por igual, gracias a la *mise en abyme* y la asociación de imágenes, la repetición y el olvido, un procedimiento constitutivo del lenguaje de los sueños y un espacio que concentra los residuos traumáticos de la experiencia que la actividad onírica puede actualizar bajo formas desviadas. En la superficie, los objetos tejen una trama de figuras simbólicas: la boca oscura de los jarrones, los libros perdidos, las figuritas mexicanas. En las profundidades, allí donde la supuesta lógica racional de la vigilia parece ceder a las metamorfosis del sueño, surge poco a poco la figura del Apocalipsis:

A veces me da por pensar que tanto mis libros como mis figuritas de alguna manera me acompañan. ¿Pero cómo me pueden acompañar? Me pregunto. ¿Flotan a mi alrededor? ¿Flotan sobre mi cabeza? ¿Los libros y las figuritas que fui perdiendo se han convertido en el aire del DF? ¿Se han convertido en la ceniza que recorre esta ciudad de norte a sur y de este a oeste? Puede ser. La noche oscura del alma avanza por las calles del DF barriéndolo todo. Ya apenas se escuchan canciones, aquí, en donde antes todo era una canción. La nube de polvo lo pulveriza todo. Primero a los poetas, luego los amores, y luego, cuando parece que está saciada y que se pierde, la nube vuelve y se instala en lo más alto de tu ciudad o de tu mente y te dice con gestos misteriosos que no piensa moverse².

A medida que la representación mental de Auxilio toma forma – «a veces me da por pensar» – el mundo se vacía y se desrealiza, la atmósfera se hace onírica y alucinatoria, y se cuela un relato virtual de fin del mundo –

¹ *Ibid.*, p. 17.

² *Ibid.*, p. 21.

desagregación, desolación, invasión de cenizas – en el cual « la noche oscura del alma » de San Juan de la Cruz se vuelve descenso programado a los infiernos urbanos, y donde a la boca oscura de los jarrones se suma, en una simetría inversa, la figura de la nube de polvo que todo lo cubre. La imagen de la profundidad y la imagen de la elevación dejan de ser contradictorias para volverse complementarias, entre ambas se desdibuja el mundo y el explorador insomne – Auxilio, los poetas, el hombre – se halla encerrado en ese laberinto opresivo que es la ciudad, como Auxilio inmóvil en el baño y perdida en la duermevela de su espera.

Una nueva instancia profética se instala cuando la historia cronológicamente dislocada de Auxilio se detiene en el año 68 :

Yo ahora podría decir que lo presentí. Yo ahora podría decir que tuve una corazonada feroz y que no me pilló desprevenida. Lo auguré, lo intuí, lo sospeché, lo remusgué desde el primer minuto de enero : lo presagí y lo barrunté desde que se rompió la primera piñata (y la última) del inocente enero enfiestado¹.

La colisión de tiempos es una vez más perfectamente ilustrativa de la confusión propia del discurso onírico, y tanto más relacionable con éste cuanto que la cicatriz abierta por el exterminio del 68 («y el crepúsculo mexicano que se arremolinaba como un desvarío, antes de que el año 68 se convirtiera realmente en el año 68²») y sólo presente en el texto bajo la forma de la elipsis, está discursivamente delimitada por la locura (« extravió del crepúsculo ») y la pesadilla : « El destino no permitió que la pesadilla me desmontara³. »

Llegado el momento de nombrar la tragedia – « Fue en Tlatelolco. ¡ Ese nombre que quede en nuestra memoria para siempre⁴ ! » –, vemos una superposición de mundos en la que, como luego el huevo, el uno contiene al otro y al mismo tiempo se diferencian radicalmente : el « afuera » de los baños, la Universidad barrida por la Historia, la represión de sus moradores naturales, por un lado, y por otro la « burbuja » de la poesía de Pedro Garfías que Auxilio lee y que la ha abstraído del mundo de los hechos para proyectarla al mundo de las palabras. La gesta colectiva es así evocada por alguien que se ha quedado completamente solo, también encerrado, pero en otro espacio, y que oirá, imaginará, alucinará, pero no verá. La « burbuja » de la poesía es contenida por la « burbuja » del wáter, único lugar inmutable en medio de la catástrofe, único espacio « protegido » de la violación. Una vez más los procedimientos de *mise en abyme* multiplican los planos de lo

1 *Ibid.*, p. 27.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 28.

4 *Ibid.*

real : la Universidad dentro de México DF y contagiada por los mismos demonios de la violencia, el baño dentro de la Universidad, la burbuja dentro del baño, la poesía como refugio y salvación. Encerrada en ese cubículo grotesco pero preservado, Auxilio, como el huevo de la serpiente emplumada, se transforma en memoria latente de la Historia, un testigo incongruente e iluminado : « Yo lo vi todo y al mismo tiempo no vi nada¹ », un eco clarividente de las pérdidas. La narradora no es testigo directo de la matanza, pero la intuye antes y la sueña después, recoge los indicios y lee los signos, la configura antes de que tome forma, la comprende desde la ausencia. La pesadilla se ha objetivado, está ahora afuera, y sus formas son tan hiperbólicas que lindan con la ficción e instalan al personaje en la paradoja : frente a la realidad de las detenciones masivas, Auxilio se niega a « entrar en la película » de terror. Inversión de los términos que preserva la brecha operada en la compacidad de los hechos y deja espacio para la perspectiva de una conciencia crítica, para una « lectura » que multiplicará las instancias, los espejos y sus reflejos, las inclusiones y los desplazamientos :

[...] mientras esperaba, digo, se produjo un silencio especial [...] como si el tiempo se fracturara y corriera en varias direcciones a la vez, un tiempo puro, ni verbal ni compuesto de gestos o acciones, y entonces me vi a mí misma y vi al soldado que se miraba arrobado en el espejo, nuestras dos figuras empotradas en un rombo negro o sumergidas en un lago, y tuve un escalofrío².

Las particulares perspectivas desplegadas giran todas en torno a la lógica del testimonio, pero desviándola y contrariándola : la repetición incesante del verbo *ver* tiene más que ver con la figuración imaginaria que con la percepción objetiva. Auxilio, ya lo sabemos, ve todo y no ve nada ; encerrada detrás de la puerta del wáter parece desdoblarse para salir a su vez del confinamiento y, desde un espacio indefinido que domina la escena, convertirse en el doble negativo del soldado. En realidad cada uno está preso de su propio ensimismamiento – o de su propia seducción – y los dos mundos no pueden intersectarse porque ya se han definido las líneas de falla y sus riesgos :

[...] el soldado se miraría arrobado en el espejo y yo lo oiría y lo imaginaria, arrobada también, en la singularidad de mi wáter, y que ambas singularidades constituirían a partir de ese segundo las dos caras de una moneda atroz como la muerte³.

Sistemáticamente, es al nivel del término metafórico donde se instala la verdad literal de los hechos. El parto grotesco de la Historia que Auxilio

1 *Ibid.*, p 27.

2 *Ibid.*, p. 34.

3 *Ibid.*, p. 34.

encarna halla su reflejo más concreto en esa moneda fatal, en la que las caras no pueden disociarse ni tampoco identificarse.

¿ Cuándo puede situarse ese « ahora » desde el cual Auxilio narra ?
 ¿ Cómo distinguir una instancia de enunciación presente cuando en el delirio del encierro del 68 aparecen constantemente imágenes que evocan tiempos y acontecimientos que todavía no han tenido lugar, los años 70, el terremoto, las relaciones con Arturito Belano, el golpe de estado de Pinochet en Chile ? ¿ Y cómo no percibir que ese desorden esencial, esa desconcatenación de causas, se produce en un momento en el que el « pensamiento » de Auxilio vuelve a derivar, como ya lo hemos mostrado, hacia la descomposición onírica del mundo, y que para ello, y de la mano del ejercicio conjetural que pone en juego lo probable y lo improbable hasta convertirlos en un único criterio de realidad fluctuante, se reactualiza la figura simbólica de lo inhibido, se potencia el léxico de la ruptura y se apela una vez más al sueño como término figurado de una metáfora que pronto dejará de serlo para transmutarse en realidad simbólica ?

Luego remonté las fechas, se rompió el rombo en el espacio de la desesperación conjetural, subieron las imágenes del fondo del lago, sin que nada ni nadie pudiera evitarlo emergieron las imágenes de ese pobre lago al que no alumbran ni el sol ni la luna, se plegó y se desplegó el tiempo como un sueño. El año 68 se convirtió en el año 70 y en el año 73 y en el año 75 y 76. Como si me hubiera muerto y contemplara los años desde una perspectiva inédita. Quiero decir : me puse a pensar en mi pasado como si pensara en mi presente y en mi futuro y en mi pasado, todo revuelto y adormilado en un solo huevo tibio, un enorme huevo de no sé qué pájaro interior (¿ un arqueopterix ?) cobijado en un nido de escombros humeantes¹.

Las imágenes, evidentes, del inconsciente, están solidariamente ligadas en el fragmento a la emergencia del sueño y la sumisión a sus leyes, que autorizan la « salida del tiempo ». Como los críticos lo han señalado en más de una oportunidad, Bolaño condensa aquí paródicamente un mito cultural y un mito literario (el mito del Fénix y el del Aleph), lo desplaza hasta hacer del Fénix una serpiente emplumada² – emblema de un México exterminado – y lo prolonga simbólicamente en un renacer posible ya que el huevo porta la vida latente de un pájaro interior que no es otra cosa que la vida misma de la narradora liberada de las marcaciones temporales convencionales. Una vez más, en las entrañas del mundo, del tiempo, del huevo ; en las bocas oscuras de los jarrones, en el agujero de la boca desdentada de Auxilio o en

1 *Ibid.*, p. 35.

2 Lo que es perfectamente lógico tratándose de una novela en la que la búsqueda identitaria persiste, aunque se extienda al conjunto de Latinoamérica y no se limite a México. Pero recordemos también que el arqueopterix es el pájaro que Freud identifica como representación transaccional en « El delirio y los sueños de lady Gradiva » de Jensen.

el fondo oscuro de los lagos, la escritura busca verdades enterradas y voces desoídas, hurga bajo « los escombros humeantes », donde todavía alienta una memoria viva y teje sus redes fantasmales. El desplazamiento propio del discurso onírico también se hace a esta altura del texto muy explícito : el hueco cavado por la muerte en Tlatelolco y el hueco de la boca de Auxilio privada de dientes remiten el uno al otro, se reflejan y se corresponden, y es el de la boca el que permite decir lo que el otro inspira : « Yo siempre supe que ese hueco iba a permanecer hasta el final en carne viva¹. »

Los fantasmas del sueño

De ese hueco innominado se desprenden también, aunque no todos hayan desaparecido a causa de esta tragedia histórica, los numerosos fantasmas transhumantes que de tanto en tanto eligen acompañar a los personajes en sus prácticas errabundas. Elena, que se materializa al despertar de un sueño, si despertar hay realmente, y que « desaparece » súbitamente : « Hasta que de repente la dejé de ver » ; Remedios Varo, de quien dice la narradora, luego de haberla entrevistado : « Y entonces Remedios Varo cerró la puerta y por la postrera mirada que lanza a estrellarse con mi mirada comprendo sin paliativo alguno que ella está muerta² » para cerrar la secuencia acotando : « Yo sabía que me iba a despertar a la intemperie, de noche o cuando ya estuviera amaneciendo, qué más da³ » ; Lilian Serpas, que sale de la casa de Remedios Varo la muerta y con respecto a la cual la narradora afirma : « Supe entonces que había estado siguiendo, en la vigilia o durante un sueño, a Lilian Serpas [...]⁴. » Los huecos se multiplican, y si uno de esos desaparecidos reaparece, lo hará bajo una apariencia que no podemos sino relacionar, una vez más, con las imágenes de la muerte :

Tal vez más delgada, pero en realidad no estaba más delgada. Tal vez más demacrada, aunque en realidad no estaba más demacrada. Tal vez más callada, pero me bastaron tres minutos para darme cuenta de que tampoco estaba más callada⁵.

La sucesión de afirmaciones y contra-afirmaciones que acabamos de citar ratifican una configuración semántica anómala en la que una vez más se dibuja una falla entre lo que es y lo que no es, o, incluso, entre lo que es y lo que se ve, y contribuye por ello a desdibujar los perfiles de lo real. Las últimas imágenes que pueden ser consideradas reales la muestran disolviéndose ante los ojos obstinados de Auxilio, y sólo serán relevadas,

1 BOLAÑO Roberto, *Amuleto*, op. cit, p. 36.

2 *Ibid.*, p. 97.

3 *Ibid.*, p. 98.

4 *Ibid.*, p. 101.

5 *Ibid.*, p. 46.

luego de su segunda « desaparición », por el sueño, en el cual la Elena « real » es reemplazada por la Elena inmaterial, definitivamente fantasmagórica :

A veces soñaba con ella y la veía cojeando por el campus infinito de la UNAM. A veces me asomaba a la ventana de mi lavabo de mujeres en la cuarta planta y la veía acercarse a la Facultad en medio de un remolino de transparencias¹.

Vemos bien entonces cómo el sueño interviene constantemente en lo real para instaurar un espacio transicional entre lo real objetivo – que nunca lo es totalmente – y la visión alucinatoria, espacio esencial de la revelación. La circulación de un ámbito al otro es fluida, continua, un deslizamiento del cuerpo a la sombra, del pasado al presente, de la vida a la muerte. Toda coerción lógica es así desarticulada, como en el espacio onírico : la contigüidad hace las veces de causalidad, y la simultaneidad de los tiempos cobra poco a poco valor simbólico.

La tensión estructurante del texto parece darse pues entre esas instancias representadas por el ver, el soñar y el predecir, que no corresponden, como se hubiera podido suponer, a un ordenamiento lógico de la temporalidad : el ver podría ser atribuido a la manifestación objetiva de un presente, el predecir a la de un futuro virtual. Pero el soñar navega entre y por sobre las temporalidades fragmentarias, y sus figuras son fundamentalmente inciertas, más ligadas a menudo a la creación de una atmósfera onírica que a un sueño identificable, al imaginario de una colectividad que al subconsciente de un individuo. Auxilio misma es el espacio de esa transitividad, constantemente sostenida por la voz oracular. Veamos de más cerca esos procedimientos : en el capítulo 6, que comienza por una digresión claramente metaliteraria sobre la relación entre « los poetas jóvenes » y el canon de la poesía mexicana, Auxilio dice :

[...] pero algunas noches de luces violáceas yo veía en sus rostros las caritas de los bebés que no crecieron. Yo veía a los angelitos que en Latinoamérica entierran en cajas de zapatos o en pequeños ataúdes de madera pintados de blanco².

Es fácilmente perceptible en este caso que la utilización del verbo « ver », fundamento y eje del testimonio, se aplica aquí a lo invisible, a lo que no fue, y que tal visualización, que sólo puede ser imaginaria, refuta toda idea de testimonio. La función testimonial parecería entonces ir describiendo a lo largo de la novela una curva inversa, darse vuelta, convertirse en la prueba de lo inexistente. Claro que en el sueño literal se ve lo que se sueña, sin que ello sea prueba de una cualidad ontológica ajena al sujeto. Un par de párrafos más adelante leemos : « Yo era la que veía el

1 *Ibid.*, p. 54.

2 *Ibid.*, p. 58.

pasado y los que ven el pasado nunca pagan¹. » Podríamos entender esta afirmación como una capacidad real de interpretar ese pasado « visto », y remitirla entonces al terreno de la experiencia histórica. Pero la frase siguiente es :

También veía el futuro y esas sí que pagan un precio elevado, en ocasiones el precio es la vida o la cordura, y para mí que en aquellas noches olvidadas yo estaba pagando sin que nadie se diera cuenta las rondas de todos, los que iban a ser poetas y los que nunca serían poetas.

Yo me iba y parecía que no pagaba. No pagaba porque veía el torbellino del pasado que pasaba como una exhalación de aire caliente por las calles del DF rompiendo los cristales de los edificios. Pero yo también veía el futuro desde mi caverna abolida del lavabo de mujeres de la cuarta planta y por aquello estaba pagando con mi vida. O sea que me iba y pagaba ; aunque nadie se diera cuenta ! Yo pagaba mi cuenta y pagaba la cuenta de los jóvenes poetas de México y la cuenta de los alcohólicos anónimos del bar en que estuviéramos. Y me iba trastabillando por las calles de México, siguiendo mi sombra esquiva, sola y llorosa, sintiendo lo que probablemente podría sentir la última uruguayaya sobre el planeta Tierra, aunque yo no era la última, qué presunción, y los cráteres iluminados por cientos de lunas que recorrer no eran los de la Tierra sino los de México, que parece lo mismo pero no es lo mismo².

La cita es sin duda demasiado larga pero indispensable, porque nos permite medir esa gradación discursiva en el deslizamiento de la conciencia que va de lo pensable (el pasado, la persistencia) a lo imaginado (lo que pudo ser y no fue, la latencia), y de lo imaginado a lo imaginable (el futuro, la clarividencia). Tal itinerario parecería respetar, a primera vista, una cierta coherencia cronológica, si no fuera por una serie de fallas que la cuestionan : Auxilio ve lo que no es visible : lo que no fue, lo que aún no es ; Auxilio está borracha –atenuación de la conciencia, apertura hacia la contrucción alucinatoria), va trastabillando y se ve a sí misma como si pudiera salir de su cuerpo, como si fuera un fantasma : « siguiendo mi sombra esquiva », y todo ello mientras el discurso construye una dimensión simbólica apocalíptica que se emparenta con la pesadilla – exhalación de aire caliente que rompe los cristales, cráteres iluminados por cientos de lunas – y dibuja en filigrana la figura de un redentor *sui generis* : « yo estaba pagando sin que nadie se diera cuenta las rondas de todos », del sacrificio ligado a la posesión de una verdad atemporal – convergencia de los signos del pasado y del presente – y a una voz oracular. La voz de Auxilio nombra la sombra antes de verla (episodio de la persecución por las calles nocturnas de México) y le da al peligro latente un espacio textual que irá ampliándose a medida que la Muerte virtual se convierta en muerte verdadera y los muertos verdaderos en procesión de fantasmas, en

1 *Ibid.*, p. 59.

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

revelación alucinada. A esta altura de la novela, todas las condiciones están dadas para comenzar a construir la puesta en escena del núcleo *enterrado* de la historia, la escena del retorno de lo inhibido. Desde el capítulo 7 la visión, la colisión de tiempos de la que habla Pontalis y el sueño se alían para introducir la alusión al valle que Auxilio ve en uno de los cuadros de Remedios Vara y que vuelve a ver del otro lado del espejo, en la manifestación que se hace en México contra el golpe de Pinochet en Chile :

[...] vi un espejo y yo metí la cabeza dentro del espejo y vi un valle enorme y deshabitado y la visión del valle me llenó los ojos de lágrimas [...] No sé si era el valle de la felicidad o el valle de la desdicha. Pero lo vi y entonces me vi a mí misma encerrada en el lavabo de mujeres y recordé que allí había soñado con el mismo valle y que al despertar de ese sueño o pesadilla me había puesto a llorar o tal vez fueron las lágrimas las que me despertaron. Y en ese septiembre de 1973 aparecía el sueño de septiembre de 1968 y es seguro que quería decir algo, estas cosas no pasan por casualidad, nadie sale indemne de las concatenaciones o permutaciones del azar, tal vez Arturito ya esté muerto, pensé, tal vez este valle solitario sea la figuración del valle de la muerte, porque la muerte es el báculo de Latinoamérica y Latinoamérica no puede caminar sin su báculo¹.

A nadie puede escaparle el juego exacerbado de la *mise en abyme* : ver en el espejo el valle/ entrar en el espejo/ verse a sí misma encerrada en el lavabo/ verse soñando el mismo valle/ ver en septiembre del 73 el sueño de septiembre del 68/ el mismo valle en México y en Chile/ en 1968 y en 1973/ el valle de lágrimas, el valle de la Muerte. Todas las figuraciones, todos los procedimientos, todas las superficies (espejo) remiten al mismo contenido : la muerte que ya no es latente, sino manifiesta, y si bien Auxilio parece dudar en medio de esa cadena de figuraciones que la absorben y la atraviesan – « no sé si era el valle de la desdicha o el valle de la alegría » –, la ironía es obvia y los signos también. En esa figuración del valle se disuelve la de la herida abierta de Tlatelolco que la voz de Auxilio evocará un par de páginas más adelante, al explicar las diferencias entre los poetas más jóvenes y los anteriores, cuyo lenguaje ya no es comprensible porque :

[...] nadie podía entenderlos, sus voces que no oíamos decían : no somos de esta parte del DF, venimos del metro, de los subterráneos del DF, de la red de alcantarillas, vivimos en lo más oscuro y lo más sucio, allí donde el más bragado de los jóvenes poetas no podría hacer otra cosa que vomitar².

Las alcantarillas de la Historia, pero también las profundidades de lo inhibido, de lo que la conciencia censura : « sus voces que no oíamos », lo que pugna, como el cadáver de *Nocturno de Chile*, por subir a la superficie

1 *Ibid.*, p. 68.

2 *Ibid.*, p. 70.

y hace de los más jóvenes los heraldos negros de la historia latinoamericana, no ya sus testigos, sino sus deshechos. Lo que el sueño libera en su sintaxis, desarticulada como el flujo de residuos al que se resumen las huellas del cuerpo social.

Visiones y profecías

Si los poetas de la generación anterior pudieron protagonizar un relato épico, los que los siguen sólo pueden contar una épica desplazada y paródica, como lo muestra el episodio del Rey de los Putos y el heroísmo degradado de Arturito Bolaño. Incluso a nivel de la instancia enunciativa, es quizás la única vez en la que la función de testes de Auxilio adquiere una verosimilitud, una viabilidad factual: « Yo lo vi. Yo doy fe¹ », aun si esta garantía de realidad precede al comercio fantasmal con Lilian Serpas, que « aparecía y desaparecía » por los bares del DF. Transitividad, también en este caso, del mundo de lo comprobable al de lo imaginable: Arturito escucha a Ernesto « como si hasta ese momento hubiera estado soñando² »; cuando los dos se encaminan, seguidos por Auxilio, al encuentro del Rey de los Putos, la Avenida Reforma « se transforma en un tubo cuneiforme por donde pasan las exhalaciones imaginarias de la ciudad³ »; los tres cruzan « del lado de allá » de la frontera de la ilegalidad, y ello bajo la doble advocación de la muerte y del demonio:

[...] un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo⁴.

2666: embrión de ficción que asoma en el huevo de *Amuleto*, como *Amuleto* lo había hecho en el de *Los detectives salvajes*; cadena de textos que miran todos simultáneamente hacia el pasado y el futuro, guiños que tienden a enturbiar las acuosidades desapasionadas de la negación con los desgarramientos de la memoria: el cementerio olvidado que atraviesan antes de entrar en el territorio prohibido del rey de los putos es la imagen inversa – inhibida – de la procesión final. La Avenida de la Reforma se convierte en el río del infierno, el héroe épico imaginado deviene redentor predestinado, « matón lánguido⁵ », Auxilio se transforma en testigo invisible, y emerge poco a poco la verdadera víctima, « oculta bajo la manta ». Toda la escenificación del episodio evoca la atmósfera onírica: los personajes que se hablan sin mover los labios ni emitir sonidos, el ritmo

1 *Ibid.*, p. 73.

2 *Ibid.*, p. 75.

3 *Ibid.*, p. 76.

4 *Ibid.*, p. 77.

5 *Ibid.*, p. 84.

demorado de los movimientos, la mirada como « una pesadilla inconclusa » del rey de los putos, la « representación » que hace Arturito de los estereotipos heroicos de las novelas negras, la visión final de la cama que se aleja, la multiplicación de los relatos (Arturito como una Scheherazade inversa y post moderna, que ya no es la víctima potencial sino el caballero andante de una utopía residual).

La superposición alógica de tiempos y lugares propia del sueño se actualiza nuevamente en el capítulo 9, cuando Auxilio reúne en una síntesis improbable la casa de Remedios Varo y el lavabo de la Universidad, el año 1963 y el 1968, el fantasma de la pintora y una memoria fraguada de su propia vida. Más allá de una galería de fantasmas, más allá del rescate de figuras olvidadas y a su manera clarividentes de artistas que prefiguraron las catástrofes, la memoria de Auxilio tiende a establecer vínculos entre esas figuras dispersas, que serían las letras con las que se escribe el relato de lo silenciado, y que no escribirían sólo el relato de Tlatelolco, en la medida en que muchas de ellas son absolutamente ajenas al acontecimiento, sino el de una doble red de causas que a la vez lo provocan y lo redimen. Freud señala que la elaboración del sueño « reproduce la coherencia lógica como simultaneidad¹ » y tenemos la impresión de que ésa es también la lógica que preside a esas superposiciones aparentemente incongruentes y digresivas operadas por la narradora, que al condensar interpreta y define parentescos históricos y espirituales. La visita inventada – ¿ soñada ? – a la casa de Remedios Varo permite la pre-visión crucial del nudo escenográfico de la novela, aquél que de alguna manera responde, completa y sublima al del lavabo de la UNAM : el valle verde y marrón visto de la montaña, ese paisaje cuya sola visión :

Me produce angustia, pues yo sé [...] que lo que la pintora me muestra es un prólogo, una escenografía en la que se va a desarrollar una escena que me marcará con fuego, o no, con fuego no, nada me va a marcar con fuego a estas alturas, lo que intuyo más bien es un hombre de hielo, un hombre hecho de cubos de hielo que se acercará y me dará un beso en la boca [...] y el hombre hecho de cubos de hielo pestañeará, parpadeará, y en ese parpadeo yo alcanzaré a ver un huracán de nieve, apenas, como si alguien abriera la ventana y luego, arrepentido, la cerrara abruptamente diciendo aún no, Auxilio, lo que has de ver lo verás, pero aún no².

La muerte transmite su mensaje a través del sueño o la visión de Auxilio, quien « despierta » al salir de la casa. Y cuando, poco después, « sigue » a Lilian Serpas, operando en algunos minutos un salto de diez años, dice « supe entonces que había estado siguiendo, en la vigilia o durante un sueño,

1 FREUD Sigmund, « La elaboración onírica », in *Obras completas, op. cit.*, p. 537.

2 BOLAÑO Roberto, *Amuleto, op. cit.*, p. 94.

a Lillian Serpas¹ ». Para cerrar el circuito fantasmal, la narradora recurre una vez más a la *mise en abyme*, que funciona como la forma más acabada de la analogía, uno de los procedimientos privilegiados de la elaboración onírica según Freud² : « Así era Lilian, así era la mujer a la que me puse a seguir desde el sueño de Remedios Varo [...] »³ ». Sueño dentro del sueño, imágenes reflejadas, espejismos : entre una realidad inverosímil y un delirio convincente, Bolaño suma eslabones a la cadena de una historia mutilada, rescata a los olvidados del olvido y devuelve un cuerpo fugaz a aquellos que lo han ofrendado, ya sea en el altar del arte, de la literatura o de la libertad. Al texto perdido de Cesárea Tinajero (*Los detectives salvajes*) como instancia fundadora de una genealogía literaria inédita, se suman aquí los dibujos perdidos de Lilian Serpas y los cuadros velados de Remedios Varo. Entre los que no fueron y los que fueron como si no fueran, Bolaño edifica su universo alternativo, donde la gloria es el silencio y el arte profecía.

Los fantasmas, como Auxilio encerrada en el lavabo de la Universidad, están fuera del tiempo, y sus siluetas intermitentes acompañan y legitiman el delirio de Auxilio :

[...] y que sólo escucho los murmullos de los fantasmas de la corte de Lilian Serpas y que no sé, una vez más, si estoy en el 68 o en el 74 o en el 80 o si de una vez por todas me estoy aproximando como la sombra de un barco naufragado al dichoso año 2000 que no veré⁴.

Ver/no ver, creer ver, soñar que se ve : encerrada en el cubículo de los lavabos, enclaustrada en un espacio casi reducido a la forma de su cuerpo, Auxilio circula por el continuum del tiempo, y el sueño es entonces el lugar privilegiado de la resistencia. A cada paso hay una imagen que remite a otra, un secreto – sombra – esquivo que se insinúa y se desdibuja, como las apariciones y las desapariciones de los fantasmas. El cuadro de Remedios Varo, que anuncia pero no deja ver ; la historia de Erígone, que no se acaba de descifrar pero cuya importancia se intuye ; la palabra en la punta de la lengua, el pensamiento al que hay que sacar con fórceps de su cueva, el parto de la Historia : inminencias cifradas, instancias impostergables, impotencias reiteradas que desembocan siempre en la escena apocalíptica :

1 *Ibid.*, p. 101.

2 « Tan sólo una de las relaciones lógicas – la de la analogía, coincidencia o contacto – aparece acomodable a los mecanismos de la formación onírica, pudiendo así quedar representada en el sueño por medios mucho más numerosos y diversos que ninguna otra », FREUD Sigmund, « La elaboración onírica », in *Obras completas, op. cit.*, p. 541.

3 BOLAÑO Roberto, *Amuleto, op. cit.*, p. 105.

4 *Ibid.*, p. 107.

Cuando llegábamos al quirófano la visión se empañaba y luego se trizaba y luego caía y se fragmentaba y luego un rayo pulverizaba los fragmentos y luego el viento se llevaba el polvo en medio de la nada o de la ciudad de México¹.

A partir de la entrevista con el hijo de Lilian Serpas, que se puede comparar con la consulta al oráculo : respuesta cifrada, sentido críptico, referencia mítica, sueño como espacio de revelación, intuición de verdades letales : « Y Coffeen me miró, como si él también hubiera visto algo que normalmente sólo se ve en los sueños, y se apartó de un salto² », la protagonista va a comenzar a dormirse en todas partes y a cualquier hora, va a ser poco a poco investida por el sueño, y éste será cada vez más el *médium* profético, aun cuando esa productividad oracular sea representada por un discurso irónico y de alguna manera degradada por la misma voz narradora : « Y luego soñaba profecías idiotas³. » En el interior de ese sueño no sólo se especula con la futura recepción de la literatura (tópico dislocado de la « antología » de textos y la selección en la biblioteca del Quijote), sino que se mediatiza la voz oracular gracias al diálogo entre Auxilio y su ángel de la guarda, lo que da lugar a una versión humorística de los tics culturales rioplatenses. Pero lo que más nos importa es cómo, siempre en el interior del sueño y por toques sucesivos, se va imponiendo la sensación, recurrente, lancinante, obsesiva, del frío, que acaba por expulsar a « la vocecita » y paralizar a Auxilio, privándola de toda facultad de movimiento o de palabra o de llanto. La última pregunta, la que inquiere por el sentido (« ¿ por qué ? »), sólo obtiene por respuesta el derrumbe de los hielos sucesivos y la convicción del desastre : « Y así no había manera de hacer nada, todo era inmutable, todo irremediable, todo inútil, hasta llorar [...]»⁴. »

Antes de que la respuesta, definitivamente sustraída, sea reemplazada por la visión del sacrificio, la narradora vuelve a recapitular sobre las condiciones de su encierro y sus estrategias de resistencia. En esta nueva visión transversal de la experiencia, el tiempo deviene una pura sucesión de sueños : « Luego me desperté », « Luego me volvía a dormir », « Luego me desperté⁵. » Entre la experiencia onírica y la vigilia, la cordura de Auxilio vacila, pero no su determinación. La conciencia intermitente se expresa por la escritura intermitente, y es en esa escritura, de alguna manera asimilada al sueño por contigüidad y por sucesión⁶, donde la verdad se insinúa y la resistencia se articula :

1 *Ibid.*, p. 129.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 133.

4 *Ibid.*, p. 141.

5 *Ibid.*, p. 145.

Pensé : porque escribí, resistí. Pensé : porque destruí lo escrito me van a descubrir, me van a pegar, me van a violar, me van a matar. Pensé : ambos hechos están relacionados, escribir y destruir, ocultarse y ser descubierta. Luego me senté en el trono y cerré los ojos. Luego me dormí. Luego me desperté¹.

La actividad mental, exacerbada por la tensión, la soledad y el encierro, se ha vuelto un continuum indistinto en el que pensamiento, imaginación, sueño, conjetura, creencia se entrelazan y se relevan. La narradora parece atribuir, por otra parte, un valor mágico a la escritura, percibida como el núcleo de un poder cabalístico que proyecta sobre el mundo sus oscuras correspondencias, como si la destrucción de la escritura – que es la memoria – fuese un crimen que exige castigo. Pero lo que se ha producido en realidad es un nuevo desplazamiento : si Auxilio ha destruido el papel en el que ha narrado – dentro de la narración – su divagar alucinado, es su cuerpo mismo el que cuenta la historia, el que encarna la memoria y el que generará a su vez memorias ficticias, las « versiones de la historia ». El individuo se diluye en ese proceso de legendarización que cambiará de sujeto sin afectar el núcleo heroico, pero la voz de Auxilio se empeña en recentrar el relato, su relato, y en restituir la única centralidad que cuenta : ellos, los jóvenes latinoamericanos, « que no era normal que se quedaran callados durante tanto tiempo² ». Esa observación, cronológicamente situada en el después de la liberación de Auxilio, es la que tiende un puente hacia el pasado del encierro y hacia la visión final : « Y en ese momento volvían la inquietud y las conjeturas desmesuradas y el sueño y el frío que desgarran y luego adormece las extremidades³. » La deambulación onírica de Auxilio en un paisaje blanco y helado como una mortaja, empeñada en un movimiento aparentemente sin objeto, la lleva al enorme valle prefigurado por el cuadro de Remedios Vara y a la visión del « abismo sin fondo ».

Las sombras que han cruzado su camino a lo largo de toda la novela, los fantasmas, se han convertido ahora en una sombra desmesurada, en una

6 « Dijimos antes que los dos procedimientos empleados por el sueño para representar la relación causal venían a ser, en el fondo, una misma cosa. Ambos representan, ficticiamente, la causación por una sucesión. El primero, por la sucesión de los sueños, y el segundo, por la transformación inmediata de una imagen en otra. De todos modos, lo general es que la relación causal no obtenga representación especial alguna, quedando envuelta en la obligada sucesión de los elementos del proceso onírico », FREUD Sigmund, « La elaboración onírica », in *Obras completas, op. cit.*, p. 539. Precisamos que nuestra referencia a este concepto no pretende descifrar el contenido de un sueño representado, sino los procedimientos de construcción discursiva, que parecen presentar ciertas analogías con los procesos descritos.

1 BOLAÑO Roberto, *op. cit.*, p. 147.

2 *Ibid.*, p. 149.

3 *Ibid.*, p. 151.

nube que avanza en silencio y a cuya naturaleza inescrutable acaba por acceder la narradora, que ve lo que los otros no ven :

Y supe que la sombra que se deslizaba por el gran prado era una multitud de jóvenes, una inacabable legión de jóvenes que se dirigía a alguna parte. [...] No sé si eran jóvenes de carne y hueso o fantasmas. Pero los vi. Probablemente eran fantasmas¹.

La travesía de las nieves ha sido un viaje iniciático y, quizás, purificador que ha « preparado » a Auxilio para su visión, al situarla « del otro lado del espejo » del lado de lo no visto, detrás de la superficie reflectante. Los jóvenes, por su parte, salen también « del otro lado del espejo » (« Vi las cumbres alpinas como un espejo, abolidas las leyes de la física, con dos lados : de un lado del espejo había salido yo y del otro ellos² »). No es necesario insistir en la doble tradición simbólica que representa al espejo a la vez como un espacio de contacto entre la vida y la muerte, que puede capturar a los espíritus y a través del cual los muertos pueden deslizarse hacia la vida, y como un poder oracular o profético capaz de develar los acontecimientos del futuro. En este caso el espejo se vuelve a la vez hacia el pasado – los acontecimientos de Tlatelolco, pero también todas las otras matanzas de la historia latinoamericana – y hacia el futuro, porque parece estar signando un destino invariable, que no cede a ningún conjuro. Y al mismo tiempo permite ver la cara invisible de la Historia, los muertos negados y ocultados, su comunión inocente, avanzando irremisiblemente hacia el despeñadero de la Historia :

[...] qué bonitos eran ellos, qué belleza, aunque estuvieran marchando hombro con hombro hacia la muerte, los oí cantar y me volví loca, los oí cantar y nada pude hacer para que se detuvieran, yo estaba demasiado lejos y no tenía fuerzas para bajar al valle, para ponerme en medio de aquel prado y decirles que se detuvieran, que marchaban hacia una muerte cierta.

[...] Así pues los muchachos fantasmas cruzaron el valle y se despeñaron en el abismo. Un tránsito breve. Y su canto fantasma o el eco de su canto fantasma, que es como decir el eco de la nada, siguió marchando al mismo paso que ellos, que era el paso del valor y de la generosidad, en mis oídos. Una canción apenas audible, un canto de guerra y amor, porque los niños sin duda hacían la guerra pero lo hacían recordando las actitudes teatrales y soberanas del amor³.

La presión de los contenidos reprimidos desgarrar los velos del olvido y sacraliza a los vencidos. A lo largo de todo el texto, el contenido latente no es verdaderamente misterioso : el lector sabe lo que hay que recordar. Su trabajo de desciframiento se refiere más al universo simbólico de los espacios digresivos, que van sobreescribiendo, en otra clave, otras historias

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*, p. 152.

3 *Ibid.*, p. 153-154.

que dicen lo mismo. Los sueños de Bolaño no traducen ocultos deseos inhibidos, sino relatos inhibidos de deseos manifiestos. De alguna manera su discurso sirve para destejer los mecanismos de la censura, tal como los describe Freud :

La censura rechaza el complejo durante el mayor tiempo posible por medio de encubrimientos simbólicos, desplazamientos, transformaciones en materia inocente, etc., renovados de continuo¹.

Los encubrimientos simbólicos son simbólicamente descubiertos, los desplazamientos no disimulan sino que anuncian, la materia inocente es reemplazada por una materia sobredeterminada, por un sistema de ecos que en diversos planos y con distintos sintagmas, narra y vuelve a narrar, gracias a una multiplicación de figuras, la misma historia de muerte y ruinas. Allí donde una interpretación psicoanalítica pondría de manifiesto una coherencia oculta, la interpretación poética, fundándose en la intensidad de la profecía negativa, se atiene a la memoria mágica de la reescritura.

María Angélica SEMILLA DURÁN

GRELPP

Université Lumière-Lyon 2

¹ FREUD Sigmund, « La elaboración onírica », in *Obras completas, op. cit.*, p. 550.

TABLE DES MATIÈRES

Béatrice MÉNARD	
<i>Présentation</i>	5

Sylvie SESÉ-LÉGER	
<i>Sur le rêve</i>	7

L'INTERPRÉTATION DES RÊVES

Lina IGLESIAS	
<i>Entre rêve et poésie dans El romancero de la novia de Gerardo Diego</i>	17

Béatrice MÉNARD	
<i>Le travail du rêve dans Sueños de Bernardo Ortiz de Montellano</i>	31

Sylvie TURC-ZINOPOULOS	
<i>« El gnomo » ou la cruche cassée : essai d'interprétation de trois rêves d'une leyenda de Gustavo Adolfo Bécquer</i>	49

RÊVE ET PRÉMONITION

Caroline BERGE	
<i>Le rêve dans Don Goyo. Utilisation et enjeux du procédé onirique dans le roman réaliste social</i>	65

Jesús MARTÍNEZ MOGROVEJO	
<i>Rêver sous la guerre : récits de rêves dans cinq romans récents sur la violence interne au Pérou (1980-2000)</i>	81

DÉSIR REFOULÉ ET RÊVE

Emmanuelle SINARDET	
<i>Rêves de couples, cauchemar du couple : l'incommunication dans la nouvelle féminine équatorienne contemporaine</i>	107

Martine VANDORNE	
<i>Une lecture des rêves dans Boquitas pintadas de Manuel Puig : rêves de jeunes femmes, petites scènes dramatiques</i>	125

RÊVE ET STRATÉGIE NARRATIVE

Monique PLÂA	
<i>À la dérive, entre cauchemar et exaltation : l'écriture du rêve dans Palinuro de México de Fernando del Paso</i>	133

Christina KOMI	
<i>Sueños y ensueños. La otra escena en algunas narraciones de Juan Carlos Onetti</i>	153

Florence OLIVIER	
<i>Rêve et révélations dans 2666 de Roberto Bolaño</i>	169

María Angélica SEMILLA DURÁN

*Sueño y digresión. Roberto Bolaño : una poética de la profecía negativa en Amuleto.....*183