




ROMANCE

REVIEW

vol. 1 no. 1

Fall 1989



Digitized by the Internet Archive
in 2016

<https://archive.org/details/romancereview11bost>

Romance Review

Graduate Student Literary Review
Romance Languages and Literatures
Boston College
Vol. 1 Fall 1989 N° 1

Romance Review

Vol. 1 Fall 1989 N^o. 1

Editor: Marta Walliser

Editorial Board:

Armelle Couzières
Brigitte Lagoutte
Allison Lamothe
Brian O'Connor
Irma Ortega-Roselló

Published biannually by the Graduate Students of the Department of Romance Languages & Literatures, Boston College, Chestnut Hill , MA 02167.

Send manuscripts and all other correspondence to

Romance Review
Dept. Romance Lang. & Lit.
Boston College
Chestnut Hill, MA 02167

For Fall issue send manuscripts before June 15. For Spring issue send manuscripts before Jan. 15.

Manuscripts should be prepared in conformity with the *MLA style*. An original and two copies and an abstract in English should be submitted. Articles submitted should consist of 2,500 to 8,000 words.

Dear Graduate Students:

After spending our hot summer making this first issue of the Romance Review come true, we can finally say: This is it!!!! Here you have the result of our meetings and discussions. I would like to thank everyone whose participation made this project possible. I also would like to apologize for all errors that this first issue may have. It has been the first publishing experience for all of us, but we have learned a lot for the next one.

As Graduate Students we feel that it would be very beneficial for all of us to create an active literary forum in the Department, in which all can participate with our papers. As you all know, it has become very important to publish papers even before finishing a graduate program, therefore we figured that a magazine by and for ourselves will help everyone to feel more at ease when the time for publishing comes. The Romance Review is intended for all the graduate students of the Department of Romance Languages & Literatures including the three romance language programs, Medieval Literature and the M.A.T. program.

The Romance Review is intended for critical essays, creative writing, reviews and will also have a more artistic section for art work and photographs (b&w). We also plan to have a section of "Letters to the Editor," to which you can write any comments or suggestions that you may have. Selected letters will be printed. This review has only critical essays but we hope that the next one will have all the sections. The review will be published twice a year, September 1 and April 1. The deadline for submissions has been set for Jan. 15 for the Spring issue and June 15 for the Fall issue. Both dates are after finals so we will not be overwhelmed during a busy time of the year. Papers should be typed according to the MLA style and submitted in duplicate with an abstract in English, to the Romance Review, Department of Romance Languages and Literatures, Boston College, Chestnut Hill, MA 02167.

All the editorial board is very excited about this first issue and we are already planning a second one, but this will only be possible if you submit your papers to us. We all hope you enjoy this issue, and we are looking forward any comment and suggestions that you may have.

Have a good semester everyone!!!!

The Editor.

Boston, August 1989.

Contents

Le torrent. Anne Hébert. Armelle Couzières.....	9
Sido et Colette. Brigitte Lagoutte	19
La imitación y la ridiculización en el romance "Diez años vivió Belerma" de Luis de Góngora. Allison Lamothe	26
Laggiu noi cercammo noi stessi: Cessare Pavese e l'a America. Brian O'Connor	29
Rosaura y el "drama del honor" en La vida es sueño. Irma Ortega- Roselló.....	36
La religieuse: Le profane dans un lieu sacré. Patricia Tutin	46
Amadís: héroe calidoscópico. Marta Walliser	52

Le torrent: Nouvelle d'Anne Hébert

"Je ne veux pas faire de la psychanalyse quand j'écris. Je crois que les critiques en font suffisamment. [...] Les gens de ma génération ont découvert la psychanalyse comme une nouvelle ouverture sur le monde. En littérature, il nous était enfin permis de ne plus avoir honte de parler du subconscient. Avant, tout était bien rangé, tout était rectiligne. On nommait les choses, les sentiments étaient très nets, très clairs, très classiques." (Anne Hébert *Voix et image, l'écriture et l'ambivalence*, vol. VII, n° 3)

Le torrent, titre du recueil de nouvelles d'Anne Hébert (1945), représente une nouvelle essentielle de l'oeuvre de cette auteure. Celle-ci y dépeint la vie d'une mère, Claudine et celle de son fils, François, ainsi que leurs rapports étranges, orageux, douloureux, voire sadiques. Le mot, le torrent, fait référence au flot, aux mouvements complexes et intérieurs qui s'agitent dans la tête de François devenu sourd à la suite des coups que sa mère lui asséna violemment. Le torrent renferme toute la violence que François ne cesse de réprimer et comporte en lui. Sorte de tourbillon infernal, le torrent l'entraîne finalement dans les cercles mouvants de la folie et du suicide.

Il serait intéressant de se pencher, en premier lieu, sur la personnalité de la mère et du fils, puis de définir leurs caractéristiques. Les rapports particuliers qu'entretiennent Claudine et François témoignent de leur incompréhension mutuelle et, surtout, des troubles mentaux, voire de l'aliénation et du sadisme de Claudine et, ultérieurement, de François. En effet, Claudine transmet, même après sa mort, son angoisse et sa folie à François qui, malgré ses efforts, ne se défera jamais de l'emprise et de la poignée de fer que sa mère posa sur lui. François demeure fasciné par sa mère et trop aliéné pour pouvoir établir une quelconque communication ou relation constructives avec Amica, la jeune femme qu'il ramena chez lui. Obsédé de façon sadique et masochiste, puis abandonné par elle, François contemple le suicide dans le but de mettre fin à une existence misérable et démente et de retrouver sa mère. Mère et fils semblent unis à jamais.

Claudine. François. Deux personnages définis par la solitude et à l'écart de la société. Claudine ou "la belle Claudine" (14) appartenait à la société québécoise où toute femme existe seulement en tant qu'épouse et mère, comme dans toute société patriarcale. Claudine ne remplit apparemment que la dernière de ces deux fonctions et, de ce fait, représente un être en marge de la société car elle paraît dangereuse et nuisible pour celle-là d'un point de vue moral. C'est une fille-mère ou une mère célibataire comme on le dit aujourd'hui de façon moins péjorative. N'existe-t-il pas de position ou d'étiquette sociales plus affligeantes dans un Québec enchaîné par les

traditions et la religion ? Bien que *Le torrent* ne comporte aucune description physique de Claudine, celle-ci dut être une belle femme peu farouche : "Si avenante, autrefois..." (15), ce qui donne le champ libre à certaines interprétations.

Fut-elle une jeune femme peu sérieuse aux moeurs légères ou une jeune femme romantique, aux idées romanesques ? Impossible à savoir. Seul, François, narrateur de la nouvelle, la décrit aux lecteurs/lectrices. Claudine n'est vue que par lui et, par conséquent, de façon subjective. On entrevoit "la grande Claudine" (15) dans toute sa grandeur physique et spirituelle par l'intermédiaire de François. Claudine ne semble se définir que par une partie de son corps, partie démesurée car vue par François, enfant. Cela peut être la main qui frappe : "Je voyais la grande main de ma mère quand elle se levait sur moi." (9), certaines parties de son visage : "Prunelles courroucées et large front [...] atrocement ravagé, [...] son menton impératif, sa bouche tourmentée" (11) ou un vêtement : "Son corsage noir, cuirassé, sans nulle place tendre où put se blottir la tête d'un enfant : et voilà l'univers maternel dans laquelle j'appris si tôt, la dureté et le refus." (11-12)

Il n'existe rien d'affectueux chez cette mère : tout est chagrin, colère et rigidité. Chagrin et colère car, vraisemblablement, elle fut cruellement blessée. L'homme que François rencontre dit "Claudine : "Te retrouver ici!... T'as quitté le village à cause du petit, hein?... Un beau petit gars... Oui, ben beau... Te retrouver ici!... Tout le monde te pensait défunte..." (14) C'est ainsi que se dévoile la tare de Claudine : François, présence indéniable, insoutenable et preuve vivante de la faute et du péché de Claudine. Elle s'inflige donc l'exil et la punition. Elle vit loin des autres, ne pouvant ainsi nuire à la société. Elle s'oblige à se punir, tel que le faisaient les saints, les prêtres ou les religieuses qui se flagellaient ou s'infligeaient des pénitences pour expier leurs péchés. Le péché de Claudine, c'est François et Claudine se force à maintenir une certaine rigidité envers elle-même et lui aussi. Elle paraît souffrir physiquement dans "son corsage noir, cuirassé" (11). Cette cuirasse est-elle un rappel à l'ordre et un douloureux souvenir de la faute ? L'aide-t-elle à réprimer tout ce qui aurait pu sortir d'elle ? Ainsi, elle reste droite et observe une attitude rigoureuse.

Elle ne doit plus se forcer à exercer sa méchanceté car elle prit certainement l'habitude de la douleur et du martyr. Son malheur la rend cruelle envers elle-même (elle se tue à la tâche) et, surtout, envers François, ce petit enfant face à une mère immense et disproportionnée qui le domine et le terrorise. Par conséquent, Claudine apparaît fragmentée et morcelée, elle représente l'unique contact qu'il ait du monde: "Je touchais au monde par fragments." (9) Cette fragmentation transparaît dans l'écriture : en effet, le texte se divise en de nombreux paragraphes courts. Ce style reflète souvent la prose strophique d'Anne Hébert. Ici, peut-être s'agit-il d'une sorte de poésie de l'horreur où François se fascine pour cette mère qui le glace et le fige. Lorsque la mère disparaît, le discours se transforme en de longs paragraphes compacts réfléchissant le monologue intérieur de François. Toutefois, ces paragraphes sont toujours séparés d'un espace, telles de douloureuses pensées qui s'alignent les unes derrière les autres. François, malgré la mort de sa mère, est névrosé.

Avant de parvenir à l'explication de la névrose, il faut considérer le fait que François ne fut jamais un enfant : "Je n'ai pas eu d'enfance." (9) Aucune joie ne peut se rattacher à son enfance, partie de la vie qui, cependant, devrait évoquer un souvenir heureux. Eut-il seulement le temps d'être un petit garçon ? Est-il déjà adulte ? Sa vie

d'enfant est dure : "Aucune détente possible" et liée au travail acharné de sa mère et de lui-même. Deux ombres au soleil qui travaillent. Cette première mention du soleil (qui reviendra souvent dans la nouvelle) montre la mise à nu de l'existence de François, le néant autour de lui, son aveuglement total.

François aurait pu devenir une bête vivante dans la crainte si sa mère ne l'avait instruit dans le but de s'appropriier plus tard toute sa gloire scolaire et tous ses prix d'honneur. Or, François grandissant subit un bourrage de crâne asséné par le langage disloqué de Claudine qui serine certains mots inlassablement : "Les lèvres minces [...] prononçaient, en détachant chaque syllabe, les mots de "châtiment", "justice de Dieu", "damnation", "enfer", "discipline", "péché originel" [...] (10) Néanmoins, François est capable de comprendre cela puisqu'il connaît l'importance de ces mots, parle de "leitmotiv" (10) et est l'auteur de cette confession. Il possède, par conséquent, la capacité de se détacher d'elle mentalement et d'observer le couple qu'ils créent tous les deux, comme il observera, plus tard, Amica et l'homme à côté d'elle (qui n'est autre que lui-même).

Jusqu'à sa révolte contre sa mère à l'âge de dix-sept ans, François ne forme qu'un être malingre déjà vieux, malheureux, qui vit dans la peur, ainsi que dans la souffrance physique et mentale. Il représente une mécanique, un pantin dont la mère tire les ficelles à son gré. Il craint de se salir et se protège le visage avec le bras (13). Or, il aperçoit le trou noir et vide de son existence et comprend les actes de sa mère, après avoir lu une tragédie : "La grâce m'effleura. J'eus la perception que la tragédie ou le poème pourraient bien ne dépendre que de leur propre fatalité intérieure, condition de l'oeuvre d'art. Ces révélations m'atteignaient douloureusement. En une seconde, je mesurais le néant de mon existence. Je pressentais le désespoir." (19) Comme Claudine, il s'inflige des punitions pour ne pas se laisser détruire par cette révélation : "J'absorbais des pages entières de formules chimiques." (19)

La lucidité ne suffit pas à l'émanciper du joug de Claudine puisqu'elle le rend sourd le jour où il tente d'être lui et, non plus, elle ou plutôt ce qu'elle veut. Aussi se trouve-t-il privé de tout contact avec l'humain et commence à vivre une vie intérieure uniforme, au gré du torrent, rythme interne qui bat dans sa tête. Il existe pour lui-même, obsédé par le torrent, sorte de folie et de violence qui grondent en lui. Il croit pouvoir ainsi émerger du pouvoir maléfique de sa mère. Il se trompe. Comme elle, victime de la société, il devient par transposition la victime de sa propre mère qui se venge sur lui pour effacer son malheur; et, cela, pour l'éternité car elle lui impose toute la répression qu'elle-même subit.

Le mal se trouve à la base des relations entre Claudine et François. "La force mauvaise qui est en nous" (10) obsède Claudine. En effet, celle-ci se rend compte de la conséquence engendrée par le mal et apparaissant sous les traits de François, victime innocente. La mère entreprend de le déchiqueter et de le faire ployer sous sa main de fer. François incarne, aux yeux de Claudine, le mal, le péché, sa faute. Elle vit dans une sorte de fanatisme religieux qui, selon elle, lui permettra de s'exorciser et de vaincre les autres : "Tu combattras l'instinct mauvais jusqu'à la perfection. Tu seras prêtre! Le respect! Le respect, quelle victoire sur eux tous!" (16) Elle se donne comme mission celle d'extirper toute présence maléfique chez son fils : "Je te dompterai bien, moi." (10) Apparaît ici l'image du dompteur de bêtes sauvages. Claudine souhaite arracher tout

instinct " François, c'est-à-dire le désir et l'envie du plaisir qui se trouvent naturellement en chaque être humain.

C'est la concupiscence qui ruina la vie de Claudine et c'est l'obsession d'empêcher le désir chez François qui la pousse à torturer celui-ci. Comment opère-t-elle son domptage ? Par "le supplice" (10) du regard destructeur, punitif. Le regard représente une arme essentielle. Il existe deux sortes de regard : celui de la cruelle Claudine : "François, regarde-moi dans les yeux [...] Ma mère me fixait sans merci." (10) et celui de François tremblant devant elle : "Moi, je baissais les yeux [...] Des larmes emplissaient mes yeux [...] Et moi je ne parvenais pas à me décider à la regarder." (10)

Les yeux de Claudine tuent, brûlent, mettent à nu et révèlent tel le soleil. Omnipotente, elle sait tout, même les choses les plus intimes (11). Elle opère avec un pouvoir surnaturel et ressemble étrangement " Dieu que François ne connaît pas et qu'il imagine destructeur et "sacrificateur" comme le prêtre (16). Claudine fait figure du Dieu vengeur de l'Ancien Testament qui punit, condamne et fait souffrir; en bref, c'est un dieu démoniaque. Elle lui inflige des sanctions parce qu'elle ne va pas à la messe et parce qu'il est à l'origine de son malheur, bien que ce soit, en fait, elle, la grande responsable. Elle se prend pour Dieu quand elle le torture par de longues pénitences à genoux : " C'était là, je crois, la façon maternelle de sanctifier le jour du Seigneur." (12)

Au fil des punitions et des mauvais traitements, elle s'attache François à elle et s'enroule tel un serpent autour de lui, créant ainsi des liens invisibles et insécables : "J'étais si dépendant de ma mère que le moindre mouvement intérieur chez elle se répercutait en moi." (12) Il semble, qu'entre eux, le cordon ombilical n'ait jamais été coupé : "Je ressentis comme on perçoit l'orage, les sautes de son humeur la plus secrète." (12) Malgré l'absence totale de correspondance orale entre mère et fils, une communication interne s'effectue et évoque l'image du fœtus subissant humeurs, chagrins et rebondissements de la part de la mère. Ils sont liés l'un à l'autre par le désir qui les dévore.

L'idée de concupiscence reste très prononcée dans la nouvelle. Par ailleurs, le mot "désir" apparaît tout de suite après les termes "destin funeste" (12) qui auront un écho, un peu plus tard, dans "fatalité intérieure" (19). La mère, même si elle incarne la méchanceté à l'état pur, représente la première convoitise de François et devient un objet de désir incestueux et de possession. Pour tout enfant, la mère égale le premier objet de fixation : "Voir de près et en détail une figure humaine. Je cherchais à examiner ma mère à la dérobée; mais presque toujours, elle se retournait vivement vers moi et je perdais courage." (12) François a-t-il jamais possédé le sein de sa mère, ce sein habituellement tant aimé et réconfortant ? Le petit garçon est refoulé du fait que sa mère ne lui offre que "refus" (12).

François veut se tourner vers "un visage d'homme" (12) pour essayer de rassasier son envie. Il se met à la recherche de l'amour et de l'assouvissement mais la nature reflète son âme et son état de frustration intense : "La route s'étendait triste, lamentable, unie au soleil, sans âme, morte." (13) Il rencontre un homme et une scène extraordinaires se produit : la mère arrive et, une nouvelle fois, empêche François d'exprimer son désir et agit en Dieu vengeur. François aperçoit Claudine en entier, pour la première fois, dans sa puissance totale : "Ma mère m'apparut pour la première fois dans son ensemble. Grande, forte, nette, plus puissante que je ne l'avais jamais

cru." (14) Claudine crée un effet de fascination absolue. François se présente sous l'emprise de sa mère, de son regard impitoyable et de son omnipotence : elle devine les intentions profondes du fils. "Je vivais une prestigieuse et terrifiante aventure [...] Au comble du trouble de voir que ma mère avait pu deviner un désir que je ne lui avais jamais confié, je levai les yeux sur elle, semblable à quelqu'un qui a perdu tout contrôle de soi. Et c'est mes yeux égarés retenus dans les siens que se déroula tout l'entretien. J'étais paralysé, magnétisé par la grande Claudine." (15)

La mère anéantit le désir chez François pour y engendrer une fascination indestructible. Ils semblent ne former qu'un. La peur qu'éprouve l'enfant cède sa place au magnétisme. Il semble hypnotisé. Elle lui transmet la répression de son désir, la fascination et, plus tard, le sadisme qui naît le jour où François refuse d'aider un de ses camarades d'école. La scène s'intensifie davantage lorsque François découvre le nom même de sa mère qu'il avait ignoré jusque là : "La grande Claudine (c'est ainsi que mentalement je me prenais à nommer ma mère)" (15) Il obtient donc un autre renseignement sur l'identité de sa mère. Le nom, Claudine le rapproche d'elle, le lie à elle. Il peut imaginer toutes sortes de choses : "Les lettres du prénom dansaient devant mes yeux, se tordaient comme des flammes, prenant des formes fantastiques." (17) Elle possède un nom dont l'ampleur détruit le nom de François. Une des plus fortes scènes de la nouvelle surgit au moment où Claudine efface son nom pour inscrire celui de son fils. Bien qu'elle inscrive le nom de François dans les livres, elle se l'octroie en l'inscrivant sur le sien. Il s'agit d'une sorte de superposition de leurs deux noms, les unissant donc à jamais : "Et ainsi dans ce rayon étroit en l'espace de quelques minutes, les mains longues jouèrent et scellèrent mon destin." (17)

Oui, François le sent bien : c'est une scène démoniaque. "Je ne savais plus si je lisais mon nom ou si je l'entendais prononcer par une voix éraillée, celle d'un démon, tout près de moi, son souffle touchant ma joue." (17) Anne Hébert lance des mots percutants : "oppression", "caractère surnaturel de cette scène" ou "cercle lumineux" (17), le cercle rappelant celui de l'enfer. François semble avoir signé de force, sans même bouger, un pacte avec le démon, ponctué par "cette phrase de [sa] mère [qui lui] martelait la tête : "Tu es mon fils. Tu me continues." (12) Il ne se débarrassera jamais de l'influence de Claudine : elle a fixé cet instant, volé son identité, violé figurativement son enfant, comme elle-même le fut par la société.

En conséquence, François refoule tout désir et continue d'être névrosé par une mère menaçante. le mécanisme de la répression repose sur le contrôle absolu de sa mémoire et de son comportement. "Ce jour extraordinaire disparu, je m'efforçai, sur l'ordre de ma mère, de le repousser de ma mémoire. Formé depuis longtemps par une règle de fer, je réussis assez bien à ne plus penser consciemment aux scènes écoulées et à accomplir mécaniquement les tâches imposées." (17) Néanmoins, le désir gronde en François qui s'en aperçoit : "Cependant, au fond de moi, je sentais parfois une richesse inconnue, redoutable, qui m'étonnait et me troublait par sa présence endormie." (17-18)

Or, François craint son envie terriblement et, cela, à cause de sa mère. Il fait en sorte de le conserver au plus profond de lui-même, l'empêchant de monter à la surface du conscient. A l'école, François devient asocial, solitaire, isolé et s'impose des punitions pour ne pas souffrir de sa condition : "Bientôt, le vide se fit autour du nouvel élève. [...] Il me fallait m'attacher nulle part en ce monde. Puis je m'imposais des

pénitences pour cette peine que je ressentais de mon isolement." (18) Il devient identique à Claudine, l'imitant dans son comportement et ses actes.

En effet, "[sa mère] enregistrait une victoire" (18) et la névrose de François s'accroît. L'oeil de la mère demeure présent bien que cette dernière soit absente. Le regard de Claudine s'exprime chez les professeurs de François, "les alliés de [sa] mère" (18), sur lesquels il déplaça sa peur : "Et j'étais particulièrement sur mes gardes avec eux." (18) La mère veille même de loin et François devient une sorte d'automate qui emmagasine des connaissances mais pas "la vraie connaissance qui est expérience et possession" (19), c'est-à-dire celle qui implique la soif de savoir.

Toutefois, s'il refoule tout désir, il réfléchit sur sa condition humaine. "Un regret brutal presque physique m'étreignit. [...] Moi, je ne connaissais pas la joie. Je ne pouvais pas connaître la joie." (20) Ceci représente le passage pivot de la formation de François et de ses relations avec sa mère. Adolescent en pleine force de l'âge - il a dix-sept ans (20) - il comprend sa propre situation et ces deux phrases s'agencent en un magnifique crescendo où François analyse, avec lucidité, son existence : "C'était plus qu'une interdiction. Ce fut d'abord un refus, cela devenait une impuissance, une stérilité." (20)

Ainsi s'opère le début de sa révolte qui se manifeste, en premier lieu, vis à vis des livres symbolisant la mère : "J'en avais honte, je les méprisais. Rouges, dorés, faux. Couleur de ma fausse gloire. Signes de ma fausse science, signes de ma servitude." (21) Par association, des livres il passe à la mère : "Je regardai ma mère et la servitude s'établissait en moi, irrémédiable. Je me rendis compte que je la détestais." (21)

François entre alors en pleine possession de lui-même, moment éphémère - hélas!- où il montre une certaine volonté contre Claudine. "Sa voix d'homme" (22) s'oppose à sa voix précédente "brève, rauque, irritante" (20) qu'il hérita probablement de sa mère. Il s'agit d'un instant, d'une part, unique car François se détache de sa mère et, d'autre part, intense car empli de violence de la part de Claudine. Les mots s'entrechoquent : "hideux", "haine", "mort", "défigurerait", "éclat", "éclair", "sourd" (22). Une nouvelle fois, la mère lui ravit son identité, reprend son désir d'être lui, le viole et le détruit.

François devient isolé, perdu en son être, en son propre flot. Il vit, donc, de façon intérieure : "J'entendais en moi le torrent exister." (22) Le mal asséné par Claudine s'agite en lui et le fait souffrir atrocement. La mauvaise circulation de son sang ressemble, selon lui, "de l'eau qui coule" : "Mon sang coulait selon le rythme précipité de l'eau houleuse." (23) Ce torrent, en fait, représente tout le bouillonnement de la violence du coup qu'il reçut et la naissance de la violence en lui : "Mais les jours épouvantables où je rassassais ma révolte, je percevais le torrent si fort à l'intérieur de mon crâne, contre mon cerveau, que mère me frappant avec son trousseau de clefs ne m'avait pas fait plus mal." (23) La violence, mot-clé du *Torrent*.

A ce moment-là, le cheval Perceval entre en jeu et suscite davantage de brutalité chez la mère et le fils. Tandis que François renforce haine et violence envers sa mère, Claudine reporte toute son irascibilité sur Perceval. Là encore, un déplacement s'opère. En effet, comme la mère pense avoir dompté François, il ne lui reste plus personne sur qui décharger vengeance et haine. Perceval symbolise "l'état de fougue

et de passion", "la fureur" (24) et, bien sûr, le désir de la liberté et de la vie. Claudine déplace sur le cheval tout ce qu'elle éprouve envers François.

De façon assez ironique, Claudine et François agissent parallèlement car le phénomène de déplacement existe également chez ce dernier. Il voue une admiration sans bornes à Perceval auquel il s'identifie : "J'aurais voulu [l'] incarner. Je l'enviais. Je goûtais à sa présence réelle, physique, de la passion." (24) François déplace la fascination qu'il réservait à sa mère sur Perceval : "Ce démon en pleine puissance me captivait." (26), comme sa mère a déplacé sa haine sur l'animal. François se sent revigoré ou plutôt son obsession pour la violence et la destruction émerge en lui : "[...] Le fracas du torrent en moi me saisissait et m'interdisait toute autre attention." (24)

L'instinct destructeur de François se réveille. Il souhaite anéantir car il craint d'être annihilé. Il veut avilir la mère, ce qui se produit : elle meurt souillée de sang, tuée par Perceval. "Oh! je vois ma mère renversée. Je la regarde. Je mesure son engorgement terrassée. Elle était immense, marquée de sang et d'empreintes incrustées." (27) Il a vaincu la géante qui le torturait, il l'a pulvérisée. La violence, si longtemps refoulée, a enfin éclaté. A-t-il détaché le cheval ? Est-il responsable de la mort de sa mère ? Le passif de la phrase suivante : "La bête a été délivrée." (27) répond affirmativement à ces questions.

La scène, d'ailleurs, possède un côté surréaliste dans le sens où tout se mêle en François. La mémoire lui revient et le déchire : "L'horrible lumière dans [sa] mémoire" (26). La lumière intérieure lui rappelle les méfaits de sa mère et s'incorpore à la lumière extérieure : "Un matin lumineux", "le ciel qui l'aveugle" (27). Elle s'accompagne aussi du son infernal du torrent, de "l'abîme", du "vide" et surtout du "cercle inhumain, cercle de [ses] pensées incessantes, matière de [sa] vie éternelle." (26) On a l'impression d'assister à la scène fanatique d'un sacrifice humain. François devient, en quelque sorte, le prêtre "sacrificateur" que sa mère avait tant voulu qu'il soit!

Le passage est suivi d'un grand silence, de l'absence du temps : "aucune horloge", "aucun calendrier", "[François est] dissous dans le temps" (27); du néant; "des signes vides" (27); de l'absence de Dieu qui ne signifie rien : "Le nom de Dieu est sec et s'effrite. Aucun dieu n'habita jamais ce nom pour moi." (27) Contrairement à ce que la mort de sa mère pourrait laisser croire, c'est-à-dire "la libération de François, celui-ci, aliéné, s'emprisonne dans la névrose : "Je ne serai jamais un homme libre. J'ai voulu m'affranchir trop tard." (27) Réflexion qui témoigne d'une lucidité admirable de la part de François et lui permet de raconter son histoire.

Il se compare à un arbre aux racines intérieures : " Je me sens devenir un arbre ou une motte de terre. La seule chose qui me sépare de l'arbre ou de la motte, c'est l'angoisse." (28) De l'angoisse, il passe à "la peur" pour arriver à "l'effroi" (28) et terminer par "le désir" (29), ce qui indique un retour à l'origine de ce mal que la mère avait tenté d'anéantir en lui. Il n'est pas encore totalement fou au point de s'unir à la nature, c'est-à-dire mourir. En fait, François ressemble à Claudine, il la prolonge et la remplace. Il a besoin, comme elle, de dompter, posséder, détruire le corps et l'âme d'une personne. Il doit exercer et faire ressortir toute la violence qu'il réfréna et refoula en lui. Et cela peut s'exécuter dans le "désir de la femme" (29). Et, cette femme, c'est Amica.

Il croit posséder Amica en lui donnant un nom, comme sa mère lui avait donné le sien et l'en avait dépossédé : "Moi, qui n'ai jamais rien reçu, je goûte " ce miracle du premier don. Je l'appelle Amica." (32) Amica, doux nom aux consonances exotiques et mystérieuses signifiant "amie". Souhaite-t-il, en son for intérieur, créer le visage doux qu'il a tant attendu ? Malgré le nom qu'il lui offre, il ne dominera jamais Amica. C'est plutôt elle qui le possédera.

Elle ressemble étrangement à Perceval à "la belle robe noire aux reflets bleus" (24) : "Ils sont noirs et très longs. Une masse de cheveux presque bleus." (31) Elle souffle comme le cheval et Claudine, dans le cou de François : "Elle me souffle toujours dans le cou. Elle rit dans mon cou [...]." (31) François se sent attiré par elle car elle suscite le mal, telle la mère : "[...] Dès que j'ai vu cette femme, ce qui m'a attiré plus que tout autre chose en elle, c'est justement ce je ne sais quoi de sournois et de mauvais dans l'oeil. [...] Amica est le diable. Je convie le diable chez moi." (33-34)

Il a, néanmoins, besoin d'elle pour donner lieu à sa vengeance et à sa violence, et décharger sur elle haine et sadisme, imitant ainsi sa mère : "Je lui ferai part du torrent. Je l'initierai aux yeux de ma solitude. Elle verra que je suis le plus à craindre des deux et frissonnera... Je la sentirai frissonner contre moi. Mes mains sur sa gorge. Ses yeux suppliants..." (33) Le sadisme devient une sorte de délectation sado-masochiste car François veut se faire plaisir en lui faisant du mal à elle et à lui-même : "Craignais-je de voir s'affadir l'horreur de mes nuits ? Je joue avec ma plaie et je l'entretiens - je suis elle et elle est moi." (35)

Prisonnier de son aliénation et de son sadisme, tous deux hérités de sa mère, François demeure toutefois pitoyable, voire attendrissant, par la lucidité qu'il manifeste encore une fois. Capable de de dédoubler et d'observer le "couple étranger en sa nuit de noces" (35), il paraît, de façon paradoxale, si névrosé qu'il ne peut tirer de satisfaction sexuelle de la présence d'Amica à cause de "sa présence frustrée dans la chambre nuptiale" (36). François est détaché du monde à jamais : "Ni désir, ni volupté. Sécheresse. Sécheresse de tout. Ainsi depuis toujours une volonté arbitraire a saccagé tout principe d'émotion et de jouissance en moi. Ah! ma mère, je ne pouvais deviner toute l'ampleur de votre destruction en moi!" (36)

Une frustration totale le conduit à éprouver une terreur irraisonnée dont le mot-clé est "témoin (36) : "Amica est un témoin... Témoin de quoi? Témoin de moi, de ma présence, de ma maison. Cela suffit pour me donner la frousse, comme si je voyais un grand miroir aux images ineffaçables retenir mes gestes et mes regards. A aucun prix, il ne faut relâcher mon témoin dans le monde." (36) On peut tracer un parallèle entre Amica et François : Amica est le témoin de la folie de François qui craindra le jugement des autres si Amica révèle ce qu'elle a vu chez lui, comme François était le témoin vivant de la faute que Claudine voulait effacer et ne jamais révéler aux autres. Il existe aussi un parallèle entre François et sa mère : en effet, François, en essayant de détruire Amica, tente de s'annihiler lui-même comme Claudine tenta d'anéantir François pour s'annihiler elle-même. Amica, d'une part, et François, d'autre part, représentent respectivement le miroir de François et de Claudine. François prend la place de sa mère et joue le rôle de celle-ci. Or, il est possible d'établir un troisième parallèle entre Amica et la mère de François : Amica ressemble à Claudine et représente le miroir de sa mère qui l'obsède. En effet, Amica le fascine et l'hypnotise par son regard de la même façon que la mère usait de son regard pour le soumettre et le posséder : "A la

vérité, je sens son regard, m,me sous ma paupière fermée. Il pèse sur mon sommeil, de tout son poids étrange. C'est lui qui me réveille, à force de concentration. Cele ressemble presque à de l'hypnotisme. A quoi veut-elle en venir? Espère-t-elle me posséder en mon intégrité? Je la tuerai, avant." (36-37) Tuer Amica signifie tuer la mère et, donc, se tuer lui-même.

Or, le regard d'Amica rappelle celui d'un chat qui rappelle celui de la mère, qui rappelle celui de Perceval. Tous ces regards s'attachent à François, lui indiquent sa faiblesse et, surtout, sa culpabilité. Le chat et Perceval se confondent parce qu'"Aucun d'eux ne se plierait jamais à la servitude." (37) François se rappelle du chat qu'il avait vu avant la mort de sa mère et juste avant qu'elle ne meure. Le regard du chat l'obsède car le chat fait figure de juge, de celui qui sait. François se sent condamné comme par le regard de la mère : "Je me souviens d'avoir été troublé, irrité, par la sensation que l'animal me guettait de ses pupilles dilatées. Il semblait suivre en moi la formation latente d'un dessein qui m'échappait, et dont lui seul pénétrait le dénouement inévitable." (37) François possède en lui la culpabilité de vivre que lui infligea Claudine et il assume la responsabilité de la mort de celle-ci. La conscience de François ne le laisse pas en paix et la chaîne de regards semble avoir déclenché un profond trouble en lui: "La dernière fois que j'aperçus le chat, c'était quand je mesurais ma mère ravagée. La bête consciente et hors d'atteinte, *continuait* surmoi son fixe regard d'éternité. Quelqu'un m'a donc surpris ? Quelqu'un m'a donc contemplé, sans interruption, ni nuit? Quelqu'un m'a donc connu, au moment même où moi je ne possédais plus de regard sur moi ?" (37)

Amica possède, donc, le même regard que le chat et la mère. L'"oeil" accusateur fait perdre la raison " François : "[Ce regard] me torture! Il vaut que j'avoue! [...] Ce témoin maintenant m'interroge, directement, du dehors de moi, séparé de moi, sans connivence comme un juge. Il me poursuit dans mon refuge le plus secret, là où fut sa propre conscience." (38) L'autre preuve de sa folie se présente dans un langage disloqué inspiré par la frayeur du châtement : "Je ne sais rien! Je ne sais rien! Si ce chat sait, lui, il n'est pas de moi. Non! Non! ne souris pas. Amica. Il n'est pas de moi. Moi, je ne sais rien." (38)

Cependant, il comprend bien pourquoi il se conduit ainsi : c'est à cause de l'absence de Dieu et du vide spirituel en lui. Néant que sa mère créa en lui. Sa mère le viola en lui arrachant son identité. Amica qu'il associe à Claudine, le viole également en détenant son âme : "Amica peut lire mes pensées. Mon cerveau est à découvert devant elle. [...] Je communique avec elle au lieu d'avec moi. Mon âme est violée. On m'avait dit que seul Dieu avait ce pouvoir et ce droit. L'arrêt suprême sera prononcé par une drôlesse. En ce moment, je voudrais croire en Dieu, en sa droiture terrible et sa parfaite grandeur. Que lui me confesse et m'absorbe en ma vérité. Pas cette fille! Pas cette misérable nullité! Le diable est donc puissant! Et je suis complice." (43)

François amplifie le rôle d'Amica qui ne souhaitait que le dépouiller de ses possessions et biens personnels. François a vu là une dépossession de son âme car la névrose s'est emparée de lui. Le départ d'Amica menace François car celui-ci est persuadé qu'elle dévoilera, au grand jour et à tous, le type d'existence qu'il mène, sa faute et son mal. Il n'a pu éliminer Amica, alors il s'élimine. Il se tourne vers le suicide pour empêcher sa culpabilité de le torturer davantage; en se jetant dans le torrent, il retourne à la mère.

François rejoint sa mère dans le tourbillon du torrent. Le torrent, l'eau, éléments féminins. Le torrent, flot qui coule inlassablement dans sa tête. Douleur physique. Le torrent, violence refoulée de François et héritée de sa mère. *Le torrent* représente le cycle de la vie de François : créé par la mère, il retourne à la mère. Tout se confond dans le torrent, l'eau : le miroir de lui-même et de la mère, le regard, l'image de François. "Je veux voir le gouffre, le plus près possible. Je veux me perdre en mon aventure, ma seule et épouvantable richesse." (46) François est trop aliéné pour exister librement dans la société ou dans la nature. Privé de sa mère, il est également privé de sa raison de vivre. La mère seule donnait un sens à son existence, existence dans le mal, certes, mais existence malgré tout. François et Claudine ne font désormais plus qu'un et ne doivent plus se soucier des autres. "Tu me continues", disait-elle " François. En effet, il la continue dans les cercles tourbillonnants du torrent pour l'éternité.

Armelle Couzières

Notes

Anne Hébert. *Le torrent*, Edition L'arbre hmh, Québec: 1976.

Colette et Sido

La vie de Colette se scinde en trois parties. D'abord son enfance, heureuse, insouciante, tournant autour de la vie provinciale, de la nature et surtout de sa mère Sido. Puis, à son mariage avec Willy, c'est la coupure avec le monde de l'enfance; l'arrivée à Paris, la vie urbaine, le monde parisien, le libertinage du couple Colette-Willy. Enfin, en atteignant sa vieillesse, Colette opère un retour aux sources, à son enfance, à sa mère pour comprendre vraiment qui elle est, elle, l'écrivaine. La relation avec sa mère domine son œuvre. Mais il nous faut faire la part des choses : d'un côté, nous avons cette mère dont Colette se sent très proche et, d'un autre côté, nous avons une mère idéalisée dans un texte poétique et souvent très symbolique, voire obscur. Dans un premier temps, nous parlerons donc des *Lettres de Sido à sa fille* et de *Sido* pour observer de quoi se compose cet attachement filial réel. Dans un deuxième temps, nous aborderons l'image idéalisée, fantasmagorique de la mère, abordée surtout dans *La naissance du jour* et, aussi, dans *Sido*.

Dans son livre *Près de Colette*, Maurice Goudekot nous dit qu'à la mort de l'écrivaine, celle-ci, dans son délire, parlait du jardin de son enfance et de Sido, sa mère. Celle-ci a en effet une influence incomparable sur Colette. Quand on lit *Les lettres de Sido*, on est d'abord frappé par le grand nombre et la diversité des termes affectifs qui débute, parsèment et finissent ses lettres: "Minet-Chéri", "Toutou-Chéri", "Poulet Blanc", "Toutou Aimé" etc... Ces termes réitérent souvent à des animaux que Sido adorait.

Sido adore aussi sa fille bien sûr, et elle est fière de ce qu'elle écrit "J'ai lu ton article ... il m'a plus ... fais-en beaucoup comme cela , mon minet et on t'en demandera d'autres " (115) lui dit Sido. Sido est aussi fière quand, petite, Colette faisait des escapades matinales que Sido encourageait fortement. Celles-ci donnaient à l'enfant une fierté d'elle-même et le sens de son unicité: "C'est sur ce chemin, c'est à cette heure que je prenais conscience de mon prix", dit-elle dans *Sido* (13), puis plus loin "...et de ma supériorité d'enfant éveillée sur les autres enfants" (14). Sido, donc, encourage ces éveils matinaux sachant très bien d'instinct et, aussi, par expérience ce qu'ils développaient chez l'enfant: "Etre éveillée face au monde pendant que celui-ci et les gens qui le peuplent dorment encore c'est un peu comme la chasse au trésor; c'est découvrir avant le reste"... ce que l'oeil humain n'a pas avant le mien touché" ajoute Colette (20) dans *Sido*.

La mère inculque donc à Colette une curiosité face au monde, à la nature et aux animaux, curiosité qui confèrent à l'enfant son indépendance et un certain anticonformisme puisqu'elle est la seule enfant du village à se lever si tôt . L'anticonformisme fait partie de Sido. La servante enceinte qu'elle engage soulèvera le "Qu' en-dira-t-on" dans le village où elle vit. Elle est aussi mécréante. Son adoration pour la nature est plus panthéiste que religieuse. En effet, quand Colette vient lui montrer son "bouquet béni" aux cérémonies de la Fête-Dieu, elle a cette réplique: "Crois-tu qu'il ne l'était pas déjà avant?"(*Sido*,

22). Nous savons aussi, par le livre de Michèle Sarde sur la vie de Colette, que Sido amenait parfois son chien à la messe et que cela faisait soulever plus d'une arcade sourcillière.

Colette sera influencée par cet anticonformisme et ce goût jamais assouvi de nouvelles sensations et d'expériences. Dans une lettre de Sido, nous apprenons que Colette fume de l'opium ; la réaction de Sido? "Ah! tu vas visiter les fumeries d'opium?" (56) Elle ne semble pas scandalisée; ce "Ah!" exprime un peu de surprise mais n'est pas suivi de vitupérations moralisatrices. On pourrait même deviner une légère titillation de la part de Sido qui aimerait peut-être bien visiter une de ces fumeries! Elle est indulgente vis à vis de Colette et, malgré sa force de caractère et ses opinions bien définies, elle respecte la liberté de sa fille "M'écouteras-tu?" demande-t-elle dans une lettre "Non, je le crains"(104).

Autre caractéristique de Sido qui a fortement influencé Colette, c'est son goût pour la nature; la fierté qu'elle déploie envers ses fleurs est sans égale: "Tout présence végétale agissait sur elle comme une antidote" nous dit Colette (*Sido*,10). Elle respecte plus ce que produit la nature que ce que produisent les êtres humains. Il en va ainsi des automobiles, dans lesquelles voyage Colette, et qui sont une source d'anxiété pour Sido"...mais n'oublie pas que les autos sont faites par des hommes, et par conséquent, imparfaites"(*lettres* ,104).

Sido s'émeut devant les animaux également. Quand elle voit un crapaud qui a trouvé asile dans son jardin, elle dit " Chaque fois que je le vois à l'improviste, ça me donne une émotion stupide." (lettre 117). Sido a un sens profond de son rôle face à la nature. Elle sait la déchiffrer : ainsi elle peut déterminer si l'hiver sera rigoureux au nombre de "robes" dont se couvre l'oignon. "Il va geler, la chatte danse" dit-elle (Sido, 17). Cette symbiose totale avec la nature va, profondément influencer Colette et son observation aiguë, sa compréhension de la nature et du monde animal, notamment celui des chats.

Dans *La chatte*, elle décrit le comportement de Saha avec beaucoup de finesse et elle personnalise l'animal tout en gardant ses qualités félines "dès qu'il supprima la lumière, la chatte se mit à fouler délicatement la poitrine de son ami, perçant d'une seule griffe à chaque foulée la soie du pyjama et atteignant la peau juste assez pour qu'Alain endurât un plaisir anxieux" (21).

Sido, très souvent, s'assimile à elle. Colette lui ressemble physiquement. Sido rappelle à sa fille qu'elle est "l'auteur" de son existence: "Avec les mollets que je t'ai faits?" (*Sido* ,9). C'est comme si elle avait eu "son mot à dire" dans la morphologie de sa fille. Dans une de ses lettres, elle lui dit: "J'ai souvent constaté avec tristesse combien nos destinées sont semblables (107). Elle réfère à la tristesse que Colette ressent face aux problèmes qu'avait alors Colette avec son mari Willy. Sido n'a pas, elle non plus, été toujours heureuse dans le monde domestique où elle était confinée "Je n'ai jamais désiré avoir des enfants" écrit-elle (36) mais elle a vécu à une époque où elle ne pouvait pas se rebeller aussi librement contre son destin de femme qui était alors fortement dicté par la société masculine. Elle aura deux maris (à cause du

décès du premier) alors que Colette en aura trois à cause de divorces qu'elle aura voulus. Sido n'était pas heureuse dans le carcan du mariage. Dans une autre lettre, elle confie "...Quoique j'aie toujours trouvé que coucher avec son mari ce n'était ni propre ni convenable" (56) Sido est féministe avant l'heure en beaucoup de points; dans une autre de ses lettres elle traite les autres femmes de "faiseuses de vaisselle" (77).

Cependant elle se "soumet" à son sort de femme avec dignité et poursuit son destin. Sido sait se contrôler. Elle cache ses combats que Colette appelle "ses secrets héroïsmes". Il y a, donc, en Sido une dualité : elle est fougueuse et retenue, sensuelle devant la nature mais aussi pudique quand son mari l'embrasse devant ses enfants. C'est une personne qui donne et se prodigue sans cesse mais qui, aussi, retient jalousement des moments de solitude précieux tôt le matin. Cette dualité se retrouve chez Colette, la sensuelle, qui est aussi austère au travail. Maurice Goudekot fait référence à cela chez Colette : "Elle était casanière et aventureuse à la manière des chats, passionnément attachée à ce qu'elle possédait et prête à le donner à tout moment" (18).

Colette va donc aussi être "prise entre deux feux ". Sa mère, en effet, désapprouve beaucoup d'aspects de sa vie parisienne, son mariage avec Willy qui se défait: "Vos théories sur vos relations conjugales bouleversent les miennes " lui écrit-elle (56). Puis, dans une autre missive, "nous nous ressemblons sur beaucoup de choses : mais tu as une mentalité en ce qui concerne les relations conjugales qui est loin d'être la mienne."(p.73) Colette ose aller plus loin que sa mère en ce qui concerne l'expression de son indépendance. Elle ne va pas subir une vie qui lui pèse. Cependant, à l'approche de la vieillesse, Colette revient sur les pas de Sido et redécouvre sa mère et l'influence profonde qu'elle a exercée sur la vie de l'écrivaine. Ce retour aux sources s'exécute à travers l'imaginaire et les fantasmes de l'écrivaine. Ne dit-elle pas dans *Sido* à propos de son père qu'elle n'a pas compris lorsqu'il était en vie qu' : " il faut du temps à l'absent pour prendre sa vraie forme en nous... il n'est jamais trop tard puisque j'ai pénétré ce que ma jeunesse me cachait autrefois." (p.45-6)

Dans *La naissance du jour*, on assiste à un monde hallucinatoire dans lequel la présence de Sido est fantomatique. Colette fait cet impossible retour aux sources à travers des images, des symboles et des évocations poétiques qui rendent le récit souvent ésotérique. Déjà, dans *Sido*, Colette avait conféré à sa mère des pouvoirs presque surnaturels par les images auxquelles elle l'associait. Ces images sont souvent hyperboliques : "Elle happait au vol le trait marquant, la tare, signalait d'un éclair des beautés obscures, et traversait, lumineuse, des coeurs étroits" (7). L'adjectif "lumineuse" est plus l'attribut d'une fé que celui d'une personne réelle. Elle la compare à une pythonisse, métaphore qui contribue encore au pouvoir magique de Sido. Plus loin, l'écrivaine "célèbre sa clarté originelle" (22). Elle est poursuivie par la luminosité, la force rayonnante de sa mère sans égale pour elle, qui ressemble à une déesse. Colette lui confère des pouvoirs magiques. Sido, la lumineuse, est aussi Sido, la forte, dont la "suzeraineté" fait "grandir les murs" et change l'enclos en "terres inconnues" (15). Sido métamorphose l'environnement par la

puissance de son esprit. "J'assistais aux prodiges familiaux", continue Colette (15).

La transfiguration de la mère ne se confine pas seulement aux images allégoriques. Colette fait aussi des choix arbitraires qui transforment la réalité de Sido. Il en est ainsi de la lettre qui introduit *La naissance du jour*. Lettre que nous savons falsifiée, dans laquelle Sido refuse l'invitation de son gendre de venir à Paris parce que son cactus va fleurir. Les interprétations de ce changement abondent. Nous en retiendrons deux. Anne Ketchum dans *Colette* y voit la présentation du problème de Colette : "Elle sent alors que le poids et la banalité de sa passion pour un homme plus jeunes, l'éloignent de sa mère" (223). Sa honte est, en effet, exprimée plus loin dans le livre. "O honte - O cachez-moi - une ombre d'homme si mince" (39). Une autre interprétation retient notre attention. C'est celle de Nancy Miller qui pense que Colette essaie ici de s'individualiser face à sa mère et s'éloigne de la réalité pour trouver une dimension de sa mère qu'elle ne trouvait pas dans la lettre réelle : " Le mensonge romanesque de sa fille réécrit la vérité de la la mère", dit Miller (799).

Colette crée donc ici un fantasme qui l'éloigne d'une réalité, la lettre, mais qui nous ramène à l'essence de Sido. Le cactus prend un pouvoir symbolique : il représente le désir de Colette pour ce jeune homme. Dans la lettre, le cactus va avoir sa dernière floraison. Ici encore, le symbole est clair: le cactus représente l'homme, c'est-à-dire le désir sexuel. Cette éclosion va-t-elle être la dernière pour Colette ? Non. Son renoncement est seulement temporaire car elle parle plus loin d'un possible retour de l'amour qu'elle veut nommer "cactus rose ou je ne sais quelle autre fleur en forme de flamme... Ton nom futur de créature exorcisée" (182). Cette créature est exorcisée car sa mère, la revenante, lui donne l'approbation de cet amour : "Demeure, ne te cache pas et qu'on vous laisse tous les deux en repos, toi et lui... Mon cactus rose qui veut enfin fleurir" (39).

Colette assimile, donc, le désir sexuel qu'elle éprouve, à l'amour et la dévotion de sa mère pour son cactus; cette assimilation la tranquillise car elle se retrouve en Sido, en sa "fièvre", en son "attente". Sido lui dit "Je revendique tout cela" (39). Colette, à travers son fantasme, essaie de réconcilier sa singularité et celle de sa mère dans une fiction, une falsification. Tout au long du livre, Colette fait un bilan, une auto-évaluation de sa vie : "Aurais-je atteint ici ce que l'on ne recommence point ? Tout est ressemblant aux premières années de ma vie... Je reconnais le chemin du retour" (42). Ce retour à l'enfance est, pour Colette, le retour à l'innocence. En effet, elle essaie de revenir à une sérénité qu'elle a perdue au cours de ses années de vie plus ou moins dissolue. "C'en est donc fini de cette vie militante, dont je pensais ne jamais voir la fin" (45).

Dans *Sido*, elle idéalise son enfance en conférant une qualité unique aux éléments qui la constituent : il en va ainsi des saisons, "Il y avait dans ce temps-là de grands hivers, de brûlants étés... Mais aucun été, sauf ceux de mon enfance, ne commémore le géranium... Aucun hiver n'est d'un blanc pur." (11-

12) Nous savons très bien que la densité des saisons n'a pas changé mais que Colette parle ici symboliquement pour accentuer l'irréversibilité du temps et de l'enfance. Colette avance dans une métaphore en parlant d'elle-même au milieu d'une tempête de neige durant laquelle Sido lui demande d'aller fermer la porte de la remise : "Mousse exaltée du navire natal... Je tâchais de trembler, de croire à la fin du monde" (12). Elle se pose en héroïne et s'assimile un peu à la force et à la souveraineté de sa mère car c'est elle qui, pour quelques instants, est chargée du "navire natal".

L'enfant se complait à imiter le pouvoir maternel. Sa mère est aussi le symbole de la pureté, notion qui a tourmenté Colette. Là encore, Colette revient à la nature pour imaginer son idée. Elle parle de la patience de Sido même devant ce qui aiguillait sa curiosité au plus haut point. Elle attend respectueusement et patiemment l'éclosion d'une chrysalide, sans forcer l'ouverture ou précipiter l'éclosion. "Pureté de ceux qui n'ont pas commis d'effraction", dit Colette (*Naissance*, 61). Sido sait s'abstenir. "Elle savait qu'on possède dans l'abstention", dit Colette (60). Colette transpose l'image de la chrysalide dans un contexte sexuel. Elle qui n'a pas toujours su résister à la tentation, n'a pas toujours su contenir son impatience devant le désir. "Que je lui révèle à mon tour savante, combien je suis son impure survivance", ajoute Colette (61). Ici, elle s'humilie face à sa mère, Cette humiliation ne s'étendra pas jusqu'aux remords. Colette, en fait, définit sa différence, son individualité par rapport à Sido. Elle est victime de sa sensualité mais s'en console très vite en disant que celle-ci "Dieu merci a les yeux plus grands que le ventre" (64).

Sido est, donc, à la source de la sensualité qui existe chez Colette, mais celle-ci l'explore beaucoup plus loin que Sido. Colette va plus loin dans la connaissance : elle dit elle-même "à mon tour savante" et veut montrer que, dans ce domaine-là, elle a dépassé Sido. De cette idée de dépassement, se greffe aussi l'idée que Sido est à la source de la vocation littéraire de Colette. Voici encore un autre fantasme de l'écrivaine par rapport au lien maternel. Nous savons que Colette a commencé à écrire sous l'égide dictatoriale de Willy. Or, ici, Colette va plus loin que ce simple fait. Elle veut croire que Sido lui a donné une mission. Le fantasme se situe plus au niveau de l'inconscient. Sido n'a jamais imploré sa fille d'être écrivaine. Sido, selon le fantasme de Colette, lui a donné "la mission de poursuivre ce qu'en poète elle saisit et abandonna, comme on s'empare d'un fragment de mélodie flottante..." (61) Sido fait l'ébauche et Colette doit accomplir et exécuter en détails. Plus loin, Colette dit : "Je sais donc où situer la source de ma vocation... Dans la passion de toucher, de remuer le fond que couvre son flot pur." (83)

C'est, en effet, par l'écriture que Colette retrouve l'impact de Sido sur sa personne, sa manière de penser, de réagir, de vivre. Germaine Brée ajoute: "Et l'écriture est le chemin vers le domaine secret, partagé... Locus d'une complicité originelle et profondément charnelle" (105-106) Cette mère, la "thésaurisuse" comme l'appelle Colette, a accumulé des connaissances, des souvenirs que l'écrivaine doit organiser comme on le ferait avant de peindre un portrait : "Imagine-t-on à me lire que je fais mon portrait ? Patience : c'est seulement mon modèle" (*Naissance*, 71). Cette phrase qui est, certes, ambiguë

reflète bien la recherche que Colette fait sur elle-même. Elle essaie de se définir, de savoir qui est elle est au fond, après toutes ces années de "militantisme". Dans sa recherche, elle s'aperçoit qu'elle revient à sa source, celle qui lui a donné la vie, Sido.

Colette fait allusion à l'inconscient dans sa démarche : "Ce n'est pas dans la zone illuminée que se trame le pire", dit-elle (99). Colette comprend que dans la "zone sombre" de l'inconscient se trament des liens et des drames beaucoup plus complexes. Le langage poétique, symbolique et souvent lyrique exprime ces liens profonds. Anne Ketchum résume bien cette idée en parlant de *La naissance du jour* : "L'artiste joue avec des correspondances subtiles entre ces éléments, dans le cadre d'une composition ferme où rien n'est laissé au hasard" (224). C'est donc par l'écriture que Colette se libère de l'obsession qu'elle éprouve envers sa mère. Elle donne libre cours à ses fantasmes, ses mensonges, ses humiliations et son idéalisation de l'image maternelle. "L'écriture" dit Germaine Brée, "est l'inverse d'une effraction, c'est un rite de préservation" (112).

En conclusion, nous pouvons dire que, pour Colette, le renouement avec sa mère s'opère à travers des souvenirs pétris de tendresse et de bonheur mais, aussi, à travers le monde imaginaire de l'écrivaine. Elle sait qu'elle a commis de nombreuses infractions envers l'idéal maternel. Elle retrouve, en sa mère, le même désir sensuel, fougueux que l'écrivaine aura plus de mal à contrôler que sa chère Sido. "Attendre, attendre... Cela s'apprend à la bonne école où s'enseigne aussi la grande élégance des moeurs, le chic suprême du savoir-décliner" (*Naissance*, 184). Colette ne renonce pas aux plaisirs terrestres mais atteint, ici, une sérénité face à elle-même.

Brigitte Lagoutte

NOTES

Brée, Germaine. "Le mythe des origines et l'autoportrait chez George Sand et Colette". *Symbolism and Modern Literature*. Editions par M. Tétel, Durham, N.C.

Duke U. P., 1978, pages 103-112.

Colette. *La chatte*. Paris: Hachette, 1987.

-----, *La naissance du jour*. Paris: Garnier-Flammarion, 1969.

-----, *Sido*. Paris: Hachette, 1901.

Correspondance des lettres de Sido (Xerox).

Goudekot, Maurice. *Près de Colette*. Paris : Flammarion, 1956.

Ketchum, Anne A. *Colette ou la naissance du jour*. Paris: Bibliothèque des Lettres modernes, 1968.

Lastinger, Valérie. "La naissance du jour : la désintégration du mot". *The French Review*. 61, Mars 1988, pages 542-551.

Miller, Nancy. "D'une solitude à l'autre vers un intertexte féminin". *The French Review*. 54, mai 1981, pages 797-803.

Sarde, Michèle. *Colette libre et entravée*. Paris: Stock, 1984.

La imitación y la ridiculización en el romance "Diez años vivió Belerma" de Luis de Góngora

...toute parodie présente deux composantes, l'imitation et la derision.

Lo que distingue la parodia de sus parientes literarios, la ironía y la sátira, es su intertextualidad, o sea, su dependencia en un referente; este referente se imita y se ridiculiza en proporciones variables. El propósito de este trabajo es analizar hasta qué punto Luis de Góngora imita los romances castellanos del ciclo carolingio en su romance "Diez años vivió Belerma", y hasta qué punto se aparta del referente. Se mostrará que este alejamiento del texto parodiado se realiza primero para burlarse de éste, y segundo para añadir nuevos elementos extratextuales que contribuyen a la creación de una obra única.

Para que el lector reconozca inmediatamente el referente de su romance, Góngora inicia su poema con una imitación de los primeros versos de uno de los romances del ciclo original. Se trata del sufrimiento de Belerma, quien guarda el corazón de su amado Durandarte. Este, al ser herido mortalmente en una batalla, pide a su primo Montesinos que le arranque el corazón después de morir, para llevárselo a Belerma como testamento de su amor por ella. El romance antiguo describe la reacción de ésta así:

Sobre el corazón difunto
Belerma estaua llorando
lagrimas de roja sangre,
que las de agua hizieron cabo. (vv.1-4)

El inicio del romance gongorino es casi idéntico:

Diez años vivió Belerma
con el corazón difunto (vv.1-2)

Y decimos "casi", porque el original describe la escena que tiene lugar poco después de que Montesinos le entrega el corazón de Durandarte, mientras la imitación carece de este dramatismo, dado que han pasado diez años. El hecho de que Belerma todavía guarde el corazón después de tanto tiempo nos puede parecer algo enfermizo, y por lo tanto, ridículo.

Para los sentimentales que siguen pensando en esto como una muestra suprema del amor, en los próximos versos ya no cabe duda de la intención del poeta: ridiculizar el objeto de amor como algo

que le dejó en testamento

aquel francés boquirrubio. (vv.3-4)

Durandarte, antes "¡Espada nunca vencida! ¡Esfuerzo donde esfuerzo estaba!" (vv.61-62), aquí ni merece nombre; de las tres palabras descriptivas del verso, dos son despectivas. El valiente caballero del ciclo carolingio se ha convertido en mozo, y con ello la figura de Durandarte queda ridiculizada. La demolición es total cuando, en la próxima estrofa, nos enteramos de que Belerma vive más contenta con la pensión de su amado que cuando vivía con él.

En la tercera estrofa aparece Doña Alda, conocida como la prometida de Roldán y de alcanzada fama en el romance "En París está Doña Alda". Este romance termina con el anuncio de la muerte de Roldán, prefigurado por un sueño de Doña Alda. En el romance de Góngora, ella se introduce como "la viuda del conde Rodulfo". Esta introducción ya sugiere que Doña Alda ha llevado su viudez de una manera distinta a Belerma, porque el término "viuda" se asociaba en el siglo XVII con las apetencias sexuales (Carreño, 107-108, nota 13). Belerma, por su parte, ha pasado los últimos diez años llorando por un hombre muerto, tanto que Doña Alda la encuentra "con los ojos que ya eran/orinales de Neptuno" (vv.15-16). Esta imagen es un cambio brusco del "callado sufrimiento al consuelo en las lágrimas" de la tradición del amor cortés (Carreño, 56). Al ridiculizarse aun más el objeto por el cual Belerma se ha quedado destruída (esto es, "el muerto corazón/ envuelto en un paño sucio", vv.19-20), Doña Alda le aconseja a su "amiga Belerma" que, hay que seguir el ejemplo suyo, olvidar el pasado y disfrutar la juventud mientras se tenga.

El discurso de Doña Alda que sigue tiene poco que ver con la anécdota de los romances originales. Sin embargo, se sigue burlando de todas las convenciones del amor cortés, todas éstas presentes en el ciclo carolingio. Se podría decir que Belerma representa la norma que Góngora está parodiando: es un ejemplo de la fidelidad, si bien hasta un extremo ridículo. Para ella, la ausencia de su amado y la imposibilidad de su amor han resultado en su propia muerte emocional; para Doña Alda, la muerte de "aquel mal logrado" ha significado no la pérdida del amor, sino la oportunidad de amar "cuatro y ocho" hombres más. En la figura de Doña Alda, el amor platónico está reemplazado por un erotismo que debía de ruborizar a las monjas del siglo XVII:

Yedras verdes somos ambas,
a quien dejaron sin muros
de la Muerte y del Amor
baterías e infortunios.
Busquemos por do trepar,
que a lo que de ambas presumo
no nos faltarán en Francia
pared gruesa, tronco duro. (vv. 93-100)

Al igual que antes, Doña Alda está en París, pero esta vez no con las "trescientas damas" que la acompañaban en el romance original. Ahora prefiere la compañía de los canónigos, que según ella son mejores amantes que los guerreros:

¿De qué nos sirven, amiga,
petos fuertes, yelmos lucios?
Armados hombre queremos,
armados, pero desnudos. (vv.117-120)

Esta revelación nos sitúa en las referencias extratextuales mencionadas en la introducción. La opinión de Doña Alda se basa en un argumento planteado en la Edad Media, en torno a quiénes eran mejores en las batallas de amor: los guerreros o los canónigos. Como miembro del segundo grupo, Góngora naturalmente afirma la superioridad de los suyos. La figura burlesca de Doña Alda tiene su referente en la chismografía de Córdoba, la ciudad natal del poeta, donde aparentemente había una mujer del pueblo que pasó su viudez de una manera semejante a la figura gongorina, divirtiéndose amorosamente con los canónigos de la catedral de Córdoba ("La iglesia de San Dionis" en el poema de Góngora; Carreño, 57; 112, nota 101, respectivamente). Estos contextos sociales introducen otro elemento al romance: la sátira social. El romance tradicional se ha transformado en algo bastante más complejo, una nueva forma poética que mezcla la parodia, la alegoría y el contexto social.

Después de describirse un banquete erótico de "sabrosísimos besugos/ y turmas en el Carnal,/ con su caldillo y su zumo" (vv.130-132), el discurso de Doña Alda se corta bruscamente con una referencia al ciclo original: un paje de Montesinos entra en la escena, con lo cual la parodia de Góngora se calla ante la reafirmación del texto parodiado. El romance original, sin embargo, nunca será el mismo.

Allison Lamothe

NOTES

Góngora, Luis de. *Romances*, Ed. Antonio Carreño, Madrid: Cátedra, 1988.

Peer, E. Allison ed. *A critical Anthology of Spanish Verse*, Berkeley: U. of California Press, 1949.

Riffature, Michael. "Parodie et Répétition". *La Singe a la Porte*, Ed. Groupar, New York: Lang, 1982. 87-94.

Smith, C. Colins ed. *Spanish Ballads*, Oxford: Pergamon Press, 1969.

Fortajada, Damian López de. *Floresta de Varios Romances*, Ed. Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: Castalia, 1970.

Laggiu noi cercammo noi stessi: Cesare Pavese e l'America

Da adolescente, Cesare Pavese fu un lettore avido e eclettico. Leggeva tutto quello che riusciva ad ottenere. Ma già nei primi anni si metteva in primo piano l'entusiasmo per la letteratura e la cultura americane. Questo orientamento andava sviluppandosi fino al punto che nel 1927 si dichiarò profondo ammiratore e studente di cose americane. Cercava amici che conoscessero l'America. Studiava l'inglese e aveva particolare interesse nello slang americano. Ascoltava il jazz. Andava a vedere i film americani e sognava le attrici americane, le Sue Carol e le Olive Borden dello schermo. *“E un entusiasmo che si trova espresso varie volte nell'opera giovanile, Ciao, Masino, dove il Pavese si manifesta nel personaggio borghese Masino, ossessionato dalle cose americane”*¹. Immaginava la vita lì tutto bella, fresca e nitida, gli uomini più uomini e le donne più donne. *“A Masino pareva proprio d'imparare a vivere assistendo a quelle scene”*² del cinema americano. Alla fine del romanzo, il giornalista parte dall'Italia per prendere un posto come corrispondente negli Stati Uniti e di fatti, il romanzo finisce con l'americanissimo: "S'long" ("ciao"). Anche Pavese avrebbe voluto andare in America con il compimento della tesi di laurea, ma il posto che lui sperava di procurarsi a Columbia University non gli fu consegnato. Di fatti, Pavese non fu mai riuscito ad andare oltreoceano, un fatto che fa risaltare di più la sua profonda conoscenza di cose americane.

Pavese ammiratore dell'America s'interessava soprattutto ai libri americani. La sua esperienza in questo campo fu limitata dalla censura fascista che limitava l'importazione di libri stranieri. Conobbe senza problemi i già stabiliti autori dell'Ottocento: Hawthorne, Melville, Whitman, Poe, ed Emerson. Ma per la procuranza di libri degli scrittori del Novecento, dipendeva dal piemontese expatriota residente a Chicago, Tony Chiuminatto, con cui aveva stretto amicizia nel 1927 a Torino. Dal '29 al '33 Pavese mantenne corrispondenza con Chiuminatto, sempre chiedendo nuovi libri e informazioni su nuovi movimenti e direzioni della letteratura di quella nazione. I critici pavesiani mettono in dubbio il gusto letterario del corrispondente expatriota, ma il fatto rimane che in questo periodo arrivarono dal Chiuminatto molti libri che avrebbero influsso la futura arte del Pavese: la *Spoon River Anthology* di Lee Masters e numerosi romanzi di Sherwood Anderson, Sinclair Lewis, John Steinbeck, John Dos Passos, William Faulkner, Gertrude Stein, e Richard Wright. Da tutti gli scrittori conosciuti in questo periodo, Pavese preferiva Melville (riteneva *Moby Dick* il suo romanzo preferito e sognava di farne una traduzione che finalmente compì nel '31), Whitman, Masters, ed Anderson. Nel 1929 preparò la tesi di laurea su Whitman, interpretando le sue *Leaves of Grass* in chiave crociana. Questa tesi fu respinta per implicazioni politiche, ma poi accettata con l'aiuto dell'amico Leone Ginzberg.

Finita l'università, Pavese entrò in un periodo descritto dai biografi come monastico, in cui si dedicò alla traduzione e alla lettura di libri americani ed inglesi. I libri tradotti in questo periodo sono *Il nostro signor Wrenn*, un romanzo

ormai quasi dimenticato di Sinclair Lewis (tradotto 1931), il *Moby Dick* di Herman Melville (1932), *Riso nero* di Sherwood Anderson (1932), e altri romanzi di Melville, John Dos Passos, Gertrude Stein, e William Faulkner. Pavese aveva grande facilità nella lingua americana come dimostrano le numerose lettere mandate all'amico Chiuminato, scritte in un inglese non solo corretto, ma anche piene di slang e di espressioni colloquiali americane, che aveva imparato dal cinema americano, dai romanzi, e dallo stesso Chiuminato. A certi punti la loro corrispondenza sembra un corso di slang americano. Pavese se ne approfittò di questa conoscenza linguistica, traducendo autori anteriormente considerati troppo difficili per ragione del loro linguaggio particolare, come Sinclair Lewis, Sherwood Anderson e William Faulkner. Ebbe una filosofia abbastanza originale della traduzione:

Il mio sforzo è stato appunto di fare sì che i lettori capissero i pensieri e gli atteggiamenti dei personaggi del romanzo. E ad ottenere questo non c'era che un mezzo: intender il più fedelmente possibile il testo e rendere quel che s'era inteso, ma col più italiano, col più nostro sforzo di reazione possibile.³

Non cercava le parole ed espressioni di uguale significato, ma quelle che esprimessero le stesse idee e sentimenti. E più importante, cercava sempre espressioni molto italiane della lingua parlata, per riflettere bene la qualità colloquiale del linguaggio originale. Questa mania di italianizzare espressioni americane raggiunge fino a dare nomi italiani ai nomi propri, alle località, persino alle strade. Dove un altro traduttore avrebbe lasciato "98th Street" per dare di più il sapore americano, Pavese la traduce in "novantottesima strada", integrandola così nell'ambiente italiano.

In congiunzione con le traduzioni, Pavese scrisse una serie di articoli critici sugli autori americani. Alcuni servivano come prefazioni alle traduzioni proprie o di altri, ed alcuni furono pubblicati ne *La cultura* o altre riviste dal 1930 fino alla morte del Pavese nel 1950. Questi saggi vennero raccolti nel volume *La letteratura americana e altri saggi*, pubblicato nel 1962. In questi saggi Pavese trattò gli autori e i temi che più gli stavano a cuore: Lewis, Melville, Anderson, e Masters, commentando particolarmente l'aspetto linguistico e i temi della libertà, il regionalismo, l'uomo comune, il rapporto tra il reale e lo scritto, e l'importantissimo mito.

La passione per le cose americane pare spegnersi con la delusione del dopoguerra. Ciò riflette non solo una sviluppata maturità personale, ma l'attuale opinione tra gli intellettuali italiani. L'America che era tanto attraente in confronto con il fascismo anteriore, dopo la guerra sembrava volgare e poco originale. Secondo Pavese, l'esperienza della guerra in Europa negò qualcosa di vitale e innocente agli americani. Ad una trasmissione radiofonica su Richard Wright dà il titolo "Sono finiti i tempi in cui scoprivamo l'America", e vi dichiara:

Tutti i nuovi scrittori poi hanno smarrito quella miracolosa immediatezza espressiva, quel nativo senso della terra e del reale, quella cruda saggezza che ci rese cari, a suo tempo, i Lee

Masters, gli Hemingway, i Caldwell, e si travagliano ora in complicate ingenuità a noi ben note, che daranno magari a suo tempo dei frutti, ma per ora non aggiungono nulla alla nostra malizia di scaltrati europei.⁴

Cosa aveva cercato il giovane Pavese nell'America? Va ricordato l'atmosfera soffocante del regime fascista, che negava all'intellettuale ogni dialettica di idee, eliminando progressivamente ogni cosa che non andava d'accordo con la retorica nazionalista ed imperialista del regime. Spiega Pavese nel "Ritorno all'uomo":

Nei nostri sforzi per comprendere e per vivere ci sorressero voci stranieri: ciascuno di noi frequentò e amò d'amore la letteratura di un popolo, di una società lontana, e ne parlò, ne tradusse, se ne fece una patria ideale. Tutto ciò in linguaggio fascista si chiamava esterofilia. I più miti ci accusavano di vanità esibizionistica e di fatuo esoticismo, i più austeri dicevano che noi cercavamo nei gusti e nei modelli d'oltreoceano e d'oltrealpe uno sfogo alla nostra indisciplina sessuale e sociale. Naturalmente non potevano ammettere che noi in America, in Russia, in Cina e chi sa dove, cercavamo un calore umano che l'Italia ufficiale non ci dava.⁵

Pavese e i suoi contemporanei non tentavano di sfuggire nell'esotico. Stufati del dominio della prosa d'arte e dell'ermetismo, cercavano una democrazia letteraria, una letteratura che potesse servire alla società, a tutti. Cercavano una società dove non esistesse uno stacco abissale tra l'intellettuale e l'uomo comune. Bramavano la democratizzazione della vita sociale, e una nuova definizione dell'intellettuale e del suo ruolo. Cercavano un nuovo modo di percepire e di presentare la realtà, non sul sistema europeo nel quale si crea un nuovo mondo fictivo, ma sul modello americano, nel quale si aggiunge la natura delle cose affrontando direttamente la loro realtà.

Così l'avventura americana fu una ricerca non verso l'esotico e lo specifico, ma verso l'universale. Esaminavano il metodo americano per capirsi meglio se stessi, come afferma il Pavese varie volte nei suoi saggi critici, per esempio nel "Ritorno all'uomo": "Noi laggiù cerchiamo e troviamo noi stessi" o nel "Ieri e oggi": "Ci si accorge, durante quegli anni di studio che l'America non era un *altro* paese, un *nuovo* inizio della storia, ma soltanto il gigantesco teatro dove con maggiore franchezza che altrove veniva recitato il dramma di tutti."⁶

Un aspetto della letteratura americana che interessava molto a Pavese era quello linguistico. Attraverso il lavoro tradottivo, era molto familiare con il metodo linguistico di scrittori come Sinclair Lewis, Sherwood Anderson, William Faulkner e O. Henry. Era franco ammiratore della tecnica andersoniana; di non riprodurre esattamente lo slang e i dialetti delle basse classi sociali:

come fanno qui da noi gli specialisti dialettali che, anche negli esempi più insigni conservano sempre qualcosa di un po' grezzo- ma una nuova intramatura dell'inglese, tutta fatta d'idiotismi americani- di uno stile che non è più *dialetto*, ma *linguaggio*, ripensato, ricreato, *poesia*.⁷

Pavese, nel primo tentativo ad un romanzo, il non compiuto *Ciau, Masino* (1931-32) è colpevole dello stesso peccato del quale aveva accusato "gli specialisti dialettali". In *Ciau, Masino* brani di conversazione in studiato dialetto torinese o piemontese vengono alternati con passi narrativi in un italiano che vuole imitare la cruda e colloquiale narrativa americana. Anni dopo, nelle opere più mature, riuscirà in questa ricerca all'integrazione del dialetto con il linguaggio letterario. Il linguaggio di *Paesi tuoi* dà sempre il sapore della lingua parlata e del dialetto. Con voci come "tampa", "vigliacco", "gorba", e "piola" nega subito il tono alto del linguaggio ermetico o di quello dannunziano, e rispecchia invece la lingua parlata dall'uomo comune. In questo romanzo sono molti i vocaboli che richiamano fonologicamente il dialetto piemontese senza riprodurre voci dialettali come aveva fatto in *Ciau, Masino*: "coppa" invece di "tebola" perchè richiama il "cup" piemontese, "cavagni" (cavan) per "ceste", "casotto" (ciabot) per "capanno", e così via.⁸

L'altra tecnica linguistica che Pavese ammirava negli americani era l'uso del linguaggio simbolico, il "dare nome ad una cosa significativa, in qualche modo evocarla magicamente allo stesso modo del primo stregone."⁹ Citava l'esempio di Walt Whitman nella cui opera ogni parola ha significato simbolico, e sempre Sherwood Anderson, nel quale la ripetizione e la posizione delle parole, specie quelle che riflettono il parlato dei negri, danno un senso di simbolo e di poesia, per esempio, l'assurdo "That's my banjo dog, my banjo dog...ohhh, my banjo!" o "Let things flow! Let us alone! We'll float. Brown blood flowing, white blood flowing, deep river flowing" ambedue da *Dark Laughter*.¹⁰ `E una tecnica che Pavese riesce ad integrare negli scritti del cosiddetto periodo americano. Si veda l'uso della parola "mela" in *Paesi tuoi*, sempre in connessione col personaggio Gisella, o la continua insistenza sui vocaboli "mammella" e "collina". Sono adoperati per definire la realtà della mela, della mammella, e della collina, ma in un modo che le rende anche simboli integri della narrativa.

Se Pavese cercava una democratizzazione del linguaggio letterario attraverso la lingua parlata e dialettale, cercava anche una democratizzazione del personaggio. L'uomo nuovo dei romanzi americani è l'uomo comune, l'operaio, il contadino, il vagabondo, sempre presentato non come individuale ma come uomo universale che agisce per tutti. `E uno Sponge Martin di Sherwood Anderson o un Eddie Schwartz di Sinclair Lewis. Non è un disgraziato osservato staccatamente in un romanzo di un verista come Verga, nè un tipo aristocratico-borghese della narrativa decadente, nè il superuomo dannunziano. Non è neanche una combinazione delle tre. `E piuttosto un simbolo di ogni essere umano: il mito dell'uomo.

Questo nuovo personaggio universale avrebbe due caratteristiche che lo confermano tale uomo naturale. Una è l'elemento selvaggio o primitivo, inclusa

la violenza, che è diffusa nell'opera di Steinbeck (*Of Mice and Men*) e Anderson (i negri di *Dark Laughter*) e l'opera giovanile di Pavese (Paesi tuoi e alcuni racconti da *Feria d'agosto*). L'altra caratteristica è la tendenza al trascendente in opposizione all'intellettualismo. Pavese segue l'esempio del molto stimato critico americano Francis Otto Matthieson che vede Whitman come ispirato veggente le cui *Leaves of Grass* non furono frutti del suo intelletto cosciente. E nei romanzi pavesiani i protagonisti tendono a fondare il loro concepimento della realtà sulla parte trascendente delle loro menti, come avrebbe voluto fare Pavese stesso.

Uno scrittore americano particolarmente interessante per Pavese è Herman Melville. In una prefazione alla traduzione di *Moby Dick* Pavese scrive:

Chissà chi per primo mise in giro la storiella della caratterizzazione (in Melville)? Che a me paia, in un libro non ce n'ha a essere che uno, di personaggio, l'autore, e a lui debbono fare capo tutte le riflessioni, tutte le descrizioni parziali di ambienti e di personaggi che concorrono alla costruzione. Achab non è un uomo reale per il semplice fatto che è il riscontro di Moby Dick, di cui nessuno, immagino, pretenderà l'analisi psicologica.¹¹

Ecco un'altra caratteristica del nuovo uomo: che non si analizza e così sfugge all'analisi psicologica. Nel Ishmaele di *Moby Dick* Melville presenta l'uomo che è la combinazione di intellettuale e uomo comune, che fa il semplice marinaio ma che è anche capace di citare fonti classiche. Questa è una dicotomia che Pavese cercò di risolvere sin da *Ciau, Masino* con i due personaggi omonimi, Masino l'intellettuale borghese e Masin l'operaio uomo comune. Ma Pavese non risolve mai il problema. Ne *La luna e i falò* presenta la stessa dicotomia non risolta, qui manifestata nei personaggi di Anguilla e di Nuto. È interessante ricordare qui che in ambedue casi sopraccitati e anche in altre opere pavesiane è sempre l'operaio uomo comune che rimane nel paese natio (Santo Stefano Belbo) ed è il personaggio intellettuale che se ne va in America. In questo senso è valido dire che Pavese abbia svilluppato l'idea americana in un modo originale e per motivi di esperienze personali, non in imitazione degli autori d'oltreoceano.

Per descrivere questo nuovo personaggio bisogna adoperare una nuova tecnica letteraria. L'uomo che solo agisce e non si analizza sfugge all'analisi interna. Bisogna descriverlo dall'esterno e rappresentarlo solo attraverso il comportamento nel mondo reale. Ciò implica una narrazione oggettiva e la rinuncia alla psicologia interiore. Il narratore è uno che racconta solamente i fatti esterni. Non li spiega. Non ci fa commenti. Non dà giudizi morali. È lo stile oggettivo quasi giornalistico di un John Dos Passos o di un Sinclair Lewis. È una tecnica ispirata dal cinema, dove valgono solo le cose visibili.¹² Passi descrittivi sono rari e gli aggettivi pochi.

Anche nella lirica Pavese riconosceva la necessità di un nuovo sistema. Nella sua adolescenza scriveva poesie sul modello crepuscolare come era la moda tra i suoi amici. Sono tutte confessioni di tormenti, di lacrime, e di amori malriusciti. Una poesia più democratica e universale dovrebbe trattare gli

uomini e le cose oggettivamente, e per questo s'ispira al vecchio Walt Whitman. Per Whitman la lirica e la narrativa erano quasi la stessa cosa. Adoperava un metro e un vocabolario non tradizionalmente lirici, ma prosastici. Pavese porta questa idea alla collezione *Lavorare stanca*. Respinge l'endecasillabo per un verso più lungo che s'avvicina di più al linguaggio quotidiano, ma senza adottare da Whitman i versi interminabili che sembrano a volte paragrafi di prosa. Le poesie di *Lavorare stanca* non hanno soltanto uno sviluppo narrativo ma hanno anche un senso di prosa, di linguaggio comune e parlato. Una chiara dimostrazione è il notissimo "Mari del sud." Riprodotto senza la separazione dei versi, sembrerebbe un breve racconto da *Feria d'agosto*. Pavese trova anche molto interessante in questo rispetto il poeta Lee Masters. Le poesie della *Spoon River Anthology* si risolvono in racconti, narrando le vite dei morti residenti del cimitero in un piccolo paese del Mid-west. Il linguaggio è comune e prosastico, non "poetico."

Pavese trovò nella letteratura americana molti temi che gli stavano a cuore per ragioni personali e artistici. È ben nota, per esempio, la delusione sofferta da Pavese a causa delle donne e dei rapporti amorosi, e la misogenia risultante (o magari causativa). La misogenia dominava anche in certi scrittori americani preferiti da Pavese. Il *Moby Dick* di Melville non contiene un solo personaggio femminile e nelle opere minori compaiono pochissime donne, quasi per negare l'esistenza femminile. O *Dark Laughter* di Anderson in cui Bruce Dudley è contento solo quando riesce a sfuggire dalla moglie. Anche nei primi romanzi di Sinclair Lewis, quelli preferiti da Pavese, i personaggi maschili sono contenti quando sono in vagabondaggio e le donne hanno un ruolo minore nelle loro vite.

Ciò introduce il tema della fuga, diffusissima nella letteratura americana dal *Walden* di Thoreau agli idilli di Anderson e di Lewis. È la figura dell'uomo libero, senza legami a donne o a famiglia, che gira per il mondo da solo. "Un personaggio, a un certo punto di un romanzo, pianta lì tutto: belle maniere, lavoro-famiglia, quando l'abbia, e solo, o in compagnia di un amico di cuore, scompare qualche tempo per la solita spedizione: "He has gone on the grand sneak" "Si è buttato alla grande fuga."¹³ Questa incapacità di mettere giù radici affascina il Pavese, per cui un senso di luogo e di origine è molto importante. Tutti gli scritti pavesiani sembrano riproporre la domanda "Di dove sono?"; il problema di volere appartenere a Santo Stefano Belbo ma di non essere contadino, o uomo semplice e genuino come Nuto ne *La luna e i falò*, o il cugino nei "Mari del sud."

Pavese disse di Sherwood Anderson che tutto il mondo moderno gli era un contrasto tra città e campagna; natura e piccoli uomini. È un tema comune agli americani e a Pavese. Tipicamente (in Anderson, Emerson, Hemingway, Lewis) la campagna è il mondo della libertà, dell'energia, del genuino e della violenza, mentre la città sarebbe il mondo civile, dei legami di famiglia; di donne. Il contrasto dei due mondi in Pavese è sulla stessa linea, ma con l'enfasi sul contrasto tra il mondo borghese della città (l'intellettuale, l'uomo non compiuto) e il contadino della campagna (l'uomo universale e genuino, in contatto col proprio mito.)

Pavese preferiva due gruppi di scrittori americani: i "classici" dell'Ottocento legati sempre alla New England puritanica, e i "mid-westerners" che descrivevano le minime dettagli della vita quotidiana in una zona ben limitata: il Minnesota di Lewis o La Winesburg, Ohio di Anderson. Similmente, Pavese rimase fedele al suo Santo Stefano Belbo che appare in quasi tutti i romanzi in una forma o l'altra, da *Ciau, Masino* a *La luna e i falò*. Ritrovare e capire la provincia gli era un modo (com'era anche per Anderson) di spiegare fatti universali, di:

giungere a una più profonda unità nazionale, penetrando sempre più il loro carattere regionale, la loro vera natura: giungendo così alla creazione di una coscienza umana e di un linguaggio ricchi di tutto il sangue della provincia e di tutta la dignità di una vita rinnovata.¹⁴

Riguardando gli aspetti e i temi che attiravano Cesare Pavese alla letteratura americana si può distinguere una costante nel pensiero pavesiano: una tendenza verso il concreto per scoprire l'universale. Nel campo linguistico cercava un linguaggio semplice e colloquiale che riflettesse un parlato reale ma che nascondesse un significato universale. Nei personaggi cercava una riflessione di sé stesso e di tutti gli uomini che poi diventasse simbolo. Voleva tuffarsi nella provincia per scoprire la realtà sotto i particolari. "È questa qualità che attirava di più Pavese verso l'America; la conoscenza del "senso sotto le cose per liberarne la carica esplosiva e ritrovare una seconda verità."¹⁵ Negli scrittori americani come Anderson e Melville trovò un'ispirazione per la ricerca di questi simboli pluridimensionali sotto la concretezza del mondo reale.

Brian O'Connor

NOTES

1. Cesare Pavese. *Lettere 1924 a 1950*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1968. p.38.
2. Cesare Pavese. *Ciau, Masino*. Torino: Einaudi editore. 1969. p.58
3. Cesare Pavese. *Lettere*. p. 290.
4. Cesare Pavese. *La letteratura americana e altri saggi*. Torino: Einaudi, 1962. p. 190.
5. Cesare Pavese. *La letteratura*. p. 217.
6. Cesare Pavese. *La letteratura*. p. 193.
7. Cesare Pavese. *La letteratura*. p. 42.
8. Gianluigi Beccaria. *Il lessico, ovvero la questione della lingua in Cesare Pavese*. Torino: Sigma. 1964. p. 88-90 .
9. Francis Otto Matthieson. *Rinascimento americano*. Milano-Verona: Mondadori.1961.p. 294.
10. Sherwood Anderson. *Dark Laughter*. Chicago: Reardon Press, 1927. p. 131.
11. Cesare Pavese. *La letteratura*. p. 93.
12. Dominique Fernandez. *L'echec de Pavese*. Paris: Edicion Bernard Grasset, 1967. p. 61.
13. Cesare Pavese. *La letteratura*. p. 5.
14. Cesare Pavese. *La letteratura*. p. 34.
15. Cesare Pavese. *The Burning Brand*. New York: Walker and Co. 1969. p. 82.

Rosaura y el "drama del honor " en *La vida es sueño*

Algunas de las interpretaciones críticas más recientes de *La vida es sueño* han sugerido la pérdida de autonomía de Rosaura hacia el final de la obra, específicamente en el acato de los designios de Segismundo sobre su inmediato matrimonio con Astolfo.¹ El propósito de este trabajo, lejos de refutar estas opiniones, es el de analizar los factores que provocan esta conducta en el personaje de Rosaura.

El episodio de Rosaura en *La vida es sueño* fue considerado por mucho tiempo entre los críticos como una trama secundaria sin mucha importancia de la cual Calderón podría haber fácilmente prescindido. En las últimas tres décadas, sin embargo, varios estudios han revelado la importancia del rol de Rosaura en la estructura de la obra. Se distinguen entre estos estudios el de Albert E. Sloman, quien señala la participación esencial del personaje de Rosaura en la estructura de la obra al notar cómo los dos episodios que la componen se entrelazan entre sí: la conversión de Segismundo y el intento de Rosaura de limpiar o recuperar su honor.² Así como el de William M. Whitby, quien analiza de una manera muy escueta el rol de Rosaura en la conversión de Segismundo, además de señalar el paralelismo de la búsqueda de Segismundo de su propia identidad y la de Rosaura.³ Por otra parte, el rol de Rosaura en *La vida es sueño* ha llamado la atención de la crítica feminista en los últimos años y se ha sugerido que aunque Rosaura sobresale, en un principio, como una mujer que toma parte activa en las resoluciones de su vida al tratar de recuperar su honra, al final de la obra accede de una manera muy pasiva a casarse con Astolfo aun después de éste rechazarla. Sin embargo, tanto este punto de vista como los dos ensayos mencionados anteriormente no prestan atención a la importancia que tiene para Rosaura recuperar su honra y no elaboran en los factores que la determinan a recuperarla.

El deseo de Rosaura de recuperar su honra se manifiesta desde el momento que Violante, su madre, le aconseja que vaya a Polonia a buscar a Astolfo para hacerle cumplir su promesa de matrimonio. Apoyada en la similitud de su situación en un tiempo con la actual de su hija, Violante anima a su hija a tomar acción. Al parecer Violante no desea para su hija su misma suerte: la desdicha a raíz del abandono de Clotaldo. Rosaura no vacila ante el consejo de su madre puesto que ella sabe que su futuro depende de su honra. Violante instiga la toma de acción y Rosaura la ejecuta.

Las dos opciones que se le presentan a Rosaura una vez que ha tomado la decisión de partir a Polonia a recuperar su honra son hacer que Astolfo cumpla su palabra de matrimonio, o en caso de que se negara a cumplirla, matarlo. ¿Pero quiere realmente Rosaura matar a Astolfo? Si es así, la realidad es que se abstiene, aun cuando tiene la oportunidad de hacerlo en palacio. Tampoco quiere aceptar la vida conventual como solución a su conflicto, puesto que la rechaza cuando Clotaldo le propone que ingrese a un convento. Rosaura sólo persigue un objetivo, recuperar su honra casándose

con Astolfo. Ahora, ¿es esto posible de conseguir? Después de todo Rosaura no ignora que Astolfo es sobrino de un rey y que la ha abandonado por otra mujer que le ofrece la oportunidad de un matrimonio más ventajoso. Pero Rosaura está convencida de que puede salir victoriosa porque su causa está apoyada en el código de honor. El honor es sin duda la fuerza moral de la cual depende Rosaura para enfrentarse a su amante infiel. Esta actitud responde principalmente a los valores sociales que comparte Rosaura con la sociedad de su época.

Algunos de estos valores eran el honor como depositario de las virtudes de la mujer, y el matrimonio como único fin social y estado natural de la mujer, siendo así fuertemente condenadas las relaciones ilícitas en la mujer; la imitación de la virgen María se consideraba el ideal perfecto de la mujer.⁴ De manera que las mujeres solteras eran catalogadas en dos categorías: doncellas o rameras. Esta imagen de la mujer provocaba una serie de conflictos emocionales y psicológicos al cual no escapaban ni las mujeres casadas.⁵

Aunque la imagen de la mujer en la sociedad el Siglo de Oro no había cambiado mucho desde la Edad Media, la influencia del humanismo cristiano se había dejado sentir en algunos de los escritores de la época, y la imagen de la mujer que nos presentan en sus obras no es, en la mayoría de los casos, el de la mujer inalcanzable del amor cortés. Por el contrario, es una mujer con humanidad, con virtudes y defectos al igual que el hombre. Melveena McKendrick alude a la opinión que Fray Luis de León tenía respecto a la mujer como un ejemplo de este cambio de actitud en los escritores del Siglo de Oro.⁶ Fray Luis opinaba que la mujer era una persona real con una función social meritoria y que si bien era física y emocionalmente más débil que el hombre, no era inferior a éste.

Woman, says Fray Luis, is physically and emotionally weaker than man but not inferior to him: indeed her weakness gives her a moral superiority over man, for since it is less easy for her to be good, goodness in her is superlative (p.11).

Por otra parte, el humanista cristiano Luis Vives pensaba que la mujer debía de educarse con el propósito de llegar bien preparada al matrimonio y ser una buena cristiana. La imagen de la mujer que tenía Vives se manifiesta claramente en su libro *Instrucción de la mujer cristiana*.⁷ Para Vives la mujer, por su naturaleza humana, estaba siempre más inclinada a caer en la tentación de la carne:

No entrevenza con ella varón alguno, no se avece a jugar ni tomar algún pasatiempo con los muchachos, porque está averiguado que naturalmente amamos mucho aquellos con quien siendo niños conversamos y jugamos, y este amor puede más en la mujer, como quiera que ella naturalmente es más inclinada a cosas de placer que no el varón (p.11).

Por esta razón debía de guardarse sigilosamente para llegar al matrimonio pura y virgen. De acuerdo con esta concepción de la mujer expresada en el pensamiento de Vives, Rosaura ha roto con los esquemas de una conducta socialmente aceptada, y para rectificar su situación se ve obligada a recuperar su honra casándose con Astolfo o matándolo.

José A. Maravall analiza el contexto social de este período y respecto al teatro dice:

...el teatro español, sobre todo después de la revolución lopesca, aparece como manifestación de una gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer una sociedad determinada, en su complejo de intereses y valores y en la imagen de los hombres y del mundo que de ella deriva.⁸

Es así, según Maravall como la comedia del Siglo de Oro representa temas actuales y nacionales y comenta que:

El teatro español, sin dejar de asumir la herencia culta del Renacimiento, postula, sin embargo, una preferencia por lo presente. Se justifica a sí mismo como obra de los modernos, para los modernos. Se nacionaliza, en consecuencia de lo anterior, y se hace valer en tanto que español, esto es, como nacido de la peculiar naturaleza y gusto de los españoles. Todo lo cual le lleva a plantearse asuntos de viva actualidad (p.24).

Esta actualidad a la que hace referencia Maravall se refleja en *La vida es sueño* en el tema del honor. Al comienzo de la obra tanto Rosaura como Segismundo están sin honor, y en ambos casos sus padres tratan de restituirlo sin lograr ningún resultado. Más tarde ellos unirán sus fuerzas y harán justicia por sí mismos.

Otro tema que trata la obra es el de la superación de los instintos por la razón. Al comienzo de la obra Rosaura y Segismundo son víctimas del instinto descontrolado, aunque de una manera diferente. Segismundo, "mezcla de hombre y fiera" (vv.211) es un salvaje guiado por sus instintos y a la larga logrará superarlos por el uso de la razón. Rosaura por su parte, ha dejado que el instinto supere la razón al entregarse a Astolfo fuera del matrimonio. Su situación deshonorosa es aludida a través del simbolismo de la caída de su caballo al comienzo de la primera escena. El instinto, simbolizado en la figura del caballo ha sido la causa de la caída de Rosaura:

Hipogrifo violento
que corriste parejas con el viento,
¿dónde, rayo sin llama,
pájaro sin matiz, pez sin escama,
y bruto sin instinto
natural, al confuso laberinto

destas desnudas peñas
te desbocas, arrastras y despeñas? (vv.1-8)

Rosaura ha sido víctima de sus instintos en una sociedad en la que la honra, la opinión favorable de los demás, determina las relaciones sociales, y el futuro del individuo, ya sea hombre o mujer. Su existencia está, hasta cierto punto, determinada por la posesión o la ausencia de honor. Rosaura no tiene honor ni honra, y como dice Valentina Fernández Vargas "el honor- y el deshonor- se asume a nivel familiar y las mujeres no son menos activas que los hombres a la hora de defenderlo."⁹

Al Rosaura asumir la responsabilidad de defender su honor recurre a todo tipo de artificios para lograr su propósito. Su astucia se manifiesta desde el comienzo de la obra cuando aparece vestida de hombre. Y al igual que su caballo que no posee las características propias de su especie (hipógrifo es un animal fabuloso mitad caballo y mitad grifo), Rosaura tampoco posee las características propias de su "especie". Los disfraces que usa son máscaras que le sirven para ocultar su identidad, y así llegar donde se encuentra Astolfo. Es así como su identidad no será restituida, hasta que su honra no lo sea, y por eso simula no ser Rosaura cuando se encuentra con Astolfo en palacio.

Rosaura llega a Polonia a recuperar su honra, pero es de notar que también llega como mujer enamorada en búsqueda de su felicidad. Esta mezcla de sentimientos se manifiesta de manera contradictoria y es así como algunas veces menciona que quiere matar a Astolfo para terminar absteniéndose de hacerlo. Esta inseguridad sugiere que su deseo es que Astolfo se case con ella. De manera, que para Rosaura el matrimonio adquiere un doble significado: recuperar su honra y evitar tener que matar a Astolfo. Valentina Fernández Vargas hace referencia a esta mezcla de sentimientos en sus observaciones respecto al matrimonio como objeto primordial en las mujeres de la obra de Calderón:

Puesto que el matrimonio es el objeto de su vida, estas mujeres procuran manejarse para que sea según sus deseos, desarrollando una personalidad contradictoria en la que la pasividad y la actividad superponen constantemente, podríamos decir que son pasivas ante el padre y activas ante el galán, y todo ello, mezclado con el sentimiento de que el amor, el honor y la tragedia van íntimamente unidos (p.1020).

En el caso de Rosaura la pasividad será patente cuando finalmente logró su propósito, mientras tanto no se detendrá ante nada y ante nadie para llegar a su meta: casarse con Astolfo.

Como mujer que asume una posición activa en la recuperación de su honra, la vestimenta de hombre de Rosaura responde en parte a la necesidad de manejarse libremente y pasar desapercibida en un mundo controlado por los hombres; le permite sobre todo establecer un trato de igual a igual con los hombres. Pero es de notar también que la mujer vestida de hombre era un

recurso literario muy usado durante la época del Siglo de Oro, como observa Carmen Bravo Villasante:

Existe en la literatura española, especialmente en el teatro del siglo XVII, una multitud de mujeres ataviadas que, bien por un motivo o por otro, adoptan el indumento varonil y se lanzan a una aventura arriesgada en busca de su felicidad...atraviesan bizarras la escena siempre de peligro en peligro, defendidas por la doble arma de su espada y su astucia. (...) tenemos que sacar de la clasificación de tipos variadísimos de esta índole que existen en la literatura española las dos figuras más representativas: la mujer enamorada y la heroica guerrera.¹⁰

Se puede decir que en el caso de Rosaura existe una fusión de ambas clasificaciones cuando sale a escena "con baquero, espada y daga". En esta ocasión Rosaura sale a encontrarse con Segismundo para finalmente revelarle su verdadera identidad de mujer, confesarle quién es ella y ofrecerle su ayuda como guerrera:

Tres veces son las que ya
me admiras, tres las que ignoras
quien soy,...
La primera me creíste
varón ...
La segunda me admiraste
mujer,...
La tercera es hoy, que siendo
monstruo de una especie y otra,
entre galas de mujer
armas de varón me adornan.
(...) De noble madre nací
en la corte de Moscovia,
que, según fué desdichada,
debió de ser muy hermosa. (vv.525-549)

En los siguientes versos Rosaura se presenta como guerrera haciendo alusión a dos imágenes de la mitología: a Diana, la cazadora; y a Palas, la reina amazona. Estas dos figuras mitológicas refuerzan el doble propósito de su ofrecimiento: como cazadora, evitar que Astolfo se case con Estrella; y como guerrera, ayudar a Segismundo a recuperar el trono:

Vengo a ayudarte, mezclando
entre las galas costosas
de Diana los arneses
de Palas, vistiendo ahora
ya la tela y ya el acero,
que entrambos juntos me adornan.
Ea, pues, fuerte caudillo,

a los dos juntos importa
impedir y deshacer
estas concertadas bodas:
a mí, por que no se case
el que mi esposo se nombra,
y a ti, por que estando juntos
sus dos estados, no pongan
con más poder, y más fuerza
en duda nuestra victoria. (vv.699-714)

Otra imagen que proyecta la fusión de la mujer enamorada en búsqueda de su honra perdida (Diana, la cazadora), y de la mujer guerrera (Palas, la amazona) es la de "mujer-varón". La apariencia hermafrodita de Rosaura enfatiza su determinación de luchar con armas de mujer y varón por su victoria. Como mujer exige la restitución de su honra y como varón, la valentía en la guerra.

Mujer, vengo a persuadirte
al remedio de mi honra,
y varón, vengo a alentarte
a que cobres tu corona. (vv.715-718)

Es de notar que a pesar de todos sus intentos, Rosaura no encuentra cómo resolver su conflicto: Clotaldo se niega a vengarla y ella no puede matar a Astolfo. La alianza con Segismundo representa su única y última esperanza. Su certeza de que la victoria será de Segismundo, la ánima a acudir a la autoridad real de éste. Segismundo será el único capaz de restablecer el orden social que tanto importa a Rosaura en esos momentos.

Por otra parte, Rosaura no limita sus artificios a la vestimenta de hombre en su intento de recuperar su honra y constantemente recurre a su astucia. Al pasar como dama de compañía de Estrella con la ayuda de Clotaldo, Rosaura (Astrea) se las ingenia para interponerse entre su rival y Astolfo. A través del engaño del retrato, Rosaura logra ocultarle su verdadera identidad a Estrella y logra distanciarla de Astolfo:

Estrella

Eres

villano y grosero amante.
No quiero que me le entregues;
porque yo tampoco quiero,
con tomarle, que me acuerdes
que te le he pedido yo. (Vase)

Astolfo

Oye, escucha, mira, detente.-

¡Valgate Dios por Rosaura!
¿Dónde, cómo, o de qué suerte
hoy a Polonia has venido
a perderme y a perderte? (Vase) (vv.1023-1033)

Este distanciamiento, sin embargo, no es suficiente motivo para que Astolfo desista de su matrimonio con Estrella y le cumpla a Rosaura. Mientras que Rosaura apoya la defensa de su causa en el código de honor, Astolfo se apoya en la diferencia social para no casarse con ella. Aunque Rosaura es de madre noble, no sabe quien es su padre y esto representa un impedimento para que Astolfo la acepte como su esposa. Comenta José M. Díez Borque:

... la diferencia de clase social es un obstáculo infranqueable a la hora de contraer matrimonio... para la nobleza resultaba inconcebible renunciar a acrecentar su poderío mediante uniones desventajosas, porque la estirpe era el valor fundamental...11 .

En la realidad pocas eran las excepciones a la regla y comenta Díez Borque que los pocos matrimonios desventajosos que se dieron durante el siglo XVII fueron en su mayoría anulados. La comedia, como sugiere Maravall, "trata de imponer o de mantener la presión de un sistema de poder, y, por consiguiente, una estratificación y jerarquía de grupos...(p.29). En este sentido Astolfo se escuda en todo un aparato social difícil de franquear aun por la causa justa de Rosaura. Sin duda, el conflicto de Rosaura es más complejo que una simple afrenta de honor, y por eso su propio padre Clotaldo, aun deseándolo, se ve imposibilitado de ayudarla. Aunque al final de la obra ratifica la nobleza de ésta al identificarse como su padre. Es interesante notar que la ilegitimidad en la nobleza no representaba un obstáculo para el matrimonio, siempre y cuando los padres reconocieran el parentesco. Cuando Astolfo se entera de que Rosaura es hija de Clotaldo, se aviene sin ningún problema al arreglo impuesto por Segismundo. Pero anterior a esto él nunca pensó en casarse con Rosaura aunque aparentemente la amaba, ya que nunca dejó de llevar su retrato.

Se puede inferir que Rosaura estaba consciente de la diferencia social que existía entre ella y Astolfo, puesto que ella no conocía a su padre. En una sociedad tan estratificada como la del Siglo de Oro una situación como la de ella, aunque tal vez fuera común, no correspondía al orden social establecido y aceptado por la vasta mayoría. ¿Por qué entonces se entrega a Astolfo? En primer lugar hay que considerar que el ámbito social de Rosaura era la nobleza, su madre era noble y ella había nacido en la corte de Moscovia, de manera que su mundo giraba alrededor de la nobleza puesto que no conocía ningún otro; y en segundo lugar, Calderón parece sugerir que Rosaura ha caído porque sus instintos han dominado sobre la razón. En este aspecto, se diferencia de Luis Vives quien dice que la mujer por naturaleza está más inclinada a la tentación de la carne, y por lo tanto cae más fácilmente en el pecado de las relaciones ilícitas.

Rosaura ha caído por causa de sus instintos y el código de honor será su bandera en su lucha por recuperar su lugar en una sociedad que establece las normas de conducta de sus miembros. Rosaura no se rebela contra la sociedad, por el contrario, su lucha está por completo orientada a la restitución de su lugar en la sociedad como esposa de Astolfo, de ello depende su honor y

su honra. Y mientras no logre recuperar ambos será una exiliada en su propia tierra.

El honor es, sin duda, uno de los temas principales de *La vida es sueño* y de la comedia del Siglo de Oro en general. Su continua manifestación en la literatura de la época revela la importancia que tenía en la sociedad, y su carácter obsesivo como valor social. El honor se defendía con la vida, pero por otra parte las mujeres no podían defenderlo de la misma manera que los hombres. La propia Rosaura, aun con el apoyo del código de honor, encontrará obstáculos en alcanzar su propósito en un mundo dominado y controlado por los hombres. Sólo la intervención de un hombre, de Segismundo, podrá salvarla.

El honor en la sociedad del siglo XVII, como dice Díez Borque, es "un sentimiento exclusivo de la nobleza que lo posee a priori, con la posibilidad de transmitirlo a sus vasallos, si actúa de acuerdo con los principios de su clase" (p.297). En este sentido, Segismundo como máxima autoridad real es, al final de la obra, el indicado para "remediar la honra" de Rosaura. Dice Segismundo:

Rosaura está sin honor;
más a un príncipe le toca
el dar honor que quitarle.
¡Vive Dios! que se su honra
he de ser conquistador
antes que de mi corona. (vv.795-800)

Por otra parte, Maravall opina que el honor está sustentado en la sociedad barroca en la fórmula "Soy quien soy", lo cual exige "la creencia de que sólo en el acatamiento de las obligaciones de su puesto en un sistema de la sociedad aristocrática se realiza el hombre; no en la fidelidad a una conciencia íntima,... sino en el cumplimiento acabado de su figura estamental: Yo soy quien soy" (p.97). Esta fórmula funciona igualmente para la mujer y dice Maravall, "también para la mujer aristocrática sigue la misma moral heterónoma, violentamente dominadora de la libertad de su ser íntimo. Su legítimo ser es un ser social, y a él debe fidelidad: ese ser que dicta la sangre como ministra suprema del orden".

De acuerdo con este análisis Rosaura le debe fidelidad a su clase antes que a sí misma. De ahí que no le importe casarse con un hombre que aparentemente no la ama, y que lo acepte pasivamente aun cuando éste la rechaza en primera instancia. Lo mismo se puede decir con respecto a Astolfo quien no concibe la idea, como noble que es, de casarse con una mujer que no sabe quien es su padre, y justifica su matrimonio con Estrella en ser quien es: el hijo de la hermana del Rey. Es así como el concertado matrimonio de Astolfo y Estrella está basado en el interés y no en el amor, y para éste su deber es casarse con Estrella y no con Rosaura.

Bajo este sistema de valores sociales los protagonistas de la comedia apelan al riguroso acatamiento del orden social como solución a sus conflictos ya que no pueden apelar a su "conciencia íntima". De hecho esto es lo que le interesa al poder del estado, y es precisamente lo que hace Segismundo cuando imparte justicia a los protagonistas: restablecer el orden social alterado.

La pasividad de Rosaura al final de la obra es producto del conformismo con su situación. Ya no es necesario ser activa porque el orden social se ha restablecido gracias a "la prudencia" y "la razón" de Segismundo, y con esto su conflicto ha quedado solucionado. Su rol será de ahora en adelante, parece sugerir Calderón, subordinarse a la autoridad de los hombres y a su destino de esposa y madre.

Irma Ortega-Roselló

NOTES

1 Aunque hasta ahora no he encontrado artículos críticos que traten sobre este tema en específico, la pasividad de Rosaura se ha convertido recientemente en tema de discusión en los círculos literarios.

2 Albert E. Sloman, "The Structure of Calderon's *La vida es sueño*", *Modern Language Review*, (1953): 293-300: << Two issues are involved in Calderon's *La vida es sueño* man's conversion and a woman's clearing of her honour. One centres on Segismundo, the other on Rosaura.... Since Calderon's *La vida es sueño* is composed of two quite dissimilar plots, the strength of its structure depends on their combination and interlinking. Plot and subplot are perfectly blended. Rosaura not only makes possible the conversion of Segismundo, but provides the supreme proof of his conversion; Segismundo, in turn, is responsible for the clearing of Rosaura's honour.>> (p.294).

3 William M. Whitby, "Rosaura's Role in the Structure of *La vida es sueño*", *Hispanic Review*, 28 (1960): 16-27: << Rosaura's presence awakens in Segismundo a consciousness of his true nature and brings his conversion.... Running parallel to his quest of own identity is his quest of the identity of Rosaura.>>

4 Marina Warner, *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, New York: Vintage Books, 1983.

5 Esta problemática de la mujer de la sociedad española la tratará siglos después Benito Pérez Galdós en la novela *Tristana*.

6 Melveena McKendrick, *Woman and society in Golden-Age Spanish Drama: a Study of the Mujer Varonil*, Cambridge: Cambridge Press, 1974.10-11.

7 Luis Vives, *Instrucción de la mujer cristiana*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1944.

8 José A. Maravall, *Teatro y Literatura en la Sociedad Barroca*, Madrid: Seminario y Ediciones, S.A., 1972.

9 Valentina Fernández Vargas, "Notas sobre algunos personajes femeninos en la obra de D. Pedro Calderón de la Barca" *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, 1983: Anejos de la *Revista Segismundo*.1013-1024.

10Carmen Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Revista Occidente, 1955, p. 33.

11José M. Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1976, p.113.

La religieuse: le profane dans un lieu sacré

Le titre de ce roman de Diderot informe tout de suite de son sujet : l'histoire d'une religieuse. Ce mot même évoque des images mystiques de femmes sereines dévouées à l'oeuvre de Dieu, désintéressées des soucis mondains, vivant harmonieusement dans leurs refuges saints que sont les couvents. Ces couvents forment une partie fondamentale de l'Eglise catholique, qui elle-même symbolise, pour la société dans laquelle elle existe, le royaume de Dieu ici-bas; d'où certaines images spirituelles, chrétiennes, sacrées.

Cependant, l'Eglise est composée de membres humains; elle est alors engagée dans le temps et dans la vie terrestre. Elle doit concilier sa raison d'être surnaturelle avec sa structure sociale et temporelle, qui ne sont pourtant ni du même ordre, ni au même niveau. La fidélité de l'Eglise envers le Saint-Esprit est obligée de s'exprimer dans des formes temporelles en décalage avec le pur idéal; elle est dégradée et limitée de quelque façon par les Chrétiens qui l'incarnent. "L'Eglise est enracinée dans le temps et les conditions de ce monde, et donc enveloppée dans des vêtements imparfaits" (Birou, 53).

Dans *La religieuse*, Diderot s'attaque à l'aspect temporel et social de l'Eglise. Il dénonce la pratique inhumaine de son époque de condamner une jeune fille à une vie claustrale pour des raisons économiques ou sociales. "C'est là que l'ambition et le luxe se sacrifient une portion des familles pour faire à celle qui reste un sort plus avantageux. C'est la sentine où l'on jette le rebus de la société. Combien de mères comme la mienne expient un crime secret par un autre!" (55).

Diderot dépeint les couvents comme des prisons dans lesquelles certaines jeunes filles sont enfermées sans avoir la vocation. Il emploie tout au long du roman un vocabulaire et une imagerie qui évoquent la métaphore de la prison : cellules, chaînes, cachots, murs, grilles, peines. Il n'épargne aucun détail des mortifications et des tortures qu'il fait subir à Suzanne, aux mains de ses gardiennes.

On me jetait les mets les plus grossiers; encore les gâtait-on avec de la cendre et toutes sortes d'ordures... on en vint jusqu'à me voler, me dépouiller... j'avais peine à obtenir de l'eau; quelques soeurs m'ont craché au visage... (128-29).

Ces tortures se poursuivent jusqu'au point de blesser physiquement Suzanne, de lui abattre la santé, de lui troubler l'esprit et, même, de l'enfermer dans un cachot affreux pendant trois jours.

En plus de telles atrocités, ces "religieuses" osent dénier la chrétienté à Suzanne. Elles lui interdisent la confession (par peur de plaintes de sa part); elles lui empêchent d'accéder librement à la messe; elles la détournent des rites sacrés à des fins profanes:

A la fin de l'office, on me fit coucher dans une bière au milieu du chœur; on plaça des chandeliers à mes côtés, avec un bénitier; on me couvrit d'un suaire, et l'on récita l'office des morts, après lequel chaque religieuse, en sortant, me jeta de l'eau bénite, en disant: "Requiescat in pace". Il faut entendre la langue des couvents pour connaître l'espèce de menace contenue dans ces derniers mots (125).

Comment interpréter toutes les démonstrations du profane dans un lieu sacré ? Diderot l'explique dans un long "monologue" philosophique attribué à Suzanne, mais qui traduit ses propres réflexions :

Ces vœux, qui heurtent la pente générale de la nature, peuvent-ils jamais être bien observés que par quelques créatures mal organisées, en qui les germes des passions sont flétris, et qu'on rangerait à bon droit parmi les monstres si nos lumières nous permettaient de connaître aussi facilement et aussi bien la structure intérieure de l'homme que sa forme extérieure? Toutes ces cérémonies lugubres qu'on observe à la prise d'habit et à la profession, quand on consacre un homme ou une femme à la vie monastique et au malheur, suspendent-elles les fonctions animales? Au contraire, ne se réveillent-elles pas dans le silence, la contrainte et l'oisiveté avec une violence inconnue aux gens du monde, qu'une foule de distractions emporte? (153).

Ce monologue, situé pratiquement au milieu du roman, nous fournit un raisonnement derrière la communion du sacré et du profane dans cette oeuvre. Sans l'entrelacement des deux, la thèse de Diderot ne serait pas solide.

En faisant renier la chrétienté par ses représentants mêmes, Diderot veut choquer dans le but d'ouvrir les yeux de la société insensible qui s'imagine qu'une fille cloîtrée "n'avait qu'à boire, manger, prier Dieu et dormir" (266). A cette fin, il imprègne son oeuvre d'horreurs inimaginables. A l'intérieur de ces lieux où l'oeuvre de Dieu est censée s'accomplir, règne l'atmosphère la plus profane, emplie d'hypocrisie, de haine, de cruauté, de sordité, de folie. Les couvents de Diderot, lieux prétendus sacrés, sont pénétrés du mal qu'y introduit l'être humain sociable, enfermé contre son gré. Comment y déceler alors la frontière entre ce qui appartient à Dieu et ce qui appartient au monde, ce qui représente le bien surnaturel et ce qui représente le mal, ce qui est sacré et ce qui est profane ?

Ces deux univers, le sacré et le profane, se définissent uniquement l'un par rapport à l'autre. Ils sont mutuellement exclusifs et opposés.

This opposition appears to be a genuinely intuitive concept. We can describe it, analyze it into its elements, and theorize about it. But it is no more within the power of abstract language to define than it is to define a sensation. The sacred seems like a category of feeling. In truth, that is the level on which religious attitudes exist and which gives them their special character (Caillois, 20).

Donc, le caractère sacré dote un objet, un lieu ou une personne d'une aura mystérieuse, d'une force incompréhensible et incontrôlable qui incitent l'espoir et la peur. C'est la promesse du salut et la menace de la damnation.

Le profane, en revanche, occupe la sphère de l'usage commun imprégnée d'aspects négatifs. C'est une sorte de "néant actif" :

...that debases, degrades, and destroys the substance in terms of which it is defined. The presence of the profane serves to remove the divine blessing. The force of the sacred spreads instantaneously to the profane, and thus risks destroying and dissipating itself uselessly. On the other hand, the profane risks being annihilated by the contagiousness of the sacred. The sacred is always more or less what one cannot approach without dying. The two categories cannot be brought together without thereby losing their unique characteristics. Any contact between them is fatal (Caillois, 21-23).

Diderot, comme la société dans laquelle il vit, ne respecte pas le tabou de la séparation du sacré et du profane. Au lieu d'empêcher un contact fatal, il l'établit à dessein. Cette antithèse primordiale se développe au niveau des personnages. La seconde mère supérieure de Longchamp, avec ses tortures et rites pervers, est la personnification exacte du profane. La mère de Moni, en revanche, représente le sacré. "Elle priait haut, mais avec tant d'onction, d'éloquence, de douceur, d'élévation et de force, qu'on eût dit que l'esprit de Dieu l'inspirait. Ses pensées, ses expressions, ses images pénétraient jusqu'au fond du coeur; peu à peu on était entraîné, on s'unissait à elle, l'âme tressaillait, et l'on partageait ses transports. Son dessein n'était pas de séduire; mais certainement c'est ce qu'elle faisait : on sortait de chez elle avec un coeur ardent, la joie et l'extase étaient peintes sur le visage." (80)

Etant donné le ton de ce passage, il faut faire la distinction entre la séduction mystique de la mère de Moni et la future séduction sensuelle de la supérieure de Ste-Eutrope. A cet égard, Philip Stewart fait la remarque suivante dans son livre *Half-Told Tales* :

As is frequent in mystical discourse, the terminology closely approaches that of eroticism, which is all the more significant

in the light of that which surfaces later in the novel at Ste-Eutrope. (p. 90)

M. Stewart ne fait pourtant pas de distinction concluante entre les motifs des deux mères supérieures. Jugeant d'après les réactions instinctives de l'honnête Suzanne - indices essentiels fournis par Diderot - on conclut que la mère de Moni devrait être acquittée de toute accusation profane. Suzanne porte sur son sein un petit portrait de cette mère chérie, de la même manière que les Chrétiens portent la croix ou les Juifs l'étoile de David. C'est une sorte de relique idolâtrée qui semble aider Suzanne à affronter les hostilités des autres. Il est intéressant de noter ce que Roger Caillois dit à propos des objets sacrés :

The sacred cannot be subdued, diluted, or divided. It is indivisible and always a totality wherever it is found. In each bit of the consecrated water, the divinity of Christ is present in its entirety, for the smallest fragment of a relic possesses all the power of the total relic. (23)

En relevant tous les indices du texte et en les conciliant avec les thèmes de l'oeuvre, on peut affirmer que Diderot désigne la mère de Moni, pour qui la religion est une vocation, comme un personnage sacré. Mais, la présence de Suzanne dissipe le don divin de cette dame : "Je ne sais ce qui se passe en moi; il me semble, quand vous venez, que Dieu se retire et que son esprit se taise." (81) Suzanne, apparemment, est la cause même de sa mort.

Cette scène de mort forme un parallèle dans le personnage de la soeur Ursule qui était entrée en religion par vocation et qui "ne demandait pas mieux que de satisfaire à ses devoirs et à suivre la vie commune." (170) Son caractère sacré fait contraste avec la conduite profane des autres religieuses qui, contrairement à elle, participent à la torture de Suzanne. Etrangement, la mort d'Ursule, tout comme celle de la mère de Moni, semble liée à la présence de Suzanne. Celle-ci serait-elle donc l'incarnation du profane mis en contact, de façon fatale, avec le sacré? "Le vrai sacrilège, c'est moi qui le commets tous les jours en profanant par le mépris les habits sacrés que je porte" (122). Par la plus cruelle des ironies - celle d'avoir été forcée de mener une vie religieuse - Suzanne s'accuse elle-même de profaner ce qui existe de sacré dans l'état religieux. Malgré sa vertu personnelle, son confinement involontaire a des suites funestes. Voilà un des thèmes principaux de l'oeuvre de Diderot.

Le bilan des morts ayant eu un contact intime (et fatal ?) avec Suzanne ne finit pas avec la soeur Ursule. Le père et la mère de Suzanne meurent la même année que la mère de Moni. Là encore, Suzanne, fille adultérine qui, pour eux, évoque une présence profane dans l'institution sacrée du mariage, paraît porter cette responsabilité. Puis, la mère supérieure de Ste-Eutrope meurt à cause des conséquences de son lien intime (au sens littéral du terme) avec Suzanne. Sa mort est suivie de près par celle de la soeur Thérèse.

Pendant, les circonstances du contact fatal de Suzanne avec les deux soeurs diffèrent énormément. La présence de Suzanne est perçue

différemment à Ste-Eutrope (dont l'atmosphère se révèle douce et sensuelle) et à Longchamp où, par opposition, le sadisme prévalait. A Longchamp, on la perçoit comme l'incarnation du mal, de Satan qu'il faut exorciser. A Ste-Eutrope, on la perçoit comme une présence quasi-divine, une sorte d'ange innocent à l'âme pure qui protège les autres et crée le bonheur de toute la maison. Suzanne est élevée de son ancien état profane à l'état sacré. Elle devient la supérieure de la supérieure (242), le confesseur du confesseur (248). Elle émet une aura sacrée qui permet à la supérieure, même dans sa folie avancée, de distinguer Suzanne des autres (257). A l'inverse de la situation de Longchamp, Suzanne représente une présence divine, gardée par les anges, dont les autres ne sont pas dignes d'approcher (la supérieure le leur défend) :

Sortez, sortez toutes, qu'elle reste seule avec moi. Vous n'êtes pas dignes d'en approcher; si vos voix se mêlaient à la sienne, votre encens profane corromprait devant Dieu la douceur du sien (258).

Maintenant, la mère supérieure de Ste-Eutrope, repoussoir de la mère de Moni, et la soeur Thérèse, repoussoir de la soeur Ursule, représentent le profane. La supérieure témoigne d'un vif intérêt envers l'aspect physique de Suzanne, profite de toute occasion pour partager son intimité et lui parle, non pas en tant que sa mère supérieure, mais telle une amante. Elle ne semble pas avoir la moindre pudeur dans ses caresses. L'aspect sexuel et profane de cet attachement est indéniable lorsque les caresses mènent à un état orgasmique. Suzanne, aussi innocente qu'elle soit, sent qu'il existe quelque chose d'indécemment dans les attentions de la supérieure.

Diderot poursuit son tableau du profane en y évoquant l'idée d'un ménage à trois (la supérieure, la soeur Thérèse et sa "rivale" Suzanne) que complètent les scènes de jalousie de Thérèse. Suzanne souligne l'opposition entre la mère de Moni et la supérieure de Ste-Eutrope :

Je ne pouvais m'empêcher de la comparer à ma première supérieure; quelle différence! Ce n'était ni la même piété, ni la même ferveur, ni le même esprit, ni le même goût de l'ordre (241).

La supérieure de Ste-Eutrope est pourtant victime de la vie claustrale. "Elle n'était pas faite pour son état, et voilà ce qui arrive tôt ou tard. Quand on s'oppose au penchant général de la nature, cette contrainte la détourne à des affections déréglées qui sont d'autant plus violentes qu'elles sont moins fondées; c'est une espèce de folie" (p. 252). Livrée à la merci de Diderot, l'impiété de cette femme est moins blâmable que celle, par exemple, de la mère supérieure cruelle et perverse de Longchamp.

Cet entrelacement du sacré et du profane soulève une question : Suzanne, née de circonstances profanes et forcée en religion pour des raisons mondaines, représente-t-elle une présence profane qui dérange un lieu sacré? Ou bien le couvent est-il un lieu profané par la contamination du monde qui nuit

à la présence sacrée de Suzanne ? Les deux forces opposées qui se rencontrent finissent par s'annuler, tout comme la rencontre de charges électriques positive et négative. Une personne sans vocation, enfermée au couvent, s'efface par l'illusion, la folie ou la mort. Et l'Eglise (qui permet cette sorte d'emprisonnement) supprime sa propre raison d'être, celle d'être l'institution du salut.

Diderot exprime l'ironie amère d'une telle situation dans les paroles de Dom Morel :

Au sein des pénitences, nous nous damnons presque aussi sûrement que les gens du monde au milieu des plaisirs; nous nous privons, ils jouissent, et après cette vie les mêmes supplices nous attendent. Que la condition d'un religieux, d'une religieuse qui n'est point appelée est fâcheuse! (249)

Tout au long de *La religieuse*, Diderot dénonce l'exploitation des couvents à des fins non-divines. Il plaide le cas des victimes de tels abus, révèle l'hypocrisie et la cruauté du milieu religieux dégradé par les soucis les plus mondains et déplore l'isolement malsain d'un être sociable de nature.

En illustrant les suites tragiques du rapprochement du profane et du sacré, Diderot montre que l'Eglise et ses couvents ne sont pas au service de Dieu, mais au service du monde profane et de ses injustices. La fin du récit de Suzanne est la fin du récit de Diderot. La première représente l'appel au secours envoyé au Marquis; la seconde, l'écho macrocosmique adressée à la société.

Patricia Tutin

NOTES

Birou, Alain. *Sociologie et religion*. Paris: Editions ouvrières, 1959.

Caillois, Roger. *Man and the Sacred*, translated by Meyer Barash. Glencoe, Illinois : The Free Press, 1959.

Diderot. *La religieuse*. Paris : Gallimard, 1972.

Grand'Maison, Jacques. *Le monde et le sacré*. Paris: Editions ouvrières, 1966.

Marshall, David. "La religieuse: Sympathy and Seduction". *The Surprising Effects of Sympathy*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

Stewart, Philip. "La religieuse". *Half-Told Tales*. Chapel Hill: University of N.C. Press, 1987.

Amadís: héroe calidoscópico

Lo que vamos a examinar en este trabajo son las diferentes características del caballero Amadís que se presentan en el libro I y el IV. En el libro I, Amadís se presenta como un caballero andante cuyo ideal es pelear por amor. En el libro IV se retrata una imagen muy diferente del héroe convertido ahora en un poderoso y temible guerrero. Este cambio se debe, como veremos indica Pedro Salinas, a la diferente interpretación de la realidad contemporánea del período en que se escriben las dos partes y es consecuencia de los cambios de valores que sufrió la sociedad en el período en que cada libro fue escrito. Sabemos que el primer libro data de principios del siglo XIV de un autor anónimo. En 1508 Garcí Rodríguez Montalvo publica una nueva edición de *Amadís*, que es la que da la vuelta al mundo debido a su gran popularidad. Analizaremos cómo Montalvo deja básicamente intactos los valores del amor cortés y sexual del "héroe primitivo" representados en Amadís en el libro I (y II) y los remodela al final del libro III creando un nuevo héroe en el libro IV que encarna las virtudes que corresponden a las del guerrero del S. XVI.

En su libro, *La realidad y el poeta*, Salinas expone el concepto de la realidad en la vida de un poeta (un creador= un escritor) diciendo; "La realidad es indispensable al poeta, pero en sí sola no es suficiente. Lo real es crudo. El mundo es una posibilidad, pero es incompleto y perfectible." (Salinas, 40) Para restaurar esa insuficiencia, crudeza y perfección, el poeta tiene que crear una figura que responda a las necesidades de la época. Este es el fenómeno que se puede ver claramente en Amadís, ya que es un personaje del siglo XIV que se extiende hasta el siglo XVI y en ambos períodos representa un modelo de belleza y comportamiento. En ambos períodos se puede ver como el héroe está representado por las características y los valores diferentes de una realidad distinta.

En el libro I (originalmente escrito en el siglo XIV), los valores que el autor ensalza en Amadís son los problemas del amor (cortés y sexual) y el aspecto piadoso y benevolente del guerrero con los vencidos. Aunque en un principio el ideal del caballero estaba unido a la protección de la iglesia y asociado a la vida monacal, pronto cambian las costumbres y se han de remodelar las reglas de caballería. Como explica Huizinga en su libro *The Waning of the Middle Ages*, "The three monastic vows are to be modified for practical reasons: instead of celibacy he (*the knight*) only requires conjugal fidelity." (p.86) El resto de las virtudes -justicia, compasión y fidelidad- pueden ser reinterpretadas desde una perspectiva de amor cortés, muy popular en esta época, al ser ofrecidas a la dama, en vez de a la iglesia. La imagen del caballero de alguna manera pasa a representar el aspecto amoroso de la sociedad y se convierte como lo describe Huizinga en "the hero who serves for love..."(p.78) Podríamos modificar la definición del caballero andante en el *Dictionary of Medieval Knighthood and Chivalry* completándola como "knight wandering in search of *amorous* adventures in which to demonstrate prowess,

military skills, and generosity.." (knight-errant. p.288. énfasis mío) En el caso de Amadís, vemos que es un ejemplo perfecto de este "caballero del amor" desde el momento en que le arman caballero. En un principio, Amadís solicita ser caballero de la reina, cuando le pide al rey; "-Os ruego señor que me dejéis ser el caballero de la reina, mi tía" (p.26) Pero inmediatamente después vemos que también le pide permiso (secretamente) a su amada Oriana, que no tiene ningún poder sobre él excepto el del amor. Ella es su verdadero amor, la que le tiene que permitir su nombramiento.

... dirigiendose a Oriana, e hincando las rodillas en el suelo le dijo:

- Si me otorgais, yo seré caballero e iré en ayuda de la hermana de la reina.

- ¿ Y si no os lo otorgase?- respondió Oriana con gran sobresalto.

No iría porque mi corazón sin vuestro favor, no podría sostenerse en ningún peligro. (p.26)

Es la gracia de Oriana la que le permite ofrecer sus servicios a la reina. Esta norma continuará a lo largo de todo el libro. Amadís siempre pedirá permiso a Oriana para afrentarse a otras damas. Amadís, aunque de una manera muy sutil, está "engañando" a la reina, ya que en realidad el joven se siente caballero al servicio de la joven Oriana y del no suyo. La fuerza del amor le atrae más que el honor de ser el caballero de la propia reina.

Siguiendo con su trayectoria de caballero, descubrimos que la gran mayoría de sus aventuras y encuentros están relacionados con lanzes amorosos entre doncellas y caballeros, bien sean raptos, amantes infieles, u otro tipo de "mal de amor." Como sucede en el capítulo VII, el primer encuentro de Amadís se produce por un caso de infidelidad. El doncel herido de muerte explica la razón de su duelo:

-Yo era rico y de alto linaje cuando casé por amor con esta mujer. Anoche se iba con el caballero que yace ahí. A él le maté en batalla y a ella le dije que la perdonaría si juraba que no me haría más deshonra. Ella lo juró, pero al ver que yo me desangraba quiso matarme. (p.27)

La ayuda a este ultrajado caballero que agoniza le va a llevar a un duelo con otros tres caballeros a los cuales va a vencer. Vemos a través del libro I que estas aventuras de índole amoroso se repiten muy a menudo en los capítulos, VII, VIII, XIV, XV, XVII, XVIII, XXI, XXV, XXVIII (entre otros), en todos ellos encontramos este tipo de conflicto. Por la frecuencia en la repetición del tema, podemos empezar a darnos cuenta de las preferencias del lector de la época, más orientado hacia el amor cortesano que hacia el valor de la caballería en sí mismo.

El tema del amor en Amadís no es el amor sencillo y seguro, ya que con un cambio de fortuna, muchas veces se puede volver en contra de uno. Esto se ve en muchos combates, cuando caballeros afrentados mueren por un cambio

de fortuna en su amor, como el episodio de Dardán el Soberbio (I,XV). Por un cambio de fortuna, Amadís también sufre estas injusticias al ser víctima de ella. En el discutido episodio de la niña Briolanja, el caballero es acusado de ser infiel a Oriana. Amadís (acompañado de Gandalín y un enano) conoce a esta joven princesa y, deslumbrado por su belleza se compromete a vengar al asesino de su padre y obligarle a que le devuelva su reino. Vemos que es amor a primera vista.

-Señor, llevad por mi amor esta espada y Dios os ayude con ella.

-Señora, dijo Amadís sonriendo- tenedme por vuestro caballero para hacer todo lo que sea de vuestra honra. (p.76)

El enano, que todo lo mira, pensó que Amadís amaba a aquella hermosa niña y dijo "-Señora no ganasteis poco al ganar tal caballero.(p.76) Este malentendido demuestra que la fortuna no perdona ni al más reconocido de los héroes de la mala interpretación de los demás. Surge entonces el problema del mal amor del héroe. Al lector moderno todas estas complicaciones le pueden parecer niñerías, pero tenemos que tener en cuenta que, como explica Huizinga, el tema del amor era tema central de muchas de las conversaciones de la época (p.119). De esta manera, creando estos conflictos, el autor dá más interés a la narración al indicar al lector que el héroe está siendo víctima de un error,

-¿Y qué se ganó? -dijo Oriana- Por ventura ¿ganó a tu señor?

- Sí, tiene su corazón enteramente y él quedó como caballero para servirla. (p.112)

Esta observación del enano va a poner al héroe en un gran aprieto cuando de casualidad Oriana se entera de este pequeño incidente y de que Amadís va a arriesgar su vida por recobrar la patria de su rival en el amor. Este sentimiento del amor-desamor no es patrimonio sólo del héroe, sino que todos los caballeros que aparecen en el libro son guiados por la fortuna o la desgracia del amor en sus acciones. Tal es el caso de Galaor en el capítulo XX o de otros muchos caballeros que aparecen en el libro.

Si bien es cierto que el amor cortés tiene un papel muy importante llegando al extremo de casi deificar a su dama, vemos que en el libro I el sexo, aunque de una manera ilícita en la sociedad, está muy unido al amor. Huizinga dice sobre la literatura caballeresca, "The essential theme of chivalrous love poetry; the young hero, delivering the virgin. The sexual motif is always behind it..."(p.79) Entre Amadís y Oriana, podemos ver que muy pronto se desarrolla este tipo de relaciones. En el capítulo XXX, después de rescatar a Oriana del encantador Arcalus,

Oriana se echó en el manto de la doncella en tanto que Amadís se desarmaba. La doncella se alejó para dormir en

unas matas espesas. Amadís volvió, y cuando vió a su señora tan hermosa y en su poder, se sintió turbado y no osó mirarla. Allí en aquella verde hierba, *más por gracia y comedimiento de Oriana que por la desenvoltura u osadía de Amadís*, se convirtió en dueña, la más hermosa doncella del mundo. Y las encendidas llamas de sus amores, como suele acaecer en los sanos y verdaderos amores.(p.195. énfasis mío)

Oriana, después de ser salvada, seduce a Amadís. A lo largo de los demás libros se verá que siguen manteniendo una relación sexual o por lo menos tienen otro encuentro, del cual nacerá su hijo Esplandián. Amadís no es el único que tiene relaciones sexuales con su dama, ya que no tenemos más que abrir el libro I para descubrir que el propio caballero es fruto de unas relaciones prematrimoniales. (I,II)

Por último, el Amadís del libro I, demuestra también tener talento de guerrero, ya que es el origen de su estado. Huizinga afirma que las virtudes del guerrero todavía perduran desde el original sentimiento del caballero (de la Iglesia). Como dice Huizinga, el caballero conservaba de la religión diferentes elementos, "... such as compassion, fidelity and justice." (p.78) Estas loables virtudes son las que representa Amadís desde niño (12 años) cuando demuestra su valentía al preferir ser castigado antes que su hermano Gandalín, diciendo; "Señor, más quiero que me pegueis a mí y no que nadie delante de mí se atreva a pegar a mi hermano." (p.21) Más adelante surge el mismo sentimiento de piedad y lealtad en las batallas como en su luchas con el rey Abies, en la que se señalan las virtudes y los defectos de los caballeros;

-Muerto soy, más no vencido- contestó el rey- y creo que me mató mi *soberbia*. Te ruego que me permitas Te ruego que me des un confesor.

El Doncel del Mar sintió gran *piedad* ... El rey Perión, Agrajes y otros caballeros sacaron al doncel del mar del campo con las honras que se otorgan a los vencidos. (p. 39. énfasis mío)

Como vemos, el autor resalta la piedad de Amadís como una virtud y la soberbia del rey Abies como un defecto. Más tarde este mismo pecado de la soberbia será la causa de la derrota de Dardan el Soberbio en el capítulo XV. En cierta manera podemos ver como a pesar de la modernización del caballero como figura amorosa todavía permanecen algunos de los valores religiosos iniciales.

Como vemos, el autor del S. XIV ha sabido adaptar la figura popular del caballero andante enfatizando las virtudes y las aspiraciones de la época medieval que los lectores han podido identificar con su propia realidad, es decir, como decía Salinas, han sabido modificar el mundo imperfecto. En el libro IV observamos que Montalvo hizo un fantástico trabajo de recolección de esta tradición, adaptándola a los moldes de la realidad renacentista del siglo

naciente. Montalvo ahora recrea la realidad sin ningún tipo de atadura anacrónica con la figura del caballero, dotando a Amadís los valores del guerrero renacentista del siglo XVI.

En el libro IV, el amor pasa a ser la excusa y no el fin para las hazañas de Amadís, convertido ya en ambicioso guerrero. Parte de este cambio es debido también, como antes veíamos, al cambio de valores de los dos períodos en los que las obras están escritas. Si en un principio Huizinga describía al caballero medieval como "the hero that fights for love"(p.78), el renacimiento modifica los valores, presentándolos como "quest for personal glory and personal honour..."(p.71) Este concepto guerrero se ilustra claramente en *Amadís* en las descripciones de los ejércitos. Si en un principio, las hazañas de Amadís se reducían a lances con caballeros deshonorados, ahora aunque la causa es amorosa, las partes se convierten en verdaderos ejércitos. En el capítulo III del libro IV se preparan para la batalla. El rey Lisuarte:

Envió a Guilan el cuidador de Roma para que contase al emperador lo que había pasado y tratase de que viniera con mucha gente de guerra... envió a Brandoibas para que fuese a ver a Galvane y luego al rey Aldadán de Irlanda y hacer que acudiesen con todas sus fuerzas... envió también a Filispinel para que trajera a Gasquilán, rey de Suesa, caballero famoso que buscaba aventuras en las cuales pudiera mostrar el ardimiento de su corazón. Y mandó a sus vasallos, amigos, aliados y servidores que estuvieran listos con caballos, armas y gente. (p.281)

Esto es sólo un ejército, ya que por su parte Amadís también se prepara,

El rey Perión trajo a la Insula Firme, entre vasallos y amigo, tres mil amigos. El rey traidor de Bohemia envió con el conde Galtines mil quinientos. Tantles, mayordomo de la reyna Biolana, trajo mil doscientos, que quedaron al mando de Trión, primo de la reina, Brantil, hermanos de Bruneo de Bonamar, seiscientos y otros tantos trajo de Irlanda Landin, sobrino de son Cuadragante. El Ladasan de España envió a su hijo de Brian de Monjarte dos mil caballeros. Gandales trajo del rey Languines de Escocia, padre de Agrajes, mil quinientos. El maestro Elizabat llegó con gente de Constantinopla envió con Gastiles, su sobrino, ocho mil caballeros. (p.285)

Increíble y detallada descripción del ejército de Amadís, que sólo en apoyo consta de ¡18.400 soldados! Todos ellos, además de reyes y emperadores del más alto rango, que Amadís ha ido encontrando a través de todas sus aventuras en los cuatro libros, se reúnen en esta terrible batalla. Esta descripción contrasta con la del ejército en el libro I, cuando en una gran batalla, se reúnen todas las fuerzas del rey Perión, ya que "los enemigos eran tantos, que a algunos parecía locura acometerlos,"(p.36) Después de estas grandiosas descripciones de ejércitos, nos parece que estamos bajo el mando

de uno de los reyes más poderosos , pero sin embargo, Agrajes nos recuerda convenientemente el estatus de caballero que Amadís mantiene, cuando enfadado le reprocha las virtudes "...si en momentos como éste os domina la piedad, no seréis nunca más que un caballero andante."(p.295) Acaso se ha olvidado Agrajes, que la primera virtud de un caballero ha de ser la de ser piadoso con su enemigo... ¿o es que Agrajes ha pasado a ser un soldado en vez de caballero?

El mayor cambio entre los dos libros radica en que el término de caballero pasa a interpretarse como guerrero. De nuevo vemos aquí como la imaginación de Montalvo moldea la realidad latente en el ambiente, engrandeciendo la faceta bélica del caballero. Vemos, pues, que en este momento los motivos de Amadís se han trocado en una prioridad guerrera, debido al desarrollo de unos nuevos valores en la realidad renacentista. Como Harry Sieber afirma, "in this instance military fight, not sexual satisfaction, is the knight's pleasure."(p.211) Este nuevo concepto del caballero cuadra perfectamente dentro de la realidad histórica de Montalvo ya que su obra se publica en 1508, bajo el reinado de los Reyes Católicos. Este período está caracterizado por las guerras y expansión del territorio- en la península la expulsión de los judíos en1492 simboliza la unificación de España y en ultramar se inicia la conquista del Nuevo Mundo. Es indudable que el público supo adaptar la ficción creada por Montalvo a su propia realidad, ya que se podían asociar las causas de las guerras del caballero con las suyas nacionales, al enfrentar al héroe en una batalla contra el emperador de Italia y contra el rey Árabe, dos enemigos candentes en el siglo XVI español.

Finalmente, vemos como Amadís es un personaje creado para un momento determinado. Al contrastar el héroe guerrero del Libro IV con la figura que aparece en el libro siguiente, *Las sergas de Esplandián*, narrando las aventuras de su hijo, Montalvo rehace el episodio del duelo entre el padre y el hijo del Amadís primitivo modificando el final ya que Amadís no muere, pero queda vencido. Amadís reta a su hijo:

Caballero, no paseis más adelante, porque yo soy el guardador deste puente; que así conviene que lo haga por no faltar de mi palabra; pero si por fuerza de armas la pasádes, yo seré quíto de mi promesa, y vos del trabajo de buscar otro pasaje. Esplandián le dijo: Si en el tiempo de mi padre, que las venturas en esta tierra demandaba, y de los otros famosos caballeros, que sobre tales causas como estas combatían, acaeciérades, probárades vuestra ventura, como la fortuna os la diera, pero digoos, caballero y señor, que su honra ni su fama no la querría, ni Dios por tal vía me la dé. Pues el paso nos quitáis, no nos quitaréis el campo, que es harto ancho. (p.434)

El autor contrasta conscientemente a las viejas costumbres de Amadís y la nueva actitud que va a tomar el joven Esplandián. El nuevo héroe será dotado por el autor de unas virtudes admirables de acuerdo con la realidad en la que viva. Este episodio refleja la doble habilidad poética de Montalvo, que sin

necesidad de hacer un cambio radical del Amadís primitivo supo modificar y cambiar lo necesario para continuar creando héroes fantásticos que deleitaron del público renacentista.

Hemos visto como un mismo personaje puede verse desde una perspectiva diferente dependiendo del momento en que se sitúe. Amadís posee la cualidad única de haber sido revivido 200 años más tarde y comparado en una visión renacentista. Los valores medievales se contrastan con los renacentistas ya que en ambos períodos se admiran diferentes virtudes en el comportamiento de un caballero. En el caso de Amadís, vemos que hay casi una reversión de los valores-- si en el libro I se enfatiza el amor, entrando brevemente en el tema del guerrero, en el libro IV se hace una inversión de valores y se hace lo opuesto, ensalzar las cualidades guerreras de Amadís y tratar brevemente el tema del amor. Uno todavía puede cuestionar ¿por qué fue todo el Amadís popular en el Renacimiento y no sólo el libro IV, si estos eran los valores que se admiraban? Muy sencillo: porque las narraciones de amor siempre han sido y serán un buen elemento para entretener al lector, los problemas de las infidelidades y las relaciones sexuales siempre son de gusto de una parte del público. Pero lo que es indudable es que el libro no hubiera tenido una fama tan reconocida si Montalvo no hubiera escrito en el libro IV los lances del guerrero. Prueba de ello, es que fue lectura "preferida" de los futuros reyes, Carlos V y Francisco I entre otros. Quizá vieran reflejadas en Amadís, sus ambiciones de poder mundial.

Marta Walliser

NOTES

Amadís de Gaula. Madrid: Editorial Castalia, 1987

Amadís de Gaula. Edición y anotaciones de Edwin B. Place. Madrid: Consejo de Investigaciones Científicas, Instituto "Miguel de Cervantes" 1959-69.

Broughton, Bradford. *Dictionary of medieval knighthood and chivalry. Concepts and Terms*. New York : Greenwood, 1986

Huizinga, Johan. *The waning of the Middle Ages: A study of the forms of life, thought and Art in France and the Netherlands in the dawn of the Renaissance*. New York: Anchor Books, 1954 .

Salinas, Pedro. *La realidad y el poeta*. Barcelona: Ariel, 1976.

Sieber, Harry. "The Romance of Chivalry in Spain. From Rodríguez de Montalvo to Cervantes." in Brownlee, K. *Romance: Generic transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*. Hanover: Published for Dartmouth College by Univ. Press of New England.

