

La France, espace intermédiaire dans l'oeuvre d'Hector Bianciotti

AMELIA SANZ CABRERIZO. U.C.M.

POUR UNE DÉFINITION D'HECTOR BIANCIOTTI

Extraterritorial: fils d'immigrés entre deux langues (l'espagnol et l'italien d'abord, l'espagnol et le français ensuite), dans une société qui n'a pas réussi à s'adapter à son milieu. Transculturel, sujet dispersé: Cordoue en Argentine, l'Italie en 1955, à Paris depuis 1961. Proche de *Tel Quel*, lecteur chez Gallimard, critique littéraire pour *Le Nouvel Observateur*. Il écrit en espagnol, en français; il publie en français, en espagnol¹. Des prix: *La busca del jardín* reçoit le Prix Médicis en 1977 au meilleur roman

¹ *Celle qui voyage la nuit* (1969, Paris: Denoël); *Les autres un soir d'été* (1970, Paris: Gallimard, Théâtre du monde entier); *Ce moment qui s'achève* (1972, Paris: Denoël, trad. de l'espagnol par F.M. Rosset: *Ritual*); *Le traité des saisons* (1977, Paris: Gallimard, trad. de l'espagnol par F.M. Rosset: *La busca del jardín*); *L'amour n'est pas aimé* (1982, Paris: Gallimard, trad. de l'espagnol par F.M. Rosset); *Les déserts dorés* (1985, Paris: Denoël); *Sans la miséricorde du Christ* (1985, Paris: Gallimard); *Seules les larmes seront comptées* (1988, Paris: Gallimard); *Ce que la nuit raconte au jour* (1992, Paris: Grasset).- *Ritual* (1973, Barcelona: Tusquets); *Los desiertos dorados* (1975, Barcelona: Tusquets); *Detrás del rostro que nos mira* (1977, Barcelona: Tusquets); *La busca del jardín* (1978, Barcelona: Tusquets); *El amor no es amado* (1983, Barcelona: Tusquets); *Sin la misericordia de Cristo* (1987, Barcelona: Tusquets, trad. de R. Pochtar); *Lo que la noche cuenta del día* (1993, Barcelona: Tusquets, trad. de Th. Kauf).

étranger publié en France. Sous la coupe du nouveau roman dans un premier temps, autobiographie d'*un autre* par la suite, dispersion des savoirs de son discours: Robbe-Grillet et Sarraute, Borges et Sarduy; complicité avec les objets au rythme de la syntaxe, texte truffé d'altérités littéraires, lyrisme. Fin de siècle: vénération de la forme, regard rétrospectif sur notre époque, la mémoire comme succès de la quête. Sur les traces de Flaubert, Hardy, James, Valéry Larbaud, Rilke. Musique et danse, peinture et vers pour des personnages qui évoluent entre la fin du XIX^e siècle et le début du nôtre.

Voilà pour une définition d'Hector Bianciotti. Je laisserai de côté les sujets qui feraient les délices de la critique postmoderne: le roman à l'intérieur du roman, le miroir, la mort de l'auteur et la rose.

L'ESPACE ET NON PAS L'IMAGE

Je ne chercherai pas à définir l'image de la France dans les romans d'un écrivain argentin, car cela demanderait la confrontation à d'autres témoignages parallèles afin de récupérer une partie de l'imaginaire social. D'autre part, la configuration de l'image de la France dans la littérature latino-américaine continentale exigerait l'étude d'un ensemble de systèmes culturels différents où la notion de l'état-nation n'est pas si évidente.

Ce qui m'intéresse ce sont les espaces littéraires que l'on récupère juste en les nommant: si je dis, je lis ou j'écris *Troie*, je ne suis sûrement pas en train de faire de la littérature, mais il y a bien un espace où mes auditeurs et mes lecteurs avisés s'installent, comme si l'espace était quelque part plus puissant que la parole. Quelle est la nature de ce référent qui laisse son empreinte dans notre imaginaire pour se faire (re)construire? Quelles sont les marques qui lui permettent d'être reconnu par les habitants d'un système culturel? La Turquie littéraire, qu'est-ce qu'elle dénote? Le Villequier de Victor Hugo, où est-ce qu'il se trouve exactement? Est-ce que c'est une image mentale du passé, une configuration prépositionnelle ou un site? Comment le lecteur fait-il pour bâtir son île de Robinson ou son Arcadie? Est-ce que ces espaces existent comme le numéro *pi* existe, comme la Communauté Européenne ou le développement du capitalisme existe, comme l'arbre du jardin ou le jardin de Bianciotti?

Je voudrais juste esquisser une hypothèse: un espace littéraire est un espace intermédiaire (*intermedio* et *intermediario* en espagnol), imaginé et imaginaire, objectif mais en déplacement perpétuel. Je travaillerai sur trois

oeuvres afin de définir ce rôle intermédiaire de l'espace français dans la réflexion de Bianciotti: *Ce moment qui s'achève* (1972), *La busca del jardín* (1978), *L'amour n'est pas aimé* (1982).

L'ÊTRE LÀ

L'homme moderne ne se considère qu'en situation. La physi, la pensée existentialiste et l'approche phénoménologique de l'espace vécu semblent être à l'origine de la spatialité du roman contemporain (Matoré, 1962: 207-208): elles récusent l'existence de l'objet isolé, elles arrivent à peine à déterminer la place des choses et à leur donner un sens dans un univers soumis à la perturbation et au discontinu: les choses sont des choses *dans* et *pendant*, l'espace est la possibilité de devenir vers un autre *dans* et un autre *pendant*.

Puisqu'on ne peut pas échapper à l'espace, la question sur l'espace devient une question sur soi même. Un être est humain non seulement par son identité mais par le fait de se trouver et il devient humain dans la succession spatiale: habiter est le fondement de l'être. Mais, dans un monde où la fixité est devenue illusoire, où l'homme a perdu la vision globale et le plan du lieu, l'esprit ne peut que chercher à se situer à tâtons. La séparation dans l'espace et dans le temps, l'écart angoissant entre l'être désiré et l'être qui désire, l'endroit où l'on est et l'endroit où l'autre est, s'imposent: être-ici, être-là.

Chez Bianciotti, les personnages sont toujours repérés par rapport à une perspective, placés sur des axes à partir desquels l'analyse des perceptions des personnages et de l'entourage physique, social et culturel peut être minutieuse. Partout on retrouve le sentiment de violation de leur propre espace, la quête d'une voie d'accès vers le territoire de l'autre, la contamination d'êtres qui ne communiquent pas dans un même milieu. Face à la perspective classique et sa décision de fixité, ces romans nous offrent des expériences individuelles ou affectives de l'espace, une coexistence de perspectives qui conteste l'universalité de la notion de vérité et remplace l'examen des objets par celui des rapports qu'ils entretiennent².

² Les personnages semblent avoir encore plus besoin de trouver leur place en ville, à Paris, par exemple: *En algún punto, en alguna intrincada calle o en un ensanche llamado plaza, en un cuarto inhóspito, están él y sus años, sus trajines, su busca, sus miedos, desvaríos y miseria, y también la tardía iluminación del amor; allí está él, en medio de una vida*

L'ESPACE-TEMPS: UNE AUTRE FAÇON DE LIRE

Nous ne sommes plus dans le monde de Newton ou Bergson, mais dans celui d'Einstein. L'espace n'est ni un, ni indépendant, ni absolu; bien au contraire, les espaces sont définis en nombre infini, en fonction de systèmes de références et en mouvement les uns par rapport aux autres. La position sera déterminée par les trois dimensions de l'espace, plus une, celle du temps, reliées d'une façon indissoluble. Cette dimension de l'espace-temps confère une épaisseur temporelle à l'espace et déplace inexorablement les êtres et les lieux dans le temps. La littérature permet de briser l'irréversibilité du temps et c'est grâce à elle que nous devenons conscients de l'épaisseur de notre présent, comme si la lecture était une coupe oblique, réflexive, constructive, dans l'espace-temps.

Tous les personnages de Bianciotti réfléchissent et même théorisent sur ce mouvement temporel de l'espace³. Ils éprouvent souvent le vertige des espaces qui se surimposent momentanément, ils remarquent la symétrie des espaces et les renvois des citations. Ils découvrent cette épaisseur temporelle dans les placards (Bianciotti, 1978: 31) et dans des demeures où ils habitent (Bianciotti, 1972), dans les maisons récemment construites en Provence à l'imitation des anciennes en pierre ou dans le gothique carré, domestique, du début du XIX^e siècle: l'engouement du siècle par l'imitation et le pastiche, *la fréquente nostalgie moderne* (Bianciotti, 1972: 69) sont toujours présents.

que olvidará casi por entero, en algún sitio plural que se ha ido reduciendo hasta convertirse en la detenida metáfora de esta casa, en la que todo quiere y no llega a ser símbolo: la Dama, él, el estricto jardín detrás de las ventanas, la casa misma [...] el balcón sobresaliente en medio de la oblicuidad del tejado. El aire gris. La ciudad gris. El río que discurre. Los puentes. La silueta roja de la Dama. Luego otra vez el desván, la escalera, el corredor sonoro. Otra vez el salón. (Bianciotti, 1978: 102).

³ *Ils avançaient des formules, non sans essayer de se surprendre mutuellement: 'Une ligne qui pénètre dans l'espace d'une toile, qui représente l'espace entier, n'est pas une simple ligne, mais le temps' [...] 'La perspective est la sensation devenue mathématique'* (Bianciotti, 1982, *De la mélancolie des perspectives*: 64). *Ahora, cuando me pongo a recordar... porque ahora tengo tiempo de acordarme... me parece que la vida es un paisaje. Me paseo por ella y voy a discutir con don Vidal que murió hace ya tantos años, o a ver a mi hermano Dionisio, el menor, que murió tan joven, y que nunca iba a visitar porque vivía muy lejos. Ahora todas las distancias son cortas.* (Bianciotti, 1978: 127).

Et le moi doit être défini dans cet espace comme un être-là, en tant que corps qui retient le temps:

L'âme, se dit-il, cette surimpression invraisemblable d'images collées aux murs de cette maison, d'autres maisons; [...] Le passé n'est qu'une figure compliquée de l'absence, un mur recouvert de graffiti indéchiffrables. (Bianciotti, 1972: 66 y 141).

(Inscripciones secretas, infinitesimales tatuajes en la hondura del cuerpo, en la pura materia del ser: ¿cómo determinar su origen, descifrar el momento ulterior en que vislumbramos la magia de las analogías? A sabiendas o no, no hemos hecho sino almacenar signos, agitar señales, plantar mojones al borde resplandeciente del vacío. Y, al cabo, el territorio de la vida para siempre sin límites, sin nombre, país de bruma que se expande y se pierde). (Bianciotti, 1978: 167).

L'acte même de la lecture devient à son tour une construction de l'espace dans le temps, car les symboles montrent le devenir du sens et non pas un produit achevé: les répétitions et les reprises obligent à lire autrement un *texte multiple qui brise la linéarité*. La lecture est sélective, comme la mémoire, et le lecteur en devient conscient⁴.

MÉMOIRE

Chez Hector Bianciotti, la lecture et l'écriture sont bâties grâce à la mémoire, l'espace devient un dépôt du temps, une garantie pour l'être face à la perte du sens de l'histoire, à l'éternel présent de la société actuelle.

Et cela parce que l'espace n'est plus le monde de l'homogénéité, parce que l'univers de la modernité est un univers morcelé dont les morceaux contiennent d'autres univers fragmentés eux aussi. La mémoire est une des causes de cette fragmentation, car elle ne récupère que quelques endroits et quelques moments de l'espace et du temps. *La busca...* est justement une réflexion sur la possibilité de déterminer les éléments prégnants qui restent dans la mémoire et qui prédéterminent le futur. Car, en réalité, la sélection

⁴ [...] *qué sabemos aún de nosotros mismos, sino lo que las palabras, cuya memoria es escasa, tienen a bien restituirnos. Por ejemplo, en este caso, que es uno de sus recuerdos clandestinos, hay un relato de algo que desconoce y lo fascina, hay un hombre y su uniforme y la tela y los botones dorados de su uniforme, hay un juego agitado, calor, brusca nada, pero no quedan trazas de su rostro.* (Bianciotti, 1978: 60). *Et il entend de nouveau ses premières paroles, gouttes d'eau qui se forment aux frontières de l'être et qui maintenant tombent, silencieuses, sur une terre de mémoire.* (Bianciotti, 1972: 66).

d'un coin et d'un moment⁵ est faite par le désir, par une mémoire-désir qui projette le passé sur l'avenir.

De todos modos, no hacemos sino ver las cosas a través de otras, y así, hasta lo infinito -mejor digamos, hasta el pequeño instante del origen. Por otra parte, no hay primera memoria de una cosa, sino la imagen progresivamente deformada de la última vez que la recordamos, y que mañana el recuerdo seguirá modificando. (Bianciotti, 1978: 126).

Le passé devient ainsi le seul avenir de l'homme et *les projets ne sont, presque toujours, que d'indiscernables souvenirs*. (Bianciotti, 1982, *De la mélancolie des perspectives*: 71). Si le temps a deux sens par la force du désir et *aucun indice ne nous permet de savoir avec certitude si ce que nous avons vécu a été plus réel que ce que nous avons imaginé* (Bianciotti, 1982, *Bonsoir les choses d'ici bas*: 259), l'écriture devient l'instrument à *mettre de l'ordre dans mes pensées avant que l'imagination ne s'en mêle* (Bianciotti, 1982, *Albina*: 80). Lecture et écriture sont conçues comme possibilité de reconstruction de l'histoire, de récupération de l'origine toujours absente et toujours déplacée.⁶

En effet, l'être dispersé dans de petits univers, conscient de sa discontinuité, arrive à se placer et se découvrir grâce à l'exercice de la lecture d'abord et de l'écriture ensuite, de la parole en fait. Il s'agit de réussir la fusion des espaces dans un temps présent, la fusion des temps dans un

⁵ ¿Quién dirá las razones mudas de ciertos momentos para transformarse en lenguaje? (Bianciotti, 1978: 21). *La turbulencia del día y la enconada presencia fluida de la pampa resumen el paisaje de la infancia; el inclemente país de la infancia, cuando él le está diciendo adiós. Pero no son tales aspectos los que perduran, ni ciertos detalles, triviales en las circunstancias que eran las suyas (como la valija, que, según conviene a esta suerte de relatos, era de cartón y adolecía de cerraduras rotas que una cuerda reemplazaba malamente); ni tampoco su propia exaltación de despedirse de todo, hasta de él mismo: del decorado no quedan más que los esbozos parciales, aquí y allí, y su felicidad es una deducción lógica, algo sabido, un dato: lo perenne, lo incesante, lo que el tiempo no ha atenuado de aquel día, lo que se ha vuelto pena central, congaja, es la muchachita hosca que esperando la hora del tren, lo acompaña por las calles del pueblo.* (Bianciotti, 1978: 155-156).

⁶ [...] quizá toda palabra meditada no quiera sino descifrar aquellas imágenes primordiales, agujeros en la insondable oscuridad. (Bianciotti, 1978: 14). *La vida se olvida viviendo y es tal la sensación de haberse dejado en uno y otro sitio, que los momentos aislados que perduran en su recuerdo no le parecen componer nada.* (Bianciotti, 1978: 209).

espace, une opération proche de celle de Proust⁷. Cependant, quelques différences s'imposent: il ne s'agit plus de retrouver le temps perdu, mais d'étudier l'épaisseur temporelle de l'espace, d'analyser l'être-là en fonction des systèmes de références spatio-temporels, de mesurer l'effort de localisation dans un espace-temps; la découverte du caractère instable des lieux n'inspire pas aux personnages de Bianciotti un sentiment d'horreur comme chez Proust; l'écrivain argentin ne travaille pas seulement avec des lieux intérieurs, reliés aux sites primitifs dans la mémoire, il travaille avec des mondes objectifs que j'appellerai tout à l'heure des espaces intermédiaires; ceci dit, il est vrai que leur expérience est ancrée au XX^e siècle, qu'ils sont loin, tous les deux, de cet espace identique qui précède les lieux dans la philosophie classique.

Plusieurs démarches servent à mettre en rapport des lieux qui existent indépendamment, mais que le temps relie: un changement brusque de perspective ou la superposition d'images successives d'un être dans le temps (le fondu du cinéma entre l'enfant et l'homme adulte dans Bianciotti, 1978: 188, les étoiles qui absorbent plusieurs temporalités dans Bianciotti, 1978: 191); la répétition des syntagmes ou la réapparition des objets tissent un réseau de renvois et de projections qui donnent une profondeur temporelle à l'espace (les poignées en bronze, dans Bianciotti, 1978: 29 et 45; la nappe, *ibid.*: 135-139). Souvent, c'est l'analogie qui retrouve la profondeur du temps dans l'espace; parfois c'est un sentiment qui provoque la fusion: l'éloignement infini (on ne sait pas d'où) de l'enfant par rapport à l'homme fatigué (Bianciotti, 1978: 34-35).

LA FRANCE

La France est un lieu privilégié de la mémoire-désir dans l'oeuvre de Bianciotti.

Ce moment qui s'achève nous montre un monde somptueux près de Nice où tout est parvenu apparemment au degré de la perfection, mais tout est sur le point d'éclater, de s'effriter. Trois maisons, ainsi que la ville

⁷ *Yo no soy ni siquiera un pedacito de la sombra de Proust -suma de autores entre los cuales el que más me seduce es el escritor cómico, tan grande o más que Molière. En cuanto al tiempo... Para mí el tiempo es lo que pasa: mi cuerpo que envejece, los seres que se mueren.* (Durán, 1981: 29).

même, exaltent l'architecture et la symétrie: sur fond de décors de théâtre, on assiste à l'apothéose du style Cánova⁸.

La symétrie, en effet, exerce une fascination toute particulière sur tous ces personnages en quête de l'ordre *dans le chaos prolixe de la ville grise*: les deux portiques des jardins du Palais-Royal, les boulevards et les arcs du triomphe⁹. Les trois palais de *Ce moment...* offrent au lecteur l'ordre et la symétrie comme spectacle. Les personnages même sont conscients d'être un point possible de la perspective, ils mesurent, à partir d'eux-mêmes, les deux pyramides de lumière qui les relient aux autres et qui les enferment, ils s'installent dans l'espace maîtrisé grâce à la vue. Ces maisons sont toujours le double, le reflet, l'annonce des autres: un ancien palais construit avec des colonnes prises aux Tuileries sert de modèle à l'autre, pastiche moderne qui tombe déjà en ruine sous le poids du temps. Chacune est le point de fuite de l'autre en fonction du sens de la promenade. L'une est le modèle (*La Pensierosa*), tandis que l'autre est le reflet désiré (la maison qu'Adrien bâtit pour Laura); elles opposent *les formes généreuses du corps* d'une sculpture venue de l'Italie et *la rigueur géométrique de la demeure* en France (Bianciotti, 1972: 121), c'est-à-dire, la ligne courbe et la ligne droite, l'intérieur et l'extérieur, le mouvement de la pensée et la fixation de l'architecture. Et l'exil, comme partout dans l'oeuvre de Bianciotti, devient un contraste de lignes: *en regard de la majesté classique du palais, cette statue sensuelle et perdue dans son rêve devient l'étrangère, l'étrangère absolue* (Bianciotti, 1972: 122). Une autre opposition me semble intéressante: l'Amérique est toujours horizontale, la France est définie par la

⁸ [...] porque creo que ya no se puede repetir el sueño neoclásico, que es el sueño de lo absoluto, con inocencia. La única posibilidad que nos queda, a los nostálgicos incrédulos de ese misticismo estético -¿quizá el sueño originario de toda forma de arte- es la de repetir dicho sueño corroído por la ironía. Resultado: apoteosis del estilo Cánova (Fossey, 1981: 77): Dans *La busca...*, la maison de la dame en rouge, l'espace intermédiaire par excellence, obéit aussi à l'architecture du XVIII^e siècle.

⁹ Par exemple les deux personnages de *De la mélancolie de la perspective* cherchent désespérément les deux portiques des jardins du Palais-Royal: *La symétrie, qui révèle l'indéchiffrable loi de l'univers, les exaltait. Un soir unique -mais tous le devenaient quand ils étaient ensemble- ils avaient estimé que cet espace avec ses colonnes inaltérables et son ordre tangible était, plus que tous les sites naturels ou créés par l'imagination humaine, propice à la passion.* La symétrie c'est l'amour, avait conclu le garçon. (Bianciotti, 1982: 76). Le recueil s'ouvre avec une citation de Léon B. Alberti qui révèle ce besoin d'ordre dans un onde trop divers et en cours d'effritement: *Enfin, la perspective me fait voir le monde comme Dieu l'a vu.*

géométrie des lignes qui s'entrecroisent (Bianciotti, 1972: 108). La troisième demeure nous montre encore un espace composé de couches qui s'entassent, surchargé d'une décoration géométrique, décor de théâtre avec des rideaux, des rampes...

L'espace est le seul garant de l'existence, car il est la seule trace du temps: c'est un espace creux, vidé, avec des coussins tassés, des verres vides, des escaliers, des coins et des recoins, des portes et des fenêtres. Les contours apparaissent toujours ensevelis par le coucher du soleil, le brouillard brouille les limites entre les choses, la bruine éteint les formes, les personnages et les objets deviennent des silhouettes: difficulté d'être, d'être-là.

Mais c'est en ville où les personnages ont le plus du mal à se retrouver. L'habitant rejoint l'expérience du nomade dans ces villes qui ont perdu leur forme au XX^e siècle: *depuis plus d'un siècle on détruit et on reconstruit pour une population transhumante* (Bianciotti, 1972: 86). Le processus de destruction et reconstruction de la ville de Nice devient tout un symbole du temps: la fragmentation (les grandes maisons du XIX^e siècle sont devenues des appartements), les bruits qui détruisent (le silence conserve), la transformation permanente, l'espace de l'ancien vite remplacé par le moderne. C'est la présence active du temps. Nice est une ville qui se défait, qui s'écroule, un espace qui absorbe la temporalité: le roman est truffé d'images qui montrent cette absorption¹⁰. La peur de l'uniformisation des villes¹¹ n'est que la crainte de voir disparaître le temps de l'espace, d'où la revendication de l'histoire à chaque pas.

L'épaisseur temporelle dans l'espace, la quête d'un ordre dans la symétrie extérieure, l'opposition radicale entre l'horizontalité des terres américaines et la verticalité européenne (française) réapparaît et devient centrale dans *La busca del jardín*.

Le roman est bâti, en effet, sur une quête qui commence dans l'espace de l'enfance, qui se dirige vers un espace *autre*, aperçu à peine et non

¹⁰ Ils débouchèrent à l'angle du Ruhl juste au moment où s'écroulait un pan de façade, et les corniches et les balcons semblèrent se multiplier dans leur chute. Il y eut comme un éclair dans l'éboulement: une vitre restée attachée à une fenêtre avait reflété le soleil (Bianciotti, 1972: 91).

¹¹ La ville de Paris dans *La busca...* est, elle aussi, un labyrinthe habité par la foule, à peine ordonné par la géométrie oblique des grands boulevards, espace fragmenté à l'infini (*un edificio único con sus millares de nichos*, p. 100), pure verticalité de gratte-ciels barbares, répétés et sans histoire: désordre.

localisé, et qui finit dans un espace intermédiaire situé en France. Et cela autour de deux objets de quête: le jardin, la dame en rouge.

Le narrateur-protagoniste remémore d'abord l'espace de son enfance: la plaine, le jardin et la maison établissent des rapports d'opposition et d'inclusion qui font du noyau central une île ou un paradis dont les habitants sont voués à l'expulsion et à l'exil. La plaine entoure et cerne: infinie et sans forme, vide, ouverture totale où le ciel et la terre se mélangent et se confondent dans la poussière, mer salée ignorant l'existence de l'eau douce, territoire des hommes qui tiennent à la féconder (eux, les mâles), à imposer leur ordre à ce chaos, l'espace total, le seul réel, dysphorique, l'empire de la ligne horizontale. Le jardin (comme un îlot) est, par contre, le domaine de la forme, rempli de verdure, soumis à l'ordre de la symétrie: l'enfant remarque le dédoublement parfait de chaque côté de l'avenue centrale, la correspondance rigide des sentiers et des roses, les limites bien précises grâce aux murs, les formes géométriques simples (cercles, triangles, rectangles). C'est le temps heureux où l'être, l'être-là et l'être-faire ne font qu'un (Bianciotti, 1978: 12). Finalement, il y a l'intérieur de la maison, l'espace de la mère et de la lumière. Le jardin est donc un espace entre deux autres.

Et un jour, l'enfant découvre un jardin *autre*, ailleurs: celui qui apparaît dans une revue récemment arrivée de l'Europe, de la France. Il est le double exact mais absolu et ignoré jusqu'à présent du jardin de l'enfance: là où il y avait des briques pour marquer les limites de la terre, la pierre et l'impeccable pelouse de la photo; l'étang circulaire, la sculpture et les arcades de verdure dévoilent une autre existence possible. Rêve de pierres et de lignes courbes, esquisse de verticalité, désormais cet absolu donne un sens à la quête:

fue aquél el momento en que quedó establecido el itinerario de su vida, desde el perdido jardín al jardín improbable, ése que de tan lejos estará siempre a sus espaldas. A través de salas, ciudades, distancias y de un rostro a otro, sus pasos, sin embargo, no cesarán la busca. Porque el jardín es una de las formas del Sueño - como el poema, la música, el álgebra. (Bianciotti, 1978: 17-18).

La quête se déroule à travers *los suburbios de la ciudad gris*, près des *jardines estoicos en los que retumba el fragor de los trenes* (Bianciotti, 1978: 12), au milieu de la verticalité de la *desparramada ciudad* et ses *impenitentes torres* (Bianciotti, 1978: 215). Elle aboutit finalement et le roman s'achève au cimetière du Père Lachaise:

La avenida desdobra el paisaje de las tumbas: he ahí el jardín, suma de todos los jardines, lento jardín de piedra donde acaba la busca del Jardín. He ahí la simetría última en la que se apacigua toda pena. [...] He ahí el jardín, las tumbas, la voluntad postrera de aquella simetría que desde siempre, en medio del caos (u orden indescifrable) el alfabeto del universo -el hombre, el único, el desde siempre solitario- instaura, monumento ilusorio, tabla de salvación, refugio, para dotar de una cierta dignidad, de un secreto pero acaso suficiente sentido, su pasaje terrestre frente al dios improbable. Pobre muralla del confuso imperio del hombre, la simetría es quizá una desesperada plegaria, un modesto desafío a los inescrutables designios del Silente, ya que al someter el énfasis de la existencia inventa un orden, del mismo modo que el extravagante instinto de definir la traza en la maleza de las lenguas las engañosas avenidas del concepto. (Bianciotti, 1978: 212-213).

La France est devenue un espace intermédiaire¹², métaphore du fait littéraire, espace littéraire dans le roman.

Il y a, en effet, les avenues qui s'ouvrent de chaque côté, le dédoublement des formes et des plantes, les plates-bandes (cercles, carreaux, triangles), les panthéons en pierre grise, le tout sous un nom historique, avec un emplacement bien connu, à forte composante littéraire¹³; l'écriture y est devenue une inscription sur les pierres tombales. Enfin le triomphe de l'ordre sur l'entropie, la victoire de la symétrie sur le chaos, l'exacte coïncidence de l'être et de l'être-là dans la mort.

Ce miracle a été possible grâce à une dépense supplémentaire d'énergie, à un effort continu qui impliquait des pertes et des échecs partiels: grâce à la parole. Le langage est en effet l'auxiliaire de la quête, son objet même, car les mots ont le pouvoir de déplacer l'espace dans le temps, de

¹² L'espace français est toujours défini comme zone intermédiaire: le jardin du palais où se passe l'action de *Ce moment...*, il est comme les parcs de la littérature et quelques parcs anglais, il est faussement sauvage, avec des plantes et des arbres disséminés dans un savant désordre d'un côté, et la roseraie, dans sa symétrie obtenue grâce aux tortures systématiques de la taille, d'un autre. Le tableau d'une femme chez tante Eduarda avec des jeux ornementaux aussi: Celle de gauche est un damier composé de rectangles inégaux disposés verticalement, tandis que celle de droite est couverte de spirales et de cercles ressemblant à des calices de fleurs, des uns se dégage une force décidée et rationnelle, de l'autre les cercles et les spirales évoquent une douce passivité. (Bianciotti, 1972: 9 y 158).

¹³ La France est toujours littéraire: *La fábula de la cigarra y de la hormiga es el eco exclusivo y ciertamente postrero de la literatura en esta zona del mundo*. (Bianciotti, 1978: 19).

les surimposer pour les (re)connaître¹⁴. Les mots imposent la forme (l'ordre) aux concepts, récupèrent des mondes pour nous et créent des zones du désir ou, parfois, échouent¹⁵.

ESPACE INTERMÉDIAIRE

En quête de la rose exacte (celle du premier jardin), entre celle-là (celle de l'origine, de la mémoire, du désir) et celle-ci (quotidienne), il y a toutes les roses de la littérature (Bianciotti, 1978: 139-40). En effet, cette notion d'intermédiation que nous avons constatée dans l'analyse des axes spatio-temporels et du sens du récit, revient au niveau de la réflexion méta-textuelle des narrateurs.

¹⁴ [...] *(No es improbable que llevemos en nosotros, ocultas, enterradas, ciertas metafóras primordiales y que toda busca en la vida entrañe la finalidad de ilustrarlas con fragmentos de realidad -o la de sustituirlas la realidad originaria... Si así es, quizá toda palabra meditada no quiera sino descifrar aquellas imágenes primigenias, agujeros en la insondable oscuridad, astros muertos de nuestras íntimas cosmogonías cuya ilusoria luz no es sino el recuerdo confuso de la luz - de la otra luz).* (Bianciotti, 1978: 14).

¹⁵ La dame en rouge est l'objet d'un deuxième parcours couronné par le succès d'une rencontre en France. Pour l'enfant, les femmes de la plaine se caractérisent par l'absence d'une forme et d'une conscience précise d'habiter et d'être-là. La mère réussit à peine à se détacher de l'ensemble par la conscience de son propre corps, par sa volonté de se donner une forme: les bras et les jambes entrecroisés, le dos voûté contre le dossier de la chaise, humble et cachée. Un jour, la découverte de la différence possible, d'une altérité radicale, d'un ailleurs: la photo d'une femme habillée en rouge qui *habría de representar para él la confirmación del mensaje de ese otro mundo vago que su imaginación situaba fuera de la llanura - aunque, no logrando concebir el término de ésta, tampoco pudiera concebir un sitio fuera de ella.* (Bianciotti, 1978: 23-24). Double de la mère mais dans un monde autre et absolu, la figure de la dame en rouge se détache sur un dond de jardins géométriques. Les jambes croisées, les mains sur les bras d'un fauteuil, la dame maîtrise son espace, en devient le centre, impose son ordre autour d'elle. Désormais elle deviendra modèle et exemple d'une conscience de corporéité que l'adulte identifiera avec les usages européens et citadins, moule et répertoire qui confèrent une forme et, par conséquent, une identité: perfection et artifice de l'apparence, discipline des mouvements et des gestes qui distinguent le Français de l'Américain. Toujours en quête d'une forme, l'adulte exilé finira par trouver une dame en rouge à mi-chemin entre le souvenir de la mère et l'image de la photo. A Paris, lors d'une réception de tout ce beau monde au milieu duquel notre protagoniste se sent, malgré son apprentissage, l'étranger absolu, la dame, habillé d'une robe rouge, est le centre du cercle des invités, l'archétype parmi tant de personnages desséchés.

Parce que la création d'un espace littéraire est une réponse parmi d'autres au problème de la relation entre ce qui est objectivement perçu et ce qui est subjectivement conçu, un problème auquel l'être humain est confronté dès son enfance. Il s'agit de tout un travail personnel qui consiste à accepter la distance entre la réalité de l'intérieur et celle de l'extérieur, un travail qui commence, d'après les psychologues, lorsque l'enfant perd l'illusion de continuité entre sa mère et lui: cette tâche ne finit jamais. Si l'enfant s'accroche au premier objet qu'il possède et qu'il ne va jamais abandonner, comme s'il s'agissait d'un élément de transition entre l'intérieur et l'extérieur, l'adulte crée, à son tour, des zones intermédiaires d'illusion: l'art, la religion, l'activité imaginaire, le travail scientifique créatif. Ce sont des domaines neutres de l'expérience qui ne pourront pas être contestés et qui deviendront les moyens de se défendre de l'angoisse¹⁶. la littérature partagerait donc certaines fonctions du jeu: c'est un moyen de contrôler ce qui est au dehors, de faire et non pas simplement de penser ou de désirer.

Contre la permanence et l'indifférence de la plaine, l'enfant enrichit sa mémoire avec *la revelación brusca de otros ámbitos que había de fraguar, al cabo, su precoz vocación de huida* (Bianciotti, 1978: 44). C'est un espace absent, celui des magazines de Marta Podio, celui de la grand-mère, *pero que debía perdurar en alguna parte pese al desmentido contundente de la planicie* (Bianciotti, 1978: 48), comme les collines et les cataractes, comme la verticalité¹⁷.

Dans l'absence, l'accès direct aux représentations semble impossible: on accède au langage et à travers le langage. Le livre devient passage, la phrase poursuit une vérité qui est et l'un et l'autre, et l'identité et la diffé-

¹⁶ Grâce à la manipulation des objets qui sont des véritables non-moi, l'enfant intègre des objets autres-que-moi à son schéma personnel. L'enfant bénéficie de l'expérience de la frustration qui rend les objets réels. Cette aire intermédiaire est définie comme *une aire, allouée à l'enfant, qui se situe entre la créativité primaire et la perception objective basée sur l'épreuve de réalité* (Winnicott, 1975: 21). En jouant, par exemple, l'enfant manipule les phénomènes extérieurs et les met au service du rêve, il investit ces phénomènes de la signification et du sentiment du rêve. L'aire de ce troisième mode de vie est un produit des expériences de la personne individuelle et des expériences d'une communauté.

¹⁷ Les personnages de Bianciotti constatent souvent l'existence de cette zone: le narrateur d'*Albina*, [...] *l'ayant écoutée au cours de tant d'après-midi et ayant constaté sa certitude, l'intégrité de son amour, je sais qu'il y a quelque chose hors de mon univers qui existe et que je n'atteindrai jamais. Et l'univers, mon univers est devenu une cage* (Bianciotti, 1982: 90).

rence, les mots tiennent à signifier le désir d'un objet innommable. Les personnages qui n'ont pas de voix ne pourront pas trouver la consolation du langage, récupérer le passé, s'y installer, tandis que l'enfant réussit à découvrir une autre image du jardin et apprend la différence comme principe de la connaissance grâce aux livres (le livre des fleurs, la revue avec la dame en rouge, le catéchisme) que le père interdit. Le seul savoir est la parole: *La suma de todo lo aprendido y olvidado y recreado ya no está en él, sino en las preciosas páginas que ha escrito [...] Todo es igualmente irreal si no se cristaliza en realidad verbal* (Bianciotti, 1978: 105 y 90).

Le livre est un espace intermédiaire entre le monde que nous connaissons et un autre lointain et étranger. Le livre est un lieu privilégié où des traits familiers et des traits inhabituels se mélangent et dans lequel on peut pénétrer et exister localement d'une façon différente. Le livre est la représentation topologique qui nous permet d'assister au moment même du passage des objets du réel à l'imaginaire. Le livre est une zone de désir où l'avenir s'empare du passé par la mémoire: l'écriture nous en rend conscients¹⁸.

Eviter, éviter que ne s'accumulent dans ce livre ses déchets personnels. Créer une zone de désir. Ecrire n'est peut-être que cela: désirer la vie, afin de susciter chez l'autre, chez le lecteur éventuel, une complicité de désir. D'amour? (Bianciotti, 1972: 69).

Et lorsque la finalité remplace la causalité, on sait bien, le but et le désir ne se laissent pas analyser aussi facilement que la cause: *sans plus savoir à cette heure-ci si je le distingue ou si je l'imagine* (Bianciotti, 1982, *Bonsoir les choses d'ici bas*: 275).

Puisque l'introspection est devenue suspecte, puisque la distinction entre le superficiel et le profond n'est plus valable, il ne reste que l'être-là

¹⁸ *Le monde que tu vois et qui ne t'appartient pas est à toi. Les livres te le donnent* (Bianciotti, 1982, *Bonsoir les choses d'ici bas*: 268); *comment vivre sans que le fil du désir vous relie au monde?* (Bianciotti, 1972: 228); *La mémoire, le passé, les prévisions de l'imagination, agissent déjà contre nous. En écrivant, nous nous barrons le chemin, écrire c'est provoquer l'irruption du futur, du futur le plus intime, qui nous traverse pour devenir aussitôt du passé. C'est un acte grave qui nous pousse à oublier notre présence, le fait que nous vivons ici, ici et maintenant* (Bianciotti, 1972: 84). *S'il renonce à se trouver dans les images de son passé, seulement attentif à déchiffrer sa voix future encore impersonnelle et inaudible, peut-être parviendra-t-il, non pas à découvrir la vérité, qui n'est rien d'autre qu'illusion, mais à découvrir cette erreur lointaine, énigmatique, qui doit être la cause première de tout ce désordre* (Bianciotti, 1972: 239).

comme sujet cognoscible, récupérer la place de l'être grâce au corps: en effet, l'Occident a trahi le corps, d'après Nietzsche, il a réduit l'existence à l'intérieur, le social au mental, l'espace à la pure abstraction logique. Seul le corps avec l'espace, dans l'espace, peut devenir générateur d'espaces¹⁹.

ESPACE ET ÉCRITURE: NOUVELLE RÉFÉRENTIALITÉ

Bianciotti fait l'effort de nommer²⁰, un effort épistémologique, comme dans tout l'art moderne. Les écrivains dans leur écriture d'abord, et la critique littéraire longtemps après, éprouvent le désir de récupérer le pouvoir cognitif de la parole contre les modèles courants de vérité, contre l'idée qu'aucune connaissance n'est possible. Ce savoir de la parole n'est pas celui de la science (à caractère prédictif et vérifiable, en quête des rapports et non pas de la substance de la matière), car, dans le monde de l'imaginaire littéraire, il est bien possible qu'un élément et sa négation soient parfaitement vrais. Cependant les expressions linguistiques bâtissent de nouveaux espaces, les mots forgent des entités abstraites aussi réelles que l'objet dans le monde, quoiqu'avec leurs propres conditions de vérité²¹.

¹⁹ *Une pensée ne signifie rien si tout le corps ne la pense pas. Mais là réside le danger suprême car l'exercice obstiné de l'esprit confère aux idées, qui sont toujours des images, un pouvoir qu'elles n'ont pas par elles-mêmes -le pouvoir d'entre-tisser des relations secrètes et proliférantes entre l'esprit et l'organisme (Bianciotti, 1982, Bonsoir les choses d'ici bas: 274). Le monde est mon monde, je peux parler de tout ce qui s'y trouve, surtout de mon corps; je peux chercher à le connaître, mais je ne puis parler de celui qui parle et analyse ce que je suis. Je est hors du monde, je est la limite du monde que je suis. Comme mon oeil voit cette lune là-bas et ne peut se voir lui-même (Bianciotti, 1972: 69).*

²⁰ *Es una estética de la impotencia, de lo indecible. Esta palabra decorativa, y que tanto éxito ha tenido en nuestro siglo, me parece una palabra culpable. Deberíamos olvidarnos de ella por un tiempo. Sirve para excusar la pereza. [...] No escribo para decir algo que sé, sino para contentar una exigencia rítmica, cuyo contenido ignoro, y es ulterior, siempre; y en todo caso, escribo para llegar a saber algo (Fossey, 1981: 74-75). No puedo escribir sino alrededor de un secreto (Ibid.: 79).*

²¹ *[...] les choses qui ne parviennent pas à se cristalliser en mots n'ont qu'une réalité restreinte (Bianciotti, 1982, Albina: 92); Opera: la música, imposible relato, aísla el drama de la experiencia, situando toda acción al margen de lo falso y lo cierto: ya no hay posible identificación con un personaje, sino con una tesitura (Bianciotti, 1978: 112-113).*

Bianciotti tient à introduire, grâce à la parole, une quantité d'information spécifique, le réel brut, présémiotique, vécu par le sujet comme un lieu de son expérience du monde, ce résidu décisif du désir qui ne trouvait plus de place dans la critique structuraliste. Il s'est engagé dans cette voie de la récupération du sujet, de la continuité, de l'expérience, du savoir et des mondes²².

Le métier de l'écrivain et du critique est de proposer du sens, travailler les mots pour accéder aux choses et, pour réussir, il y a le jardin, le poème, la musique et l'algèbre.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- * BIANCIOTTI, H. (1972): *Ce moment qui s'achève*. Paris: Denoël.
- * BIANCIOTTI, H. (1978): *La busca del jardín*. Barcelona: Tusquets.
- * BIANCIOTTI, H. (1982): *L'amour n'est pas aimé*. Paris: Gallimard.
- * DURAN, R. (1981): "Entrevista con Héctor Bianciotti. La travesía nocturna de la escritura", *Quimera*, 3, pp. 22-29.
- * FOSSEY, J.M. (1973): "Héctor Bianciotti", *Galaxia latinoamericana (siete años de entrevistas)*. Las Palmas: Inventarios provisionales.

²² Les mots et les espaces se chargent de temporalité: *Lámparas serán para él los signos entrevistados de felicidad, las promesas, algunos encuentros, la rosa, la culminación de un acorde o de una ternura, o ciertas palabras de los libros -las que vuelven y adquieren, en la repetición, una significación más intensa que la acordada por los diccionarios, aunque menor de la que prometen; palabras que representan la voluntad inocente del poeta de reducir a la evidencia las márgenes oscuras de su paisaje íntimo; signos provisionarios del mensaje entrevistado y que han debido de servirle, justamente, de lámpara, en la travesía nocturna de la escritura (Bianciotti, 1972: 21-22). Une littérature de pures évidences, qui s'identifie à la réalité. Un inventaire insistant, pour ne pas perdre de vue les choses -le monde-, pour les faire remonter à la surface bouillonnante du jour (Bianciotti, 1978: 72); ces sensations qui restent à fleur de peau et qui peuvent se passer du secours esthétique de la réminiscence (p. 140); la clarté fugace de certaines ruptures dans la trame serrée du jour, à travers lesquelles le monde laisse deviner un instant son sens (p. 238); Voilà la chose, un bloc, une évidence (p. 75).*

* MATORE, G. (1962): *L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*. Paris: Ed. du Vieux Colombier.

* VAZQUEZ VILLANUEVA, G. (1989): *Travesía de una escritura. Leyendo a Héctor Bianciotti*. Buenos Aires: Corregidor.

* WINNICOT, D.W. (1975): *Jeu et réalité. L'espace potentiel*. Paris: Gallimard.