



Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé (dir.)

Les référents du littéraire

Éditions et Presses universitaires de Reims

Augusto Roa Bastos, *El baldío* (*Le Terrain vague*), 1960 : le problème du lieu

Marie-Madeleine Gladieu

DOI : 10.4000/books.epure.1385
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Année d'édition : 2013
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
EAN électronique : 9782374961941



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2013

Référence électronique

GLADIEU, Marie-Madeleine. *Augusto Roa Bastos, El baldío (Le Terrain vague), 1960 : le problème du lieu*
In : *Les référents du littéraire* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2013
(généré le 20 septembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/1385>>.
ISBN : 9782374961941. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.1385>.

Ce document a été généré automatiquement le 20 septembre 2023.

Augusto Roa Bastos, *El baldío* (*Le Terrain vague*), 1960 : le problème du lieu

Marie-Madeleine Gladieu

- 1 Étranges personnages que ces deux individus impossibles à identifier, au visage dont les traits ont disparu sous la saleté et dans l'obscurité, et à la silhouette dévorée par son ombre. L'un des deux est vivant, et traîne l'autre, mort, parmi les déchets, les racines et les branches qui jonchent un sol inégal. La voix narratrice anonyme, extradiégétique, conte ce que voit cet œil de caméra à infrarouges, dans une nuit totale que soudain déchirent les phares d'une voiture, puis le premier éclair d'un orage imminent. Le lecteur, placé dans les conditions d'un aveugle, doit croire sur parole cette voix qui lui décrit pourtant un paysage réel, situé dans un faubourg de Buenos Aires, à l'embouchure du Riachuelo. Les rives de ce ruisseau, qui ne porte qu'un nom générique pour nom propre, où se trouvaient les tanneries et les mégisseries, sales et malodorantes, sont l'endroit où les habitants du quartier jettent tout ce dont la vie se débarrasse et que l'eau entraîne jusqu'à la mer où toute chose va mourir et se régénérer. Le poème le plus connu de la langue espagnole ne commence-t-il pas par affirmer que « Nos vies sont les rivières qui vont se jeter dans la mer qui est la mort »¹, mort qui, dans l'Occident chrétien, est le prélude à la renaissance dans une vie éternelle ? La rumeur de la vie citadine ne parvient en ce lieu que très atténuée, comme souterraine : cette première remarque sur la topologie remet en question le réalisme de ce texte. Comment une rivière, qui coule en contrebas, au fond d'un petit ravin, peut-elle dominer la ville construite un peu plus haut ? Les papiers sales froissés, les boîtes de conserves vides et les bouteilles cassées qui s'entrechoquent rythment la lente progression du corps humain que le vivant traîne sur la berge, et un « léger chant isochrone », auquel nul ne semble prêter attention, accompagne ce déplacement.
- 2 Le lecteur interprète d'abord cette scène comme une présentation d'un assassin qui, à la faveur de la nuit noire, traîne sa victime vers un lieu où elle ne sera pas aisément découverte. Mais pourquoi un assassin, dans cette obscurité absolue, ne se contente-t-il

pas de tourner sa victime face contre terre, et de fuir ? La nuit et la saleté protègent son anonymat et sa fuite. De plus, le mobile du crime n'est pas présenté, et il n'est question d'aucune enquête. Le personnage vivant a donc une fonction plus complexe. Il n'est pas simple obstacle à la vie de l'autre ; l'expression du visage du défunt, tantôt impassible, tantôt « enchantée » du déplacement auquel l'autre le soumet, ne semble pas connoter une victime traînée parmi les détritrus par son assassin.

- 3 Le crâne du défunt cahotant joyeusement, apparemment enchanté, apparaît d'abord dans ce contexte comme un élément d'humour noir, comme un détail qui choque, véritable provocation de la part de la voix narratrice. Plutôt qu'à l'écriture de Roa Bastos, le lecteur pense à celle de Miguel Angel Asturias, qui a préfacé son premier recueil de nouvelles, *El trueno entre las hojas* (*Le Tonnerre entre les feuilles*), dans l'édition de 1953. Asturias avait publié, quelques années plus tôt, *El Señor Presidente* (*Monsieur le Président*) : l'un des personnages affirme clairement que, sous la dictature de Monsieur le président (Manuel Estrada Cabrera), le cimetière est plus gai que la ville, et la mort, plus belle que la vie. Un ami du Président a été assassiné par un mendiant fou ; la police, cherchant l'assassin et voulant profiter de cette occasion pour se débarrasser d'un ennemi du régime, fait arrêter et torturer les mendiants pour qu'ils avouent ce que le Président veut faire accepter comme vérité ; seul un mendiant aveugle et cul-de-jatte refuse d'obtempérer : il est torturé à mort dans le commissariat, et son corps est jeté dans la benne à ordures. Le lendemain, au lever du jour, le favori du Président, Miguel Cara de Angel, passe inspecter le dépôt d'ordures et y découvre le mendiant fou qui, mortellement blessé, agonise et délire sur les détritrus, heureux de rejoindre sa mère. Revenant de son travail, un charbonnier passe aussi par là ; Cara de Angel lui ordonne d'emmener le mourant à l'hôpital ; aucun de ces deux « témoins » n'est matériellement responsable de la mort du mendiant, bien qu'ils se trouvent près de lui à ce moment. Le favori passe vérifier, tant que le jour n'est pas encore levé et que l'activité de la ville n'a pas recommencé, qu'il ne reste aucune trace des morts sous la torture.
- 4 La volonté de bien cacher, dans l'obscurité, le corps du défunt, dans un lieu qui sert aussi de dépôt d'ordures, peut laisser imaginer une situation similaire. Un sbire d'un régime dictatorial répressif et cruel, voulant cacher aux yeux des citoyens ordinaires, les crimes commis par les représentants de l'ordre imposé par l'État, doit mettre un corps torturé à l'abri des regards trop curieux. Le mort ne semble d'ailleurs pas porter de marques visibles de blessures, et ne laisse derrière lui aucune trace de sang ; seul son crâne ballotte, comme si son cou avait subi un choc qui le brise. Le vivant, dont le lecteur ne connaît que les actions présentes, ne serait plus, dans ce cas, l'assassin direct du second personnage, mais celui qui tente de cacher un crime qu'il n'a pas directement commis, un agent au service d'un régime criminel. Le dépotoir imaginairement situé plus haut que la ville qui « semblait trépider sous la terre », rappelle celui du roman d' Asturias, situé lui aussi au-dessus de la capitale. Une telle topographie ne peut être que symbolique : la cité qui représente la patrie, où s'incarne la souveraineté de la nation, est dominée non par un tertre naturel et beau, mais par tout ce que cette cité rejette. L'enfer qu'est devenue la capitale non nommée est un lieu sombre seulement éclairé par des lumières soudaines et violentes, les premiers chapitres du roman d' Asturias se déroulant dans la nuit ; le lecteur trouve dans la nouvelle de Roa Bastos une ambiance similaire, accentuée par les contrastes lumineux à la Jérôme Bosch. Les trous dans lesquels croupissent les cadavres des animaux ou leurs déjections, les objets brisés et leurs bords coupants, les déchets de toute sorte, et d'où le

personnage vivant extrait le mort, rappellent ceux de l'enfer dantesque ; et comme dans la *Divine Comédie*, aucun chemin n'est droit dans ce secteur.

- 5 Toutefois, ce lieu d'apparence infernale a pour prolongement un replat herbeux, vers lequel le vivant tire le mort. Ce dernier, précise le texte, semble enchanté de ce changement. Dans une obscurité si profonde, et à propos d'un visage rendu méconnaissable par la boue, une telle observation paraît étonnante. Comment un regard extérieur peut-il remarquer de tels détails ? Il perçoit assurément ce qui est caché, ou doit peut-être rester caché, au reste des hommes. Le personnage vivant installe de son mieux le mort, lui arrange un lit funèbre avec des branches et des feuilles, un peu de terre et d'herbe par-dessus, rendant cette dépouille à la terre sur les herbes folles de cette prairie primitive. La présence, inattendue pour le lecteur, d'un nouveau-né qui semble émerger de cet endroit pour apparaître aux côtés du défunt, choque la sensibilité occidentale moderne, pour laquelle vie et mort sont antithétiques.
- 6 L'action de cette nouvelle doit alors être réinterprétée à partir de ces herbes sauvages, de cette prairie, et de la coïncidence en cet endroit d'une dépouille mortelle et d'un petit être dont la vie commence. La lecture de Plotin, l'histoire d'Er dans les *Ennéades*, éclaire finalement la signification réelle de cette scène. Abandonnant sa dépouille mortelle et rendu à son corps premier, Er accède au *daimonion topos*, à ce lieu divin et prodigieux où les esprits vont renaître, en s'incarnant dans un nouveau corps. Les esprits, ou corps premiers, qui y arrivent sont jugés, et envoyés pour un temps dans le monde du haut ou dans celui du bas, selon que les vivants où ils demeuraient ont été justes ou non. Puis les esprits reviennent en ce lieu, intermédiaire entre le haut et le bas, pour une nouvelle incarnation. C'est une prairie humide, verdoyante et fleurie, où la matière encore indéterminée va prendre forme et être investie par un esprit en provenance du monde du haut ou de celui du bas. Er regarde et écoute, afin de témoigner à son retour sur terre, car il lui est donné de voir et d'entendre ce qui reste caché aux autres hommes.
- 7 La nouvelle de Roa Bastos prend alors un tout autre sens que celui qu'est tenté de lui donner le lecteur de prime abord. Cette obscurité totale qui protège l'action et rend le lieu réel peu identifiable, tout en niant le temps des montres et des calendriers (la nuit des temps), c'est celle du monde où advient la réalisation du mythe, ici celui de la naissance du corps investi par l'esprit. Un corps revient du monde du bas, du sordide et de la dégradation, pour accéder à ce *daimonion topos* où il pourra se réincarner, sa pénitence étant terminée : chacun comprend alors pourquoi le crâne semble si joyeux, pourquoi se heurter aux racines et aux mottes de terre devient pour lui une sorte de danse de la victoire et de l'espoir. Les racines qui entravent son déplacement sont donc la matérialisation de tout ce qui le retient encore dans cet enfer. En extraire le corps en le tirant par les mains ne suffit plus, car c'est le mouvement qui fait sortir de terre ; il faut aller jusqu'au bout de ce rituel, et aller rendre à la prairie ce corps entier : le vagissement à peine perceptible du début de la nouvelle signifie qu'une nouvelle vie attend pour se matérialiser, et c'est probablement à cet appel que répond l'arrivée du corps qui sort de terre, et la terre couvre encore son visage. Le vagissement se renforce lorsque le corps est allongé entre les herbes : la nouvelle vie s'incarne, prend forme. Le mythe se réalise, la vie continue. Il faut attendre les dernières lignes de la nouvelle pour que les vagissements abstraits deviennent une forme humaine, encore peu précise, puis une créature nettement matérialisée, qui se dégage des feuilles d'un

journal contenant les mots dont cet être aura à se servir. L'immatériel se fait humain, le mythe se réalise. Le corps ancien est rendu à la nature, le corps nouveau a pris vie.

- 8 Le vivant inconnu aux traits si peu précis est alors la force matérielle qui aide le mythe à se réaliser un fois de plus, le bras agissant du Destin. Dans ce cas, point n'est besoin de lui attribuer un physique particulier, des traits pour l'identifier. Dans la lumière des phares d'un véhicule, il apparaît semblable au corps qu'il a la charge de transporter vers la prairie de la nouvelle naissance. Il l'aide à se dégager de cette terre infernale, le remonte à grand peine ; puis, sa tâche accomplie, il remonte le talus vers la nuit. Ce lieu intermédiaire entre le haut et le bas fonctionne donc bien comme la prairie où Er observe la formation des corps des êtres vivants. Et le regard du narrateur est bien semblable à celui d'Er, qui ne peut voir l'invisible qu'en étant débarrassé de son corps matériel et en utilisant les facultés de son corps premier.
- 9 Le lieu où se déroule cette nouvelle est, par conséquent, perçu par le lecteur grâce à un système de références multiples. Il imagine d'abord la banlieue extérieure de Buenos Aires, l'embouchure du Riachuelo où les habitants du quartier viennent jeter leurs détritux, la rivière étant déjà bien polluée par les excipients des tanneries et mégisseries. Dans ce cas, suivant la logique des lieux, les deux personnages sont interprétés comme l'assassin et sa victime. Mais il est curieux, voire illogique, de lire que le présumé assassin emporte le nouveau-né vers un autre lieu, présumé de vie.
- 10 Un second système de références renvoie à la tradition littéraire, à Dante et à son enfer, une fois passées les eaux noires du Styx, à l'entrée duquel souffle un vent noir et mauvais : un orage commence à éclater ; et nous évoquons aussi les premiers chapitres de *Monsieur le Président*, avec ses êtres humains jetés parmi les détritux ou venant mourir au dépôt d'ordures, et les sbires du dictateur inspectant au matin la bonne disparition des traces des torturés. Et la ville gronde au loin, comme un monstre digérant ses victimes. Dans ce cas, le personnage vivant et adulte n'est plus le responsable matériel du crime, mais il en porte la responsabilité morale.
- 11 Le système de références le plus logique est celui qui renvoie au mythe du *daimonion topos* et au récit d'Er qui a eu le privilège d'en observer l'activité et d'en revenir pour en témoigner en ce monde. Les références exactes à un lieu proche de Buenos Aires, devenu l'un de ses quartiers populaires, grâce au nom propre de la rivière, Riachuelo, pouvant fonctionner comme un nom générique, le Ruisseau, et à la disposition topographique de l'action de la nouvelle, ne constituent pas un obstacle à la transgression : la prairie humide peut parfaitement être assimilée aux bords de la rivière Riachuelo, aidée en cela par la nuit noire qui est descendue sur ce lieu. Le développement industriel et technique de la capitale n'est pas non plus un obstacle à la répétition du mythe de la naissance du corps humain, tel que les Grecs de l'Antiquité l'ont formulé : le nouveau continent affirme depuis la fin de l'époque coloniale ses racines grecques (*Ariel* de l'Uruguayen Rodó, par exemple, évoquant les origines de la civilisation américaine, renvoie au monde grec et à ses mythes) ; le lecteur ne s'étonne donc pas de voir se réaliser le mythe du *daimonion topos* aux portes mêmes de la ville la plus européenne de l'Amérique, malgré les phares des automobiles et les vrombissements des moteurs de l'industrie.
- 12 Le lieu réel précisément évoqué disparaît physiquement dans les ténèbres les plus profondes pour laisser transparaître l'espace mythique, le seul capable d'assurer, au-delà du temps et de ses maux, la transmission éternelle de la vie.

NOTES

1. Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, première strophe.

AUTEUR

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP