



Jean-Louis Guereña (dir.)

## Famille et éducation en Espagne et en Amérique Latine

Presses universitaires François-Rabelais

---

## Structure familiale et figures de l'éducation dans *Paradiso* de José Lezama Lima

Françoise Moulin Civil

---

DOI : 10.4000/books.pufr.6193  
Éditeur : Presses universitaires François-Rabelais  
Lieu d'édition : Presses universitaires François-Rabelais  
Année d'édition : 2002  
Date de mise en ligne : 20 juin 2017  
Collection : Études hispaniques  
ISBN électronique : 9782869065109



<http://books.openedition.org>

### Référence électronique

MOULIN CIVIL, Françoise. *Structure familiale et figures de l'éducation dans Paradiso* de José Lezama Lima  
In : *Famille et éducation en Espagne et en Amérique Latine* [en ligne]. Tours : Presses universitaires  
François-Rabelais, 2002 (généré le 10 mai 2019). Disponible sur Internet : <[http://  
books.openedition.org/pufr/6193](http://books.openedition.org/pufr/6193)>. ISBN : 9782869065109. DOI : 10.4000/books.pufr.6193.

---

Ce document a été généré automatiquement le 10 mai 2019. Il est issu d'une numérisation par reconnaissance optique de caractères.

---

# Structure familiale et figures de l'éducation dans *Paradiso* de José Lezama Lima

Françoise Moulin Civil

---

"Leer *Paradiso* es cabalgar, de mil maneras profanas, en la piel entreabierta de la palabra"

Juan Coronado, *Paradiso múltiple*

- 1 L'intitulé du colloque invitait à exploiter un certain nombre de points de rencontre entre ces deux institutions que sont la Famille et l'Education. Par ailleurs, les orientations de travail et de recherche proposées autorisaient *a priori* une assez large exploration de réalités spécifiques telles que la scolarisation, la socialisation, la codification des échanges, etc., tout cela à travers une grande diversité de méthodes d'approche : l'histoire, la sociologie, la psychologie, la littérature... Ce dernier domaine, convenons-en, se trouve être à la marge, surtout lorsqu'il s'agit de littérature de fiction. En effet, entre la description d'une réalité sociale, telle que la transmettent l'expérience propre, le témoignage ou le traité scientifique, et la lecture thématique d'une œuvre littéraire s'interpose la dimension complexe mais inévitable de la représentation de cette même réalité : une médiation signifiante.
- 2 Si l'objet d'aujourd'hui n'est assurément pas de répondre à la question rebattue de savoir si le discours romanesque peut rendre compte du réel ou s'il n'est que porteur de ce que l'on a appelé une "illusion référentielle"<sup>1</sup>, on ne peut pas, cependant, faire l'économie de cette mise en garde : la représentation met au jour une distance qui doit induire une lecture prudente et circonstanciée de l'œuvre. Autrement dit, la signification qui se dégagera peut-être du parcours proposé ne sera pas forcément celle d'un référent, c'est-à-dire d'une relation directe au réel, mais bien celle d'une réalité médiatisée, en quelque sorte fictionnalisée : une manière de prisme que l'on ne pourra négliger.

## Une "somme"

- 3 A ce modeste présupposé théorique, il convient d'ajouter un autre préalable, plus spécifique à l'œuvre explorée. *Paradiso*, roman de José Lezama Lima est publié en 1966 à Cuba qui vit les débuts de sa Révolution<sup>2</sup>. Or, ce roman, fruit d'une longue gestation, d'une somme déjà livrée par livraisons dans la revue *Orígenes*, accuse un premier décalage évident avec les romans de sa génération, plus tournés vers une thématique révolutionnaire, nourris de réflexion sociopolitique et d'un militantisme euphorique<sup>3</sup>. Nulle commune mesure, en effet, entre *Paradiso* et les romans publiés à la même époque tels que *Maestra voluntaria* (1962) de Daura Olema García, *El perseguido* (1964) de César Leante, *El derrumbe* (1964) de José Soler Puig, *Memorias del subdesarrollo* (1965) d'Edmundo Desnoes, etc., qui consignent, chacun à leur manière, les problèmes, les changements et les progrès.
- 4 Outre son inadéquation à l'époque, la singularité du roman de Lezama ressortit clairement à la multiplicité des niveaux de lecture que celui-ci met en jeu, un foisonnement et une obscurité maintes fois soulignés, comme ici par Emir Rodríguez Monegal :
- "Ante una obra como *Paradiso* -una autobiografía que es, también, una alegoría; unas memorias de la Cuba republicana que contienen en su centro un tratado de retórica, además de una poética de la narración, una teoría del origen andrógino del hombre, y miles de cosas más; una novela de cajoncitos en que cada compartimento ofrece la sorpresa de una totalidad miniaturizada del cosmos; un libro varias veces codificado, varias veces hermético-, ante un texto como el de *Paradiso* se despierta la tentación irresistible de declararlo oscuro, incomprensible, absurdo"<sup>4</sup>.
- 5 De ce roman à tiroirs, comme il est dit, il serait donc absurde de vouloir convoquer tous les niveaux d'appréhension, même si leur simultanéité est indéniable. Il va de soi que le roman est une somme, comme s'est plu à le souligner Vargas Llosa<sup>5</sup>, et que pénétrer dans l'un de ses compartiments ne nous interdise pas quelque incursion ailleurs. Ce *modus legendi* ainsi déterminé n'est donc pas celui d'une démarche anthologique mais bien celui, partiel, voire partial ou tangentiel, d'une approche thématique : *Paradiso* comme représentation de deux espaces *a priori* distincts, la Famille et l'Éducation.
- 6 J'ajouterai un mot sur le mode de récit. Bien que rétive en général à l'interprétation autobiographique des textes de fiction, force m'est de reconnaître que le roman de Lezama pourrait offrir cette possibilité de lecture. L'auteur y souscrit d'ailleurs lui-même, quoiqu'avec une certaine retenue :
- "Ofrecí en *Paradiso* una suma, una totalidad en que aparecen lo muy cercano e inmediato, el caos y el Eros de la lejanía. Cuando yo digo que en ese libro yo he puesto mi vida, no debe interpretarse la frase en un sentido literal, aunque haya mucho de mi vida en *Paradiso*, sino como la dedicación y el fervor con que lo escribí"<sup>6</sup>.
- 7 Le roman, il est vrai, révèle une dépendance de l'auteur à ses circonstances et, dans le personnage central de José Cemí, se retrouvent *grosso modo* les expériences existentielles de José Lezama Lima : le contexte familial et social, la présence prépondérante de la mère, l'asthme, l'expérience universitaire, les lectures, la vocation pour l'écriture...<sup>7</sup>. Malgré ces coïncidences troublantes, quelques anomalies viennent infléchir ce sens initial. Tout d'abord, il n'y a pas, selon le schéma de Philippe Lejeune dans le *Pacte autobiographique*<sup>8</sup>, d'identité entre auteur, narrateur et personnage ou, comme dirait Genette, de narrateur

autodidégétique<sup>9</sup>. Le récit n'est mené que très occasionnellement à la première personne, marquant sa préférence pour la troisième ou la première du pluriel. Ensuite, que je sache, la ressemblance n'a pas vocation à se constituer en signe d'homothétie, c'est-à-dire de similitude parfaite ; il convient donc de dissocier l'auteur réel et le personnage éventuel ou accidentel qu'est Lezama du sujet de l'énonciation. Enfin, l'autobiographie se définit comme un texte référentiel, informatif<sup>10</sup>, prétention à laquelle échappe, je crois, le texte de fiction. Pour toutes ces raisons, je préfère donc parler ici de récit biographique.

## Une chronique familiale

- 8 *Paradiso* peut donc être abordé comme une chronique individuelle ou, plus justement, comme une chronique familiale, dont le centre serait l'éducation d'un jeune homme, José Cemí, à La Havane, dans le premier tiers du XX<sup>ème</sup> siècle, semblerait-il entre 1894 et 1930<sup>11</sup>. Ce destin particulier s'inscrit dans une histoire collective, celle de l'ère républicaine, une longue période de troubles et de mutations dont les contours, au demeurant, se dessinent à grand-peine. De la même façon que *Paradiso* n'est pas un roman *costumbrista*, il serait vain d'y chercher des dates précises, des indices temporels fiables ou la relation d'événements nationaux aisément identifiables, exception faite de certains soulèvements étudiants sur lesquels je reviendrai. A la rareté référentielle répond une mise à mal, une déconstruction du temps historique et l'allégeance à ce dernier n'est jamais qu'incidente ou accessoire : domine ici un récit non chronologique obéissant à un travail désordonné de la mémoire, à une récupération intermittente du passé. Ce caractère proustien de *Paradiso* n'est, me semble-t-il, plus à démontrer<sup>12</sup>.
- 9 Avant que d'envisager cette famille aux prises avec les milieux traditionnels d'éducation (école, université), il n'est pas inutile, sans doute, d'examiner sa nature et sa fonction dans le roman. Je laisse délibérément de côté l'histoire, l'anecdote, rendues complexes par la non-linéarité, la multiplication des récits secondaires et l'éclatement des séquences narratives, pour m'en tenir à un cadre général, à un fonctionnement d'ensemble susceptibles d'éclairer l'analyse.
- 10 La lecture première, immédiate, du texte dévoile une évidence : la famille est au centre du récit, non seulement en tant qu'objet de la chronique mais aussi en tant que sujet, que support de l'action et qu'ordonnance du discours. Tout dans le roman-y compris le monde représenté-s'organise, prend sens autour de la famille, communément caractérisée par la critique (mais à juste titre) *d'axis mundi*<sup>13</sup>.
- 11 Cette famille, socialement définie comme *criolla* y *burguesa* ou, ainsi que le stipule le texte, comme "familia de clase militar culta" (p. 310), naît de la conjonction de deux lignages dont les paramètres, quoique non superposables dans leur totalité, engendrent ce que l'on pourrait définir comme une cellule compacte et unitaire. L'image de cette dernière se traduit textuellement par une série de métaphores de la densité et de la confluence comme ici :
- "[...] las dos familias al entroncarse, se perdían en ramificaciones infinitas, en dispersiones y reencuentros, donde coincidían la historia sagrada, la doméstica y las coordenadas de la imagen proyectadas a un ondulante destino" (p. 70).
- 12 Ailleurs, en un même passage, le narrateur parle de "dinastía familiar", de "ese familiar tejido pulimentado", de "núcleo familiar", enfin, de "castillo familiar" (pp. 180-181) : toutes images qui insistent à l'envi sur la dimension autarcique et stable du noyau

familial. Une autre figure en vient souligner le caractère homogène et harmonieux, celle, parfaite et close, du cercle :

"El cuadrado formado por Rialta y sus tres hijos, se iba trocando en un círculo. Hicieron los infantes un pequeño movimiento para darle entrada a la madre, afanosa de llegar a esa isla, apoyada en un círculo cuyos bordes oscilaban [...]" (p. 174).

- 13 La famille, dans *Paradiso*, se présente avant tout comme un ordre, comme un modèle qui fonctionne à partir d'un code interne tout à fait prégnant, une sorte de mythologie domestique très forte qui dépasse le simple folklore ou une apparente connivence et qui la conduit à élaborer un lexique propre lié à l'histoire ancestrale. En témoigne ce passage :

"José Cemí había oído de niño a la señora Augusta o a Rialta, o a su tía Leticia, decir cuando quería colocar algo sucedido en un tiempo remoto y en un lugar lejano, [...] comentar cosas de *cuando la emigración, o allá en Jacksonville*. Era una fórmula para despertar la imaginación familiar, o esa condición de arca de la alianza resistente en el tiempo, que se apodera de la familia, cuando conservando su unidad de cercanía, se ve obligada a anclar en otra perspectiva, que viene como a tomar en mágica esa unidad familiar [...]" (p. 49 -c'est l'auteur qui souligne-).

- 14 En outre, l'unité de la famille est cimentée par toute une généalogie de femmes. La Abuela Munda, la Abuela Mela, Dofla Carmen Olate, Augusta, Rialta, enfin, mère de José Cemí, forment une lignée matriarcale qui s'impose comme gardienne du passé, garante des traditions et protectrice des membres qui composent la famille. Par métaphore, l'on pourrait dire que cette matrilinearité se projette en image ombilicale de la fixité, de l'enracinement mais aussi de la cohésion. La cellule familiale édicté les lois, les normes de conduite autant qu'elle s'érige elle-même en loi. Mais, de la même façon que toute règle souffre des exceptions, des transgressions, quelques personnages de la famille sortent du rang, tentent de briser la clôture du cercle domestique, provoquant tensions et distorsions. Dans le rapport de la Famille à l'Education, ils jouent notamment un rôle prépondérant sur lequel je vais revenir dans un instant. En tout cas, il convient de remarquer que l'excentricité même de ces personnages ne fait que reformer ou renforcer l'image du centre<sup>14</sup>.

- 15 Pour José Cemí, la famille fonctionne comme double unité : affective mais aussi spatio-temporelle. De façon schématique, elle se confond même avec la maison. Point d'origine autant que point d'ancrage, elle est le lieu dont il part difficilement et auquel il revient sans cesse, un espace privé, intime, dont sa mère, Rialta, héritière des femmes et des valeurs qui l'ont précédée, est le centre exact de gravité. A propos d'elle, le narrateur fournit cette anticipation :

"Al paso del tiempo seria el centro sagrado de una inmensa dinastía familiar" (p. 227).

- 16 A *contrario*, l'absence de la mère engendre le décentrement et l'errance d'un autre personnage :

"[...] nada hemos sabido de la morada de su madre, y eso le convertirá en un argonauta permanentemente errante y excéntrico [...]" (p. 390).

## La vocation pédagogique de la famille

- 17 La mort du père a laissé un vide que la mère s'efforce de combler. Rialta l'explique de cette façon à José Cemí :

"La muerte de tu padre, pudo atolondrarme y destruirme, en el sentido de que me quedé sin respuesta para el resto de mi vivir, pero yo sabía que no me enfermaría, porque siempre conocí que un hecho de esa totalidad engendraría un oscuro que tendría que ser aclarado en la transfiguración que exhala la costumbre de intentar lo más difícil" (p. 246).

- 18 L'image de ce père absent, José Eugenio, s'érige, dès lors, en véritable modèle à suivre, en quintessence de l'autorité et du savoir, en centre à reconquérir<sup>15</sup>. C'est lui qui, d'une certaine façon, a déterminé la vocation pédagogique de la famille. Avant de mourir, il a chargé Rialta et Oppiano Licario, sorte de mentor, non seulement de l'éducation mais aussi de l'instruction de ses enfants, en particulier celles de José Cemí. De Rialta, il dit :

"Yo sé que Rialta interpretará su destino, que será abrir el destino de sus hijos, en forma irreprochable" (p. 165)<sup>16</sup>.

- 19 A Oppiano, il confie :

"Tengo un hijo, conózcalo, procure enseñarle algo de lo que usted ha aprendido viajando, sufriendo, leyendo" (p. 166).

- 20 Pour José Eugenio, il ne fait aucun doute que l'enseignement est de l'ordre du privé et de l'individuel autant que de l'héritaire.

- 21 A cet égard, deux scènes de pédagogie paternelle paraissent tout à fait emblématiques. Dans la première, le père apprend à nager à son fils : "No creo", lui dit-il, "que aprendas a nadar solo, por eso, hoy te voy a enseñar" (p. 138). José Cemí reste accroché à l'index tendu de son père ("se apretaba del índice con toda la mano" *-ibid.-*) jusqu'à ce que ce dernier décide de le retirer : "Ya se te quitó el miedo, ahora aprenderás solo", *-ibid.-*). Dououreux apprentissage pour l'enfant qui disparaît sous l'eau et s'évanouit, sauvé d'extrême justesse par son père. La seconde scène met en œuvre une relation plus intellectuelle entre père et fils (pp. 145-146). Dans l'intimité de son bureau, le père entreprend de montrer des images à José. De cette façon, il désigne, de l'index, deux images, représentant l'une, un étudiant, l'autre, un remouleur. La leçon s'achève ainsi :

"La ávida curiosidad adelantaba el tiempo de precisión de los grabados, y José Cemí detuvo con su apresurada inquietud el índice en el grabado del amolador, al tiempo que oía a su padre decir: el bachiller. De tal manera, que por una irregular acomodación de gesto y voz, creyó que el bachiller era el amolador, y el amolador el bachiller" (p. 146).

- 22 La confusion de l'élève José Cemí offre des répercussions inattendues à ce cours particulier. Ainsi s'achève la scène :

"Así cuando días más tarde su padre le dijo:-¿Cuándo tengas más años querrás ser un bachiller? ¿Qué es un bachiller?-. Contestaba con la seguridad de quien ha comprobado visiones. -Un bachiller es una rueda que lanza chispas, que a medida que la rueda va alcanzando más velocidad, las chispas se multiplican hasta aclarar la noche-. Como quiera que en ese momento su padre no podía precisar el trueque de los grabados en relación con la voz que explicaba, se extrañó del raro don metafórico de su hijo. De su manera profética y simbólica de entender los oficios" *-ibid.-*.

- 23 Au-delà du charme candide de l'anecdote, cette scène, à l'instar de la leçon de natation, est significative. La symbolologie traditionnelle nous autorise à reconnaître dans l'index, tendu, de la première séquence, le doigt de la vie et dans celui, pointé, de la seconde, le doigt du maître de la parole<sup>17</sup>. Dans les deux cas, la pédagogie privée a fait son œuvre : José Cemí a appris à nager et a découvert -à son corps défendant- sa vocation de poète. Il y a bien -par doigt paternel interposé- transmission d'un savoir<sup>18</sup>, droit que revendiquent d'ailleurs tous les membres de la famille. En effet, cette volonté didactique s'exprime dans

un grand nombre d'épisodes du roman et dans les occasions les plus variées : la lecture d'une lettre, une réunion de famille, une promenade, un repas de fête... peuvent être le lieu de l'enseignement ou son prétexte.

## Le discours sur l'école

- 24 Mais, tantôt de façon latente, tantôt de manière explicite, émerge un discours de réticence par rapport au système scolaire institutionnalisé. Ce dernier est vécu comme monde extérieur au cercle familial pourtant ouvert à la culture. Dans cette réserve, l'on peut voir à la fois un processus de légitimation de la famille comme pourvoyeuse de savoir et le signe d'une appréhension face à la liberté qu'engendrent la fréquentation de l'école et l'acquisition de connaissances hors du cadre domestique. Dans ce conflit non déclaré, les personnages excentriques, marginaux, dont j'ai parlé plus haut, jouent essentiellement le rôle de révélateurs, voire de dénonciateurs. Luis reproche, par exemple, à la Abuela Munda de différer l'inscription de José Eugenio à l'école :
- "Usted siempre, mamá Munda, queriendo colocar la familia en el paraíso pradera de los incas [...]. Pero no vaya a suceder que su deseo de ver los días de José Eugenio dentro de la luz delicada de su hija Eloísa, lo vayan apartando del colegio [...]. Usted a veces se distrae, y en su paradisíaca pradera se adormece, pero ya José Eugenio, debía estar pupilo en el colegio" (pp. 83-84).
- 25 Cette réticence s'explique principalement par la peur du dehors, angoisse qui s'exprime à plusieurs reprises dans le roman. Par exemple, à la première escapade nocturne d'Alberto, oncle de José Cemí, Augusta, la mère, cherchant à le dissimuler à son mari, réagit très violemment :
- "No deseo que él sepa nada de esa noche de su hijo, querría luchar contra ella, contra ese imposible que es la primera noche pasada fuera de casa por un muchacho. Querría ir hasta la hoguera del diablo y allí sacrificar a su hijo" (p. 112).
- 26 Certes, le remède paraît démesuré par rapport au mal. Il est pourtant assez significatif que le châtiment envisagé soit aussi draconien et ancestral. La réaction semble relever davantage d'une position de clan que d'une posture individuelle.
- 27 Ailleurs, et dans un tout autre registre, c'est Leticia qui reproche à sa soeur Rialta de garder José Cemí enfermé dans le cocon familial :
- "Lo encuentro que vive muy retraído para su edad. Le hace falta salir, tratar a más gente, tener amigos. Parece que nada más le gusta oírlos a ustedes, cuando le hacen relatos de las Navidades en Jacksonville, de la muerte de los abuelos, y sobre todo de la muerte de su padre. Así lo van haciendo tímido [...]" (p. 226).
- 28 Quoi qu'il en soit des motifs réels de cette pusillanimité, il n'en demeure pas moins vrai que s'élabore une véritable résistance familiale au système scolaire, fruit d'une défiance à première vue inhérente.
- 29 Les structures du système scolaire sont largement évoquées dans le roman. D'une certaine façon, elles se constituent en vecteur de la fiction puisque, au niveau événementiel, l'histoire de José Cemí se confond avec les étapes de sa scolarité, depuis la première école qu'il fréquente-sise dans le camp militaire lui-même où il habite (le cercle familial est ainsi à peine transgressé)-jusqu'à l'université de La Havane où il fait des études de droit et qui reçoit, dans le roman, le nom d'*Upsalón*.
- 30 Le discours tenu sur l'école passe essentiellement par les réactions de José Cemí. Dans tous les cas, il trahit, sinon une opposition franche, du moins une attitude réfractaire, une

manière de quant-à-soi. Un processus constant de réminiscence permet de lire en contrepoint les expériences de son père, José Eugenio. Pour ce dernier, héritier des résistances les plus ancrées, l'image de l'école est proprement effrayante :

"Al entrar en el aula José Eugenio, la figura que menos aclaró en sus primeros recorridos por el espejeante y maravilloso monstruo que se tendía a su alcance, fue la del maestro" (p. 87).

- 31 Pour lui, l'école engendre la lassitude tout en étant le lieu des châtiments corporels<sup>19</sup>.
- 32 José Cemí, à son tour, vit l'école à travers l'apprentissage de l'ennui et de la douleur. Un discours progressivement critique se fait jour contre la monotonie et l'uniformité de l'enseignement. Mesuré à la pédagogie active et, pour ainsi dire, "en situation", à laquelle se livrent sans retenue les membres de la famille, le cours magistral se voit, sans appel, cloué au pilori :
- "Enfrente del profesor que monótonamente recitaba el texto, se situaban, como es frecuente, los alumnos, cincuenta o sesenta a lo sumo. La clase no parpadeaba, profundizaba su silencio, creyendo el dómine que los alumnos seguían morosamente el hilo de su expresión discursiva [...]. El silencio se hacía arbóreo, los más fingían que no miraban, otros exageraban su atención a las palabras volanderas e inservibles" (p. 213).
- 33 Le réquisitoire est sévère ! L'enseignant, appelé ici de façon quelque peu moqueuse "domine", reçoit aussi les titres moins glorieux de "profesorete" et de "profesor seriote" (p. 214). Le portrait, déjà fortement dépréciatif, s'orne d'un détail supplémentaire qui, assurément, ne réhabilite pas l'autorité et le rayonnement coutumiers du maître. Ainsi lit-on :
- "El sadismo profesoral, en esa dimensión inapelable, se mostraba a veces de una crueldad otomana" (p. 212).
- 34 Point de vue familial autant que point de vue individuel de José Cemí, l'école puis l'université se transforment en espaces de danger. Le chapitre IX met en scène des révoltes étudiantes dans lesquelles l'on reconnaît sans peine les manifestations antimachadistes des années 30 et, en un bel anachronisme très lézamien, celles qui éclatèrent contre Batista dans les années 50. Ces échauffourées offrent au récit un terrain favorable à l'expression conjuguée de la peur de l'étudiant José Cemí et de l'anxiété maternelle :
- "Cemí llegó a su casa con el peso de una intranquilidad que se remansaba, más que con la angustia de una crisis nerviosa de quien ha atravesado una obscuridad, una zona peligrosa [...]. Al toque en la puerta de su casa había acudido Rialta, que lo esperaba sentada muy cerca de la puerta, ansiosa por ver llegar a su hijo" (p. 244).
- 35 Bien qu'il s'agisse d'une situation extrême, le sens du passage se dégage clairement. L'extérieur est, dit le texte, une zone dangereuse. Sans ambiguïté aucune, il s'agit là d'un stéréotype que la psychanalyse a tôt fait de s'approprier : rentrer à la maison, passer la porte, signifie revenir à la mère et, en quelque sorte, *ad uterum*. Hors de la maison, point de salut. Hors de la mère, point de protection.
- 36 Or, dans le même temps et en dépit des obstructions familiales, qu'il faut davantage voir comme des défenses ou des parades plutôt que comme des interdictions réelles, l'université est aussi perçue comme un espace de liberté et d'initiation. De façon significative, Upsalón se présente à la manière d'une place publique, ouverte, détentrice par conséquent de possibilités infimes :
- "La escalera de piedra es el rostro de Upsalón, es también su cola y su tronco. Teniendo entrada por el hospital [...], todos los estudiantes prefieren esa prueba de reencuentros, saludos y recuerdos. Tiene algo de mercado árabe, de plaza tolosana,



de feria de Bagdad; es la entrada a un homo, a una transmutación, en donde ya no permanece en su fiel la indecisión voluptuosa adolescentaria" (p. 237).

- 37 Les lieux d'enseignement, vécus au début par José Cemí comme des repoussoirs (et donc comme des faire-valoir de la famille), deviennent peu à peu, dans la deuxième partie du roman, des pôles d'attraction. L'apprenti s'y fraie littéralement des voies de découverte qui le mènent pêle-mêle vers la sexualité, l'amitié, la philosophie, la poésie, l'écriture... Autant dire que l'une des énièmes lectures de *Paradiso* l'inscrirait dans le long cortège des romans d'initiation, d'apprentissage (aux côtés de ceux de Proust, Joyce ou Musil), textes dans lesquels famille et école n'ont plus valeur de groupes sociaux mais bien de groupes archétypaux. *Paradiso*, devenu alors récit paradigmatique, nous autorise à lire la biographie de José Cemí comme une trajectoire douée de sens (où ne manquent ni les épreuves ni les avertissements ni les tentations ni les progrès) et comme un cheminement exemplaire vers la connaissance. L'appartenance de *Paradiso* au *Bildungsroman* a d'ailleurs été soulignée par bon nombre de critiques. Mais ce serait là l'objet d'une autre étude et je voudrais en venir maintenant à quelques remarques de synthèse.
- 38 Dans ce roman, Famille et Education ne sont pas à considérer comme des temps successifs mais bien concomitants et même concurrents ou plutôt comme des espaces, moins hermétiques qu'il n'y paraît, puisque, à la manière des vases communicants, José Cemí saura tirer sa substance de l'une et de l'autre. Quoi qu'il en soit, les deux entités fonctionnent bien d'emblée comme des métaphores du dedans et du dehors. Leur incessante confrontation collabore à l'émergence d'une figure positive, celle de José Cemí, récepteur puis producteur.
- 39 Parallèlement, la famille renvoie une image de l'ordre, de la stabilité alors que l'éducation opère une dissolution de cet ordre par l'ouverture vers l'extérieur qu'elle propose et l'atomisation qu'elle impose. Cette métaphore de la dispersion, le texte la suggère lui-même lorsqu'il nous informe de la mort toute proche d'Augusta, mère de Rialta et grand-mère de José Cemí :
- "El aviso lo sorprendió con trágica precisión el mismo día en que doña Augusta había destellado en el centro de su familia como una gema en el centro de sus irradiaciones. Una comida familiar, que había mezclado la gravedad y la sencillez, les avisaba que había llegado la dispersión. Les avisaba que cada uno de aquellos fragmentos, de los que ella ocupaba el centro, tendría que comenzar en un nuevo centro con nuevas irradiaciones" (p. 200).
- 40 Organisation *versus* dispersion : l'antagonisme renvoie clairement à une dialectique du centre et de la périphérie et configure un ordre spatial figurant peu ou prou un tracé imaginaire de cercles concentriques. L'image a d'ailleurs fait les délices de la critique lézamienne. Autrement dit, de l'organe familial -génésique et placentaire-, José Cemí, grâce à l'éducation scolaire puis universitaire, a su franchir les limites.
- 41 Le binôme Famille/Education assume donc une fonction symbolique. Il est, dans l'économie de ce texte, la métaphore d'un corps bivalent dont les deux parties, les deux termes, les deux moitiés, tour à tour s'excluent ou se dévorent, se toisent ou se phagocytent. Dans ce processus de rejet/ingestion, le gagnant est, à coup sûr, la figure de l'apprenti, de l'élève, de l'éduqué, José Cemí, dont la substance s'enrichit à l'aune privée d'une famille possessive mais généreuse et à l'aune publique d'un système scolaire et universitaire, lui aussi attirant et prodigue de son enseignement.
- 42 En dernière instance et tout bien considéré, ces quelques conclusions n'excluent pas une lecture socio-historique du thème et une interprétation idéologique. L'on peut

reconnaître aussi dans ce conflit latent entre Famille et Education les atermoiements d'une bourgeoisie cubaine qui, dans les années 20-30 de ce siècle, voit se développer avec appréhension le mouvement étudiant et se faire jour l'idée d'une révolte tangible<sup>20</sup>. La cohésion familiale ne serait alors que le masque et la riposte d'une stratégie de classe qui se donnerait pour tâche de freiner l'émancipation de ses fils.

---

## NOTES

1. Cf. sur ce point précis, le volume collectif de Roland Barthes et al., *Littérature et Réalité*, Paris, le Seuil ("Points"), 1982 ; on doit l'expression à Michael Riffaterre (*ibid.*, p. 91 et suiv.).
2. José Lezama Lima, *Paradiso*, La Havane, Unión, 1966. Nous utilisons pour notre part l'édition de Julio Cortázar et Carlos Monsiváis, révisée par l'auteur, Mexico, Era, 1968. C'est à elle que renverront les numéros de pages, entre parenthèses, dans le corps du texte.
3. Cf. à cet égard, les divers classements proposés, par exemple, par Julio E. Miranda (*Nueva Literatura Cubana*, Madrid, Tauros, "Cuadernos Tauros", 1971), Seymour Menton (*La narrativa de la Revolución Cubana*, Madrid, Playor, "Nova-Scholar", 1978), (*Prose Fiction of the Cuban Revolution*, University of Texas Press, 1975), Ineke Phaf (*Novelando La Habana. Ubicación histórica y perspectiva urbana en la novela cubana de 1959 a 1980*, Madrid, Orígenes, "Tratados de crítica literaria", 1990).
4. Emir Rodríguez Monegal, "Paradiso : una silogística del sobresalto", in *Lezama Lima*, Ed. d'E. Suárez-Galbán, Madrid, Tauros, 1987, p. 79 (travail publié auparavant dans la *Revista Iberoamericana*, XLI, n<sup>os</sup> 92-93, juillet-décembre 1975, pp. 523-533).
5. Mario Vargas Llosa, "Paradiso : una summa poética, una tentativa imposible", *Amaru*, 1<sup>er</sup> janvier 1967, pp. 72-75.
6. Ciro Bianchi Ross, "Asedio a Lezama Lima", *Quimera*, 30 avril 1983, p. 34b.
7. Cf. Benito Varela Jácome, "Estructuras novelísticas de Lezama Lima", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n<sup>o</sup> 6, 1977, pp. 175-204, en particulier p. 184.
8. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil ("Poétique"), 1975.
9. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil ("Poétique"), 1975.
10. P. Lejeune, *op. cit.*, p. 36.
11. Ces dates sont avancées par Dolores Nieves Rivera, "Para una aproximación a *Paradiso*", *Universidad de La Habana*, n<sup>o</sup> 221, 1983, pp. 25-33.
12. Cf. en particulier, Jaime Valdivieso, *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust*, Madrid, Orígenes ("Tratados de crítica literaria"), 1980.
13. Cf. en particulier, Juan Coronado, *Paradiso múltiple. Un acercamiento a Lezama Lima*, Mexico, UNAM, 1981, et Fernando Aínsa, "Imagen y posibilidad de la utopía en *Paradiso*", *Revista Iberoamericana*, XLIX, n<sup>os</sup> 123-124, avril-septembre 1983, pp. 263-277.
14. Cf. sur ce point précis, les conclusions de Maryse Renaud, "Aproximación a *Paradiso* : viaje iniciático y epifanía del sentido", *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Fundamentos, t. II, 1984, pp. 63-72, en particulier p. 65.
15. Cf. sur la place centrale du père dans *Paradiso*, l'article d'Enrico Mario Santí, "Párridiso", in *Lezama Lima*, Ed. d'E. Suárez-Galbán, Madrid, Taurus, 1987, pp. 141-164 (paru d'abord dans *Modem Language Notes*, n<sup>o</sup> 94, 1979, pp. 343-365).

16. Sur le rôle de transmission qu'assume Rialta, cf. Blas Matamoro, "Ensalada cubana. El barroco en Lezama Lima", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 490, avril 1991, pp. 52-66, et en particulier pp. 56-57.
17. Cf. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Ed. revue et corrigée, 1982, Paris, Robert Laffont / Jupiter ("Bouquins"), 1969, p. 362 ("Doigts").
18. Cf. le rapprochement de ces deux mêmes scènes dans Julio Ortega, "*Paradiso*, de Lezama Lima, in Angel Flores et Raúl Silva Caceres, *La novela hispanoamericana actual*, New York, Las Américas, 1971, pp. 38-71, en particulier p. 46 et suiv.
19. Cf. notamment le chapitre V.
20. Cf. sur le poids décisif de cette période sur l'histoire cubaine, le volume collectif qui lui est consacré, *Les années 30 à Cuba*, Paris, L'Harmattan, 1982.
- 

AUTEUR

FRANÇOISE MOULIN CIVIL

Université de Paris X - CRICCAL