

Corps mort ou attente sans espoir

Erich FISBACH

Université d'Angers – 3L.AM – EA 4335

Résumé :

L'absence de l'autre, l'absence du corps de l'autre est source de souffrance et de désespoir, car dans ce cas, en l'absence de tout espoir, l'avenir s'avère aussi vide que le présent. Alors qu'elle restitue au corps toute sa matérialité, la mort ôte à ce corps toute capacité d'interagir avec l'autre. Avec la mort, le corps devient cadavre, présence d'une absence, désir tronqué, attente chimérique, simple objet. Nous nous intéresserons ici à deux récits, le roman *Les amants de Potosí*. Manchay Puytu, chronique d'un amour que Dieu voulut occulter, du Bolivien Néstor Taboada Terán et la nouvelle *Le cirque ne meurt jamais* de l'Argentin Gabriel Báñez, car dans ces deux récits, d'une écriture par ailleurs fort différente, foisonnante et baroque pour le premier, austère pour le deuxième, les personnages principaux ne peuvent accepter cette attente sans espoir que leur renvoie l'image du corps mort, ce qui les conduit à commettre la plus absolue des transgressions : l'amour nécrophile.

Mots-clés : Taboada Terán ; Báñez ; attente

Dans l'introduction de son ouvrage intitulé *Le corps*, Michel Bernard explique que « vivre [...] n'est pour chacun d'entre nous qu'assumer la condition charnelle d'un organisme dont les structures, les fonctions et les pouvoirs nous donnent accès au monde, nous ouvrent à la présence corporelle d'autrui... » Il ajoute plus loin que « vivre son corps ce n'est pas seulement s'assurer une maîtrise ou affirmer sa puissance, mais aussi découvrir sa servitude, reconnaître sa faiblesse¹ ». Il ressort de cette assertion que la conscience que l'on a de son propre corps n'est ni innée ni immédiate et nécessite un long apprentissage qui se poursuit tout au long de l'enfance. Ce corps se rappelle ainsi à nous lorsqu'une douleur, une blessure rompt un bien-être, un équilibre, qui est en réalité un oubli de soi, pour nous ramener à la contingence de la matérialité de ce corps.

Si la douleur physique nous ramène à la réalité de notre propre corps, dans la relation amoureuse nous sommes confrontés à la réalité d'un corps autre que le nôtre, dont la présence palpable est source de plaisir, mais dont l'absence peut à l'inverse devenir source de souffrance. Ainsi, le corps de l'autre crée en nous une tension, un manque, une insatisfaction, parfois une souffrance, et tous les efforts du moi sont tournés vers la nécessité de faire cesser cette tension. Le corps de l'autre devient donc l'objet de notre désir et c'est dès lors l'attente de l'accomplissement de ce désir qui guide nos sensations et nos actions. Si l'attente correspond au temps qui nous sépare de l'obtention de l'objet de notre désir, d'un accomplissement de ce désir, cette durée apparaît comme une parenthèse, comme un vide ; l'attente correspond en effet à une durée qui n'a de sens qu'au regard d'un événement à atteindre, d'un objet à obtenir, lequel se situe dans l'avenir, et c'est cette tension, cette perspective qui donne un sens au présent.

L'attente déçue, l'absence de l'autre, l'absence du corps de l'autre est alors source de souffrance et de désespoir, car dans ce cas, en l'absence de toute perspective, de tout espoir, l'avenir s'avère tout aussi vide que le présent. La mort a ceci de paradoxal qu'elle restitue au corps toute sa matérialité, au moment même où elle lui ôte toute capacité d'interagir avec

¹ BERNARD Michel, *Le corps*, Paris, Points Seuil n° 317, 1995, p. 7.

l'autre. Avec la mort, le corps devient cadavre, présence d'une absence, désir tronqué, attente chimérique ; le corps n'est alors plus qu'un objet.

Au-delà des débats philosophiques sur la dualité de l'âme et du corps, au-delà de l'affirmation que l'on doit à Platon selon laquelle « être mort, n'est-ce pas ceci, à part et séparé de l'âme, le corps n'en vient-il pas à être isolé en lui-même, et l'âme, à part et séparée du corps, n'est-elle pas isolée en elle-même ?² », la littérature s'est parfois attachée à tenter de combler cet abîme dans lequel la mort plonge les êtres, et à comprendre et à dépasser ce désir brisé, cette souffrance absolue d'une attente sans espoir. L'on voit ici que la perspective, la perception de la mort, diffère selon le point de vue adopté. Tout homme sait qu'il va mourir, mais il ne connaît pas les circonstances de sa propre mort ; l'attente alors n'en est pas vraiment une, en ce sens où elle n'est animée par aucun espoir, aucun désir, mais plutôt, au mieux, par une indifférence face à l'inéluctable, au pire, par une angoisse face à l'inconnu. A l'inverse, la mort de l'autre fait cesser tout espoir. Le corps de l'être aimé, objet de désir, objet de toutes les attentes, de tous les fantasmes, qu'il soit présent ou absent, perd toute capacité à susciter le désir lorsqu'il n'est plus qu'un corps mort, dans la mesure justement où il n'est plus qu'un corps dans sa matérialité la plus absolue, un corps vide de tout avenir et qui envahit le présent. Il va de soi que toute pratique sociale, sexuelle, qui transgresse les règles établies par la société est considérée comme une déviance, comme une perversion. Parmi les nombreuses perversions, la plus abominable, la plus répréhensible, est sans aucun doute celle qui consiste à ressentir une attirance morbide pour les cadavres. Notons que ce type de perversion ne modifie en rien le rapport entre le moi et l'autre, entre le sujet – l'être vivant – et l'objet de cette attirance – le corps mort –, en ce sens que l'autre n'est en l'occurrence qu'un objet passif hors du temps, un corps qui n'attend plus rien et qui ne fait que subir sans même le savoir.

L'art en général, la littérature en particulier, qui est la manifestation artistique qui nous intéresse ici, sont certains des moyens que l'homme a trouvés pour transcender sa finitude, pour tenter de dépasser les frontières entre la vie et la mort. A l'image de la nouvelle fantastique de Théophile Gautier « La morte amoureuse » publiée en 1836, la littérature a produit de nombreux récits transgressifs qui racontent le drame de l'amour impossible, de l'amour anéanti par la mort, ainsi que les tentatives déchirantes des amoureux désespérés de briser les frontières entre la vie et la mort, de briser l'inertie d'un corps mort qui n'est dès lors plus qu'une présence obsédante sans pour autant cesser d'être un objet de désir et de nourrir tous les espoirs et toutes les folies, mais qui est incapable de répondre aux attentes de celui qui le désire. Nous nous intéresserons ici à deux récits, le roman *Les amants de Potosí. Manchay Puytu, chronique d'un amour que Dieu voulut occulter*, du Bolivien Néstor Taboada Terán³ et la nouvelle *Le cirque ne meurt jamais* de l'Argentin Gabriel Báñez⁴, car ces deux récits, d'une écriture par ailleurs fort différente, foisonnante et baroque pour le premier, austère pour le deuxième, se construisent tous deux autour d'une relation amoureuse, charnelle entre un homme et une jeune morte.

Précisons dans un premier temps que ces deux récits sont parus quelques années après la publication d'un court roman de Gabrielle Wittkop intitulé *Le nécrophile* (1972)⁵, sans qu'il y ait de liens directs entre ces trois textes. Si *Les amants de Potosí* et *Le cirque ne meurt jamais* racontent des histoires dans lesquelles il est question de pratiques nécrophiles, il n'en reste

² PLATON, *Phédon* (traduit du grec par Léon Robin, avec la collaboration de Joseph Moreau), Folio-Essais n° 9, 2011, p. 113.

³ TABOADA TERAN Néstor [trad. Erich Fisbach], *Les amants de Potosí. Manchay Puytu, chronique d'un amour que Dieu voulut occulter*, Genève, Editions Patiño, 2010, traduit de *Manchay Puytu, el amor que quiso ocultar Dios*, 1998 [1^{re} édition, 1977].

⁴ BAÑEZ Gabriel [trad. Erich Fisbach], *Le cirque ne meurt jamais*, Paris, Alfil éditions, 1994, traduit de *El circo nunca muere* (1988).

⁵ WITTKOP Gabrielle, *Le nécrophile*, Paris, Verticale éd., 2001 (1^{re} éd. 1972).

pas moins que les personnages principaux ne se livrent pas à ces pratiques en raison d'une quelconque perversion qui précéderait l'acte et qui les pousserait à l'accomplir, mais parce que l'absence, dans un premier temps, puis la mort de l'être aimé ensuite, en particulier dans le roman de Taboada Terán, ont fait sombrer le personnage dans une folie indicible qui le conduit à briser tous les interdits et à transgresser le tabou de la mort dans l'espoir de faire revenir le corps de sa bien-aimée à la vie. A l'inverse, le roman de Gabrielle Wittkop raconte l'histoire des amours nécrophiles de Lucien, un amateur d'art funèbre japonais attiré par les cadavres. Ce roman dresse donc le portrait d'un homme captivé par la mort, par le contact du corps mort, du cadavre, dont peu importe l'identité, et qui n'en attend rien de plus qu'une jouissance interdite. S'il y a bien relation charnelle coupable et transgressive dans ce roman de Gabrielle Wittkop, il n'y a cependant aucune relation amoureuse dans la mesure où Lucien ne se livre à ces relations coupables ni par amour, ni par désespoir, mais par pure jouissance. Rien de tout ceci ne se produit dans les deux récits qui nous intéressent, et ce n'est pas le désir suscité par le corps mort, par le cadavre, qui anime les personnages, mais l'attente insupportable d'une jouissance partagée impossible. Cette attente les conduit alors à commettre l'indicible, à transgresser les interdits et à avoir des relations nécrophiles avec les cadavres des deux jeunes filles, María dans le roman de Taboada Terán, Daniela dans la nouvelle de Gabriel Báñez. En dépit de la plus grande ambiguïté que l'on relève dans le récit de l'écrivain argentin, les relations charnelles ne sont dès lors pas une fin en elles-mêmes, mais bien un moyen, absurde et épouvantable certes, de ramener l'autre à la vie et de briser cette attente éternelle qu'est la mort.

Nous noterons ici que dans les deux cas, le sujet de la transgression est un personnage masculin alors que l'objet est un corps féminin, ce qui ne veut évidemment pas dire que l'homme, le corps masculin ne puisse pas être objet de désir, bien au contraire, mais ce désir féminin ne franchit pas les limites entre la vie et la mort, encore que cette affirmation puisse là aussi être nuancée comme nous le voyons dans le très beau monologue de la défunte María qui constitue le chapitre 6 du Deuxième livre du roman de Taboada Terán. María témoigne ici de tout son amour pour Antonio et de ce désir qui animait son propre corps à la vue du contact d'Antonio :

Je te contemplais avec tant de ravissement, quand tu te réveillais en demandant à mi-voix, encore somnolent, si je dormais. Et moi, qui étais souvent depuis longtemps éveillée, je répondais, en observant ton visage brun aux traits fermes, aux pommettes saillantes et aux grains de beauté foncés : non, non, je ne dors pas. Je caressais ton menton, tes joues et tes lèvres ; tu ouvrais tes yeux noirs et tu souriais. Tu me prenais dans tes bras forts de jeune indien, tu caressais mes seins et il te prenait l'envie de m'aimer à nouveau comme un Espagnol fougueux. Le soleil brillait dans ton corps. Je n'avais aucune objection parce que j'étais prête à combler tes désirs. Quand tu manifestais tes envies, je prenais toujours soin de te satisfaire en prenant si possible l'initiative, sans inhibitions. Et ton corps réfugié dans le mien, nous nous aimions jusqu'à ce que l'aube intime nous surprenne dans le lit en bataille⁶.

Nous voyons magnifiquement dans ce monologue comment cette communion des corps résulte d'une attente qui nourrit le désir, en dépit d'une répartition des rôles somme toute assez classique qui attribue à la femme celui d'être l'objet du désir de l'homme ; rappelons à cet égard que Georges Bataille considérait que la femme était bien un objet privilégié du désir :

En pr217(d)-6.3339(i)0023(c)-2.05734(217(d)-6.3pb)-6.33537(e)-2.05734(,)-3.16695()-75.5006(u)5.72023(n)5.72023()-75
désir d'union sexuelle est le plus souvent la recherche
d'une femme amoureuse. Les hommes initia
tivement sont le pouvoir

conjonction à laquelle les hommes parviennent en les poursuivant. Elles ne sont pas plus désirables, mais elles se proposent au désir. Elles se proposent comme des objets au désir agressif des hommes⁷.

Le noyau du roman de Taboada Terán est constitué par la célèbre légende du « Manchay Puytu » – la jarre de la peur –, un poème tragique composé par un curé indien au XVIII^e siècle à Potosí⁸. Ce curé, Antonio de la Asunción dans le roman de Taboada Terán, a une servante indienne, déchirée entre deux mondes, et qui porte de fait deux prénoms, Qöya / María Cusilimay ; le premier renvoie à ses origines indiennes et le deuxième à la femme soumise à l'ordre colonial et à la foi catholique. L'amour naît entre Antonio et María, en dépit des règles de la société, en dépit des lois divines, des interdits et des tabous. Alerté par les rumeurs, l'Archevêque envoie Antonio de la Asunción en mission à Lima et sépare les deux amants afin d'éteindre cette passion contre-nature. Restée seule à Potosí, la vie de la jeune indienne se transforme en une attente douloureuse et interminable, en une souffrance indescriptible qui lui fait perdre son âme ; enfin, incapable de supporter l'absence de son amant, elle meurt de chagrin. De retour chez lui, « tremblant de joie à l'idée de revoir sa jeune concubine, la plus pure et la plus belle des femmes⁹ », Antonio pénètre dans la chambre plongée dans la pénombre, se dirige vers le lit, dans lequel « il ne trouva pas ce qu'il pensait trouver », c'est-à-dire le « corps de fièvre », le corps « docile »¹⁰ de la jeune fille qu'il avait été obligé de quitter quelque temps auparavant. Il apprend alors que María est morte pendant son absence et il ne peut pas se résoudre à accepter cette mort. Il décide alors de briser un tabou et d'exhumer le cadavre de María afin d'essayer par tous les moyens de faire revenir son âme des profondeurs du monde souterrain. Dans cette quête, il ne ménage pas ses efforts, multipliant notamment les relations charnelles avec la défunte. Enfin, tous ses efforts se révélant infructueux, au comble du désespoir, il arrache un tibia du cadavre de la jeune fille pour en faire une flûte, une *quena*, avec laquelle il joue une mélodie célèbre, un chant d'amour ou *yaraví*, à l'adresse de Qöya / María Cusilimay. À la demande de ses amis, qui lui démontrent que cette musique pathétique plonge la population dans la mélancolie, il se décide à jouer en enfouissant sa tête et ses mains dans une grande jarre en terre cuite, sans réussir pour autant à communiquer avec l'âme de la jeune fille, et sans réussir à faire revenir son corps à la vie. Son échec le plonge dans le plus profond des désespoirs et il s'insurge contre ce corps auquel il a tout donné, au mépris de lui-même, au mépris de son statut de prêtre :

Je suis un malheureux guerrier du vide, navré de solitudes. Un pécheur qui s'enfonce dans l'indifférence d'un monde mort. Je me suis éloigné de la grâce divine, me transformant de fait en une bête aux abois. Avec une sexualité effrénée et dans une tempête d'accouplements, dans la puanteur et dans la sueur, construisant des asymétries avec une défunte de glace. Profondément aliéné, tristement aveuglé, à la recherche d'un bonheur qui n'existait déjà plus¹¹.

De dépit, il accuse María de ne répondre à ses efforts et à sa passion que par un silence méprisant et sans espoir :

Lorsque j'ai multiplié les tentatives pour la ramener à la vie, elle n'a pas levé ne serait-ce que le petit doigt pour me venir en aide. Son mépris me fait atrocement souffrir. Je parlais, mais, impassible, insensible, elle écoutait comme qui entend la pluie tomber. Oh ! cérémonie de ténèbres. Tout aura été irréel dans ces manœuvres d'amour coupable. Un cauchemar de sang. Un monde de fictions. Flagellé par

⁷ BATAILLE Georges, *L'érotisme* [1957], Paris, Les éditions de minuit, 2011, p. 139.

⁸ LARA Jesús, « El Manchay Puytu boliviano », *Última Hora*, 29 juillet 1983, p. 6.

⁹ TABOADA TERÁN Néstor, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰ *Id.*

¹¹ *Ibid.*, p. 199.

mes propres remords, prêtre dont nul n'a pitié, je suis devenu un poète de la douleur, un musicien du désenchantement¹².

Défiant toute rationalité, Antonio en vient à inverser toutes les lois de la morale et à se poser lui-même comme victime du cadavre de la jeune fille :

Quand, à quel moment maudit ai-je pu succomber à la ruse de son affection ? A genoux pour l'adorer, je l'ai contemplée des jours et des nuits, des semaines et des mois, dans sa fragilité de cadavre nauséabond, ratatiné et affreux, malgré toute la bonté de Dieu, et sans pouvoir me faire à l'idée que ses yeux inconstants, lumières enfouies, hébergeaient une meute d'appétits insatiables¹³.

Finalement, Antonio de la Asunción meurt à son tour de désespoir, et lorsque l'Inquisition découvre l'horreur, le péché suprême – l'amour nécrophile auquel s'est livré le prêtre – il est brûlé avec le cadavre momifié de son amante, et voué à l'oubli.

Gabriel Báñez inscrit pour sa part une surprenante histoire d'amour entre un vieillard de soixante-dix ans, McCornick « le Merveilleux », et une jeune fille juive de dix-neuf ans, Daniela, dans l'univers étrange d'un cirque en ruines venu mourir dans les environs d'un village décadent rongé par la pluie.

Dans ce monde rythmé par la pluie, le violon de McCornick et le tic tac de la montre, le vieil homme et la jeune fille semblent ne rien attendre si ce n'est que le temps passe, toujours identique à lui-même. Cette sorte de temps immobile et routinier emplit le texte dès la première phrase dans laquelle le vieil homme est désigné par son nom avant d'être décrit, alors que la jeune fille est quant à elle un corps nu – un corps mauve, une couleur qui symbolise la douceur, le calme, mais qui est également liée à la mort, comme le vert est lié à la vie, ce qui contribue au caractère mélancolique de cette scène et de cette relation –, avant d'être un nom :

McCornick prit le violon, et contempla sans étonnement le corps mauve de la jeune fille, laissant la mélodie combler les silences d'une conversation toujours semblable, noyée dans la routine et les jours qui se succédaient¹⁴.

McCornick et Daniela sont en quelque sorte transparents au regard des autres, ce qui les absout de tout jugement moral. Ils vivent dès lors leur amour dans l'indifférence absolue des habitants du village pour lesquels ils ne sont qu'un vieil homme et sa petite fille qui ne se rendent au village que pour y faire des achats ou pour aller chercher de l'eau. Personne n'attend rien d'eux et ils semblent ne rien attendre des autres, si ce n'est que les jours s'écoulaient dans une sorte d'éternel présent, dans cette roulotte qui « était comme l'arche de Noé¹⁵ » :

Tout ce qu'ils possédaient se résumait à une roulotte sans traction, une toute petite tente toute rafistolée où fermentaient d'innombrables sacs de sciure, trois valises, quelques vieux ustensiles de cuisine et le souvenir circulaire de la piste remplie d'applaudissements. [...] Depuis la mort du propriétaire [du cirque] ils ne faisaient rien d'autre que de se regarder nus tous les après-midis et assister à l'indifférence du village¹⁶.

Si la passion semble dévorer Antonio et María dans le roman de Taboada Terán, celle-ci paraît par contre totalement absente dans la nouvelle de Gabriel Báñez dans laquelle la roulotte a beau être une sorte de lieu biblique abritant leur amour, et Daniela et McCornick ont beau passer une bonne partie du temps nus à se contempler dans cet espace fermé, ils

¹² *Ibid.*, p. 201.

¹³ *Ibid.*, p. 199.

¹⁴ BÁÑEZ Gabriel, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶ *Ibid.*, p. 12 et 13.

forment un couple asymétrique qui renvoie difficilement à l'image du premier couple biblique. Par ailleurs, en dépit de leur intimité et de la nudité partagée de leurs corps, McCornick se rend compte peu de temps avant la mort de la jeune fille et alors qu'ils vivent ensemble depuis environ un an « qu'il ne connaissait pas grand-chose de la jeune fille. Tout juste qu'elle était juive, qu'elle s'appelait Daniela, et qu'elle avait fui « un tas de liens, de préjugés et de cultures familiales »¹⁷ ». La mort qui surprend Daniela après qu'ils eurent tous deux mangé des champignons ne modifie en rien les rapports entre ces deux êtres, entre ces deux corps. Cependant, sans qu'il y ait le moindre changement de ton, le récit bascule néanmoins à partir de cette mort et devient éprouvant, morbide, macabre, dérangeant car attachant et poignant. Tel un Orphée vieillissant jouant de son violon – ce qui le rapproche d'Antonio qui jouait lui de la *quena* pour ramener María à la vie –, lui qui n'a connu l'amour qu'au seuil de la mort, redouble dès lors d'attentions envers la jeune fille qui n'est plus qu'un corps, et n'est nullement effrayé par la transformation de ce corps. Tout se passe comme si McCornick n'avait plus conscience de la différence entre vie et mort :

L'air s'était épaissi au soleil de l'après-midi et les premiers signes de décomposition commençaient à apparaître sur le visage altéré de la jeune fille. McCornick fit alors ce qu'il faisait toujours : il découvrit le corps, joua pour elle la mélodie triste qu'il jouait tous les soirs, avant de se mettre finalement lui-même tout nu pour rester à côté d'elle. Il la contempla attentivement.

- Je vais te faire l'amour, dit-il soudain.

Et alors qu'elle conservait le ravissement absent de la mort, il la pénétra. D'abord avec une douce inconscience, puis avec des mouvements réguliers, au rythme de cette plainte que ses instincts lui marquaient encore. La poitrine rythmique de la jeune fille finit par l'envelopper. Au moment crépitant de l'extase, il sentit que la vie lui donnait ce qu'elle avait de meilleur¹⁸.

Les gestes minutieux et attentionnés du vieil homme lorsqu'il entreprend de vider le corps de Daniela et de le remplir de sciure imbibée de formol, puis de lui couper les ongles, les cheveux, avant d'arranger et de nettoyer la roulotte et de planter des fleurs pour en faire leur « maison »¹⁹, sont semblables à ceux d'Antonio de la Asunción lorsque celui-ci entreprend de prélever un tibia de María pour en faire une flûte. Mais dans la nouvelle de Báñez, la description s'éloigne de tout sensationnalisme et rend la quête de McCornick d'autant plus désespérée et tragique que le vieil homme ne fait que poursuivre un rêve qui brouille les frontières entre la vie et la mort, tout comme, à l'extérieur de la petite roulotte où il vit avec le corps mort de Daniela, la pluie brouille les contours de la réalité.

Contrairement à la nouvelle de Báñez, le roman de Taboada Terán ne souffre d'aucune ambiguïté, dans le sens où, comme nous l'avons vu précédemment, Antonio de la Asunción est conscient d'avoir transgressé un interdit majeur, celui d'avoir voulu approcher le pouvoir de Dieu, le pouvoir de vie et de mort. Dans son dernier monologue prononcé après sa mort, Antonio ne renie en rien ses actes, mais l'on comprend que ce n'est pas la fascination morbide de la mort qui l'a poussé à agir mais le désir de vivre, le désir de vie, l'attente du bonheur partagé :

La défunte me regardait, confiante, les yeux exorbités [...] et j'avais peur. [...] Je ne suis ni luxurieux ni dépravé, mais pour combattre l'horreur, et m'en prenant à son sommeil pour le vaincre, je me jetais sur elle et, avec la furie virile de mille cantharides, je ne la laissais pas en repos. Croire et espérer en Lui. Délirant et moite d'une sueur de mort, j'attendais, fébrile, le retour de son âme à la vie, et les prières que j'adressais à Dieu n'atteignaient même pas la voûte de l'église. Et j'entendais une voix faible, noyée par

¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹⁸ *Ibid.*, p. 35 et 36.

¹⁹ *Ibid.*, p. 45.

un désespoir profond, qui disait, mes yeux ne sont déjà plus de ce monde. Ses yeux vivaient dans l'oubli de son visage, de son corps, de son âme²⁰.

A l'inverse, dans la nouvelle de Gabriel Báñez, McCornick paraît sombrer dans une folie sourde qui le conduit en quelque sorte à nier la mort de Daniela, d'où le besoin pour lui de l'empailler et de construire un véritable décor dans lequel elle siège tel un pantin grotesque :

Après s'être rafraîchi, il assit Daniela sur la couchette. Il l'installa soigneusement, cherchant une expression naturelle. Il lui mit les lunettes et remonta la montre à la léontine. Il s'écarta, la regarda. La vision était pathétique, carnavalesque. Il sourit. Ensuite il se retira, laissant la roulotte dans la pénombre, puis s'assit près de la table pour attendre²¹.

Le dénouement de la nouvelle plonge le lecteur dans l'ambiguïté ; en effet, l'attente de McCornick semble comblée lorsqu'une autre jeune fille qui ressemble beaucoup à Daniela et qui est venue pour faire le recensement dans le village vient le trouver dans sa roulotte. Un lien de continuité paraît alors s'établir lorsque McCornick fait entrer la jeune fille dans la roulotte, dans laquelle Daniela est installée sur la couchette, et qu'il sort des champignons du seau et prend son violon pour jouer la mélodie qu'il joue tous les jours. Le dénouement reste ici ouvert, et dans ce cirque qui ne meurt jamais, l'histoire, à l'image de ce temps cyclique dans lequel les jours se succèdent, semble vouloir recommencer.

Si Taboada Terán réinterprète une célèbre légende du XVIII^e siècle et nous montre des personnages prêts à transgresser le plus grand des tabous par amour et si Gabriel Báñez nous propose le récit austère et sobre d'une histoire d'amour tendre et dérangeante à la fois, ces deux textes mettent en scène la tension extrême que peuvent produire le désir et la souffrance extrême que suscite une attente à laquelle la mort a ôté tout sens et qui transforme les corps en objets pathétiques et tragiques que seuls la folie et le désespoir peuvent transformer en objets de désir.

²⁰ TABOADA TERÁN Néstor, *op. cit.*, p. 223.

²¹ BAÑEZ Gabriel, *op. cit.*, p. 52 et 53.