

**A PROPOS DE PAREJA EXÓTICA, DE  
FROYLÁN TURCIOS, OU DE L'EROTISME  
PARADIGMATIQUE**

**ENRIQUE MARINI-PALMIERI**  
Université de Paris III (Sorbonne nouvelle)

"Il est temps de faire de Fragonard un peintre *profond*"

**1- INTRODUCTION**

Le choix d'une épigraphe n'est jamais innocent ?<sup>1</sup> En l'occurrence elle touche le sujet de cette réflexion en ce qu'elle s'apparente à l'esprit forgé dans la volonté de voir -ou de revoir- tout ce qui ferait du Modernisme littéraire hispano-américain ce mouvement "*plus-profond*". Cet esprit-là cesserait de porter au premier plan une certaine superficialité, une forme d'exotisme qui sont, il est vrai, aussi des caractéristiques modernistes. Il tenterait plutôt d'en saisir leur vrai sens.

---

<sup>1</sup> SOLLERS, Philippe, *Les Surprises de Fragonard*, (1987), p.9

Cet esprit manquait au moins jusqu'en 1963. A cette date-là Octavio Paz publie son essai sur Rubén Darío dans *Cuadrivio* et Ricardo Gullón *Las Direcciones del modernismo*, livre capital. Luis Alberto Sánchez, Iván Schulman oeuvrent dans cette optique dès 1969, ainsi que Lily Litvak par sa compilation d'études sur le Modernisme en 1975.

En effet, jusqu'au début des années 1970 bien peu voyaient dans le Modernisme autre chose que des illuminés de la pyrotechnie verbale, des enragés de l'exotisme<sup>1</sup>, des fanatiques de la tour d'ivoire, un ramassis de faux spiritualistes. Beaucoup s'intéressaient aux sources du Modernisme, mais à tel point qu'ils n'y voyaient qu'imitation servile. On parlait de technique, de versification, de syntaxe, presque jamais de diachronie ; on ignorait la pragmatique. Il était peu question d'exploration téléologique ou de vision épistémologique. On allait rarement chercher la substance du sens de toutes ces caractéristiques, et encore moins la substance de la portée du Modernisme.

Aujourd'hui, le retour du sens, ou au sens, le retour des "réelles présences" (pour rappeler le titre du dernier livre de George Steiner, chez Gallimard en 1991) implique qu'on regarde différemment le Modernisme. Le retour au sens semble une chance inespérée lorsqu'on croit qu'on n'entraîne pas tout un continent simplement par la force du renouveau rhétorique. Les raisons profondes du succès du Modernisme doivent être ainsi ailleurs. Seuls les lecteurs de l'époque pourraient en parler avec certitude, car un livre ne vit que par son lecteur.

Or, c'est en tant que lecteur désireux de parler du sens du Modernisme de manière plausible que je suis ici. J'essaie de vêtir la peau du lecteur de *Pareja exótica* qui figure dans le recueil *Prosas nuevas* que Froylán Turcios faisait paraître à San Salvador en 1914 (qu'on pourra lire aussi dans l'édition parisienne des *Cuentos del amor y de la muerte* en 1930)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Dans l'Introduction de l'anthologie de *Cuentos modernistas hispanoamericanos* (Madrid, Castalia, 1989), j'envisage cet exotisme comme un *primitivisme*, qui consiste en un retour aux sources traditionnelles universelles pour mieux comprendre la réalité d'une nation et des êtres qui la composent.

<sup>2</sup> Ici figure la version voulue par Turcios en 1930 chez Le Livre libre des Nouvelles éditions latines. Je signale que des critiques ont voulu y reconnaître l'influence de Jean Lorrain et son *Monsieur de Phocas* (1901), et celle de Gabriele D'Annunzio, que Turcios reconnaît comme son maître.

Froylán Turcios, né dans l'Honduras en 1875, il y mourra en 1943.<sup>1</sup> A l'instar de beaucoup de modernistes il choisit le journalisme pour s'exprimer. D'une part il fait partager ses goûts littéraires dans les revues *Esfinge*, *Revista de altas letras* et *El Ateneo de Honduras* (entre 1912 et 1917)<sup>2</sup>. De l'autre, ses convictions démocratiques. Ainsi, en 1902 Turcios s'oppose au général Terencio Sierra dans son *Boletín de la Revolución*. En 1912, alors qu'il participe au gouvernement de Manuel Bonilla, il regrette de ne pas pouvoir offrir à l'écrivain argentin Manuel Ugarte pour sa campagne anti-américaine les pages du *Nuevo tiempo* qu'il dirigeait, car il s'agissait de l'organe officiel : "*Cuánto hubiera deseado tener un periódico propio para ponerlo ampliamente a sus órdenes*" (*Memorias*, p.221). En 1924, dans son *Boletín de defensa nacional* il mène campagne contre l'entrée des marines américains dans Tegucigalpa, et aide le général Augusto César Sandino dans sa lutte.

En 1906, toujours soucieux des problèmes du continent, il assiste à la "Tercera conferencia panamericana" tenue à Rio de Janeiro et y rencontre Rubén Darío. La même année Turcios visite l'Europe. Il fait une première escale à Lisbonne, ensuite il se rend à Madrid et puis à Paris. Il y revoit Darío, qui le présente à Rémy de Gourmont, qu'il admirait particulièrement, et à Leopoldo Lugones.

## 2- LA LECTURE

### 2.a Le texte

#### Pareja exótica

En las Islas Madera, en una tarde amarilla de septiembre, y en el corredor sonoro del hotel, observo esa extraña pareja, mientras saboreo con lentitud, una copa de añejo porto sangriento.

---

<sup>1</sup> Il écrivit ses *Memorias* en 1939. L'édition consultée date de 1980 à Tegucigalpa par l'Universidad nacional autónoma d'Honduras, avec une Introduction de Medardo Mejías.

<sup>2</sup> Ce "quincenario antológico" diffusait l'oeuvre des grands écrivains de l'époque et gardait un rapport soutenu avec la *Revue Blanche* et le *Mercure de France*. J.E. Rodó, R. Darío et R. del Valle-Inclán célébrèrent la volonté universelle d'une pareille publication, qui vit paraître 60 numéros jusqu'en 1917. L'organe de l'Ateneo que Turcios aide à fonder publie des textes de Poe, Withman, Ruskin, A. France, Baudelaire, Lugones, Herrera y Reissig.

## Enrique MARINI-PALMIERI

Visten con elegancia. Ella posee una hermosura alucinadora, mórbida e imperativa. Él tiene un aspecto extravagante e insolente de lacayo o de príncipe sin fortuna.

Hablan a media voz, en una lengua áspera y gutural, y sus frases suenan como silbidos de víbora en celo. Sus ojos lanzan rayos de odio y a cada minuto los semblantes se ponen cadavéricos.

De pronto, con un movimiento lánguido, él fija la larga brasa de su cigarro sobre la mano derecha de la mujer, que se apoya en un extremo de la tabla de mármol. Ella no retira la mano ni exhala una queja. La llama devora la fina piel del guante y luego la amada blancura de la carne. Pero continúa impávida. Sólo sus pardos ojos metálicos, clavados en los ojos crueles del hombre, semejan dos flamígeras flores.

Llévase a los labios con la mano izquierda, el vaso ligero de Chianti, y rompe con los dientes el cristal. Luego asoma a su boca bermeja una sonrisa irónica. La brasa extingüese, al fin, sobre la carne inmóvil.

La mujer, con felino ademán, arranca de su sombrero un largo punzón de oro, y con la mano hermosa empieza a clavarlo profundamente sobre las piernas del hombre. Mírale un segundo y con rapidez increíble le da un violento puntazo en una mejilla, después otro y otro, en la frente, en la barba, en la boca, en la nariz, a una línea de los ojos. Menudas gotas de púrpura aparecen en todo el rostro. Y él, sin alterarse, la mira en silencio, fríamente.

Ambos se llevan el pañuelo a la cara. Él lo retira tinto en sange; ella, húmedo de lágrimas. Y ante la máscara trágica del hombre, la mujer vibra con mortal calofrío, y luego estalla en una ruidosa risa que agita locamente su collar de diamantes y los pájaros azules de su sombrero.

## 2.b La Lecture comme identification

Comme vous pouvez mesurer de vous-mêmes, il me sera ardu d'aller à l'encontre de l'idée qui consiste à n'y voir qu'une vignette décadente et exotique. Ainsi, j'abandonne un risque supplémentaire : le point de vue freudien, apparemment ici irréfutable. Tellement irréfutable que je me contenterai donc d'ouvrir la voie à une étude basée sur le principe que la fantaisie est une représentation psychique des pulsions et sur les théories de la séduction et du fantôme, étude qui analyserait les rôles d'un narrateur-voyageur, des héros sadomasochistes et d'un binôme auteur-lecteur totalement impliqué dans cet exercice érotique.

La lecture de *Pareja exótica* nous frappe, certes, de manière phénoménologique, rhétorique et pragmatique ; mais surtout elle frappe nos sens, c'est-à-dire notre *esthétique*. J'accorde à ce terme sa signification la plus large, celle comprise dans l'*aisthêsis* grecque, à savoir la faculté de percevoir avec l'intelligence de nos sens afin de faire voir ou faire comprendre à quelqu'un quelque sentiment qui nous est propre ou que nous observons. De cette manière, l'esthétique n'est ni décadente ni exotique.

En effet, le narrateur de *Pareja exótica* agit de manière *esthétique* en rendant compte d'un fait qu'il *observe* en une presque totale objectivité. Mais cette objectivité est pour nous, lecteurs, la clé de notre perception intelligente du sens de ce récit. Mais le retour au sens suppose qu'on considère dans un récit l'implication de l'auteur derrière celle du narrateur, sans les masquer ni l'une ni l'autre, ni l'un à l'autre.

L'implication de l'auteur est basée sur une *intentionnalité* narrative -je préfère ce terme à celui de stratégie, par exemple- qui cible le lecteur de toute sa force de persuasion. L'intentionnalité le piège afin qu'il s'approprie le monde textuel qui s'offre à lui. L'auteur impliqué bâtit cette intentionnalité narrative comme le législateur du *Cratyle* : il nomme et ordonne les noms et l'univers de ces noms selon son propre choix qui décide les règles. Pour exister, cette intentionnalité, cet ordre, au fond, arbitraire nécessite une dynamique d'inter-action entre auteur-narrateur-lecteur.

Nous lisons donc. Nous sommes à Madère. L'été triomphe encore de sa lumière jaune-soleil. L'atmosphère sonore d'une terrasse d'hôtel nous enveloppe. D'emblée le narrateur marque les frontières : il

découvre un couple voisin - "*esa pareja exótica* " (remarquez le déictique qui équivaut à l'adverbe de lieu *ahí*, c'est à dire, d'un éloignement moyen par rapport au narrateur ; cela permet aussi de faire entrer le lecteur dans la confiance)-, et le fixe : "*observo*", dit-il.

Il assiste ensuite à une série d'actions dont il ne donne pas les motivations. Peut-être il les ignore parce qu'il ne connaît pas personnellement le couple. Ou peut-être parce qu'ils parlent à voix basse et parce que le bruit ambiant les assourdit encore davantage. Les voix arrivent à lui comme interdites, car le couple parle une langue qui est inconnue du narrateur, semble-t-il.

Le voyeurisme s'inscrit dans la lenteur même que le narrateur met à savourer un verre de porto "*sangriento*" : cette épithète annonce de manière intuitive la teneur du récit et assure le frisson.

A ce moment de la lecture, attirés que nous sommes, nous voilà forcés de regarder par le trou de serrure d'un discours narratif très concis, presque dépouillé de figures, d'un fil narratif économe.

Nous nous posons donc des questions : ce couple, qui est-il ?, que fait-il dans cet hôtel ?; pourquoi s'entre-déchire-t-il ? Mais nous ne nous installons pas pour autant dans une situation dichotomique présentant d'un côté le narrateur-voyeur et de l'autre les actants qui déclinent la narration. Nous réagissons comme entraînés par le mécanisme de persuasion que nous réserve le narrateur et qui facilite notre entrée dans le jeu. Ce mécanisme provoque notre identification avec le narrateur et notre implication à l'égard de l'auteur, maître du récit par son intentionnalité.

En effet, proche de celle d'un récit fantastique dont la situation matérielle semble triviale, cette intentionnalité nécessite l'*équivoque*, c'est-à-dire la lecture à deux voix, car dans *Pareja exótica* l'auteur impliqué entreprend une démarche excentrique qui théâtralise l'identité des héros pour la dépasser et la rendre paradigmatique.

### 3- LES QUESTIONS APORISTIQUES

Notre lecture impliquée nous porte à brûler les étapes et la question du *pourquoi* devient fondamentale. La négliger délibérément comme l'a décidé l'auteur impliqué ramène, d'une part, à une temporalité considérée comme *l'instant* privilégié ; et d'autre part, à des images kinesthétiques, à des sensations de mouvement, à des répétitions mentales à la limite du monde, à des apparences difficiles à définir. Cette négligence permet de passer, comme dit Paul Ricoeur<sup>1</sup> de "l'ego de l'énonciation au *fait* de l'énonciation, traité comme un événement du monde". Ce monde n'est pas événementiel, il comporte des essences et des substances de l'être-dans-le-monde.

En l'occurrence, le syntagme *pareja exótica*<sup>2</sup> véhicule la question du *pourquoi* comme un interdit. Cette question est posée à la limite du monde événementiel, et elle invite à transgresser ce monde et ses limites, elle invite à *observer*.

Alors le *je* et le *tu* (narrateur et lecteur) se rencontrent dans l'objectivation du *je*. La réunion du *je-tu*, cette réflexivité de l'énonciation, se place face à une troisième figure -ici le couple exotique- devenu une non-personne par l'aporie qui pèse sur elle et par la notion de limite du monde.

Le couple s'attribue des prédicats psychiques, et ce non pas par des énoncés mais par des actions. Il accomplit ainsi une tâche référentielle d'identification : celle du *je-tu* réfléchis et celle du *je-tu/il-ils* identifiants et agissants.

De même, les temps chronologique et phénoménologique se superposent et organisent un seul événement dont le maintenant devient le toujours. Dans ce toujours, les héros sont les personnages d'une lecture renouvelée à l'infini. L'intentionnalité narrative ainsi traitée nous rend les héros comme des substances, non pas comme des simples actants, et leurs actions constituent des essences.

---

<sup>1</sup> On peut lire à ce propos les livres de Paul Ricoeur, désormais classiques : *La Fonction narrative* (1980), *Temps et récit. III* (1985) ; et le très récent *Soi-même comme un autre* (1990).

<sup>2</sup> L'adjectif "exótica", fidèle à sa racine grecque, exprime en espagnol en première acception la notion d'étranger, et par extension, celle qui prime en français : *rare, extravagant*. L'auteur impliqué joue sur une polysémie qui dépasse la limite des langues elles-mêmes.

Notre observation des actants devient vite téléologique. Nous constatons alors que l'absence d'intention de ceux-ci se confond avec la finalité d'un auteur impliqué dont l'intentionnalité narrative a construit une chaîne d'actions transcendantes qui nous font passer d'un ordre matériel aporistique à un ordre cosmique paradigmatique. Baudelaire parle dans les *Correspondances* d'un monde visible qu'est la figure du monde invisible. Puisque le Créateur a tout fait, tout ce qui est en haut est comme ce qui est en bas. Le Créateur est le démiurge, l'ordonnateur et le législateur des signes dans l'univers créé. Il en est de même avec l'intentionnalité narrative et poétique. La poétique des sons et l'harmonie des actions ne font qu'un dans cette conception, tout comme le monde immanent et le monde divin.

Cette intentionnalité qui se nourrit d'essences et de substances renforce notre impatience pour donner une réponse à cette question du *pourquoi*. A travers *Pareja exótica* il s'agit de cette poétique qui en appelle à notre réceptivité esthétique, kinesthétique, car ce double jeu référentiel nous force aussi à un choix éthique. En effet, comment s'abstenir de juger d'une façon ou d'une autre ce couple exotique ? Mais les héros brouillent les pistes : lui, fier, mi-laquais, mi-maître; mise à part sa cruauté, il ne laisse entrevoir rien d'autre qui puisse le définir; son rôle se limite à provoquer la chaîne d'événements par son unique action : brûler de la braise de son cigare la belle et blanche main de la jeune femme qui l'accompagne. En revanche, elle, elle semble sortir d'un portrait de Giovanni Boldini : hautaine et raffinée, gantée, chapeauté et parée de bijoux magnifiques. Sa première réaction nous coupe le souffle : elle brise de ses dents le cristal du verre qu'elle porte à ses lèvres.

Désormais un seul lien les réunit : une haine et une cruauté flamboyantes. Le narrateur risque ici une figure (véritable clin-d'oeil aux amateurs de Racine) : l'allitération du *s* dans la phrase : "*sus frases suenan como silbidos de víboras en celo*". Evitons ici la trop riche question de la valeur symbolique des phonèmes. Retenons plutôt que cette figure place le lecteur face à une symbolique primitive qui renvoie à la Genèse, aux notions du Mal et de l'Enfer.

Minces détails tout de même que ces indications avaries, distillées au compte-gouttes. Or, cette situation aporistique nous porte vers une individualisation que notre présence dans le schéma spatio-temporel aide. Le couple n'est pas classifié mais individualisé, car notre ipséité définit leur mêmeté. L'intentionnalité poétique nous fait pénétrer dans



l'ineffable. Nous voilà dans la sémantique de l'indicible, de l'inexprimable, de l'extraordinaire, du sublime, de l'indescriptible mystère de l'être-dans-le-monde.

#### 4- LA CHAÎNE DES ACTIONS

Et si nous interrogeons les actions ? Aurions-nous une réponse à la question du *pourquoi* ?

Après ce premier échange entre l'homme et la femme, tout bascule. Les verbes d'action se succèdent dans un silence absolu, comme éclairés par les deux fleurs flamboyantes du regard de la femme. Elle va prendre l'initiative des actions : elle arrache l'épingle de son chapeau et la plante à plusieurs reprises dans le corps de l'homme. Un rite étrange se déroule sous le regard objectif du *je-tu*, étrange comme ces rites érotiques entre mâles et femelles qu'on observe chez des êtres vivants les plus simples.

Soudain un monde brûlant se mélange à un monde froid et liquide : une cruauté froide et brûlante à la fois, une victime de feu et de sang, un bourreau au regard métallique et ardent. Monde de feu et de liquide, monde léthal, purificateur et sacré à la fois. Gardé par les gestes félins de la femelle, nous sommes aux portes d'un temple érotique. Les gestes du couple accomplissent un rite extravagant qui remplace le vrai acte d'amour par un jeu de massacre.

Ce monde de feu et de liquide est teinté de couleurs primaires. Le rouge, le jaune, le bleu, le blanc. Rouge liquide qui mêle le sang à la sueur panique qui perle le visage de la victime silencieuse. Blancs les visages cadavériques aux stigmates de la cruauté ; blanc l'éclat des diamants, des foudres haineuses. Le jaune de ce soleil brillant d'un après-midi de septembre, et de l'épingle d'or, métal dont la perfection alchimique est ici porteuse d'étranges pulsions.

Mais il y a surtout ce rouge qui mêle l'eau, le sang et le vin dans une trilogie symbolique, trop paradigmatique pour être simplement blasphématoire. Elle porte ce rite étrange vers la nuit des temps où l'homme était encore un animal brutal et meurtrier, tout comme

certaines insectes dont la femelle dévore le mâle avec qui elle vient de s'accoupler<sup>1</sup>.

Monde de feu et de liquide. Monde de couleurs primaires et symboliques. Monde où le silence qui y a régné jusqu'à maintenant va se briser. Le rythme accéléré qui favorisait ce silence ralentit, après une frénétique polysyndète. Les phrases du narrateur s'allongent, la respiration se fait plus lente : tout prépare le grand rire que la femelle féline offrira au lecteur désarçonné déjà par ce qu'il vient de voir. La femelle vibre, la proie d'un frisson mortel qui agite son collier de diamants et les oiseaux bleus de son chapeau de femme du monde. On imagine bien le brillant de ses lèvres rouge-vif. Dans la force sonore de son éclat, ce rire est-il aussi synesthésiquement *âpre* (la seule figure sémantique du récit) que la langue qu'elle parle ?<sup>2</sup>

## 5- CONCLUSIONS D'UNE LECTURE "DÉCOUVRANTE"

A ce moment de la lecture on tente de faire disparaître les apories en posant d'autres questions: le narrateur, qui est-il ?, est-il un indigène de l'île ?, ou, au contraire, les actants, sont-ils les indigènes? Est-ce leur langue nécessaire au rite par son âpreté, sa sonorité sifflante et guturale ? Est-elle propice à cette haine en apparence gratuite ? En vérité ces interrogations prouvent seulement qu'on dissimule intentionnellement la réalité au lecteur afin que naisse une lecture médiatrice de la refiguration. Les silences, ceux du narrateur et des actants sont autant de dissimulations qui peuvent aller jusqu'à mettre

---

<sup>1</sup> La valeur symbolique, voire magique de ce monde liquide, brûlant et coloré demanderait des analyses que la circonstance ne permet pas, mais sa valeur est facile à déceler dans sa portée archétypale et individualisante. Aussi, et sans trop extrapoler, rappelons la valeur symbolique de la sueur -présupposée ici par le syntagme "*Menudas gotas de púrpura*"- dans l'épisode du Xibalba où se trouvent les Jumeaux sacrés du Popol-Vuh pendant leur voyage initiatique et civilisateur. Ce récit cosmogonique, l'Hondurien qu'était Turcios, ne pouvait ne pas l'ignorer.

<sup>2</sup> Elle reste toujours à réaliser l'analyse de la synesthésie comme une figure emblématique du Modernisme, puisque tous deux tentent de réunir des mondes totalement éloignés l'un de l'autre. Cela résoudrait la question de l'exotisme du Modernisme grâce à une vision poétique et essentielle, non pas réductrice.

en doute l'existence même du récit : pouvons-nous aller jusqu'à nous demander s'il a été vraiment écrit ?

Je ne le crois pas. Le récit est là, sous nos yeux, chargé d'intentionnalité créatrice qui fait que l'ordre imposé par l'auteur impliqué à son narrateur devient la charpente du discours narratif. Le récit ainsi porteur guide le discours jusqu'à toucher à l'ontologie du lecteur. Il lui propose des images qui le poussent vers des vérités primitives et transcendantes. Comme ces vérités lui appartiennent depuis toujours elles le dévoilent à lui-même. Encore une fois l'ipséité définit la mêmété.

Ce récit apparemment trivial et exotique propose donc une allégorie des rapports humains dans un but épiphanique. Nous sommes ainsi en pleine modernité littéraire.

Dans ses *Memorias* (p.180) Turcios se souvient de sa visite à Rémy de Gourmont à Paris en 1906, visite facilitée par une lettre d'introduction que Rubén Darío adresse au théoricien de l'esthétique symboliste. Turcios dit : "*La figura del insigne erudito de la Física del amor era de las que no se olvidan jamás*".

Il retient le titre d'un ouvrage de Gourmont (1903) peu souvent mentionné. Gourmont explique que le but de cet essai est celui de : "*situer la vie sexuelle de l'homme dans le plan unique de la sexualité universelle*", car, ajoute-t-il : "*On se serait accoutumé à ne considérer l'amour humain que comme une des formes innombrables, et peut-être la plus curieuse, que revêt l'instinct universel de la reproduction, et ses anomalies apparentes devraient rencontrer une explication normale dans les extravagances mêmes de la nature*".

Entre l'homme et les insectes donc pas de différence dans leur comportement sexuel pour les savants naturalistes que cite Gourmont. Pour lui, les hommes et les insectes répondent à des pulsions sexuelles jaillissant des entrailles de la Création : "*(...) Célimène est de toutes les espèces et des plus hétéroclites ; elle est araignée et elle est taupe, elle est morinelle et cantharide ; elle est grillonne et couleuvre*", affirme-t-il (p.9). Il explique les aberrations sexuelles par des désirs ardents et pressants impossibles à satisfaire normalement sur le moment et qui, allant vers une folie momentanée, esquissent l'acte sexuel de n'importe quelle manière, soit-elle active ou passive (p.229).

Pouvons-nous franchement imaginer un lien entre *La Physique de l'amour* et *Pareja exótica* ? La question des sources, comme celle de

L'intertextualité, est le plus souvent épineuse et parfois stérile. Mais, ce couple exotique, est-il une illustration d'un cours de sciences naturelles sur les pulsions primitives ou sur les aberrations sexuelles de la nature humaine ? La dissimulation choisie par l'auteur impliqué et les apories qui en découlent nous mènent plutôt vers l'allégorie des éternels rapports entre l'homme et la femme sous la suprématie de l'instinct.

De plus, comme l'homme ne fait que raconter en se racontant, l'auteur impliqué par la voix du narrateur omniscient propose au lecteur cette inter-action qui le portera vers la connaissance ontologique des substances primitives qui composent la Création et qui lui parlent de vérités essentielles.

*Pareja exótica* n'est pas un simple exercice de style *fin-de-siècle* et décadent. En écartant la chronologie, il détruit le temps. Le silence d'une série d'actions sans motivation découvre un référent caché sous celui qu'on croyait apparent : il s'agit d'un fait d'imagination productive où les symboles portent le lecteur vers une connaissance profonde de l'être humain. Mais nous, avons-nous su esquisser une "*interprétation découvriante*" ?