

# «No hay que remover los amores muertos».

*Memoria y objetos en dos textos breves de Julien Gracq\**

Pablo Cuartas\*

\* Traducción de la ponencia titulada «Il ne faut pas remuer les amours mortes. Mémoires et objets chez Julien Gracq», presentada en el Coloquio Internacional «Sociología y Literatura: ¿una relación incestuosa?». Université Ibn Zohr, Agadir, Marruecos, abril de 2011.



Para los creadores no hay pobreza ni lugares pobres, comunes. Incluso, si estuviera en una cárcel cuyas paredes no dejaran llegar los ruidos del mundo hasta sus sentidos, ¿no tendría usted aún su niñez, esa deliciosa, magnífica posesión que son los recuerdos?

R.M. Rilke, Cartas a un joven poeta

**E**n Lettrines<sup>1</sup>, Julien Gracq describe dos objetos extraños que encantaron sus juegos infantiles. Primero, una caja: «Tenía siete u ocho años cuando uno de mis compañeros de la escuela comunal llevó un día una caja de hierro redonda y llana –un poco más grande que un reloj de mano. La tapa levantada, un pequeño tabique de metal en forma de espiral dibujaba en el interior un minúsculo laberinto cuya entrada podía cerrarse gracias a una presilla de metal. Aún veo<sup>2</sup> esta caja -de utilización compleja- que mi compañero debió encontrar en algún cajón olvidado»<sup>3</sup>. Luego, un juguete bastante particular: «Deseé el búmeran mucho tiempo antes de tenerlo. Fue en Julio Verne que debí descubrir esta arma mágica». Con estas dos evocaciones

<sup>1</sup>La traducción más confiable de «lettrine» es «capitular», definida así por el Diccionario de la Real Academia de la Lengua: «Dicho de una letra: Que empieza el capítulo de un libro, o un párrafo, cuando es resaltada en tamaño o por algún adorno». Sin embargo, vamos a conservar aquí el original francés para designar los dos textos breves de Julien Gracq. La traducción de ambos textos es del escritor colombiano Pablo Montoya.

<sup>2</sup>Todas las palabras en itálicas aparecen como tal en el texto original. De hecho, esta señalización de las palabras, lo mismo que la recurrencia de los dos puntos, es una constante en la escritura de Julien Gracq. (N. del. T.)

parece imponerse una pregunta cara a Roland Barthes: ¿Quién habla así? ¿Alguien que reencuentra imágenes de su infancia luego de un intenso trabajo de recuerdo? ¿Un hombre que obtiene por azar un recuerdo feliz aunque anodino de su «paraíso perdido»? ¿Un nostálgico dotado de talento literario? ¿Un escritor dominado por su fetichismo? Evidentemente, es a los lectores a quienes corresponde decidirlo. Y esto por dos razones simples: porque el autor ya no está aquí para aclarar estas preguntas y sobre todo porque el texto literario disimula las respuestas. Tal incertidumbre sobre las fuentes secretas de la creación, sobre la cual se funda la actividad anónima del espectador, nos permitiría suponer que los objetos aparecen en el texto como resultado de un trabajo de la memoria: el «escritor-trabajador» tendría por tarea la reconstrucción de su pasado y su escritura no sería más que el testimonio de una memoria efectiva. O bien, de una manera igualmente legítima, podríamos estimar que el relato es un don de la memoria: el «escritor-mediador» se serviría del texto literario para expresar un mensaje lejano que recibe, como se dice, «de un momento a otro». ¿El escritor es entonces un cazador o un hombre afortunado? ¿Su descripción de los objetos resulta de una búsqueda o de un imprevisto?

Los interrogantes no se limitan a establecer la forma de la memoria: se dirigen también a los objetos actualizados por ella. Dicho de otro modo, estas letrines dan lugar a preguntas sobre el «cómo» de la memoria y sobre aquello que le sirve de «motivo». Una sociología atenta a la literatura encuentra aquí una ocasión excepcional para analizar el sentido del que están investidos ciertos objetos: ¿en qué consiste su extrañeza y singularidad? ¿Cuál es la actualidad de este «reencantamiento del mundo»? ¿Los objetos inútiles conservan el sentido, el valor simbólico, el significado que les atribuía tanto la literatura de Proust y Balzac como la sociología de Walter Benjamin y Marcel Mauss?

He ahí dos tipos de preguntas que se derivan de estos relatos breves cuyo valor puramente estético, y el placer del texto que él provee, no impiden otro goce: el de reconocer una experiencia actual y cotidiana en una narración imaginaria. El placer estético, que prevalece como fin en sí de la literatura, no excluye la posibilidad

de interpretar el mundo social a partir de la imaginación, el sueño, la escritura. Es bien conocido el atributo de la literatura que consiste en prever o reactualizar las expresiones del imaginario social. Numerosos son los ejemplos que podríamos citar a propósito de esta coincidencia entre las obras de la imaginación y la vida de todos los días, entre literatura y sociología: el erotismo orgiástico analizado por Michel Maffesoli o el amor líquido estudiado por Zygmunt Bauman, ¿no están ya presentes en la figura de Don Juan, en particular en el de Molière que no aspira a la salvación? Sólo un pensamiento reduccionista del mundo social, o una lectura ciega del texto literario, pueden omitir esta oscilación entre el imaginario inherente a la creación estética y los imaginarios sociales que modelan la experiencia cotidiana. Una tradición bastante antigua ha mostrado este vínculo con suficiencia y no es necesario volver sobre todos los casos que señalan la presencia simultánea del imaginario en el mundo ficticio del escritor y en el mundo de la vida donde el sociólogo pone su mirada<sup>4</sup>. Basta con afirmar una vez más que el imaginario, ese «invisible que induce maneras de ser», se reparte entre el arte y la vida cotidiana.

Para analizar el imaginario presentado por Julien Gracq en estas dos letrines realizaremos una reflexión dividida en tres momentos: primero, con el fin de entender el ejercicio de memoria que el autor pone en juego, vamos a retomar la fenomenología de la memoria desarrollada por Paul Ricœur, específicamente la diferencia entre reminiscencia (anamnésis) y recuerdo (mnémé)<sup>5</sup>. Luego, puesto que se trata de una descripción literaria de los objetos, es importante retomar el análisis semiológico del objeto que Roland Barthes aplicó a ciertas obras literarias. El énfasis recae, en especial, sobre la noción de «efecto de realidad» que Barthes le atribuye a las representaciones de los objetos que hace el escritor para dar una «atmósfera» a la situación novelesca. Finalmente, la sociología de los objetos que se puede derivar de la obra de Jean

<sup>4</sup> Nos referimos a los trabajos de Arnold Hauser, en particular a la *Histoire sociale de l'art et la littérature*. Paris, PUF, 2004.

<sup>5</sup> El francés dispone de dos vocablos que distinguen mejor el significado de estos dos términos griegos. Rappel como traducción de anamnesis conserva la idea de trabajo o esfuerzo de la memoria. Souvenir como traducción de mnémé mantiene el carácter involuntario del recuerdo. Menos clara en el uso del español, esta diferencia será establecida aquí por los términos reminiscencia (rappel, es decir, voluntad y trabajo de la memoria) y recuerdo (souvenir, o sea, evento involuntario de la memoria o memoria involuntaria).

Baudrillard y Michel Maffesoli nos permitirá comprender la actualidad de la poética material gracquiiana, entender el rol de esta celebración de las cosas en la vida de todos los días, en fin, de vislumbrar la potencia de una pasión concretada en lo actual y lo cotidiano: aquí y ahora.

I. «Aún veo esa caja...»

Esta confesión del narrador restituye una discusión que la filosofía ha sostenido desde siempre: la cuestión de la memoria, origen fundamental de la literatura y tema obsesionante para este escritor embriagado por paisajes y objetos de infancia que afirma, incluso, que sin memoria no hay imaginación<sup>6</sup>. «Aún veo esa caja»: situada al fin de una descripción muy detallada de una cajita misteriosa, como si fuera su conclusión y recompensa, esta afirmación «corona» el esfuerzo de recuerdo consistente en restablecer cuidadosamente cada rasgo, por minúsculo que sea, de esta extraña pero encantadora trampa para moscas. La descripción representa un trabajo de recreación memorial finalmente compensada con la visión del objeto: si lo podemos describir terminaremos por verlo; lo describimos porque pudimos verlo. Sin embargo, la frase podría pasar desapercibida si el autor no hubiera tenido el cuidado de subrayar la acción de ver, prueba contundente de la presencia todavía viva del objeto en su pensamiento. El hecho de ver simboliza acá el recuerdo afortunado, es decir efectivo, que el autor acentúa poniendo, como lo hace con frecuencia, en *itálicas*. Pero más allá de una estrategia estilística recurrente en Gracq este detalle revela la atención que él dedica a lo que Platón llama «la representación presente de una cosa ausente», y que es, en este caso, el proceso por el cual una realidad anterior se actualiza en el instante eterno de la escritura.

Con el ánimo de aclarar los fenómenos concernientes a la memoria, la tradición filosófica nos ha legado dos topoi «rivales y complementarios»<sup>7</sup> que una literatura llena de evocación y reminiscencia parece conjugar. Cuando Julien Gracq se consagra a la reconstrucción literaria de un recuerdo personal las dos formas de la memoria que

<sup>6</sup>«Julien Gracq: la chanson du guetteur». Michel Mitrani realizador. Emisión de la INA.

Colección Un siècle d'écrivains. Bibliothèque Nationale de France.

<sup>7</sup>Paul Ricœur. *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. Paris, Seuil Points Essais, 2000.

la tradición clásica ha distinguido se hallan sutilmente entrecruzadas por la literatura: de un lado, el esfuerzo de recuerdo que hace posible una descripción tan minuciosa; de otro, el recuerdo, la memoria involuntaria que hace poética la evocación de un objeto perdido en el paso ineluctable del tiempo. Según la filosofía platónica, en efecto, la memoria es el resultado de un esfuerzo, incluso de una «caza» como anota Paul Ricœur, pues el recuerdo no es un don ofrecido a la creación sino la consecuencia de una búsqueda laboriosa. De este modo, para lograr una descripción como la de Gracq, es necesario el concurso de varias facultades de las que la imaginación, para continuar con la metáfora, es una de las «armas» que el «escritor-cazador» se ve obligado a blandir. La imaginación se confunde así con el recuerdo que la envuelve pues, en los dos casos, se trata de una voluntad activa de búsqueda y no de la memoria involuntaria que ha inspirado, desde el romanticismo, una parte considerable de las representaciones literarias del pasado.

Así, incluso si la imaginación tiene como propósito la construcción de una imagen ficticia, mientras que la memoria se ocupa de un «real anterior», hay siempre una decisión, un movimiento consciente del pensamiento que trata de ver o de rever la imagen deseada. Es una vez más el acto de ver el que simboliza el éxito de la imaginación, como si en el fondo la materia de la memoria y de la invención, de la realidad y de la ficción, fuera el mismo, como si ambas cosas fueran decisivas en la configuración del imaginario. Veamos cómo es evocado el niño tomado por el sueño de tener un búmerán: « Me veía, la extraña y curva arma en mi mano, deslizándome en la noche a través del campo, más dueño del mundo que Gyges con su anillo». De ahí la posibilidad de una lectura que ponga en diálogo la filosofía de la memoria y la descripción literaria de los objetos hecha por Julien Gracq: el esfuerzo de recuerdo, ocultado por la naturalidad del narrador, subyacente pero siempre disimulado por el artificio poético, constituye el punto de partida que sostiene la verosimilitud estética de un relato que se pretende íntimo y que presenta (que vuelve presente) una experiencia pasada.

El otro topos sobre la forma de la memoria proviene de la filosofía aristotélica y se puede resumir en una fórmula breve: «la memoria es del pasado». Falsamente simple,

esta proposición contiene una perspectiva diferente de la memoria en la que ésta ya no es el resultado de un esfuerzo sino el testimonio de una afección. Como expresión de un pathos, el recuerdo es concebido aquí como algo que «aparece pasivamente», como la imagen que llega al pensamiento sin poner en marcha ninguna caza. Para tener recuerdos, podemos decir siguiendo a Aristóteles, sólo se necesita pasado: la experiencia vivida vuelve, no como imaginación –que se distingue del recuerdo– sino como «realidad anterior» que se impone al tiempo presente. Podemos encontrar por todas partes la materialización de este principio en Julien Gracq, pues forma parte esencial de su apuesta como narrador: los esfuerzos del autor no cuentan para él; responsable de producir el artificio, el narrador hace pasar como naturales los esfuerzos que sustentan la actividad creativa del autor. Paradójicamente, todo lo que permite el relato está velado en el relato mismo, como si la literatura fuera una traducción de la reminiscencia a la evocación, es decir, del esfuerzo de la memoria al disfrute del recuerdo.

En razón de esta soberanía del recuerdo, el narrador se permite incluso ciertas dudas cronológicas: «Tenía siete u ocho años...». Así, asediado por el olvido, el recuerdo no está totalmente acabado como la fantasía (en la que la imaginación controla los hechos) ni es completamente «demostrable» como la Historia (donde las «fuentes» constatan los hechos): es sólo literaria, al mismo tiempo imaginaria y anclada en la experiencia humana. Aunque la visión de los objetos que presenta Gracq puede suponer el esfuerzo de recuerdo que da lugar a una descripción detallada, la visión espontánea y casi ingenua que el narrador presenta de ellos aleja toda justificación, sin apelar a ninguna técnica de recuerdo, ex nihilo, marca el momento en que la escritura del pasado recobra su forma propiamente literaria.

Dado que «el simple recuerdo viene a la manera de una afección mientras que el esfuerzo de recuerdo consiste en una búsqueda activa», hay que definir los mecanismos que permiten el paso de una forma a la otra en la escritura literaria. Una lectura aun más cuidadosa de la obra de Julien Gracq podría aportarnos otros ejemplos de esta relación entre lo que hay que llamar el recuerdo-acción y la memoria-pasión. Es posible que un análisis de este

tipo corra el riesgo de «intelectualizar» la experiencia literaria, pero las preguntas que plantea no son menos apasionantes que el texto en sí mismo: ¿cómo se pasa del trabajo de recuerdo (para la descripción de objetos) al «simple» recuerdo? ¿La descripción de un objeto del pasado no puede ser bella sino a condición de ocultar el esfuerzo que supone su realización? En suma, ¿cómo puede un placer tomar el lugar de un esfuerzo? En estas letrines de Julien Gracq, en vez de respuestas, tenemos –felizmente– literatura.

## II. «Era un bello objeto...»

Siendo el resultado de un esfuerzo que su propia presentación trata siempre de encubrir, la descripción cuenta con un origen muy antiguo en la historia de la literatura. En la Antigüedad, en el seno de la tradición retórica neo-alejandrina, la descripción de lugares, obras de arte, hombres, etc., no está supeditada a ningún realismo: su función es permitir la admiración de lo bello. Más lírica que persuasiva, la descripción antigua se da incluso licencias poéticas en favor de su calidad estética. Para ilustrar el esteticismo de esta forma retórica (la ekphrasis), que se mantuvo activa durante la Edad Media, Roland Barthes propone un ejemplo y ofrece una conclusión: «No hay ningún problema en poner leones u olivos en un país nórdico; sólo cuentan las exigencias de orden descriptivo»<sup>8</sup>. No hay entonces una realidad referencial bajo la cual debe juzgarse la descripción: ésta es, para utilizar una noción estética posterior, un fin en sí misma.

En la modernidad, la escritura llamada «realista» como la de Flaubert hizo un uso distinto de la descripción. Enmarcada en una especie de instrumentalización narrativa, la descripción puede asumir dos formas diferentes: cuando Flaubert menciona un piano, por ejemplo, está connotando una «atmósfera» típicamente burguesa, pues este instrumento es un objeto es un reconocido símbolo de cierta posición social; cuando menciona un barómetro, en cambio, el objeto no tiene ningún significado aparente, no le agrega nada a la narración pero es, según Barthes, indispensable. El relato parece necesitar indicaciones de este tipo porque esa es una de sus condiciones endémi-

<sup>8</sup>Roland Barthes. *Œuvres complètes*. Volume II. Paris, Ed. de Seuil, p. 481. (Traducción personal).

cas: «incluso si no son numerosos, los detalles inútiles parecen inevitables: todo relato, al menos todo relato occidental corriente, posee unos cuantos»<sup>9</sup>. La presencia del piano en la descripción de la alcoba de Mme Aubain se justifica largamente por la asociación casi libre que se puede establecer entre él y la burguesía, mientras que el barómetro tiene una función más discreta pero decisiva: está ahí para significar lo real. Pues si la escritura se quiere realista hay que asumir el todo; si además se quiere literaria, es necesario que el todo esté organizado como una composición donde incluso lo más anodino tiene una función, una razón de aparecer: la de significar la insignificancia.

Sin embargo, esta perspectiva sólo puede tomar el carácter accesorio, funcional, de los objetos. Incluso si tienen la noble misión de significar lo real o de situar socialmente a los personajes, los objetos sirven siempre para otra cosa; su presencia es legítima pero no es soberana. Es la trama lo que cuenta, pues la historia se impone casi siempre a los lugares, la acción a los paisajes, los hechos a las cosas. Pero el geógrafo que era Julien Gracq tendría problemas para aceptar, y más aún para practicar, una dominación tan violenta sobre los objetos<sup>10</sup>. Alejada del racionalismo y del realismo –cuyas relaciones sería interesante analizar– su literatura concibe los objetos de otra manera: éstos no acompañan a las situaciones, no representan lo real. Muy cercano en este punto a la sensibilidad surrealista, Gracq somete los personajes y la historia a las cosas, que se valen por sí mismas, ya que ellas son lo real y no su sustituto.

Así, la prevalencia de los objetos sobre sus usos (incluso narrativos) que vemos retornar en la sociedad contemporánea se encuentra admirablemente anunciada en estos dos relatos. Una experiencia tan antigua como la curiosidad, ese gusto extraño del que se quejaba La Bruyère<sup>11</sup>,

<sup>9</sup>Ibidem., p. 482.

<sup>10</sup>No hay que olvidar que Louis Poirier, nombre real de Julien Gracq, fue profesor de geografía en el Liceo Clemenceau (Nantes), donde había estudiado, y luego en Quimper.

<sup>11</sup>La curiosidad no es el gusto por lo bueno o por lo bello sino por lo escaso, lo único, por lo que uno tiene y los demás no. No es un apego por lo que es perfecto sino por lo que está de moda. No es un divertimento sino una pasión, y a veces tan violenta, que no cede al amor y la ambición sino por la pequeñez de su objeto. No es una pasión que uno tiene generalmente por las cosas raras sino por una cosa que es rara y sin embargo a la moda. Cfr: Jean de la Bruyère. Les caractères. Paris, Folio Classique, 2001.

regresa a través de diversas manifestaciones previstas en estas dos letrinas de Julien Gracq: el encanto del objeto y no su funcionalidad práctica, su capacidad de evocación más que la distinción que él permite y la celebración de las cosas más allá de toda alienación de las mercancías son algunos rasgos del imaginario contemporáneo que nace de una sensibilidad hacia los objetos similar a la de Gracq.

De la misma manera, la descripción antigua que evocaba R. Barthes, como contrapunto del realismo moderno, retoma su centralidad en la vida cotidiana. El retorno de y al pasado que se puede experimentar en espacios públicos e íntimos no tendría probablemente tanta eficacia sin la presencia de un monumento o de una reliquia que materialice la memoria. Siempre es necesario un trazo que materialice la memoria, que haga creíble la presencia de una ausencia, pues «sólo los trazos hacen soñar» (René Char).

III. «El encanto estaba mucho más allá de su eficacia...»

Lo raro, lo precioso, lo curioso: de una manera persistente, el imaginario social ha sido atravesado por los trazos que vienen de lejos o de antaño. Pese a la «racionalización de la vida» que la modernidad trató imponer, y el principio de eficacia que le es correlativo, hay suficientes expresiones contemporáneas que testimonian lo que Proust llamaba «un apego fetichista a las cosas viejas», y que no es otra cosa que el valor simbólico que ciertos objetos portan en sí. En este punto, la obra de Julien Gracq prolonga la literatura del siglo XIX que no cesa de mostrar que ahí donde el racionalismo moderno se pretendía triunfante, el imaginario de los vastos anticuarios, de los brocanteurs y de los coleccionistas, permanecía vivo todavía. Ahí donde el mundo se creía «desencantado» por culpa del objeto técnico, el objeto mitológico conservaba toda su potencia para la estetización de la vida cotidiana. Podríamos decir, parafraseando a Michel Maffesoli, que el desencantamiento de un mundo no es el desencantamiento del mundo.

El fenómeno tiene entonces una historia que no se debe omitir. Es por eso que la sociología nunca ha sido insensible a las manifestaciones de esta pasión por el objeto

que había inspirado, entre otras cosas, varias novelas de Balzac, algunos poemas en prosa de Baudelaire y estas dos letrines de Julien Gracq. Otras reflexiones al respecto se encuentran en la obra de Walter Benjamin, cuyas alusiones a los coleccionistas, a los pasajes parisinos o al «aura estética» son un precedente de lo que se reaparece en muchas ciudades contemporáneas: la presencia de una curiosidad doble, a saber, la del objeto clasificado como curioso y la del individuo asaltado por la curiosidad. Contra la obsolescencia inminente de los objetos que habitan los espacios cotidianos, contra la obsesión de las vanguardias tecnológicas y la promesa de máxima eficacia técnica, el gusto por lo inútil sigue produciendo un comercio en el sentido amplio del término, es decir, un intercambio no solamente de mercancías sino también de todo lo que ellas vehiculan: la lejanía, la historia, la memoria, la nostalgia. Y es gracias a esta idolatría constante, a esta vieja pasión contemporánea, que «desde ahora no será paradójico ver en el objeto la anamnesis constante de una realidad colectiva a la cual, de una manera no consciente, seguimos aspirando»<sup>12</sup>.

Numerosas experiencias sociales señalan el retorno de esta «anamnesis» que actualiza el interés de las funciones no funcionales de las cosas, la eterna utilidad inútil de los objetos evocada por Gracq: inútiles en su presente, sólo sirven para el juego; inútiles aun en la memoria, sólo sirven para la literatura. El objeto se resiste así al imperio de la razón que fue la inspiración esencial de la modernidad y contra el cual, como lo indicó Georges Bataille, se resisten también el niño y el escritor. El gusto por una caja inútil pero indispensable, que obliga al niño a realizar una transacción fraudulenta, contiene el principio que se percibe en los múltiples cultos que se le rinden hoy a los objetos antiguos. El niño que toma algunas monedas destinadas a la caridad cristiana, el que desea tener lo que ha leído en la literatura fantástica de Verne, prefigura la atracción casi pueril que estos objetos producen en nuestro tiempo. En cuanto al escritor que hace de este recuerdo materia literaria, es claro que restituye la importancia de los objetos cuya única nobleza consiste en despertar la memoria, en excitar la

imaginación y en reecantar lo cotidiano.

Aunque haya sido ante todo un tema literario, esta nobleza del objeto es también una condición que la sociología ha afrontado a su manera. Si la obra de Julien Gracq retoma un viejo tópico literario, hay que destacar que la sociología tampoco ha carecido de reflexiones sobre lo que podemos llamar «objetos de memoria». Entre las alusiones más o menos directas que se encuentran desde la obra de Thorstein Veblen, concentradas sobre el objeto de lujo, las reflexiones de Jean Baudrillard y Michel Maffesoli son las más iluminadoras. Aunque muy distintas en sus tonos y sus perspectivas, ambos asumen una premisa común: el objeto antiguo escapa radicalmente a los principios de funcionalidad, de alienación y de distinción social. Hay otra apuesta en la relación que se establece con los objetos concebidos como huellas, trazos o testimonios<sup>13</sup>. Más allá de las sospechas de inspiración marxista, estos objetos mitológicos, «de funcionalidad mínima y de significado máximo»<sup>14</sup>, están investidos de un atributo diferente: ellos contribuyen a una experiencia del pasado en el presente. El objeto historializado y la historia objetivada intensifican así el presente, pues si bien «la memoria es del pasado», ella aparece en el presente. «Esto es el presente, esto es el objeto como tiempo que se concreta en imagen»<sup>15</sup>.

El espacio se llena entonces de sentido cuando es habitado por estos objetos de memoria que concretizan el tiempo. Basta con pensar en los espacios públicos donde reposan los monumentos, las ruinas o los museos que todavía atraen a esa forma contemporánea del peregrinaje que es el turismo. Pero la grandeza del patrimonio no es, sin embargo, la única manera de remover los amores muertos. Otros objetos de memoria, hechos a la medida de los espacios interiores, provocan evocaciones tan vigorosas como estas letrines de Julien Gracq. Es ahí donde él las ha encontrado para su escritura: «ahí, donde la prosa cotidiana se vuelve poesía, discurso inconsciente y triunfal»<sup>16</sup>.

<sup>13</sup>Jean Baudrillard. *Le système des objets*. Paris, Gallimard, 1968, p. 114.

<sup>15</sup>Michel Maffesoli. *La contemplation du monde*. Paris, Grasset, p. 184.

<sup>16</sup>Jean Baudrillard. *Le système des objets*. Paris, Gallimard, 1968, p. 122.

<sup>12</sup>Michel Maffesoli. *La contemplation du monde*. Figures du style communautaire. Paris, Grasset, 1993, p. 171.