

■ 法国当代桂冠小说译丛

■ 郭宏安 史忠义 主编

■ 〔法〕迪迪埃·德库安 著

Didier DECOTY

■ 赵克非 译

露易丝



LOUIS LOUIS LOUIS LOUIS LOUIS LOUIS LOUIS LOUIS LOUIS LOUIS

LOUIS LOUIS LOUIS

■ 法国当代桂冠小说译丛

■ 郭宏安 史忠义 主编

■ [法] 迪迪埃·德库安 著

Didier DECOTY

■ 赵克非 译

露易丝



58C EQW38C EQW38C EQW38C EQW38C EQW38C



华夏出版社

E O W J S C

图书在版编目(CIP)数据

露易丝/(法)德库安(Decoin,D.)著;赵克非译.-北京:华夏出版社,2000.1

(法国当代桂冠小说译丛)

ISBN 7-5080-2043-X

I.露… II.①德… ②赵… III.长篇小说-法国-当代
IV.I565.45

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 72151 号

Didier DECOIN

LOUISE

© Editions du Seuil,1998

本书出版承蒙法国外交部赞助,特此致谢

华夏出版社出版发行

(北京东直门外香河园北里4号 邮编:100028)

新华书店经销

北京房山先锋印刷厂印刷

850×1168 1/32 开本 9.125 印张 215 千字

2000年1月北京第1版 2000年1月北京第1次印刷

印数1-6000册

定价:11.80元

本版图书凡印刷、装订错误,可及时向我社发行部调换

二十世纪法国小说的图景

——法国当代桂冠小说译丛总序

法国的文学仿佛一棵树，传统是树干，创新是枝枝杈杈。没有树干，枝枝杈杈无所依附；没有枝枝杈杈，独木一支，也不成其为树。有树干提供养分，枝枝杈杈才能茂盛；枝枝杈杈茂盛，树干才能越长越高。一棵树伟岸挺拔，指的是树干高大，枝中繁茂，一派生机。本世纪法国的小说，当作如是观。

法国文学史家雅克·白萨尼在《法国文学，一九四五——一九六八》一书中写道：“近十五年来，先锋派文学和传统派文学不仅是存在着，而且是并行的……他们分别拥有自己的刊物、批评家和奖金：前一种文学，读的人很少，但谈的人很多；后一种文学，读的人很多，但谈的人很少。”

美国的法国文学史家杰尔曼娜·布雷在《二十世纪法国文学，一九二〇——一九七〇》一书中写道：“……（在法国）两种文学并存：一种是人们都在读但谈论不多的文学，另一种是人们不大读但解说很多的文学。”

法国文学批评家克洛德·莫里亚克在《当代的非文学》一书中有过这样的论断：“文学的历史与非文学的历史，两者是平行的。”这里的“非文学”，指的是“那种不易读的、因而摆脱了贬义的文学”，简言之，是先锋派文学，即现代派文学。

上述三位论者不约而同地说到了同一种文学现象：有些作品只因为打出了现代主义的旗号，就可以被批评家以及自诩为文化精英者连篇累牍地谈论，尽管很少有人阅读，甚至许多人是在热烈地谈论着他们根本没有读或根本读不懂的东西；而有些作品只

因为被归在传统派的麾下，立刻就在一些批评家的眼中跌了价，哪怕这些作品在社会的各阶层中被广泛地阅读着。这一多一少和一少一多，实际上构成了当代法国文学的基本图景。只是“并行”、“并存”、“平行”等词语，含义有些模糊，孰轻孰重，孰隐孰显，不清楚，容易使人产生错觉，很可能从中得出两幅截然不同的图景。读者翻开一本欧美学人的著作，多半会看到作者对现代主义的作品津津乐道，不厌其详，而对传统派的作品则轻描淡写，惜墨如金，于是便以为津津乐道者即为现当代法国文学图景的主体。其实这可能正是一种错觉。站在世纪末的立场上回眸一望，便可清楚地看到，所谓“并行”、“并存”、“平行”者，掩盖着的是一种相互渗透、相互激荡、相互融合的现象。唯如此，传统这棵大树才能够根深叶茂，越长越大。

这里有必要对“传统派文学”和“现代派（先锋派）文学”的界定做一番解释。首先要说明的是，这两种文学的分野往往是十分模糊的，例如，有人将文学作品中表明了新观念、新精神、新感情而形式上仍是古典的、传统的文学称作现代派文学，而有人只以形式做标准；有的指的是创作方法，有的指的是创作原则，等等；有的则干脆说，看不懂的就是现代派，看得懂的就是传统派。我这里所取的标准是看文学与社会、与生活、与人的关系。

法国的二十世纪文学不是一股无源之水，不是一段无本之木，也不是一种突如其来的崛起，它是在十九世纪文学的基础上发展起来的。纵观十九世纪，法国文坛上先后出现了三大潮流：浪漫主义，现实主义和象征主义。这三大潮流只是产生的时间有先后，其发展却并不是一个取代一个，也没有哪一个曾经真正地销声匿迹，它们是时而对立，时而并行，时而彼此重叠，时而互有弃取。就小说等叙事文学而论，创造的现实主义生机最为旺盛，内涵最为丰富，门户最为开放，成为法国十九世纪文学中持续时间最长的主流。它的三位杰出的代表各具特色：巴尔扎克雄

伟，富有想象力，被称为伟大的洞观者；斯丹达尔深刻，个人色彩浓厚，他的主张与实践被归纳为主观现实主义；福楼拜冷静，注重形式的完美，最得现代小说家的青睐。他们为法国文学开辟了一条面向现实、深入社会、关心人生、追求人的价值的广阔道路。当然，走在这条道路上的，不止现实主义一家，它汇集了一切为人生而艺术的流派或倾向。所谓创造的现实主义，指的是容纳了浪漫主义和象征主义而以现实主义为主体的一种创作原则和创作方法，有别于机械的现实主义，也有别于自然主义，它是法国二十世纪文学继承并发扬的传统。

世纪伊始，法国小说就表现出强烈的创新意识，但又深深地置根于传统之中。法国批评家克洛德-埃德蒙特·玛尼曾经指出，在第一次世界大战前的二十年中欧洲产生了一种新型的小说，其中“艺术家要比现实更重要，甚至可以说，这种现实只是一种托词，作家借此来表现自己内心的现实”。这类小说在法国的代表是普鲁斯特和纪德。她明确指出，这种小说“源出于自然主义”。她的这一论断可以从普鲁斯特的长篇小说《追忆逝水年华》和以纪德为首的《新法兰西评论》的活动中得到证明。普鲁斯特虽然被看作是意识流小说的代表作家之一，但他同时也是一位社会和人的深刻敏锐的观察者和研究者，正如一位批评家指出的那样：“《追忆逝水年华》既是一个时代的历史，又是意识的历史……”在他的小说中，意识的流动从来都不是无端的，任意的，无迹可寻的，换言之，普鲁斯特的小说的意识流是清醒的，理性的。普鲁斯特被誉为“巴尔扎克的继承者”，或者“二十世纪的巴尔扎克”，他的《追忆逝水年华》被看作是“生活的大辞典”、“新的人间喜剧”，而普鲁斯特本人成为巴尔扎克的崇拜者，他的小说技巧很快就成为传统的一部分，这都是很自然的事情。普鲁斯特是本世纪第一个也是最大的小说革新者，但他的革新是与传统紧密相连的。《新法兰西评论》月刊于一九〇九年正式出版第一期，它的周围聚集了一批有才华的中青年作家，他们的共同意愿和志

趣是反对十九世纪遗留下来的象征主义文学的矫揉造作、华而不实的风格，提倡陀思妥耶夫斯基式的含混和狄更斯式的质朴。该刊的宗旨是“博采众家之长”。普鲁斯特和《新法兰西评论》的一批作家使本世纪初的一些小说呈现出不同于十九世纪批判现实主义小说的面貌，创作出一批使人耳目一新并经得起时间考验的现代主义小说，但是他们显然没有采取与传统一刀两断的态度，这就使他们的创作在很大程度上丰富了传统。他们的小说从关注客观现实转向追求主观现实，由此带来了技巧上的革新，从而使小说具备了创造的现实主义的特点。

小说是两次世界大战之间最为活跃的一种文类，传统与创新相互促进，呈现出一种多变中有统一、纷乱中有齐整的壮丽景观。这个时期，老一代作家如纪德、罗曼·罗兰等精力犹盛，中年作家如杜伽尔、杜亚美、贝尔纳诺斯等日臻成熟，年轻作家如马尔罗、圣-埃克絮佩里、季奥诺等崭露头角。人们身经战乱之苦，惊魂甫定，又眼见战云重聚，惶惶不安，以往的价值观念和精神支柱已经摇摇欲坠，再经不起一点风吹雨打。作家们都力图成为这个动乱的时代的见证，迷惘、惶惑、悲愤，或者是希望、斗争、奋进，都贯穿着一种紧迫的现实感和深刻的历史感。总之，两次世界大战之间的小说继承了十九世纪的现实主义传统，成为广泛的、变动不居的社会生活的一面镜子。法国著名作家克洛德·波纳伏瓦写道：“战前的小说像十九世纪的小说一样，使人看得见。后世的历史学家比居维叶优越的地方，就是他们小说在手就可以了解二十或三十年代了。全部的社会生活一目了然：从莫里亚克看资产者，从马尔罗看革命，从贝尔纳诺斯看宗教信仰，从莫朗和拉尔波看世界性，从罗曼看激进政治，从高克多看理智的、引人注目的放纵。他可以知道一个小学教师挣多少钱，邮局的雇员或公证人是如何生活的，小伙子怎样发现爱情，有夫之妇如何与人通奸并找到过夜的旅店。”信哉斯言！生活画面的广阔，人物性格的鲜明，心里活动的细腻，使这一时期的小说在

现实主义的道路达到了新的高度，进而为创造的现实主义。普鲁斯特的意识流手法已被广泛地吸收和运用，成为传统的一部分，滋养着新的小说家。即使一些刻意创新的作品也决不沉溺于纯技巧的追求，例如纪德的《伪币制造者》（一九二六）。这部小说写法别致，没有中心人物，几条线索齐头并进，往返穿插，夹叙夹议，互不相干，又嵌入一个人物的一段日记，记叙他如何构思一部叫做《伪币制造者》的小说。全书时而叙述，时而议论，各人的故事又都无头无尾，还在日记中大谈对小说创作的看法，造成扑朔迷离、万象纷呈的感觉。但是，综观全书，情节的进展仍可把握，人物的形象相当鲜明，与时代的联系亦可称紧密，反映了一代青年精神上的迷惘和苦闷。可以说，这部被称为“纯小说”或“法国第一部反小说”的《伪币制造者》散发着强烈的时代气息。

一九四〇年以来的小说受到各方面的冲击和挑战，其影响之深且巨，是有史以来所不曾有的。以第二次世界大战为开端的各种重大的历史事件接踵而至，各种新哲学体系竞相出现，马克思主义、弗洛伊德主义和尼采的哲学思想继续发生作用，自然科学和工业文明的迅猛发展带来了意料不到的结果，人类的前途和命运遭到前所未有的灾难和考验，在技巧方面则受到电影、电视和电脑等新式传播手段的影响。“反小说”、“反戏剧”、“非文学”、“非诗”等词语对普通人来说也不是陌生的了。自五十年代以来，“新小说”等无疑是报刊书籍中最热门的话题。所谓“传统小说”受到了从未有过的猛烈的攻击甚至奚落。早在四十年代，萨特就提出了“反小说”，而到了五十年代，阿兰·罗伯-格里耶不仅从巴尔扎克反到纪德，就连萨特也不能幸免。新小说有两个反对，一反对小说中有人物、情节和性格塑造，二反对“介入文学”和“现实主义”。新小说的作家们追求所谓“纯小说”，认为小说除自身外别无其他目的，因此最标准的新小说往往成为一种“语言练习。”新小说以反对“易读易懂”自命，要求读者合作，重新

学习阅读，并指责因其晦涩难懂或不可理喻而废书不观的读者为“懒惰”，尽管如此，肯与这种“语言练习”合作的读者属寥寥。罗伯-格里耶自己说：“五、六十年代，我成了新闻人物，评论我的人很多，真正阅读我的作品的人却很少，而现在，青年人中读我的书的人就很多。”他说的是真话，但只有一半是真的，另一半却是很值得怀疑的。新小说大概走红了十年，到了七十年代就露出了下世的光景。真正对新小说感兴趣的是一些大学教授，如罗兰·巴尔特、吕西安·戈德曼等人，他们以一种异乎寻常的热情鼓吹新小说，怪不得著名作家于连·格拉克说：“这种先锋派是一些教书匠强加于人的。”于是，有人惊呼：“小说陷入危机了！”

其实，“小说危机”的警报并非自是日始，早在十九世纪末就已经发出了，此后断断续续，不绝于耳，迄于今日。一八九一年，有一位批评家说：“我难以相信叙述性小说作为一种形式会不使今日的艺术感到厌烦。”著名记者儒勒·雨莱调查文学界名流，得出结论：小说已经衰退，不久即将死亡。连写了那么多小说的左拉也预言小说将不复存在。有人预言，从自然主义之后到二十年代，小说将被危机吞没。第一次世界大战期间，人们对小说的前景更为悲观，请听这一问一答：“小说在危险中吗？”“小说命在旦夕！”战后的一九二六年，瓦莱里更是根本取消了小说存在的理由，声称“写出‘侯爵夫人下午五点钟出门’这样的句子是不可想象的”。萨特也说：“自从精神分析学和马克思主义出现以后，小说失去了天然的环境。”总之，自十九世纪以降，在西方，小说乃至整个文学都处于一种为自身存在进行辩护的地位，不断有各种警报从各种地方发出来。这种危机感是作家们不能理解和把握巨大多变的历史事件而感到惶惑、迷惘甚至悲观绝望的结果，这种在文学表现上穷乎其技的现象主要的不是出自技巧的贫乏陈旧，而是出自观察的迟钝和思考的贫弱。然而，那些严肃真诚的作家毕竟在探索中有所前进，小说以及整个文学毕竟一天也没有停止其或快或慢的发展，中间也没有出现有些人以为

看见的那种“断裂”或不可逾越的鸿沟。文学的真正危机始终是脱离现实生活的结果，而一旦出现了“危机”，单纯的技巧或形式上的补救是绝难奏效的。

新小说反对的那种传统小说尽管受到如此猛烈的攻击，却仍然有大量的追随者，不断地产生出优秀的作品，虽不能入某些批评家的青眼，却受到广大读者的欢迎。曾经在两次世界大战期间十分兴旺的多卷本长河小说，在战后，仍保持着旺盛的生命力。这一时期，小说创作在批判资产阶级家庭、青年人在与社会环境的冲突斗争中所经历的精神和道德上的变化，贫苦农民被工业化驱赶进城的悲惨命运，一九六八年前后大中学生的精神面貌等方面，均有所突破。在这里，我们必须谈谈萨特和加缪。萨特写的是存在主义小说，后者则自称表现的是“荒诞哲学”。萨特最好的文学作品是戏剧，不是小说。在法国文学史上，他的小说的价值在于提出问题，不在于提供了什么堪称典范的方法和技巧。发表于一九三八年的《恶心》试图揭示的是主人公如何通过“恶心”这种感觉意识到周围世界的虚假性和人对存在的陌生性，从而要超越存在，实现人的自由。这是一部哲理思辩的小说，与传统小说有很大的不同。而他战后写的《自由之路》却加强了写实的成分，于是，新小说的主将格里耶不无讽刺地说：“新的人道主义的真理占据了他的意识：阶级斗争，法西斯的危险，第三世界的饥荒，文学为无产阶级服务。他到了懂事的年龄！”罗伯-格里耶自称是《恶心》的继承者，理所当然地对《自由之路》表示了不满：“从最初几页开始，我们就从高处跌落下来；现实主义的恶癖一样也不少：象征性的人物，典型环境，含义深远的对话，直到使用叙事的过去时……”当然，《自由之路》并未因此而成为一部现实主义小说，但是，罗伯-格里耶的反感至少说明，萨特的小说在手法上仍不离传统的轨道。看来，萨特知道，非理性主义是不能用非理性的方法来表达的。惟其如此，存在主义哲学才能通过萨特的笔发生深而且广的影响。加缪更是一位世

所公认的艺术上的古典派。他的风格是简约的，语言是明晰的，内容总是植根于社会生活的。《局外人》的环境是他曾经很熟悉的，主人公傲视习俗的态度在他也是不陌生的；《鼠疫》所弥漫着的那种焦急等待的心情是他在抵抗运动中亲身体会过的；《流放与王国》中有多处是与他本人的经历体验有密切关系的；而《堕落》则更是一种由己推人的深刻精神反省和解剖。加缪的小说虽然表现的是所谓“荒诞哲学”，其本身也力求成为“形象化的哲学”，但绝少图解的痕迹。加缪不是哲学家，却有哲学的追求，因此他在揭示资本主义世界的荒诞性时不免趋向于抽象化和普遍化。他本质上是一个资产阶级人道主义者。萨特和加缪是两个有很多相似之处的不同的作家。在与传统的关系上，萨特更多的是一个叛逆者，而加缪更多的是一个继承者。萨特更为激进，而加缪更为冷静。萨特只有西蒙娜·德·波伏瓦作为毕生的追随者，而加缪则始终是个没有桑丘·潘沙的唐吉珂德。存在主义作为一种哲学思潮，对战后法国文学具有一种弥漫的影响，它提出的焦灼、厌恶、荒诞等概念几乎在各种文学流派中都有反映，因此，在战后的法国文学中，我们只看到表现了存在主义思想和情绪的作品，而并看不到以存在主义方法写成的作品。“存在主义作家”也是一个极不明确的概念，有时似乎只有萨特和德·波伏瓦，至多再加上加缪，有时则网罗了一批在创作方法上极不相同的作家。所以，在文学上很难说有什么存在主义流派，更难说有什么“荒诞派小说”，也许只有在戏剧上才有真正的荒诞派。

存在主义也好，荒诞哲学也好，萨特和加缪的文学总是一种强调社会意义的文学，试图为社会提供一种行为的准则。进入五十年代，这种以积极态度为主的战后文学受到一批年轻人的挑战。他们的口吻是冷嘲，态度是玩世，精神是反潮流。他们拒绝“介入文学”，否定一切现存的教条和传统的观念。他们的信念是“世界既不严肃，也不久常”。他们的作品中的人物喜欢无拘无束的生活，却又感到无所适从的烦闷，他们既感到这个世界远非完

善，又对变化表示绝望，仅止于冷嘲热讽，当然批判起来也毫不迟疑。这是五十年代文坛上的一股小小的新潮流。他们被称为“轻骑兵派”，或称“玩世不恭派”，或称“新古典主义派”。这支队伍不大，寿命也不长，只能看作是文坛上的一伙过客，留下了一点可以作为标记的东西，就匆匆离去了。战后真正对传统小说构成威胁的，实际上只有“新小说”。事实已经证明，罗伯-格里耶并未能用他的作品“打通通向未来”的道路，正如荒诞派戏剧的创始人之一的尤奈斯库所说：“通过新小说或者叫做客体小说，（现代派）文学已经走到了它的反面。这是一条死胡同，现在看来，人们正在回到更为传统的、尽管有些过时的（写作）形式中去，以便从这条死胡同中走出来。”

综上所述，如果说“在二十世纪的法国，同时并存着两种文学”，那么，现在“并存”一词的含义大概已经清楚了，那就是：在二十世纪的法国，以现实主义为主体、不断吸收新观念、新技巧的传统派文学，也就是创造的现实主义文学，一直是文学的主流，各种先锋派（现代派）文学在总的文学图景中一直是支流，其真正有价值的成分或是随时被容纳进主流之中，或是保持着自己的生命力而在不同的轨道上继续生存和发展。推崇“非文学”（现代主义文学）的克洛德·莫里亚克说：“非文学做不到纯粹，它在成功的顶点是和接近于纯粹的文学混为一体的。”这一见解也许是道出了现代主义文学和传统派文学之间“灵犀一点”之所在。

传统并不是僵死的、静止的、不变的。它本身是民族文化在时间和空间中的积累和综合。它每时每刻都在补充着新的东西，也在抛弃着旧的东西，因此，传统并不是陈旧的同义词。传统与创新的存在并不是以彼此否定为前提的。今天的作家无论多么忠于传统，也不会再以巴尔扎克、斯丹达尔、福楼拜和左拉的方式写作了，因为他们的方法已经作为既得的东西储存在读者的欣赏习惯中了，后来者不需要重复他们的工作了。但是，他们的创新

必须以这些大师为起点，因为任何进步的后面都不会是空白。只有在传统的基础上进行的创新才是有生命力的创新，才能成为新的传统，并成为后人继续创新的起点。否则就只会走向虚无。亨利·特洛亚说：“所谓‘传统小说’，其实是对前人作品的发展。它的新奇之处不大显眼，但总是存在的。”法国当代著名文学史家彼埃尔·布瓦戴弗尔说：“与某些热中于党同伐异的‘宗派’批评家的反复说教相反，那些保持传统写法、书籍大量再版的小说家（如特洛亚、巴赞、圣-彼埃尔等），他们的存在不但没有影响对小说艺术的探讨，相反却起到了促进的作用。”因此，所谓“保持传统写法”，决不是抱残守缺，胶固不变，而是“相续相禅”，“踵事增华”，为传统增加新的血液。那种以为现代派文学渐渐取代了现实主义文学，几乎占领了西方文学艺术的整个领域的说法，是慑于现代派文学的声势，从“读者少而论者多”这种现象中得到的错觉。

现代派文学虽然有过几次高潮而终于未能南面称王，是与它固有的一些弱点分不开的。首先在于它的脱离群众。这种文学不是为广大人民群众写的，因而也不为广大人民群众所接受。现代派作家大多脱离人民群众的生活和斗争，沉溺于个人心灵的探索，往往用最玄奥难解的语言讲述最简单的思想和事实，正如一位法国作家指出的那样，他们用非欧几里得数学的语言说二加二等于四。现代派文学与资产阶级文化的贵族化倾向是一致的。这就难怪越来越多的现代派作品离开评论就根本无法阅读，它们需要某种阅读指南，就如同药品需要一种服用说明书一样。其次在于某些现代派作品的虚伪性，这里并不是说这些作家是虚伪的，他们可能是真诚的，而是说他们的作品往往做出很激烈的革命姿态，却几乎从来也威胁不到统治阶级及其制度本身。因此，说现代派文学是西方社会“敏感的水银柱”，是不大符合事实的。现代派文学反映了西方社会的某些侧面，表现了一部分人、主要是中小知识分子的情绪，有其客观的、不容忽视的认识价值，在某

些方面也的确具有特殊的敏锐和深刻。它可以成为我们认识西方的物质世界和精神世界的一种有益的补充，但它显然不能成为唯一的窗口，甚至也不能成为主要的窗口。

真正优秀的现代派作品实际上并没有脱离社会生活，也没有真正地割断与传统的联系，因此，派别林立的现代主义文学绝非铁板一块，就连现代主义或现代派这种称谓也不是很严密的，往往不能说明问题。现代主义文学作为一部分人的精神世界和某些生活侧面的曲折反映，对传统派文学或称创造的现实主义文学是一种有益的刺激和必要的补充。但是，一旦它试图一空依傍取代整个文学而成为主流的时候，就难免走向反面。因此，在法国，传统派文学想要压制现代派文学，取消现代派文学，现代派文学企图取代传统派文学，成为文学的独裁者，都是不能实现的幻想。

在新的世纪中，将有新的传统派和现代派的斗争，两者仍将是“并存”的，当然，所谓“并存”并不是平分秋色，而仍然可能是你中有我，我中有你。法国当代桂冠小说译丛向我们展示的法国当代小说的图景就具有这样的特征，它也许同时就是新世纪法国小说面貌的基本草图。

郭宏安

一九九九年十二月 北京

代译者序

《露易丝》(LOUISE)是一部非凡的小说,它的作者是法国当代著名作家迪迪埃·德库安(Didier DECOIN)。

迪迪埃·德库安,法国电影艺术家亨利·德库安之子,一九四五年三月十三日生于法国上塞纳讷伊省。他最早的职业是记者,先后在《法兰西晚报》、《费加罗》、《周末杂志》等报刊工作,同时进行文学创作。

法国文学界高度评价迪迪埃·德库安的文学创作所取得的成就。他是法国最重要的文学奖项龚古尔奖评选机构——龚古尔学院秘书长。他在长篇小说创作方面成绩骄人:《魔鬼约翰》在一九七七年获龚古尔文学奖,一九九八年四月由法国瑟伊出版社出版的《露易丝》是他发表的第二十二部长篇小说。

《露易丝》是一本即使在法国也十分独特的书,有评论说:“总说法国没有一个作家能够像美国人那样一本接一本地写些遭禁的爱情故事,这话是谁说的?说这种话的人,与其大放厥词,不如跟德库安去一趟圣皮埃尔岛,会会德尼兹、若阿娜、玛侬和露易丝”(法国《生活》杂志,一九九八年五月七日)。

在《露易丝》里,德库安讲述的“遭禁的爱情故事”,是一个主题涉及同性恋的故事。

同性恋,在世界上任何一个国家,都是一种在观念上很难被普遍接受的事物。但追溯同性恋的历史,我们不难看到,和任何一种人类社会的事物一样,它也是人类对环境作出的既是本能的也是能动的反映,是人类在漫长而复杂的发展过程中,为了克服实存的局限性,对环境进行适应,保存和发展自己而衍生出的一种生存和

交往方式,它的出现,有着生物学和社会学意义上的双重动因。因此,它的历史同人类异性恋的历史一样久远,只不过在人类发展的不同历史阶段,它处在不同的角色位置上罢了,而在个人的生命史上,它也因一定的社会的和个人的具体条件的交互作用而出现或不会出现于其生活中,成为或不会成为其个人生命史中起主导作用的因素。

古往今来,文学中有关同性恋主题的创作绝不鲜见,作者的观念透视角度和艺术处理手法也形形色色。在《露易丝》中,迪迪埃·德库安对这个主题采取了怎样的姿态和方式呢?关于艺术审美理想,德库安曾有一种告白——“我不是个大知识分子。我想要得到的是艺术家的才能。令我感兴趣的,是激情。如果让我来说,我的文学观点是‘感情至上’,与‘印象派’有些相近!”(法国《周末杂志》,一九九八年四月十六日)《露易丝》正是这种艺术审美理想形象而完整的图示。德库安崇尚人类激情,致力于寻找人物活动深层的自然动因,在小说中,他追踪人的激情,记录自然的轨迹,注视事物的逻辑演进……于是,出现在我们面前的故事就成为一幅幅由无限生动的人物、景物、细节、色调等等构成的图画。作者对待他笔下一切,就如同宇宙的创造者对待万物众生的态度一样,保持缄默,不予评论,只是展示,而在客观的、丝丝入扣的展示中,就孕育了情节的必然趋向和人物的必然命运。

《露易丝》的主题由四个形象的故事共同完成。这四个形象是若阿娜、玛侬、德尼兹和露易丝。

德尼兹,一个年届八旬的老妇人,勇于接受新观念、新事物,坚韧,达观,确信“熄灭了的,早晚还会再着起来,灰烬底下总有可以死灰复燃的炭”。她自己的、若阿娜的、玛侬的和露易丝的生命史都印证了这种信念。

若阿娜,一个具有梦幻气质的单身女人,纯洁,善良,从不说三道四,对什么也不感到惊奇,那天,看到穿戴印第安人服饰、携一只野雁的玛侬出现在她的发廊里,她没显得有多么意外。

玛依，魁北克三河城的大学生。苏拉克鲁瓦教授想对她非礼受到拒绝。以后不久，他的车驶离大路，冲进河里。谁也说不清他的车是怎么失控的，但由于车祸发生的地点正好在他曾经对她使用强力的那个偏僻去处，玛依总觉得自己有责任。她离开学校到处流浪。在圣洛朗河图尔芒特岬，每年春天和秋天，有三十万只极地大雁于迁徙途中在雷鸣般的响声中在这里降落，停留数周。这个秋天，玛依在这里遇到一只翅膀受伤的雪雁，她给她起名露易丝，然后两个一起上了路。

为了振兴不景气的发廊，若阿娜增加了穿孔项目，过路的玛依成了她的第一个顾客。玛依住进德尼兹的寓所。若阿娜和德尼兹合计着给玛依做了一个新发式。这个新发式和天天在发廊中游逛的露易丝，将几乎全岛的妇女招来这里做头发。

若阿娜和玛依都不是同性恋者。

若阿娜是传统型女子，她的情人保罗是丹佛美发用品公司推销员，每年冬至和夏至来岛上与她短暂相聚。他许诺将来离婚与她结婚。四十岁的她仍然很单纯，相信他的爱，一心一意等他。

玛依是现代型女子，虽然只有二十岁，却阅历丰富，甚至经历过死亡，对男人、生活、死亡，都满不在乎。流浪的经历还给她增加了些野性、粗鲁、古怪，不仅要若阿娜给她穿孔，而且是要在舌头上。在经历了苏拉克鲁瓦教授事件后，她与异性交往也不再坚持一定之规。

在描述这样两个截然不同的女人的交往时，作者主要从若阿娜的感受和角度着笔。他写道，刚见到玛依的时候，若阿娜就有一种特别的感觉，但她把玛依往外推，拒绝给她做穿孔手术，虽然也“不想离开这个姑娘”；“这是一种说不清道不明的感情，她试图把这种感情做这样的解释：她对玛依感兴趣，是因为玛依带着一只大雁，看到这么大的雪雁，她还是头一回。”这时正处在与男友热恋中的若阿娜对玛依产生的到底是一种什么样的感情呢？作者没有讲明，但从他写的文字中，你只可能看出或者是因为孤寂单调的小岛