

PERCEPCIÓN Y REALIDAD

ESTUDIOS FRANCÓFONOS

**M^a TERESA RAMOS
CATHERINE DESPRÈS**



**Departamento de Filología Francesa y Alemana de la
Universidad de Valladolid**

Percepción y Realidad

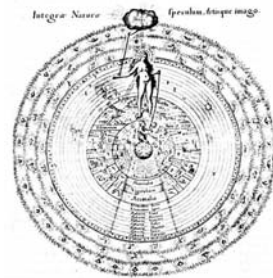
Estudios Francófonos

M^a Teresa Ramos Gómez

Catherine Desprès

Percepción y Realidad

Estudios Francófonos



Departamento de Filología Francesa y Alemana de la Universidad de Valladolid

2007

Esta publicación se ha editado gracias a la ayuda de la
Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española.

Percepción y Realidad. Estudios francófonos

ISBN: 978-84-690-3864-2

Depósito legal: M-6035-2007

© M^a Teresa Ramos Gómez
Catherine Desprès (eds.)

© Departamento de Filología Francesa y Alemana de la Universidad de Valladolid

Enumeración de palabras clave:

Percepción, realidad, estudios francófonos, lingüística francesa, FLE, traducción francesa, literatura francesa, literatura francófona, teoría literaria, escritura femenina, escritura autobiográfica, espacio literario, literatura de viajes, cultura francesa, francofonía, M^a Teresa Ramos, Catherine Desprès, Departamento de Filología Francesa y Alemana, Universidad de Valladolid.

Signaturas para referencia: 81'33F 82F:1 82F:0 316.7=133.1

Ilustración de portada: *Macrocosmos y Microcosmos*. Grabado de la obra de R. Fludd,
Utriusque Cosmi Historia..., Oppenheim 1617.

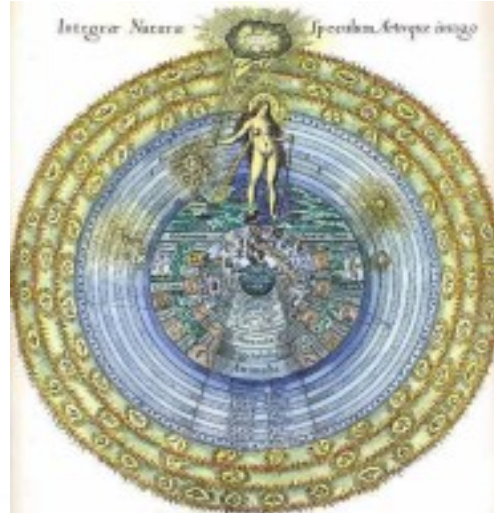
Impresión: Compañía Española de Reprografía S.A
CERSA C/ Sta.Leonor 63 - 28037 Madrid
www.publicarya.com



Índice

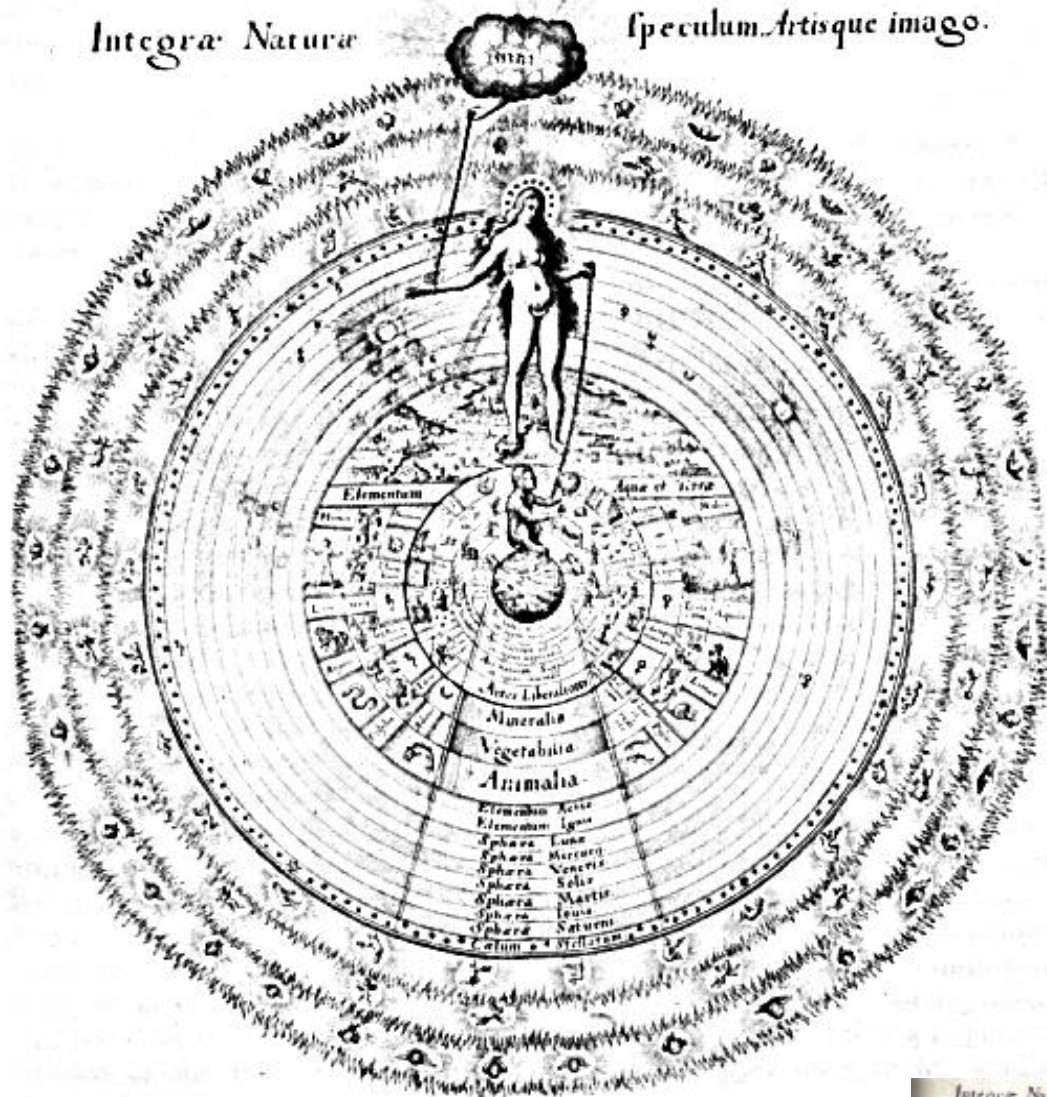
●	Presentación	11
●	Conferencias	
	Rudy CHAULET, <i>Crime et châtement en France et en Espagne à l'époque moderne</i>	19
	Christian MANSO, <i>Les avatars du perceptible chez Carmen Posadas</i>	45
●	Artículos	
	Sección I :	
	<i>Lo percibido, lo expresado y su mediación</i>	59
	Sección II :	
	<i>Percibir y representar</i>	375
	Sección III :	
	<i>La percepción del otro</i>	939
	Mesa Redonda:	
	<i>Espejos y espejismos</i>	1115
●	Índice de autores	1161
●	Índice temático	1169

Integræ Naturæ Speculum, Artisque imago

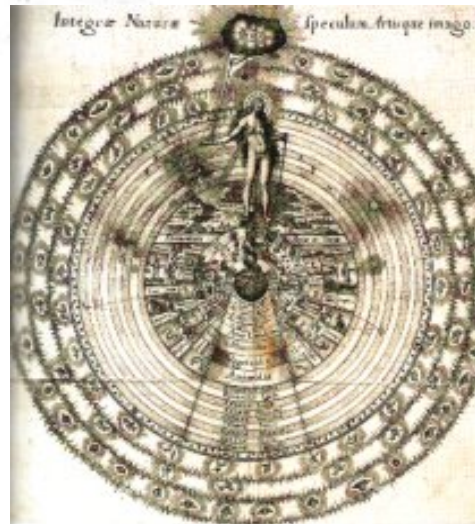


Integræ Naturæ

Speculum, Artisque imago.



Integræ Naturæ Speculum, Artisque imago





Presentación

En Mayo de 2005 se celebró en Valladolid el XIV Congreso Internacional de la APFUE, al que se inscribieron cerca de 250 personas, como prueba — una vez más — de la vitalidad de nuestra asociación, así como del interés que suscitan los estudios francófonos en la universidad española. Ponentes venidos de Canadá, de Bélgica, de Francia y del África francófona se sumaron a los de procedencia española, dando al coloquio esa vertiente que lo sitúa como merece en el ámbito internacional de estudios de la francofonía. La pluralidad de disciplinas, enfoques y épocas abordadas en las 165 intervenciones constituyeron un amplio muestrario de las tareas investigadoras de los participantes, y por ende, de la rica diversidad de las competencias que nuestras áreas abarcan.

El Congreso se había convocado con el título de *Percepción y Realidad*, y no es gratuito recordarlo ahora, cuando desde distintas instancias se pone en duda la pertinencia de dar continuidad en la Universidad a los estudios de Filología Francesa —bajo ésta u otra denominación— con rango de Licenciatura o Grado. Nuestro coloquio, por su riqueza de aportaciones, profundidad de las materias tratadas, y capacidad de convocatoria, es buena prueba de la *realidad* del interés del ámbito de los estudios francófonos, de la pujanza y la altura de la investigación que generan, a pesar de la *percepción* que otros proyectan en la opinión pública mostrando nuestro campo como si de algo decadente y sin futuro se tratara.

Hay que subrayar el papel de dar testimonio, de aportar pruebas sólidas que sin duda poseen los congresos de la APFUE. En el celebrado en Valladolid, el tema central de la Asamblea de la Asociación giró precisamente en torno a la situación de los estudios franceses en la Universidad española y las perspectivas de su devenir. Ahora nos encontramos en la tesitura de que las directrices ministeriales orientan marcadamente las enseñanzas de Grado en Lenguas y Literaturas Modernas hacia un mero conocimiento práctico de la lengua extranjera como instrumento, en detrimento de la profundización que, al parecer, deja de ser una exigencia de la Universidad.

¿Cómo prescindir de los estudios filológicos de lenguas extranjeras en la Universidad española? ¿Cómo se puede concebir debilitar el conocimiento científico de la cultura y la literatura de una lengua que tanto irradió a lo largo de la Historia en la cultura occidental? ¿Y no es acaso un sinsentido que esto se pretenda hacer con una lengua de la Unión Europea cuando precisamente el objetivo que se proclama se nos dice ser “favorecer una mayor interculturalidad e interdisciplinariedad de la educación superior”? Sin duda, una reforma que empobrece los estudios franceses resulta un contrasentido si lo que realmente se persigue es consolidar una mayor convergencia europea, preconizada por la Declaración de Bolonia. Señalemos que Bruselas, cuyo nombre tantas veces se toma en vano, nunca exigió semejante reforma para impulsar el proceso de convergencia de títulos universitarios. El período de incertidumbre actual ante la inminente reforma del espacio europeo de educación superior supone un auténtico desafío que debe impulsar nuestras tareas, lejos de abatir nuestro ánimo.

En esta línea, los reiterados esfuerzos de la Junta Directiva en pro de conseguir un trato igualitario para las distintas lenguas, literaturas y culturas modernas extranjeras en relación a las propuestas realizadas por la Comisión de Humanidades del Consejo de Coordinación Universitaria para el establecimiento de títulos de Grado, se vieron reconocidos, apoyados y ratificados por la unánime declaración de la Asamblea reunida en Valladolid el 5 de Mayo de 2005. Se trata así no de una defensa de unos intereses particulares, sino de asegurar la integración y el plurilingüismo que deberían reinar en un mundo y en una Europa modernos y

abiertos hacia el futuro. Ésta es precisamente la línea que siguen otros países de la Unión, donde los estudios filológicos específicos no se eliminan, sino que se mantienen junto con titulaciones orientadas hacia una aplicación práctica destinada al mundo laboral que abordan la formación en una o varias lenguas: así se respeta la libertad de elección del estudiante sin privarle de la posibilidad de acceder a una formación más profunda, como corresponde al cometido de la Universidad.

Ésta es la perspectiva en la que la APFUE ha desempeñado y desempeña una importante labor, desde sus comienzos como *Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española*. En su fundación tuvo un destacado papel Francisco J. Hernández – decano de los Catedráticos de Filología Francesa desde el fallecimiento de D. Luis Cortés – y a él, con motivo de su jubilación de la Cátedra de la Universidad de Valladolid, la APFUE dedicaba el Congreso de 2005, rindiéndole así un homenaje tan merecido como sincero y emotivo, que culminó con su nombramiento como Miembro de Honor de la Asociación.

La publicación de las ponencias aportadas al Congreso celebrado en su honor supone así un doble motivo de satisfacción para el Departamento que él fundó, dirigió y estimuló como verdadero maestro en la Universidad de Valladolid.

Con la presente edición, que recoge la mayoría de los trabajos expuestos en esos días de mayo de 2005, cobra permanencia el Coloquio de la APFUE, que, como punto de encuentro e intercambio de conocimiento, no hubiese podido realizarse sin la valiosa ayuda del Magfco. y Excmo. Sr. Rector de la Universidad de Valladolid, D. Jesús María Sanz Serna, de la Embajada de Bélgica en España, de la Dirección General de Universidades e Investigación de la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León, de la Excmo. Diputación de Valladolid, del Excmo. Ayuntamiento de Valladolid, y del Ministerio de Educación y Ciencia. Así mismo queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento al Ilmo. Sr. Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, D. Luis Santos Domínguez, por su generosa participación, al Director del Museo de la Ciencia de Valladolid, D. José Antonio Gil Verona, por su desinteresada y amabilísima colaboración, a la Fundación Cristóbal Gabarrón, a D. Vicente

Domingo, administrativo del Departamento de Filología Francesa y Alemana, y a los estudiantes becarios de nuestra sección por su trabajo y disposición entusiasta.

Y no puede faltar aquí una mención especialmente merecida, la de los miembros de la Junta Directiva de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española, por su incondicional apoyo. Si algún éxito tuvo el Congreso de Valladolid, sin duda alguna tanto a ellos, como a la cordial actitud de todos los participantes, les es debido.

M^a Teresa Ramos
Catherine Desprès





Conferencias

Crime et châtement en France et en Espagne à l'époque moderne

Le regard porté sur les choses du crime ne doit pas être pris ici pour l'expression d'une passion morbide, à la limite du pathologique, ni pour une concession à la mode du fait divers sensationnel et si possible sanglant, mode ancienne mais qui fait toujours florès aujourd'hui dans les médias, des deux côtés des Pyrénées. L'intérêt scientifique qu'on doit y consacrer, croyons-nous, doit plutôt résulter d'une volonté d'approcher les mentalités et les comportements des hommes et des femmes des temps modernes, que l'on connaît si mal, surtout lorsqu'on regarde en direction des couches les plus humbles de ces sociétés d'ancien régime. Dans cette approche, les sources juridiques et les procès criminels seront privilégiés car ils offrent une occasion sans doute unique de saisir des lambeaux de vie, en particulier de ces individus dont le destin n'est pas inscrit *a priori* dans l'histoire.

Ce regard sur le passé me semble d'autant plus nécessaire qu'il existe des lieux communs fort divulgués quand il s'agit d'évoquer les attitudes criminelles des temps passés : à en croire une opinion très répandue, les mœurs anciennes seraient d'une intense agressivité et la violence sans égale, les émotions exacerbées. Aux époques médiévale ou moderne, en particulier, nos ancêtres espagnols ou français (et occidentaux, pour faire vite) auraient disposé d'un spectre émotionnel beaucoup plus large que le notre, capables qu'ils auraient été d'éclater en sanglots ou de rire à gorge déployée pour bien peu de choses à nos yeux contemporains¹, et partant, d'empoigner une arme blanche et de la plonger dans le corps d'un quidam pour des motifs tout aussi futiles. Sans doute ces hommes et ces femmes avaient-ils sous les yeux, plus souvent que nos contemporains, le spectacle direct du crime, qu'il soit individuel ou collectif, qu'il soit le fait de l'institution ou de marginaux. Cependant n'oublions pas qu'aucune société ne peut se permettre de fonctionner dans un système où les lois qu'elle se fixe seraient sans cesse violées.

Il existe différents facteurs qui peuvent expliquer cette vision très orientée. D'abord, chronologiquement, la légende noire de l'Espagne, et ses deux solides piliers que sont les excès de l'Inquisition en Espagne d'une part et ceux des conquistadors en Amérique d'autre

¹ HUIZINGA, Johan, *L'automne du Moyen Age*, Paris, Payot, 1975, p. 10-34. [*Herfsttij der Middeleeuwen*, Harlem, 1919]

part, laquelle voit le jour très tôt, côté français, et contribue à égratigner la prépondérance espagnole. Ensuite la vision, souvent justifiée, nous le verrons plus loin, d'une justice d'Ancien Régime particulièrement cruelle propagée à l'Époque des Lumières sous la plume acérée d'un Voltaire, par exemple² ; puis, une idéalisation romantique des temps anciens qui, en peignant les mœurs passées, force le trait pour les rendre plus pittoresques (dans les romans historiques, tels ceux de Walter Scott). Ce phénomène se poursuivra à l'époque contemporaine à travers le cinéma d'aventures, ses films de capes et d'épée, ses duels interminables peu réalistes mais qui plaisent tellement au public. Un des plus récents exemples de fiction où l'on caricature les mœurs des temps passés, et sans doute des plus connus du grand public, est le film *Les Visiteurs*, qui nous confrontent à des personnages venus du fond d'un improbable Moyen Âge et propulsés à l'époque contemporaine où ils font tache par la rusticité de leurs mœurs, la violence de leurs comportements et leur saleté repoussante. Cette vision d'un Moyen Âge primitif et crasseux risque de marquer les esprits pour longtemps. Enfin, les savants, tenants de la civilisation des mœurs, apporteront leur pierre à l'édifice, Norbert Elias en tête – même si son œuvre est immense et que sa théorie de l'intériorisation des contraintes sociales est sans doute efficace à plus d'un titre – et ancreront une vision évolutionniste des comportements humains qui suppose (comme cela se produit autour du concept de horde primitive chez Freud) un point de départ chaotique à l'évolution.

Hors, si l'on penche tant soit peu sur les comportements des hommes et des femmes de peuples qu'on n'appelait naguère primitifs, on découvre l'intense structuration de leurs sociétés et l'extrême complexité de leurs mythes³. Et même si l'on se place dans une perspective évolutionniste naïve, l'éthologie nous a montré que les comportements à l'intérieur des groupes de grands primates, si proche de nous sur le plan génétique, étaient complexes et très codifiés, les conflits régulés la plupart du temps⁴. Ce n'est pas de ce côté non plus qu'on rencontrera la horde primitive.

² Il ne s'agit ici, bien entendu, de parer la justice d'Ancien régime de toute les vertus, mais de remarquer, avec Benoît Garnot, que « sauf dans quelques cas exceptionnels (Calas, La Barre...) par conséquent spectaculaires, qui ont nettement contribué à occulter après coup la connaissance de la réalité pénale dans la France moderne, les juges ne condamnent à coup sûr que des coupables avérés, et encore sont-ils loin de leur appliquer toutes les rigueurs de la loi et de la jurisprudence. A tel point qu'on pourrait dire que le système pénal se caractérise par une sévérité tempérée par les acquittements, les fuites, les grâces, les appels... » dans *Justice et société en France aux XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles*, Paris-Gap, Ophrys, 2000, p. 172. Certes, pour ceux qui ne parviennent, d'une manière ou d'une autre, à lui échapper, le système n'en est que plus profondément cruel et injuste à nos yeux, mais l'historien doit dépasser cette question s'il veut vraiment comprendre le fonctionnement de l'institution aux époques pré-contemporaines.

³ Voir, par exemple, JUILLERAT, Bernard, *Oedipe Chasseur. Une mythologie du sujet en Nouvelle-Guinée*, Paris, PUF, 1991, 292 p.

⁴ Voir, par exemple, ANDERSON, James Russel, ROEDER, Jean-Jacques (éd.), *Primates, recherches actuelles*, Paris, Masson, 1990, 248 p.

Remarquons que récemment, des documentaires fictionnalisés ont eu un énorme succès en France, atteignant des records d'audience pour ce type d'émission : *L'Odyssée de l'espèce*⁵ qui retrace les premiers temps de l'espèce humaine sur terre, puis *Homo sapiens*⁶, les présentant dans leur aspect le plus évolué. La fortune de ces émissions est sans doute justifiée par leur qualité. Néanmoins, quelques spécialistes ont émis des critiques⁷ à propos du simplisme avec lequel certains aspects sociaux (art, culture matérielle) étaient présentés et ont invité la science à « partir des faits pour se placer au-delà des apparences. Quitte à contester les préjugés au lieu de s'y complaire par facilité⁸ ». Lors d'une émission de radio⁹, deux des signataires de l'article cité ont élargi leur propos et censuré la présentation que faisait *Homo sapiens* des comportements quotidiens de nos lointains ancêtres : surexcitation permanente, cris, grognements. L'un d'eux fit une remarque de bon sens, qui nous invitait à observer le comportement des animaux, paisible la plupart du temps. En effet, pourquoi et au nom de quoi aurions-nous des ancêtres aussi excités ?

Il faudra donc tenter de faire la part des choses entre une perception extrêmement négative des moeurs anciennes et une réalité sans doute plus nuancée, même s'il ne s'agit pas ici de faire l'apologie de justices disparues.

Pour s'en tenir à la violence, nous verrons que s'il est très difficile d'évaluer son niveau dans une société donnée avant l'époque statistique (et de nos jours, la confiance à accorder aux chiffres officiels devra être quelque peu modulée en fonction des objectifs politiques qu'on cherche à leur faire atteindre), il est difficilement contestable que le nombre d'homicides individuels (j'entends par là tous ceux qui ne résultent pas de tueries collectives plus ou moins institutionnalisées) a fortement régressé au cours des deux derniers siècles voire sur une plus longue période dans les rares cas où l'on dispose de très longues séries de chiffres¹⁰.

Cependant, on peut objecter à de telles études que c'est sans doute l'évolution des conditions de vie matérielles et des structures sociales qui ont conduit à cette diminution. Ainsi on peut remarquer que de nombreux blessés qui mourraient de suite d'infections ou de complications seraient aujourd'hui soignés. C'est pour cela que certains spécialistes

⁵ MALATERRE, Jean, COPPENS, Yves, *L'Odyssée de l'espèce*, France Télévisions, 2003, 90'.

⁶ MALATERRE, Jean, COPPENS, Yves, *Homo sapiens*, France Télévisions, 2005, 90'.

⁷ VALENTIN, Boris, GENESTE, Jean-Michel, MAURY, Serge, ROCHE, Hélène, PÉLEGRIN, Jacques, « "Homo sapiens" pouvait être plus savant », *Libération*, (29-30/01/2005).

⁸ *Ibid.*

⁹ « Comment vulgariser *Homo sapiens* ? », *Science-frictions*, *France Culture*, (02/04/2005).

http://www.radiofrance.fr/chaines/france-culture2/emissions/science_frictions/fiche.php?diffusion_id=30259

¹⁰ COCKBURN, J.S., « Patterns of violence in english society: homicide in Kent. 1560-1985 », *Past and Present*, 130 (1991), p. 70-106.

contestent les résultats de ces études qui font apparaître une diminution vertigineuse de la violence physique dans les sociétés occidentales¹¹. Mais la notion de crime n'est pas totalement contenue dans celle de violence physique et elle est aussi sujette à d'importantes évolutions au fil des époques.

Le mot crime ou *crimen* signifie à l'origine accusation. En ancien français, il existe *crimer* qui veut dire accuser¹². En espagnol le verbe *criminar* possède le même sens. Puis par une sorte de processus métonymique le crime désignera ensuite l'objet de l'accusation. Cette évolution est révélatrice en ce qu'elle nous indique que, dans une perspective historique, il n'y a de crime qu'en fonction de l'accusation. Ainsi, selon les époques, une même action peut être criminalisée ou non.

Depuis le Moyen Age, aussi bien en Espagne qu'en France, cohabitent plusieurs discours sur le crime : religieux, coutumier et politique. D'abord un discours religieux qui, sous l'influence du « droit naturel », tend à mettre sur le même plan péché et crime. La loi naturelle est la loi du bien et celui qui la suit ne peut être criminel. L'auteur du crime s'oppose à Dieu et aux hommes ; il doit donc être châtié. Ce châtiment profitera à la communauté, par le retour à l'ordre qu'il apportera, et au criminel, par la pénitence dont il sera l'occasion¹³.

Le discours coutumier, lui, met en avant de manière bien plus pragmatique les dommages directs et indirects causés par le crime : c'est alors l'arbitrage entre les parties, la compensation des dommages, et le rétablissement de la paix qui seront au cœur des préoccupations.

Quant au discours du pouvoir royal ou urbain, il insistera davantage sur ce que le crime lui rapporte sur le plan matériel ou symbolique, sur les amendes pécuniaires, l'exclusion des coupables par le bannissement, la limitation des vengeances privées.

L'imbrication des différents discours est indiscutable, principalement en Espagne au Moyen Age, où la communauté de vues entre l'état émergent et l'église est renforcée du fait de la situation particulière de la guerre dite de « Reconquête » dans laquelle les royaumes chrétiens se trouvent engagés. On lit dans le préambule de la septième *Partida* (la dernière des *Siete Partidas*, sans doute rédigées sous le règne du roi Alphonse X, mais qui ne deviendront un texte de référence qu'au milieu du XIV^e siècle¹⁴) celle qui est consacrée au crime :

¹¹ SCHWERHOFF, Gerd, « Criminalized violence and the process of civilisation, a reappraisal », *Crime, Histoire & Sociétés/Crime, History & Societies*, 2 (2002), p. 103-126.

¹² GONTHIER, Nicole, *Le châtiment du crime au Moyen Age*, Rennes, PUR, 1998, p. 9-10.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ TOMÁS Y VALIENTE, Francisco, *Manual de historia del derecho español*, Madrid, 1997, p. 237-242. [1^{ère} édition en 1985]

Porque la natura humanal es más pronta e inclinada a cometer y perpetrar delitos y crímenes que a adquirir y catar virtudes como quiera que el hombre por nuestro señor fue criado para su servicio para honrar y aprovechar a los otros hombres que el crió a su semejanza, y porque los delitos y maleficios que los humanos cometen y hacen son diversos y con diversos pensamientos todos a un fin de pecar y atraídos con sensualidad, olvidada la razón y justicia natural. Por ende fue necesario a los reyes para regir y gobernar sus pueblos y punir y castigar los tales delitos y maleficios de hacer y ordenar leyes imponientes diversas penas a los delincuentes según la gravedad y calidad del delito que cada uno cometiese y perpetrase. Y por esto el noble rey don Alfonso hizo y ordenó este libro de la setena partida muy sabia y provechosamente.¹⁵

Voilà qui peut constituer, pour l'époque médiévale en Castille, une définition des processus criminel et pénal et de leurs rapports avec la couronne : l'homme se tourne plus naturellement vers le crime qu'il ne s'adonne à la vertu (au mépris du droit naturel, d'essence divine). Le devoir du roi est de légiférer et faire justice pour punir les crimes selon leur gravité.

Ce phénomène sera renforcé par l'objectif d'unification confessionnelle que se sont fixé les Rois Catholiques afin d'augmenter la cohésion interne de leurs royaumes et conséquemment, de renforcer le pouvoir royal. Cette réunion de l'instrument judiciaire royal et ecclésiastique s'incarne parfaitement dans le Tribunal de l'Inquisition¹⁶. Comme l'affirme Tomás y Valiente, « la simbiosis era perfecta¹⁷ », même si les différents nés de la concurrence effrénée que se livraient les organes judiciaires ecclésiastiques et royaux furent innombrables¹⁸.

Cependant il ne faudrait pas opposer de manière radicale France et Espagne quant à l'influence du religieux sur le judiciaire. Ainsi, on peut lire dans un décret promulgué par François I^{er} en 1523 contre les coupables de blasphème :

Et non seulement s'attaquent aux hommes mais en très exécration et détestable façon, insurgent par blasphèmes horribles, en l'invention desquels ils se glorifient contre l'honneur et révérence de Dieu et de sa glorieuse Mère, tellement qu'il est à douter et à craindre que la grande partie des calamités, infortunes et adversités dont est affligé ce royaume viennent et procèdent de l'ire de Dieu.¹⁹

La monarchie veille au respect des commandements religieux mais la pénalisation des déviances vise aussi à renforcer le pouvoir royal.

¹⁵ *Siete Partidas (Las)*, Madrid, 1974. [fac-similé de l'édition de 1555, Salamanca]

¹⁶ On ne se référera pas ici aux pratiques judiciaires de l'Inquisition. Pour leur description et leur analyse, voir DEDIEU, Jean-Pierre, *L'administration de la foi. L'inquisition de Tolède (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Madrid, 1989, p. 73-155.

¹⁷ TOMÁS Y VALIENTE, Francisco, *El derecho penal de la monarquía absoluta (siglos XVI, XVII, XVIII)*, Madrid, Tecnos, 1969, p. 86.

¹⁸ HERAS SANTOS, José Luis de las, *La justicia penal de los Austrias en la corona de Castilla*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, p. 190-210.

¹⁹ GARNOT, Benoit, *Justice et société... op. cit.* p. 10.

Avant d'entrer dans le détail des différents crimes, arrêtons-nous un moment sur la relativité de cette notion : ce qui était crime hier ne l'est plus et inversement. Ainsi du blasphème, dont on vient de parler : c'est un crime pour les contemporains de Charles Quint et de François I^{er} qui a disparu du droit pénal contemporain. Sur une autre échelle historique, la sorcellerie, admise au Moyen Age, sera fortement criminalisée à la fin du XVI^e siècle puis dépenalisée à la fin du XVII^e siècle²⁰, en France pour le moins, car en Espagne, les disparités régionales sont énormes pour ce qui est de la criminalisation de la sorcellerie, et la Castille, pour sa plus grande part, ne semble pas avoir connu de grandes chasses aux sorcières²¹.

Quels sont donc les principaux crimes et dans quel ordre de gravité sont-ils présentés ? La réponse n'est pas si simple, car ni en France ni en Castille n'existe de codification générale des crimes²². De plus le mélange des genres entre crimes civiles et religieux se poursuit ici. Ainsi le délit qui semble le plus grave dans les deux pays est celui de lèse-majesté divine ou humaine. La lèse-majesté divine comprend l'hérésie, bien sûr, les actes sacrilèges (étymologiquement le vol d'objets sacrés – *sacrilegium* – mais aussi les profanations), les paroles blasphématoires. Mais il est sûr que le blasphème ne sera pas aussi gravement puni que l'hérésie. Par analogie, la lèse majesté humaine porte atteinte à la figure du représentant terrestre de la divinité, c'est-à-dire le roi, mais aussi à sa famille : tentative de meurtre, conspiration. La notion peut-être étendue à des crimes contre les plus hauts représentants du souverain. Les faux-monnayeurs entrent aussi dans la catégorie des criminels de lèse-majesté dans la mesure où ils s'attaquent à la fonction régaliennne de battre monnaie, à l'autorité royale et à la figure du souverain représentée sur les pièces falsifiées.

Le fait de qualifier ces crimes de « crime contre les autorités²³ » est sans doute juste du point de vue de l'étude de la monarchie absolue dans la France des XVII^e et XVIII^e siècle. Il n'en va sans doute pas de même dans l'Espagne de la monarchie confessionnelle où la figure de la divinité surplombe toujours la personne royale.

Viennent ensuite les autres crimes sans qu'il soit vraiment possible de les hiérarchiser selon le point de vue de l'époque. Ainsi rien n'indique dans le discours légal que le banditisme de grand chemin (*salteamiento* en espagnol) fasse partie des crimes les plus graves si ce n'est, et ce n'est pas rien, la sévérité avec laquelle il est réprimé : peine de mort immédiate par les flèches (*asaetamiento*) exécutée par la *Santa Hermandad* en Castille ;

²⁰ Ibid. p. 5-6. MUCHEMBLED, Robert, *Le temps des supplices. De l'obéissance sous les rois absolus. XV^e-XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1992, ch. 4 : “ Le juge et la sorcière”, p. 127-185.

²¹ Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 2003. [1966]

²² GARNOT, Benoît, *Justice et société...* op. cit. p. 8., TOMÁS Y VALIENTE, Francisco, *El derecho penal...* op. cit. p. 203-208.

pendaison tout aussi expéditive en France, administrée par les prévôt des maréchaux, qui préfigurent la gendarmerie.

Le vagabondage est criminalisé, en France à partir du XVII^e siècle, mais il constitue une circonstance aggravante à d'autres crimes dès le XVI^e. Les Bohémiens, particulièrement, sont considérés en France comme des criminels en puissance à partir de 1682, alors qu'en Espagne, les poursuites contre les Gitans seront systématisées au XVIII^e siècle même s'ils sont victimes de persécutions officielles depuis l'extrême fin du XV^e siècle²⁴.

Les autres types d'atteintes aux biens sont signalés dans les différents codes mais ne semblent très sévèrement réprimés que dans les cas de plusieurs récidives. Mais il faut prendre cette remarque avec beaucoup de prudence, car les voleurs se recrutent souvent dans les milieux les plus modestes et l'application des peines étant aussi fonction du niveau social du délinquant, un simple vol peut avoir des conséquences dramatiques pour son auteur.

Les voleurs sont sans doute fort nombreux dans les deux pays étudiés, étant données les conditions économiques déplorables dans lesquelles vivaient la majorité de la population. Il semble, si l'on en croit la multitude de substantifs désignant les différentes catégories de voleurs, qu'il ait existé une très haute spécialisation suivant le type de larcins, cambriolages ou vols avec violence²⁵. Soyons cependant prudents car les témoignages émanent presque tous de membres de la classe dominante, auteurs de chroniques²⁶ et de la littérature de type picaresque et ils risquent fort de refléter les fantasmes cette catégorie de personnes sur les classes populaires et leurs propensions à la délinquance, fantasmes observables à travers les récits de gueuserie et dans les mythes de cours des miracles²⁷. Ce qui ne signifie pas qu'il est impossible de croiser des délinquants pittoresques dans les documents d'archives criminelles²⁸. Ainsi à Avila en 1630 :

²³ GARNOT, *Ibid.*

²⁴ GARNOT, Benoît, *Justice et société... op. cit.* p. 11. LEBLON, Bernard, *Los Gitanos de España*, Barcelone, Gedisa, 1993, p. [1985]

²⁵ ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII : La Germania (Introducción al léxico del marginalismo)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979, p. 64, qui en distingue plus de 80 dans l'Espagne du Siècle d'Or.

²⁶ BARRIONUEVO, Jerónimo, *Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*, Madrid, 1968, 2 vol. 358 + 373 p., PELLICER DE TOVAR, José, *Avisos. 17 de mayo de 1639- 29 de noviembre de 1644*, CHEVALIER, Jean-Claude, CLARE, Lucien (eds.), 2 vol., Paris, 2002, 687 + 489 p., « Cartas de algunos Padres de la Compañía de Jesús, sobre los sucesos de la Monarquía entre los años 1634 y 1648 », *Memorial Histórico Español*, XIII à XIX, Madrid, 1861-1865, 548 + 541 + 611 + 632 p., dont s'est beaucoup inspiré, entre autres, José DELEITO Y PIÑUELA dans *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, 1987, 217 p. [1^{ère} édition en 1950].

²⁷ Cf. introduction de Roger Chartier à *Figures de la gueuserie*, Paris, Montalba, 1982.

²⁸ GEREMEK, Bronislaw, *Inutiles au monde. Truands et misérables dans l'Europe moderne (1350-1600)*, Paris, 1980, 29-65 et *passim*.

María López, vecina de Martiherrero, condenada a muerte de horca por la justicia de la ciudad de Ávila porque andaba de lugar en lugar haciéndose costurera y hurtando en las casas que podía de ropablanco, cabalgaduras, lechones, ovejas y que tenía muy mala fama en la dicha villa de Martiherrero y en todos los lugares comarcanos porque faltaron muchas cosas y algunas se hallaron en su casa²⁹.

Cette voleuse récidiviste est avant tout condamnée par sa communauté et semble servir de bouc émissaire à l'ensemble des délits commis dans le secteur, vu le résumé de l'affaire proposé ici et la quantité de larcins qui lui sont imputés sans que tous, loin s'en faut, puissent être prouvés. Elle représente bien ces individus livrés à la justice parce qu'ils ont passé les bornes de ce que les gens du commun considèrent admissible ou parce qu'ils sont étrangers, ou ont une mauvaise réputation, ou parce qu'ils réunissent toutes ces caractéristiques.

Les crimes contre les personnes sont juridiquement définis aux temps modernes, et c'est le résultat d'un processus médiéval qui les a vu passer du domaine privé au domaine public ; d'une sphère où pouvaient s'appliquer la loi du talion, les vengeances familiales et claniques, l'indemnisation des victimes, à une autre plus ample, où l'État prend en charge le châtement du coupable et l'indemnisation de la partie lésée³⁰.

Dans la catégorie des atteintes physiques, le viol me semble un crime sur lequel il faut s'arrêter. Depuis une époque assez récente à l'échelle historique, il est fortement réprimé dans nos pays lorsqu'il est caractérisé, et surtout, dénoncé. A l'époque moderne les choses en vont tout autrement : tout dépend du niveau social de l'agresseur et de sa victime³¹. S'ils sont de rang équivalent, un mariage, sans doute forcé, mais c'est monnaie courante en ces temps, pourra arranger l'affaire. Si l'agresseur est situé plus haut dans la hiérarchie que sa victime, une somme d'argent compensera le préjudice physique et moral subi (des conséquences psychologiques il n'est bien sûr jamais question), et cette compensation financière permettra de pourvoir la victime d'une dot et donc de la réinsérer dans le circuit social. Si en revanche le violeur est un va-nu-pieds dont on ne peut tirer ni mariage équitable, ni dédommagement financier, le châtement peut être très lourd, sauf si la victime est elle aussi une pauvre et dans ce cas, il y a de fortes chances pour que l'affaire n'arrive jamais entre les mains de la

²⁹ Archivo General de Simancas (A.G.S.), sección Cámara de Castilla (C^a C^a), legajo 1798, expediente 10.

³⁰ Le lien avec l'ancien système n'est pas toujours rompu. Ainsi, en Castille, pour obtenir le pardon royal d'un homicide, ou toute autre agression physique, le demandeur doit préalablement obtenir et présenter à la justice royale le pardon de la partie lésée (*apartamiento*) cf. TOMÁS Y VALIENTE, Francisco, « El perdón de la parte ofendida en el Derecho penal castellano (siglos XVI, XVII y XVIII) », *Anuario Histórico del Derecho Español*, (1961), p. 55-114. et RODRÍGUEZ FLORES, M^a Inmaculada, *El perdón real en Castilla (Siglos XIII-XVIII)*, Salamanca, 1971, p. 118-140.

³¹ Sans parler de l'absence totale de sentiment de culpabilité chez les violeurs d'ancien régime. Cf. VIGARELLO, Georges, *Histoire du viol. XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1998, p. 13-73.

justice³². Ce dernier type de crime est exemplaire de l'imprécision des lois sous l'ancien régime et de leur flexibilité selon de la condition des personnes visées.

Pour tous les crimes, on peut relever des circonstances aggravantes que sont en premier lieu la préméditation puis l'acharnement, l'irrévérence et la nature du dommage causé³³. Mais excepté le premier³⁴, ce ne sont pas des critères clairement inscrits dans les recueils de lois. Quant aux circonstances atténuantes, c'est surtout en matières d'homicide à travers des notions évoquant la légitime défense qu'elles sont clairement explicitées, même si la jeunesse de l'accusé peut parfois conduire à l'indulgence des juges (voir *infra*).

Un élément qu'il faut encore envisager lorsqu'on parle de délinquance d'ancien régime, c'est le « chiffre noir » de la criminalité, c'est-à-dire le nombre inconnu des crimes commis que la justice n'a pas à traiter et dont nous ne pourrons jamais avoir connaissance. Car il est certain qu'un nombre sans doute très important d'affaires criminelles se règle à l'époque hors de la sphère judiciaire. C'est ce que les spécialistes appellent l'infrajustice³⁵. Un prêtre, des voisins, des notables, serviront d'intermédiaire pour que le différend né du crime se règle à l'amiable hors du monde judiciaire dont on craint la sévérité, la procédure compliquée et coûteuse. D'autant plus que les forces de police sont très peu nombreuses, voire symboliques et qu'il est donc facile d'échapper aux mailles d'un filet plutôt lâche. Et celui qui paiera les pots cassés, sera souvent un étranger à la communauté ou un de ces membres perturbateurs auquel celle-ci refusera son soutien et même son silence.

Malgré toutes ces incertitudes nous possédons quelques séries de chiffres qui peuvent donner une idée du type de crimes poursuivis par une instance judiciaire donnée : ainsi, dans les archives de la Hermandad de Ciudad Real, qui comme toute ces instances, réprimait les crimes ruraux, on compte 59 % de crimes contre la propriété (dont 43 % de vols, 7 % d'agressions sur les chemins, 9% d'autres vols) et 31 % de crimes contre les personnes (dont 16 % de coups et blessures et 15 % d'homicides)³⁶.

³² DEDIEU, Jean-Pierre, *L'administration de la foi.. op. cit.* p. 95-107.

³³ GAUVARD, Claude, "*De grace especial*". *Crime, État et société en France à la fin du Moyen Age*, Paris, 1991, p. 789-847. GONTHIER, Nicole, *Le châtement... op. cit.* p. 20-33. Garnot, *Justice et société... op. cit.* p. 8-22 ; TOMÁS Y VALIENTE, Francisco, *El derecho penal...*, *op. cit.* p. 331-352.

³⁴ Contenu par exemple dans le concept français de « guet apensé » (GAUVARD, Claude, "*De grace especial*", *op. cit.* p. 798-801) ou castillan de *alevosía* défini par l'Ordonance d'Alcalá (Loi I, título 27) toujours conservée dans la législation castillane puis espagnole, jusqu'au début du XIX^e siècle (*Novísima Recopilación*, Libro XII, Título XLII, Ley I).

³⁵ SOMAN, Alfred, « L'infra-justice à Paris dans les archives notariales », *Histoire, économie, société*, 1 (1982), p. 369-372. GARNOT, Benoit, (dir.), *L'infrajudiciaire du Moyen Age à l'époque contemporaine*, actes du colloque de Dijon 1995, Dijon, 1996, 477 p.

³⁶ HERAS SANTOS, José Luis de las, *La justicia penal... op. cit.* p. 102-103.

Dans la France de la fin du Moyen-Age, Claude Gauvard a calculé que les homicides représentaient 57 % des lettres de rémission dépouillées ; les crimes contre les biens, 18 % ; les crimes contre les institutions, 5,2 % ; les crimes de moeurs (disputes conjugales, adultères, avortements, infanticides) 1,4 % ; les viols, 2,8 % ; les blasphèmes, 1,6 %³⁷.

Ces deux séries de données pourraient faire penser que les Français du XIV^e et du XV^e siècle sont plus enclins à tuer leur prochain que les Castillans de l'époque moderne. Ne nous y trompons pas : c'est davantage la différence de nature des sources qui peut justifier ces écarts plutôt que l'éloignement géographique, temporel ou culturel. Ce sont des lettres de rémissions qui ont servi de base à l'étude française, et ce type de procédure judiciaire par lequel le coupable demande au souverain de lui pardonner son crime, tend à privilégier les crimes de sang tant en France³⁸ qu'en Espagne³⁹, parfois de manière quasi exclusive⁴⁰.

Qui sont les criminels poursuivis ? Tout d'abord des hommes : toutes les études importantes montrent la faible place des femmes en matière criminelle. Et quand les femmes s'adonnent au crime, elles s'attaquent aux biens plutôt qu'aux personnes⁴¹. Dans la France de la fin du Moyen Age, les crimes commis par les femmes ne représentent que 1 % du total et les victimes de sexe féminin ne sont que 3%. Dans les 3.888 pardons pour homicides accordés en Artois du XV^e au XVII^e siècle, on n'en trouve que 0,36 % au bénéfice de femmes. Elles sont 0,6 % dans une série de pardons picards accordés par François I^{er} ⁴². Et même dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, dans le Languedoc étudié par Nicole Castan, où le taux de criminalité féminine est de 13 %, les délits commis par les femmes sont surtout des vols (plus des deux tiers de la criminalité féminine) ; quant aux violences, elles ne représentent que 13,1 % de l'ensemble⁴³. Le royaume de Castille n'est sûrement pas atypique : une étude de la délinquance féminine à Madrid entre 1580 à 1630 montre que les femmes ne représentent que 11% des auteurs d'agressions physiques⁴⁴, qui d'ailleurs peuvent être bénignes. Dans la

³⁷ GAUWARD, Claude, *"De grace especial"...* op. cit. p. 242.

³⁸ *Ibid.* p. 65.

³⁹ HERAS SANTOS, José Luis de las, *La justicia penal...* op. cit. p. 39.

⁴⁰ 97 % de crimes contre les personnes dans les lettres de rémissions de l'Artois du XV^e au XVII^e MUCHEMBLED, Robert, *La violence au village (XV^e-XVII^e)*. *Sociabilité et comportements populaires en Artois du XV^e au XVII^e siècle*, Turnhout, 1989, p. 19.

⁴¹ GAUWARD Claude, *"De grace especial"...* op. cit. p. 308 ; Robert MUCHEMBLED, *La violence au village...* op.cit. p. 19.

⁴² PARESYS, Isabelle, *Aux marges du royaume. Violence, justice et société en Picardie sous François I^{er}*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1998, p. 17-18.

⁴³ CASTAN, Nicole, *Les criminels du Languedoc Les exigences d'ordre et les voies du ressentiment dans une société pré-révolutionnaire (1750-1790)*, Toulouse, Publications de l'Université Toulouse-le-Mirail, 1980, p. 25-34.

⁴⁴ VILLALBA PÉREZ, Enrique, *Mujeres y orden social en Madrid : delincuencia femenina en el cambio de coyuntura finisecular (1580-1630)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1993, p. 814..

Vieille-Castille des années 1560-1700, je n'ai pour ma part rencontré que 2% de femmes meurtrières, alors que celles-ci peuvent représenter 17% des victimes d'homicides⁴⁵.

Je ne crois pas qu'il faille aller les chercher les raisons de la faible criminalité féminine du côté d'une supposée incapacité physique, due à une constitution moins solide que celle de l'homme. Elle n'est sans doute pas non plus le résultat d'un partage « moral » des rôles, la femme donnant la vie, l'homme la mort. C'est plutôt le rôle assigné à la femme qu'il faut examiner. Les personnes du sexe peuvent elles aussi entrer en délinquance si on leur en donne l'occasion. Ainsi en France, pendant la 1^{ère} guerre mondiale, quand les femmes ont dû remplacer au travail les hommes partis combattre, et en particulier dans les usines, on a pu observer que leur taux de criminalité augmentait nettement⁴⁶, de même qu'aujourd'hui, dans certains pays, la criminalité féminine peut s'accroître alors que la criminalité masculine diminue⁴⁷.

Ces hommes qui semblent détenir le quasi monopole de la délinquance, qui sont-ils ? Cela dépend beaucoup du lieu où les études ont été réalisées. En Artois, par exemple, 80 % des homicides pardonnés sont le fait de paysans. Il s'agit donc d'une délinquance très rurale dans un monde très peuplé où les heurts entre communautés toujours rivales, les querelles de clochers en quelque sorte, mais aussi à l'intérieur d'un groupe donné, tournent souvent mal⁴⁸. En Picardie, les artisans (ou gens de métier) rassemblent près de 45 % des homicides, puis viennent les paysans (près du quart), les militaires (près de 15 %), et enfin, parmi les gens d'office (les fonctionnaires et professions libérales, pour faire vite) ont trouvé près de 10 % de criminels. Ces chiffres reflètent une criminalité plutôt urbaine (d'où le poids des gens de métier), aux marges du royaume, dans une zone frontière (d'où la relative importance des militaires)⁴⁹. Dans l'ensemble de la France des XIV^e et XV^e siècle, les laboureurs sont près de 45 %, les gens de métier 35 %, les officiers 7 % et les gens d'armes 5,5 %⁵⁰.

Dans la Vieille-Castille de la fin du XVI^e et du XVII^e siècle, les gens de métier sont près de 40 %, les nobles 16 %, les gens d'office presque autant et les laboureurs 15 %⁵¹. Ce qui présente une nette différence avec les observations effectuées en France, c'est la présence importante et au deuxième rang des nobles parmi les criminels. Encore une fois, ceci n'atteste

⁴⁵ CHAULET, Rudy, « La violence en Castille au XVII^e siècle à travers les *Indultos de Viernes Santo* (1623-1699) », *Crime, Histoire & Sociétés / Crime, History & Societies*, 2 (novembre 1997), p. 18.

⁴⁶ BESSETTE, Jean-Michel, *Sociologie du crime*, Paris, PUF, 1982, p. 29.

⁴⁷ BERTRAND, Marie-Andrée, *Les femmes et la criminalité*, Outremont, Athéna, 2003, p. 88.

⁴⁸ MUCHEMBLED, Robert, *La violence au village... op. cit.* p. 39-41.

⁴⁹ PARESYS, Isabelle, *Aux marges du royaume... op. cit.* p. 29.

⁵⁰ GAUVARD Claude, *"De grace especial"...* op. cit. p. 413. Ici, c'est l'ensemble des crimes qui est comptabilisé et non les seuls homicides, comme dans les autres études.

pas forcément un comportement plus agressif que celui des élites françaises ; on est en revanche obligé de souligner le poids plus important de l'aristocratie en Espagne, et plus particulièrement en Vieille-Castille, par rapport à l'ensemble de la population. Les *hidalgos*, en particulier, dont l'appartenance nobiliaire est sans doute incontestable, ont d'autant plus recours à la violence que la faible taille de leur fortune met leur honneur bien souvent en péril. Mais comme en France, l'honneur est l'affaire de tous en Castille, et l'histoire médiévale de la péninsule a sans doute donné en héritage à ses habitants un sens particulièrement aigu de ce sentiment. En effet, la participation massive de la population à une guerre longue de près de huit siècles a forgé des esprits amateurs d'armes et aimant à s'en servir. Qui plus est, le mode de vie chevaleresque a supplanté tous les autres, dans les esprits, du moins. Après chaque mouvement de reconquête, les populations musulmanes soumises, ainsi que les juifs de la diaspora installés en Espagne, démontrent à chaque instant aux chrétiens leur supériorité hiérarchique, chacun pouvant se sentir membre d'une certaine aristocratie, celle des « vieux-chrétiens ».

La jeunesse semble être, partout où cela a pu être questionné, un facteur important de violence. Il faut prendre la précaution de dire que c'est une indication qui n'est pas toujours fournie car ce n'est pas une préoccupation majeure de l'époque et l'état civil n'existe pas tel qu'on le connaît aujourd'hui. En Picardie, dans plus de quatre cas sur dix l'âge des auteurs d'homicide est inconnu. Chez ceux qui ont déclaré plus ou moins précisément leur âge, les $\frac{3}{4}$ ont moins de trente ans. Il faut tenir compte du fait que la jeunesse pouvant être considérée comme une circonstance atténuante, les demandeurs de pardons insistent particulièrement sur leur présumée jeunesse⁵². On retrouve des chiffres semblables en Artois (près de 60 % de jeunes gens) mais avec des données inconnues très importantes⁵³. En Castille, où les données inconnues sont sensiblement égales, j'ai calculé que l'âge moyen d'un auteur d'homicide devait être d'environ 28 ans. Est-ce vraiment cela être jeune, en des temps où l'espérance de vie était indiscutablement plus courte qu'aujourd'hui ? La réponse est affirmative, non pas sur la base des chiffres proposés, trop incertains. Mais il convient de savoir qu'on peut être considéré faisant partie du groupe des jeunes jusqu'à la trentaine dépassée y compris lorsqu'on est marié. On pardonne plus facilement par « l'excusation de jeunesse », selon

⁵¹ CHAULET, Rudy, *Violence et société en Vieille-Castille à l'époque des Habsbourg. Étude des demandes de pardon pour homicide (1564-1700)*, thèse de doctorat dactylographiée, Montpellier, 2003, p. 210.

⁵² PARESYS, Isabelle, *Aux marges du royaume... op. cit.* p. 22.

⁵³ MUCHEMBLED, Robert, *La violence au village... op. cit.* p. 41-42.

l'expression de Nicot dans son dictionnaire⁵⁴. Car les jeunes gens sont enclins à commettre mille excès par gaillardise, laquelle est : « un acte follement et indiscretement fait et par *trop grande jeunesse*⁵⁵, par imitation de ce que ceux qui sont transportez de trop grande liesse, tombent en maints actes indecents, peu et mal considerez⁵⁶ ».

Côté espagnol, les jugements sont semblables : Covarrubias, auteur du *Tesoro de la lengua castellana o española*, en 1611, donne cette définition de mozo⁵⁷ :

Esta palabra significa ordinariamente la edad juvenil, [...] Algunas veces la condición de la misma edad que con la poca experiencia y mucha confianza suelen hacer algunas cosas fuera de razón y éstas llamamos mocedades.

Castillo de Bobadilla, auteur de la *Política de corregidores* et ancien corregidor lui-même, donc bon connaisseur des hommes de son époque, dit à propos des jeunes gens :

Que siempre ha parecido peligroso para estos magistrados el hombre mozo. La razón es porque la vehemencia de las pasiones hace a los mancebos inhábiles para gobernar a otros, porque son semejantes a la sed de la calentura, y fácilmente se dejan vencer del amor, o de la ira o de la ambición, o de otros afectos que trae consigo aquella edad⁵⁸.

Le jeune homme est donc bien celui à qui l'opinion autorise certains excès inévitables, intimement liés à sa condition d'être en devenir. Il est vrai qu'en France ou en Espagne (où le mariage est pourtant moins tardif) les jeunes gens, regroupés en bandes (telles les abbayes de jeunesse en France, de plus en plus censurées à partir du XVII^e siècle⁵⁹) sont en rivalité avec le groupe des adultes pour le pouvoir sur les biens (aussi modestes soient-ils) et sur les femmes.

Il faut souligner, tant en France qu'en Espagne, la rareté des cas où les marginaux sont impliqués dans des homicides. Ceci peut s'expliquer de plusieurs manières : dans les deux pays étudiés, les marginaux seraient exclus des processus de pardon, réservé aux gens ordinaires ; les impétrants peuvent déclarer un métier qu'ils ne pratiquent pas ou de manière

⁵⁴ NICOT, Jean, *Thresor de la langue françoise tant ancienne que moderne*, Paris, chez David Douceur, 1606, article *excusation*.

⁵⁵ Souligné par nous.

⁵⁶ *Ibid.* Article *gaillard*.

⁵⁷ COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Barcelone, 1987, p. 808b [fac-similé de l'édition de 1943]

⁵⁸ CASTILLO DE BOBADILLA, Jerónimo, *Política para corregidores y señores de vasallos y para jueces eclesiásticos y seglares*, Madrid, 1978, p. 83a [fac-similé de l'édition de 1704]

⁵⁹ DAVIS, Nathalie Zemon, *Les cultures du peuple. Rituels, savoirs et résistances au XVI^e siècle*, Paris, 1979, 444 p. ; PELLEGRIN, Nicole, *Les bacheleries : organisations et fêtes de la jeunesse dans le Centre-Ouest. XVe-XVIIIe siècles*, Poitiers, Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest, 1982, 400 p. ; SCHINDLER, Norbert, « Les gardiens du désordre : rites culturels de la jeunesse à l'aube des Temps modernes », LEVI, Giovanni, SCHMITT, Jean-Claude, *Histoire des jeunes en Occident*, t. I, *De l'Antiquité à l'époque moderne*, Paris, Seuil, 1996 [1994], p. 277-329.

très épisodique ; les homicides, hormis peut-être dans les très grandes métropoles, ne sont guère le fait de marginaux qui s'en prennent bien davantage aux biens.

On en tiendra plutôt pour cette dernière explication car les procès ou lettres de rémission étudiées, décrivant les circonstances du crime, montrent très souvent les acteurs au travail. Cependant, quelques cas présents dans les différents corpus montrent que les marginaux peuvent aussi accéder à la rémission, même si elle leur est accordée sans doute plus rarement.

Ces observations nous conduisent assez loin du cliché qui n'envisage le crime qu'étroitement associé à la marginalité dans lequel des gens errants, des inconnus de passage, s'attaquent aux honnêtes gens pour s'emparer de leurs biens. La plupart des criminels vivent en effet dans le même village ou la même ville que leur victime, qu'ils connaissent de longue date. Entre protagonistes du crime, on est « en pays de connaissance⁶⁰ ». A l'époque de François I^{er}, 70 % des homicides picards ont lieu dans la commune de résidence du coupable⁶¹ et les deux adversaires n'étaient des inconnus l'un pour l'autre que dans 13,5 % des cas⁶². En Vieille-Castille, près de 90 % des auteurs d'homicide ont parcouru moins de 5 kilomètres pour accomplir leur crime⁶³ et la tendance est à s'entretuer entre gens de même profession⁶⁴.

L'usage d'un certain type d'arme peut être révélateur de la société dans laquelle le crime s'accomplit. Dans l'Artois des XV^e-XVII^e siècles, dans 61 % des cas, des armes blanches sont utilisées ; 12 % des instruments du crimes sont des bâtons et 9 % des armes à hampe (type épieu)⁶⁵. Chez les Picards de la première moitié du XVI^e siècle, l'épée apparaît dans 53 % des cas, puis le couteau (25 %), un outil (6 %), des pierres (5 %) ou un bâton (4,5 %) ⁶⁶. En Vieille-Castille, les meurtriers ont utilisé l'épée dans plus de 50 % des cas, puis le couteau (18%), puis le bâton ou les pierres (près de 10 %), une arme à feu (près de 7%) ou un outil (4 %) ⁶⁷. Si les armes à feu sont présentes dans ce dernier exemple et quasi absentes des deux autres études, c'est à cause de la période envisagée. En effet, alors que les crimes étudiés en France sont commis au plus tard en 1660, l'étude sur la Castille se poursuit jusqu'à la fin du XVII^e siècle et plus de la moitié des homicides par arme à feu ont été perpétrés pendant la

⁶⁰ GAUVARD Claude, *"De grace especial"...* op. cit. p. 514-521.

⁶¹ PARESYS, Isabelle, *Aux marges du royaume...* op. cit. p. 70.

⁶² *Ibid.* p. 24

⁶³ CHAULET, Rudy, *Violence et société...* op. cit. p. 145.

⁶⁴ *Ibid.* p. 224.

⁶⁵ MUCHEMBLED, Robert, *La violence au village...* op. cit. p. 33.

⁶⁶ PARESYS, Isabelle, *Aux marges du royaume...* op. cit. p. 47.

⁶⁷ CHAULET, Rudy, *Violence et société...* op. cit. p. 245.

deuxième moitié de ce siècle⁶⁸. Ceci atteste simplement d'une plus ample diffusion des armes à feu à une période donnée.

Quant aux épées, si elles sont l'arme par excellence, n'en concluons pas trop vite qu'elles sont l'arme de tous. Certes elles sont davantage utilisées en Picardie et en Vieille-Castille qu'en Artois, mais c'est sans doute que cette dernière étude s'est penchée sur une population essentiellement rurale qui utilise l'épée plus rarement que les citadins au profit de couteaux, pierres et bâtons. Dans le travail que j'ai mené sur les homicides castillans, les laboureurs n'utilisent l'épée que dans 11 % des cas, alors qu'ils manient plus volontiers bâtons, pierres et autres instruments contondants (41 %), couteaux (13 %) et outils (11%) dans des proportions bien supérieures à la moyenne. En revanche, elle est l'arme privilégiée des professions à vocation citadine : gens de métier (58 %), officiers (60 %) ou serviteurs (87 %). Son usage s'intensifie à mesure que la population du lieu du crime augmente : elle n'est présente que dans 9 % des homicides commis dans les villages de moins de 100 *vecinos* (soit 400 à 450 habitants), alors qu'on l'utilise dans deux affaires sur 3 dans les villes de plus de 2000 *vecinos* (de 8 à 9000 habitants). En Espagne, non seulement son port n'est pas réservé à la noblesse, mais la législation qui limiterait son usage est presque inexistante. Ce qui n'est pas le cas en Artois, où les interdictions semblent influencer sur l'usage des armes sans pour autant modifier en profondeur les comportements : au XVI^e siècle, l'épée représente 40 % des armes du crime, au XVII^e siècle, la part qu'elle occupe n'est plus que de 20 % au profit des couteaux (36 %)⁶⁹.

Ces armes produisent bien entendu des blessures corporelles dont il est intéressant d'examiner la localisation. En Picardie, 37,5 % des victimes sont touchées à la tête, 15,5 % au ventre, 15 % à la poitrine, 12 % au bras, 8,5 % au côté, 6 % à la cuisse et 5,5 % au dos ou aux épaules⁷⁰. En Artois, on frappe plutôt à la tête (46 % des cas) et dans une moindre mesure à la poitrine (20 %), plutôt que sur les membres, au ventre, bas-ventre et dans le dos (4 % chacun)⁷¹. En Vieille-Castille, on observe aussi une prédilection des criminels pour les coups portés à la tête (39 %), puis à la poitrine (27 %), dans le dos (10 %), au ventre ou au flanc (6 % chacun). L'endroit des blessures le plus répandu indique, plus qu'une intention de tuer, le désir d'atteindre le centre du « territoire du moi » selon l'expression de Robert Muchembled⁷². Ceci d'autant plus que les victimes, mal soignées, meurent davantage

⁶⁸ *Ibid.* p. 251.

⁶⁹ MUCHEMBLE, Robert, *La violence au village... op. cit.* p. 35.

⁷⁰ PARESIS, Isabelle, *Aux marges du royaume... op. cit.* p. 42.

⁷¹ MUCHEMBLE, Robert, *La violence au village... op. cit.* p. 37.

⁷² *Ibid.* p. 167-183.

d'infections, longtemps après avoir reçu leurs blessures : seuls 9 % meurent sur le champ et 26 % survivent 8 jours et plus⁷³. En Castille il en va différemment. La violence des coups est telle que près de 6 % des victimes sont transpercées de part en part et le taux de survie n'est que de 29 % après 24 heures et tombe à 16 % après 8 jours puis à 4 % trois semaines après le crime, soit la moitié du taux observé en Artois. Ceci résulte en particulier d'une utilisation plus rationnelle des armes et des épées en particulier. On vise le coeur ou le visage et le blessé meurt très vite d'hémorragie⁷⁴. La situation en Picardie semble intermédiaire, avec un taux de mortalité de 30 % le jour du crime et un taux de survie de 28,5 % à huit jours⁷⁵.



Pour pouvoir les châtier, encore faut-il que la justice ait pu mettre la main sur les criminels. Or, principalement dans le cas des demandeurs de pardon pour homicide, la fuite est le recours le plus utilisé : c'est le cas pour les deux tiers des coupables dans les pardons castillans, environ 60 % en Artois et en Picardie. Seuls 20 % sont en prison en Castille⁷⁶, 19 % en Picardie⁷⁷ et moins de 12 % en Artois⁷⁸.

Le nombre insuffisant des forces de police et une certaine tolérance à l'égard des coupables d'homicide constituent les principales causes de ce phénomène. Les meurtriers souhaitent échapper à une condamnation probablement très lourde, ils « fuient rigueur de justice⁷⁹ ». Mais en même temps, au moins pour ce qui est de la Castille, les juges sanctionnent d'autant plus lourdement que le criminel est en fuite. Inversement « l'exercice du pardon montre que le roi agit surtout avant qu'il y ait jugement, ce qui tempère considérablement la portée de la rémission envisagée dans une simple perspective de conjoncture politique⁸⁰ ». En Castille 18 % des demandeurs de pardons n'ont pas été condamnés et dans ces cas, la justice reconnaît souvent qu'elle a interrompu la procédure parce que le coupable était en fuite.

La peine est le reflet de la politique et de l'idéologie d'une société⁸¹. Pour comprendre le sens des peines judiciaires en Castille à l'époque moderne, il convient de retourner à la

⁷³ *Ibid.* p. 37.

⁷⁴ CHAULET, Rudy, *Violence et société... op. cit.* p. 261-263.

⁷⁵ PARESIS, Isabelle, *Aux marges du royaume... op. cit.* p. 43.

⁷⁶ CHAULET, Rudy, *Violence et société... op. cit.* p. 76.

⁷⁷ PARESIS, Isabelle, *Aux marges du royaume... op. cit.* p. 276.

⁷⁸ MUCHEMBLED, Robert, *La violence au village... op. cit.* p. 22.

⁷⁹ PARESIS, Isabelle, *Aux marges du royaume... op. cit.* p. 286-299.

⁸⁰ GAUVARD Claude, *"De grace especial"... op. cit.* p. 896.

⁸¹ VAN CAENEGEM, R. C., "La peine. Exposé introductif", *La peine. Recueils de la Société Jean Bodin pour l'histoire des institutions*, 1^e partie, 55 (1989), p. 9-20.

législation médiévale: « Escarmentados deven ser los omes por los yerros que fazen⁸² ». Tels sont les premiers mots de l'article introductif que les *Partidas* consacrent aux peines judiciaires. L'introduction se poursuit ainsi : « Porque los que yerran non son todos eguales, e los yerros que fazen, acaecen en departidos tiempos : porque por fueza se han de crecer, e de menguar las penas. [...] queremos aquí dezir ». ⁸³.

Plus loin le premier article du titre XXXI « De las penas » précise

E dan esta pena los judgadores alos omes, por dos razones. La vna es, porque resciban escarmiento de los yerros que fizieron. La otra es, porque todos los que lo oyeren y vieren, tomen exemplo, e apercibimiento para guardarse que non yerren, por miedo de las penas. ⁸⁴.

Ainsi sont clairement affichées les ambitions du législateur : punition du coupable, exemplarité pour le reste de la société, inégalité des hommes devant le châtement, adaptation de la peine au niveau de la faute commise.

En Castille, le premier objectif de la peine est donc la correction du coupable, le fait qu'il souffre sous la punition et qu'il tire la leçon de l'expérience du châtement. Pour plus de 62 % d'entre eux, condamnés à la peine de mort, si la souffrance est indéniable, la leçon eût été courte s'ils n'avaient pas été graciés. En fait, c'est surtout l'exemplarité qui est visée, le spectacle du supplice étant censé détourner le reste de la population d'éventuelles actions criminelles tout en renouvelant l'affirmation du caractère divin de l'autorité du souverain, lequel peut, dans certaines circonstances, ôter la vie à ses sujets.

L'exécution de la peine marque aussi le constat d'inégalité entre les hommes devant le châtement inscrit, en Castille, dans les *Partidas* : même si toute peine de ce type est infamante pour la mémoire du défunt et pour son lignage, et que ce caractère infamant pose problème à l'ensemble de la société, au moins par l'exécution publique qu'elle entraîne, il existe cependant des manières d'administrer la peine de mort plus ou moins déshonorantes. La plus dégradante est la pendaison, dont les nobles sont théoriquement dispensés, qui est aussi la plus fréquente, au point que les juges l'appellent fréquemment *pena ordinaria* dans leurs sentences. Il existe aussi des peines encore plus infamantes appliquées après l'exécution capitale. Le magistrat peut demander la décapitation du cadavre, puis que sa tête soit fixée à un clou, qu'on lui coupe la main droite ou la tête et les deux mains à la fois, ou qu'on le dépèce (*hacer cuartos*). Le cadavre peut ensuite être traîné publiquement sur une claie

⁸² *Setena partida, op. cit.* Titulo XXXI.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.* Loi I.

(*arrastrar*). Ce dernier traitement pouvait être prodigué avant l'exécution⁸⁵. Ces peines, qui nous apparaissent particulièrement horribles, étaient surtout symboliques car pratiquées sur un corps mort, et visaient à accroître le déshonneur de la famille du condamné et à frapper l'imagination des foules, ces mutilations étant effectuées à la vue du public et les dépouilles exposées, aux quatre entrées principales de la ville, par exemple. Même lorsqu'elle n'est pas suivie de peines *post mortem*, la pendaison doit être édifiante et glorifier conjointement la royauté et la religion catholique. C'est ce qui apparaît dans les descriptions que nous a laissés le père León, un jésuite chargé d'accompagner les condamnés à mort dans leurs derniers instants, ce qu'il fit à 309 reprises sur une période qui s'étend de 1578 à 1616, soit, en tenant compte des interruptions dans son ministère, une durée de 29 ans. Le rythme est d'autant plus impressionnant que le père León n'était pas seul à pratiquer. Mais nous sommes à Séville, « gran Babilonia de España⁸⁶ », qui, du point de vue de la criminalité, constitue sans doute, avec Madrid et Grenade, un sommet dans la Castille moderne⁸⁷. Les catégories de criminels exécutés sont les suivantes : 37 % d'homicides, 27 % de voleurs, 10 % de crimes sexuels dont la sodomie et un peu moins de 4 % de crimes contre la religion⁸⁸. Pour ces deux derniers délits, les condamnés périssent sur le bûcher, type de châtiment utilisé uniquement pour des crimes de lèse-majesté divine.

Le père León se plaît à signaler les cas de contrition et les manifestations les plus spectaculaires de ceux qui mettent la meilleure volonté à sauver leur âme tel Hernán López, jeune voleur, pendu à Séville en septembre 1578. Le récit, même si les écrits du jésuite sont restés près de trois siècles et demi au secret, s'inscrit dans un modèle propagandiste :

Fue cosa para alabar al Señor ver la penitencia grande que este mozo hizo en aquellos días, antes que lo ajusticiasen, haciéndose una sangre viva todo su cuerpo a puras disciplinas, de medio cuerpo arriba; y de medio cuerpo abajo, lleno de cilicios. Y [...] fue ocasión su grande sentimiento para que otros lo tuvieran muy grande y mudaran de vida. Murió este buen mozo con las mayores muestras de dolor y de contrición, que en semejantes hombres se han visto, tanto que movía, a cuantos por las calles le veían y de buen parecer y de buenos padres, y por otra parte, con tantas muestras de su salvación, era cosa de ver la mucha edificación que causó en todo el lugar, y a la par de esto muy mucha lástima.⁸⁹

⁸⁵ A Grenade, entre 1588 et 1646 on a pu observer 15 combinaisons de ces différents châtiments. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Angel, « La soga y el fuego. La pena de muerte en la España de los siglos XVI y XVII », *Cuadernos de historia moderna*, 15 (1994), p. 29.

⁸⁶ Selon le vers de Luis de Góngora, *Las firmezas de Isabela*, Madrid, Castalia, 1984 [1610], v. 488.

⁸⁷ CHAULET, Rudy, « La violence en Castille au XVII^e siècle à travers les *Indultos de Viernes Santo* (1623-1699) », *Crime, Histoire & Sociétés / Crime, History & Societies*, 2 (novembre 1997), p. 5-27.

⁸⁸ Calculé d'après RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Angel, « La soga y el fuego... art. cit. », p. 13-39.

⁸⁹ LEÓN, Pedro de, *Grandeza y miseria... op. cit.* p. 398.

Mais pour tous les condamnés, quel que soit le lieu du supplice, la pendaison est elle-même précédée de manière systématique d'une cérémonie humiliante, toujours indiquée dans les sentences.

De la cárcel pública sea sacado en una bestia de albarda con una sogá de esparto a la garganta y por voz de pregonero que manifieste su delito sea llevado por las calles públicas acostumbradas hasta la plaza donde estará puesta una horca y a ella sea colgado y ahorcado hasta que muera naturalmente⁹⁰.

Les cas de parricide (meurtre du père, mais aussi du conjoint ou d'un enfant du meurtrier), peuvent subir, après avoir été pendus, la peine ancestrale prévue pour ce genre de crime : «*Su cuerpo sea puesto y metido en una cuba de madera en la forma ordinaria de los parricidas y echado en el río Duero*⁹¹ ».

Les peines de mort administrées autrement que par la pendaison sont assez rares, car réservés aux membres de l'élite. Ainsi, don Felipe Guiral, de Ciudad Rodrigo, qui a tué d'un coup de fusil de chasse, en avril 1619 un homme à qui il reprochait de braconner dans la région, est condamné à être égorgé « par derrière ». Son valet, un Noir, qui n'a pas participé activement au crime est pourtant condamné à la pendaison puis à être dépecé, la condamnation soulignant ainsi clairement l'inégalité de statut social. Il semble qu'en Castille, l'égorgement se soit substitué à la décapitation pratiquée en France⁹².

La peine de mort peut aussi être administrée par les flèches lorsque le condamné a été jugés par la *Santa Hermandad*, qui poursuit les délits commis dans les lieux inhabités⁹³. Suivre l'histoire de ce type de condamnation est riche d'enseignements sur la manière dont la monarchie catholique castillane envisage la peine de mort. En 1476, les Rois Catholiques légifèrent afin d'éviter que cette justice expéditive n'empêchent les condamnés de mourir en bons chrétiens : « *el tal malhechor reciba los Sacramentos que pudiere recibir como Católico Cristiano, y que muera lo más prestamente que ser pueda.*⁹⁴ ». Puis en 1532, les Cortès, considérant que cette peine est « *inhumana cosa y aun es causa que algunos no mueran bien, que vuestra majestad mande que no puedan tirar saetas a ninguno que primero lo ahoguen,*

⁹⁰ A.G.S., C^a de C^a, leg. 2630/18.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² LAINGUI, André, *Histoire du droit pénal*, Paris, 1985, p. 72.

⁹³ Sur les origines et la pratique de ce moyen d'exécution : GUILLAUME-ALONSO, Araceli, « justice sommaire dans les campagnes de Castille à l'aube du XVI^e siècle (La *Santa Hermandad*) », DUVIOLS, Jean-Paul, MOLINIÉ-BERTRAND, Annie (eds.), *La violence en Espagne et en Amérique, XV^e-XIX^e siècles, Actes du colloque international, Paris-Sorbonne, 13-15 novembre 1996*, Paris, 1997, p. 111-118.

⁹⁴ *Recopilación de las Leyes destos Reynos, hecha por mandato de la Magestad Catolica del Rey Don Felipe Segundo nuestro señor; que se ha mandado imprimir, con las leyes que despues de la ultima impresion se han publicado, por la Magestad Catolica del Rey don Felipe Quarto el Grande nuestro señor*, Valladolid, 1982 [fac-similé de l'édition de 1640], Livre VIII, titre 13, loi 7.

*pues esto se hace con los herejes.*⁹⁵ ». Charles Quint accèdera à leur requête, faisant ainsi de l'*asaetamiento* une peine uniquement symbolique : « *no pueda persona alguna tirar saeta a ninguno de los que así fueren condenados, sin que primero sea ahogado.*⁹⁶ . »

Contrairement à ce qui arrive au XVIII^e siècle, où le développement puis la généralisation du garrot après l'abolition de la pendaison sous Joseph Bonaparte⁹⁷ fut considéré par les milieux éclairés de l'époque comme un progrès⁹⁸, l'application du garrot avant le supplice des flèches au XVI^e siècle ne s'inscrit pas dans une perspective progressiste, qui serait ici anachronique, mais au contraire dans le plus grand respect de la tradition (sinon pourquoi ne pas supprimer les flèches purement et simplement ?) auquel se superpose le souci majeur de l'époque : le salut des âmes, y compris celles des plus grands criminels.

Une des condamnations pourtant assez fréquente peut apparaître bien douce comparée à celles que nous venons d'évoquer : je veux parler du bannissement. Mais ne sous-estimons pas cependant les difficultés qu'elle occasionne à celui qui la subit. Le proscrit y perdra tous ses biens et les relations qu'il possédait dans son ancien milieu, quel que soit son statut social. La remarque vaut aussi pour ceux qui ont choisi la fuite. La sociabilité est aussi intense qu'indispensable ; l'homme seul n'existe pas. Recréer des réseaux de solidarité en territoire inconnu prendra du temps et sans ces réseaux, c'est la survie même du banni qui est compromise.

La peine des galères est redoutée car on peut y rester indéfiniment, sans même avoir été jugé⁹⁹. En Espagne, la peine des galères est peu appliquée aux meurtriers¹⁰⁰, mais davantage qu'en France¹⁰¹. Même si le pouvoir royal cherche activement de futurs rameurs indispensables à sa présence militaire en Méditerranée, il n'hésite pas à en gracier certains, tels ceux qui figurent dans notre étude.

Si l'on ne doit rien ôter au caractère particulièrement cruel et inique des condamnations à mort, parfois appliquées à de simples voleurs récidivistes, il convient de rappeler que celles-ci ne représentent qu'une faible part du total des peines. A Amiens, entre 1510 et 1550, la juridiction municipale d'une ville d'environ 20.000 habitants n'a condamné à mort que dans sept cas (pendaison) soit 2 % des peines corporelles prononcées. La peine de

⁹⁵ Cité par TOMÁS Y VALIENTE, Francisco, *El derecho penal...op. cit.* p. 385.

⁹⁶ *Recopilación de las Leyes de estos Reynos... op. cit.* Livre VIII, titre 13, loi 46.

⁹⁷ TOMÁS Y VALIENTE, Francisco, *El derecho penal... op. cit.* p. 385.

⁹⁸ DOMERGUE, Lucienne, RISCO, Antonio, *L'alcaide et le malandrin... op. cit.* p. 206-214.

⁹⁹ HERAS SANTOS, José Luis de las, « Los galeotes de los Austrias: la penalidad al servicio de la Armada », *Historia Social*, 6 (1990), p. 127-138.

¹⁰⁰ 25 % de délits contre les personnes et 40 % de délits contre la propriété. *Ibid.* p. 129.

¹⁰¹ Entre 1680 et 1715, les homicides n'y représentent que 7,7 % du total contre 63,4 % aux voleurs. ZYSBERG, André, *Les galériens. Vies et destins de 60 000 forçats sur les galères de France. 1680-1748*, Paris, 1987, p.75.

mort arrive loin derrière le fouet (54 %), le bannissement (29 %), les marques infamantes (lèvres fendues, langue percée, essorillement – 7 %) et l'exposition (pilori – 4 %) ¹⁰². Mais d'autres juridictions peuvent imposer la peine de mort et en particulier la maréchaussée, institution itinérante réputée pour ses jugements expéditifs à l'encontre des bandits de grands chemins, à tel point que le conteur Bonaventure des Périers montre un prévôt des maréchaux qui, faute d'attraper un voleur, « en fit pendre une douzaine d'autres qu'il tenait prisonniers, et puis leur fit faire leurs procès ¹⁰³ ». Voilà qui pourrait nous rappeler, tant par le terrain d'action (en milieu rural) que par le *modus operandi*, les *Hermandades* castillanes à propos desquelles Covarrubias, à l'article *Peralvillo* de son dictionnaire nous dit

Peralvillo. Un pago junto a Ciudad Real, adonde la Santa Hermandad hace justicia a los delincuentes que pertenecen a su jurisdicción, con la pena de saetas. Proverbio: “La justicia de Peralvillo, que después de asaetado el hombre le fulminan el proceso”. ¹⁰⁴

Si l'on trouve la même ironie face à une justice aussi sommaire, la différence est qu'en France, au moment de l'anecdote, la maréchaussée, de création récente (1520) est en période de pleine activité ¹⁰⁵ alors que les *Hermandades* connaissent en Castille, à l'époque où le proverbe est rapporté par Covarrubias, une période de décadence. Enfin, comme nous l'avons vu, la peine emblématique de l'*asaetamiento* a cessé d'être appliquée dans toute sa cruauté depuis 1532.

En plus de posséder avec la maréchaussée une justice qui administre le châtement suprême sans discernement, la France pratique depuis le début de l'époque moderne un mode d'administration de la peine de mort extrêmement cruel, la roue, où le bourreau brise le condamné à coup de barre de fer et le laisse parfois agoniser pendant des heures. Comme le raconte le voyageur anglais Stevens, qui ne semble pourtant pas quitter la scène des yeux : « c'est un spectacle pénible et choquant de voir le supplicié soulever son corps comme par vagues successives dans son agonie extrême et de contempler les terribles grimaces qui tordaient son visage ¹⁰⁶. » Ce mode d'exécution du condamné à mort continuera d'être pratiqué régulièrement tout au long du XVIII^e siècle jusqu'à la Révolution qui l'abolira. Une mesure vient cependant nuancer la cruauté du supplice de la roue. C'est ce que les magistrats appellent *retentum* ou clause secrète de la sentence : « Les magistrats peuvent décider que les souffrances du condamné seront abrégées, mais comme il ne faut pas affaiblir la valeur

¹⁰² PARESYS, Isabelle, *Aux marges du royaume... op. cit.* p. 192-201.

¹⁰³ Cité par MUCHEMBLED, Robert, *Le temps des supplices... op. cit.* p. 106.

¹⁰⁴ COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua... op. cit.* p.862.

¹⁰⁵ En Artois, au XVI^e siècle, la sentence de mort représente plus de 38 % des peines prononcées par la maréchaussée. MUCHEMBLED, Robert, *Le temps des supplices... op.cit.* p. 107.

¹⁰⁶ Cité par GARNOT, Benoit, *Justice et société... op. cit.* p. 186-187.

exemplaire du supplice, le public n'en doit rien savoir¹⁰⁷ ». Dans ce cas, le condamné est étranglé par le bourreau, sans que les spectateurs puissent s'en rendre compte, avant le début du supplice proprement dit. Lequel devient purement symbolique, mais les apparences, et donc la valeur exemplaire de l'acte, sont conservées.

On pourrait rapprocher une telle procédure de celle qui a conduit Charles Quint à demander que le garrot soit appliqué préalablement au supplice des flèches. Mais dans le cas espagnol la démarche est législative et donc parfaitement publique ; on ne cherche en rien à tromper le public sur la véritable nature du châtement.

Bien pire encore est l'écartèlement, châtement infligé en France aux régicides. En 1610, onze jours après avoir tué Henri IV, Ravaillac est conduit à l'échafaud où il est :

tenaillé aux mamelles, aux bras, aux cuisses, aux jambes, du plomb fondu, de l'huile bouillante, de la résine bouillante, un mélange de cire et de soufre fondus jetés sur les plaies ». Puis il est « tiré à quatre chevaux. Le peuple continuait ses clameurs. Plusieurs se mirent à tirer les cordes pour aider les chevaux. Un cheval se fatiguait : un cavalier le fit remplacer par le sien propre, le monta, tira en biaisant et rompit la cuisse du malheureux. Ravaillac demanda à parler à son confesseur. [...] Les chevaux recommencèrent à tirer. Au bout d'une heure et demie de se supplice, Ravaillac rendit l'esprit. Alors il fut démembré¹⁰⁸.

La foule se jette alors sur les dépouilles, les mets en pièces et les brûle.

Un siècle et demi plus tard, le 2 mars 1757, c'est le même déchaînement d'atrocité contre Damiens, qui avait légèrement blessé Louis XV d'un coup de couteau, et la description de son supplice, si tant est que ce soit possible, est encore plus épouvantable¹⁰⁹.

En Espagne, on connaît le récit de l'exécution d'un régicide qui avait attenté à la vie de Ferdinand le Catholique en 1492 à Barcelone :

El traidor fue condenado por la justicia de la ciudad a muy cruelísima pena ; fue puesto en un carro y traído por toda la ciudad, y primeramente le cortaron la mano con que le dio al rey, y luego con tenazas de hierro ardiente le sacaron una teta, y después le sacaron un ojo, y después le cortaron la otra mano, y luego le sacaron el otro ojo y luego la otra teta, y luego las narices, y todo el cuerpo y le abocadaron los herreros con tenazas ardiendo, y fuéronle cortando los pies, y después que todos los miembros le fueron cortados, sacáronle el corazón por las espaldas y echáronle fuera de la ciudad, lo apedrearón e lo quemaron en fuego e aventaron la ceniza al viento¹¹⁰.

Les actes sont d'une violence insoutenable dont même le narrateur contemporain reconnaît l'extrême cruauté. Mais on ne procède pas, comme en France, à l'écartèlement du condamné.

¹⁰⁷ CARBASSE, Jean-Marie, « La peine en droit français des origines au XVII^e siècle », *La peine. Recueils de la Société Jean Bodin pour l'histoire des institutions*, 2^e partie, 56 (1989), p. 157-172.

¹⁰⁸ MOUSNIER, Roland, *L'Assassinat d'Henri IV. 14 mai 1610*, Paris, 1964, p. 33-34.

¹⁰⁹ FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, 1975, p. 9-12.

¹¹⁰ BERNÁLDEZ, Andrés, *Historia de los Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel*, Madrid, 1953, p. 655-656, cité par Tomás y Valiente, Francisco, *El derecho penal... op. cit.* p 273.

Il n'existe pas, à ma connaissance d'autre cas de régicide en Espagne à l'époque moderne. Cependant, 150 ans après la tentative d'assassinat contre Ferdinand d'Aragon, un certain Miguel de Molina est accusé d'avoir imité le sceau et la signature royale pour fabriquer plusieurs centaines de faux documents dont certains appelaient à l'assassinat du Pape, du cardinal de Richelieu, de l'Empereur d'Allemagne et de certains ministres espagnols et de s'être livré à des activités d'espionnage en faveur de la France et de Venise. Le crime de lèse-majesté étant parfaitement caractérisé, son exécution a lieu le 3 août 1641 à Madrid. Voici ce qu'en dit le chroniqueur José de Pellicer :

El sábado, a tres de corriente, ahorcaron en la plaza de Madrid al traidor Miguel de Molina que tanto daño ha hecho en la cristiandad. Concurrió a este espectáculo toda la Corte ; la sentencia fue que le despedazasen cuatro potros, pero S. M. dijo que no quería que en su reinado se introdujesen suplicios que no habían usado sus antecesores; así se redujo a horca y hacer cuartos. Llevaba una barba muy larga, por la calle fue desmayado, al pie de la escalera, cobró aliento, dijo cuanto debía a la piedad de S. M. en darle muerte tan blanda y suave, mereciéndola tan atroz; murió con valor y antes dio al padre Andrés Manuel, jesuita, que le asistió en aquel trance, unos papeles que leyó en público, y contenían sus delitos. Era natural de Cuenca; de su vida y maldades se espera relación impresa.¹¹¹

Pour la première fois dans le royaume, le supplice de l'écartèlement, à la manière de ce qui est pratiqué en France, est proposé. Mais le roi s'y oppose au nom, une fois encore, de la tradition. Celle-ci ayant jusqu'alors ignoré un tel supplice, Philippe IV se refuse à innover. Des préoccupations humanitaires sont difficiles à distinguer ici. Même si, pour le chroniqueur et le condamné, il s'agit bien d'une faveur qu'on lui fait. Le roi est sans doute uniquement préoccupé du salut du condamné, qui dans d'excessives souffrances risque de se damner. Il est aussi, sans que l'une et l'autre des préoccupations soient vraiment séparables, soucieux de son propre salut : s'il condamnait un supplicié au feu éternel, il en pourrait en payer lui-même les conséquences dans l'au-delà. Grâce à cette mesure de relative clémence, en revanche, le condamné meurt réconcilié avec la société et avec Dieu et la figure du souverain n'en ressort que plus magnifiée. Quant à l'exemplarité de la scène elle compense sans doute largement le déficit de violence institutionnelle qui serait censée détourner les foules du crime. On comprend alors la réflexion de Montaigne assistant à un supplice en Italie :¹¹²

Je conseillerais que ces exemples de rigueur par le moyen desquels on peut tenir le peuple en office [sous contrôle] s'exerçassent contre le corps des criminels, car de les voir priver de

¹¹¹ PELLICER DE TOVAR, José, *Avisos... op. cit.* p. 266.

¹¹² « Je me rencontraï un jour à Rome sur le point qu'on défaisait Catena, un voleur insigne. On l'étrangla sans aucune émotion de l'assistance ; mais quand on vint à le mettre en quartiers, le bourreau ne donnait coup que le peuple ne suivît d'une voix plaintive et d'une exclamation comme si chacun eût prêté son sentiment à cette charogne. » Montaigne, *Essais*, Livre II, Chapitre 11.

sépulture, de les voir bouillir et mettre en quartiers, cela toucherait quasi autant le vulgaire que les peines qu'on fait souffrir aux vivants¹¹³.



Tant en France qu'en Espagne, la justice de l'Époque moderne est souvent cruelle et frappe les plus faibles avec une telle violence qu'elle nous apparaît inique et que nous jugeons ses châtements disproportionnés et inutilement sanguinaires. Mais si nous considérons l'abolition de la peine de mort comme un progrès indispensable, quoique tardif, dans nos sociétés contemporaines, s'il nous semble bien entendu indispensable d'œuvrer sans cesse aujourd'hui pour une humanisation des peines, voire de questionner totalement le système répressif en place, des postures identiques à l'égard des sociétés d'ancien régime seraient aussi vaines qu'anachroniques.

Certes les concepts tels que la réhabilitation du criminel et sa réintégration dans le monde social sont étrangers à ces sociétés, mais n'oublions pas que la justice n'y est pas aussi implacable qu'elle le voudrait ou, à tout le moins, elle ne l'est pas autant que pourrait nous le laisser croire notre regard sur les témoignages de l'époque. S'il en allait ainsi, elle se rendrait sans doute insupportable au corps social et rendrait son fonctionnement parfaitement impossible, de même qu'une violence et une criminalité systématiques et sans bornes, autre fantasme souvent projeté sur ces époques par la nôtre, s'opposeraient à long terme à toute vie communautaire.

En laissant échapper la grande majorité des criminels et en ne châtiant que la très faible minorité tombée entre ses mains, la justice d'ancien régime, en France comme en Espagne, permet, sans doute à son corps défendant, la perpétuation d'un système et, partant, sa propre existence.

Dans un paysage commun à la France et à l'Espagne où délinquance et répression ont des airs de familles, quelques différences majeures affleurent qui marquent les clivages entre deux sociétés à la fois parentes et opposées. Si l'honneur est le principal moteur de la violence dans les deux pays, l'histoire médiévale de la péninsule ibérique, faite d'innombrables combats étalés sur plus de sept siècles où chacun a pu s'identifier à un mode de vie chevaleresque, et la présence, côté chrétiens, y compris après la fin de la Reconquête, de minorités religieuses dans la péninsule ibérique, ont contribué à modeler une société fort

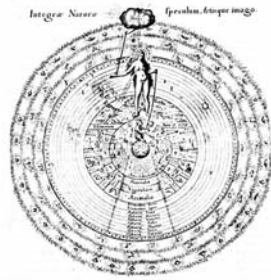
¹¹³ Cité par R. MUCHEMBLED, *Le temps des supplices... op.cit.* p. 118-119.

différente de celle d'outre-Pyrénées, la notion d'honneur y étant sans doute particulièrement exaltée.

Enfin, on trouvera autour du châtement, une certaine retenue, si l'on peut dire, de la part de la monarchie espagnole. Là où en France, on veut avant tout faire triompher la puissance de la monarchie et de son pouvoir judiciaire lors de la cérémonie de l'exécution publique, il semble qu'en Espagne, c'est avant tout de rédemption collective dont il semble s'agir, et le salut du condamné supplicié n'est pas oublié, ni bien sûr, celui du souverain qui l'a condamné.

RUDY CHAULET

**Université de Franche-Comté
(E. A. 3224)**



Les avatars du perceptible chez Carmen Posadas

En octobre 2003 Carmen Posadas publie son roman, *El buen sirviente*¹, dans lequel elle entretient, notamment, un jeu manifeste entre la perception et la réalité, plus particulièrement entre la perception, l'appréhension, qu'ont de la réalité certains personnages et la réalité telle qu'elle est, ou plus exactement telle qu'elle a été conçue, voire fabriquée, par certains autres. De là, déjà, ressort une inextricabilité certaine quant aux liens qui se peuvent imaginer, qui se peuvent créer, entre ces deux entités, inextricabilité qui, pour la circonstance, va revêtir une configuration où le métaphysique primordial va se voir passablement phagocyté par l'humoristique, voire le dérisoire. Carmen Posadas prend, en effet, résolument le parti, dans son livre, d'une approche de l'au-delà, d'un au-delà particulier, faudrait-il dire, qui ne manque point d'être reconsidéré sous des aspects moins immatériels, moins éthérés, mais plus palpables, plus sensibles, un au-delà jouxtant à tel point la réalité qu'un regard, qu'un mot, qu'un geste, pourraient en révéler la présence, la prégnance, faute de quoi sa perception est condamnée à ne renvoyer que fausseté, qu'imposture. Aussi l'un des objectifs poursuivis par l'écrivaine sera-t-il, tout au long de son oeuvre, de tenter de mettre en évidence, de dénoncer, un scandale comportemental, résultant de la banalité, de la quotidienneté, qui ont peu à peu amenuisé, émoussé, anéanti l'immédiate expressivité de l'être et, partant, en ont profondément préjudicié la nature en le privant à jamais d'une intelligibilité spontanée des êtres et du monde. Pour en revenir à l'au-delà, il y a lieu de préciser que l'architecture du texte repose sur les rapports d'insoumission, ou plutôt de soumission sournoise et perfide entretenus par Lucibel, ou Lucifer, avec Dieu, son propre créateur, qui se sont particulièrement exprimés dans la célèbre formule, *non serviam*. Certes, dans ce livre, ils sont transposés, non sans quelques accommodations, arrangements et compromis rendus nécessaires, à l'échelle de simples, voire de misérables, mortels: une femme d'une éblouissante beauté, Beatriz Ruano, dotée à l'évidence d'attributs divins et jouissant d'un véritable statut de « diosa »², use – et abuse – de son ascendant sur Gregorio Paniagua, « un pobre diablo »³, pour qu'il défère servilement à ses ordres, à ses injonctions et devienne ainsi le suppôt des desseins d'une nouvelle hérésiarque, animés, attisés qu'il sont, comme l'on ne

¹ Carmen Posadas, *El buen sirviente*. Planeta, Barcelona, 2003.

² *Ibid.* p.307.

³ *Ibid.* p.264.

pourrait pas forcément s'en douter, par quelques diableries diverses et variées. Toutefois, et malgré quelques décalages, quelques écarts, entre le bas monde et l'autre monde, la différence n'est pas telle pour que n'y soient point présentes les concordances entre le microcosme et le macrocosme, entre le physique et le métaphysique; aussi l'éternel Ange rebelle et son pendant, son semblable, son frère terrestre, sont-ils soumis indistinctement et alternativement au crible des démonologues, anciens autant que modernes, tels que Denys l'Aéropagyte, Lactance, Origène, Tertulien, ou encore Giovanni Papini et Zacharie Pehl⁴. Cette tension des origines est, donc, bel et bien réactivée, réactualisée à l'échelle humaine, sur la scène madrilène de l'année 2002⁵, pour être précis, laquelle donne lieu à maintes péripéties, à certains avatars qui sont sous-tendus par un au-delà polymorphe que l'humour n'affecte en rien, bien au contraire. Il est, de toute évidence, chez Carmen Posadas, par cette opération de translation, de transmutation, de décalage, de déphasage, une volonté délibérée d'ourdir une trame où s'entremêlent sans cesse maintes vicissitudes qui, de ce fait, interrogent la réalité dans ses rapports à un au-delà circonvoisin, la mettent en question, introduisent forcément la problématique de sa perception, de sa confection, de son montage, de sa facture. L'immédiate tangibilité, palpabilité, ne sont-elles pas frappées au sceau de l'équivoque, de l'ambiguïté? Autant de questionnements auxquels je vais m'efforcer de répondre en ne retenant que le seul effet dramatique que génère l'intromission de la dimension fantastique.



La première partie du livre s'ouvre sur un chapitre intitulé *El efecto Bram Stoker*: d'entrée est introduite une référence précise à l'au-delà, à un au-delà de la réalité immédiate – sans pour autant, cependant, qu'il s'en puisse exclure –, par la mention des plus explicites au créateur anglais du Comte de Dracula⁶. Il est, chez la romancière, une détermination à se fixer sur cet autre Prince des ténèbres⁷, sur cet être *bifrons* de non-mort mais en rien vivant à part entière, dont l'existence est étroitement – et sempiternellement – assujettie à celle de tiers bien vivants en raison de l'obligation dans laquelle il se trouve de leur soutirer du sang, sans repos ni trêve. Carmen Posadas introduit d'emblée cette dimension du vampirisme, voire même de

⁴ *Ibid.* p.61, 176, 177, 187, 188, 224, 225. C'est peine perdue que de se mettre en quête du dernier cité. Il appartient au seul génie de la romancière! Qu'elle soit chaleureusement remerciée de me l'avoir confessé.

⁵ Ainsi qu'il apparaît au chapitre 11 de la 1ère partie de l'œuvre, Inés Ruano est âgée de 13 ans et demi en 1971; elle est donc née en 1957. On sait, par ailleurs, que sa mère souhaite lui faire un cadeau d'anniversaire pour fêter ses 45 ans ; il est, dès lors, aisé de parvenir à 2002 en opérant une simple addition (1957 + 45 = 2002).

⁶ Bram Stoker, *Dracula*. Traduit de l'anglais par Lucienne Molitor. Introduction de Tony Faivre. Marabout Géant, n° 182. Ed. Gérard et Cie. Verviers. 1963.

⁷ En référence au film de Terence Fisher, *Dracula, Prince of Darkness* (1955), où Christopher Lee, dont le physique est particulièrement adapté au personnage, incarne le Comte de Dracula.

la vampirisation, vocable dont l'usage contemporain, à tout propos et à tout bout de champ, a fini par être désémanché, et par-là même rangé parmi les accessoires de la banalité, des poncifs, mais dont la signification originale, profonde, n'en demeure pas moins cette manière singulière d'extorquer quelque précieuse et substantifique moelle à quelque âme confiante, inexpérimentée, naïve. Par le choix qu'elle opère d'une protagoniste photographe, Isabel Ruano, affairée à mitrailler⁸ – à proprement parler – une femme d'un âge certain, tandis qu'une journaliste, Vicky, est en train de l'interviewer, et ce dans le cadre d'un reportage, le premier d'une série à paraître dans une revue, au titre des plus ambigus: « Encuentros con Mujeres en la sombra »⁹, Carmen Posadas s'inscrit dans un courant contemporain, avant-gardiste, qui délaissant le propre personnage du vampire typisé – et par trop suranné – le substitue par la caméra, ou, ici précisément, par l'appareil photo, auquel est désormais dévolue cette vampirisation qui, assurément, ne vas pas manquer d'immerger le lecteur dans quelque univers éclairant la réalité de facettes nouvelles. A ce propos Jesús Palacios, dans sa récente publication *Desde el Infierno. Una historia oculta del siglo XX*¹⁰, cite deux exemples qui sont, sans conteste aucun, des précédents dont il y a lieu de tenir compte dans cet usage particulier: « Elias Merhige, director de *La Sombra del vampiro* (2001), película que recrea en clave de ficción fantástica el rodaje de *Nosferatu*, convirtiéndole en metáfora de la propia naturaleza vampírica y diabólica de la cámara de cine (como ya hiciera antes nuestro Iván Zulueta en la terriblemente alucinada y mágica *Arrebato* de 1979). »¹¹ Pour sa part, Carmen Posadas définit on ne peut plus clairement l'acte qui consiste à percer à jour l'intimité d'une personne pour en retirer quelque substrat à des fins diverses, pour en faire émerger des pans d'une réalité insidieuse, ténébreuse, secrète: « 'El efecto Bram Stoker', así llama Inès al fenómeno que intuye puede producirse entre ella y su retratado, porque vampirización suena demasiado dramático y poco fotográfico; el efecto Stoker en cambio, pasaría inadvertido entre otras frases hechas de la jerga profesional y define muy bien esa conjunción que se logra con una cámara en la mano, y que permite introducirse en la personalidad del otro (en este caso, en la de una mujer de unos sesenta y cinco años de aspecto y acento venezolano) para captar

⁸ « –Parece que me estás disparando –dijo la mujer–, siempre creo que me estás balaseando. –Sonrió (...) como si a cada rato le acribillaran con distintos tipos de cámaras y flashes, disparos de Rolleis o Pentax. » *Ibid.*, p.11.

⁹ *Ibid.*, p.12. Carmen Posadas élabore son roman à partir du ressort ludique que lui fournit la polysémie.

¹⁰ Jesús Palacios, *Desde el Infierno. Una historia oculta del Siglo XX*. Oberón. Madrid. 2004. p.212-213.

¹¹ Le metteur en scène américain E. Elias Merhige réalise *Shadow of the Vampire* en 2000, à partir du scénario de Steven Katz. Le film sort sur les écrans français à la fin novembre de cette même année, sous le titre de *L'ombre du Vampire*. L'espagnol Iván Zulueta réalise *Arrebato* en 1979, film où le vampire est le cinéma lui-même. Eusebio Poncela qui interprète le metteur en scène José Sirgado, est happé par la caméra à la fin du film.

su espíritu e intentar retratar belleza donde no abunda. »¹² Munie – armée – tout d’abord de son vieux Rolleiflex, Inés accapare physiquement l’image d’Isabel Alzúa García; son opération de prédatrice commence: « va a atrapar la imagen [...] ya tiene la imagen...sobre el cristal esmerilado del visor. »¹³ La proie saisie, entre lame et lamelle, comme dirait quelque biologiste, son procès de dissection peut démarrer: « La gente se delata cuando se le pone la cabeza abajo, parece como si las ideas, algunas muy indiscretas, fluyeran con más soltura, obligadas por una fuerza parecida a la gravedad [...] Mirando a una persona al revés se pueden llegar a conocer ciertos rasgos de carácter ocultos por el orden lógico de las cosas y de los cuerpos. »¹⁴ La première approche de ce qu’il convient d’appeler l’au-delà est patente: par le truchement de l’objectif utilisé et de certains réglages, il est procédé à une exploration approfondie, c’est le cas de le dire, de certains traits de l’intéressée: « Desde su particular observatorio, Inés piensa [...] que aquella mujer juega a parecerse a Irene Papas y enfoca su cara hasta comprender el modo en que ha intentado reinventarse las cejas o el perfilado de los labios, demasiado oscuro para alguien de su edad. »¹⁵ Lèvres saugrenues, en effet, qui par le grossissement de la focale, décèlent tout un monde dérangeant, affolant: « esos labios perfilados en oscuro y fuera de su línea natural », ou « el ancho código de barras que luce sobre el labio superior, síntoma de mil frunces y disfrunces; pequeños pero peligrosos signos a veces engañosos. »¹⁶ Aussi, pour encore mieux scruter de telles anomalies, de telles bizarreries, tout aussi fascinantes qu’inquiétantes, en raison de leur étrangeté même, Inés décide-t-elle de changer d’appareil: « vuelve a elegir la Pentax – estos detalles los captaré mejor con la digital, piensa. »¹⁷ Tout à coup, les mains de cette femme entrent dans son champ de vision, ou plus exactement ses doigts « levement curvados de modo que sus uñas rojas parecen arar el aire, o mejor aún, cavarlo al compás de quién sabe qué explicaciones. Una y otra vez los dedos se adentran en la inexistente materia como si quisieran extraer de ahí algún jugo. »¹⁸ Ce gros plan qui apporte quelques éléments fondamentaux au portrait esquissé précédemment, se focalise, à présent, sur cette main griffue, nullement rassérénante, laquelle dévoile illico, par l’entremise de la synecdoque, quelque signe avéré de la présence satanique, mais également – et partant – d’une emblématique vampirique, eu égard à l’usage répété des verbes du même registre sémantique « arar », « cavar », « extraer » et la référence du « jugo »,

¹² *Ibid.* p.12.

¹³ *Ibid.* p.12.

¹⁴ *Ibid.* p.12-13.

¹⁵ *Ibid.* p.13.

¹⁶ *Ibid.* p.14.

¹⁷ *Ibid.* p.14.

¹⁸ *Ibid.* p.16.

inestimable liquide – vital? –, âprement, ardemment convoité. L'iconographie, à cet égard, est des plus fournie, à commencer par la référence filmique par excellence, à savoir celle de Nosferatu surgissant de la cale sur le pont du voilier accostant au port de Wisborg: ses mains aux ongles effilés et crochus entrent pleinement dans la typologie de ces créatures maléfiques¹⁹. Par ce biais l'au-delà, un au-delà en rien dissociable de la réalité, un au-delà qu'une lentille, qu'un regard agrégent à la réalité pour en donner une appréhension, une perception plus fine, plus dense, l'au-delà, donc, est à nouveau réintroduit sous cet angle qui va faire la part belle au pouvoir irradiant de cette partie du corps, laquelle va gagner peu à peu en autonomie. Inès, qui au début usait de son objectif à la manière d'une vampresse, va littéralement succomber au piège que lui tend cette main. La situation de départ va se retourner contre elle: elle est véritablement hypnotisée, obnubilée par de telles mains; elle ne peut en détacher son regard: « Tienen algo de terrible, como si estuvieran diciendo, ven, ven, e Inés vuelve a ajustar el disparador mientras piensa cuánto le asustan los dedos de uñas rojas que se curvan, acércate, parecen decir. »²⁰ L'attraction prend le dessus sur la répulsion; l'entreprise de séduction n'est pas loin, qui prélude, comme il appert dans la meilleure littérature en la matière, à tout commerce charnel entre le vampire et sa victime subjuguée²¹. Inès en est consciente; l'effet « Bram Stoker » est assurément perceptible dans un sens qu'elle n'avait point soupçonné a priori: « parece como si hoy las corrientes de flujo se hubieran invertido igual que en un enchufe defectuoso y ahora, en vez de ser Inés la que intenta extraer lo mejor de esa mujer, son esos dedos rojos los que mandan y la obligan a acercarse. »²² Cette main exerce une attirance, une emprise, irrésistibles sur la photographe qui, désormais aimantée, redouble de zèle (!) devant ce cérémonial erotico-macabre tenant, pour sûr, de l'horripilation caractérisée, susceptible, déjà, d'induire à quelque dérèglement des sens: « No puede evitar aproximar la imagen con el zoom para seguir disparando la mano acaracolada...qué manera tan terrible de rascarse con sólo una uña. Inés está tan cerca con la lente que imagina que puede oír el rascado, primero con el anular, ahora con la uña del meñique, socorro, crich [...] no dejes de capturar este nuevo movimiento: meñique, anular,

¹⁹ *Nosferatu Eine Symphonie des Gravens*, de F.W.Murnau (1921). Interprété par Max Schreck.

²⁰ *Ibid.* p.16.

²¹ Cf. Ornella Volta, *Le Vampire*. Bibliothèque internationale d'Erotologie, n° 8. Jean-Jacques Pauvert, Ed. Paris. 1962. « L'absorption du sang du partenaire finit par se substituer à toute autre forme d'union physique. Le baiser du mort séducteur glisse de la bouche à la veine jugulaire du vivant séduit, et, pendant tout le temps que la force vitale de ce dernier met à passer dans l'autre avec son sang, la jouissance est la même chez les deux adeptes de cette forme d'érotisme. » A signaler dans cet ouvrage les reproductions fort instructives d'Edward Munch (p.41), de Niklas Manuel Deutsch (p.38) et de Léonor Fini (p.39) accompagnées parfois de citations de Baudelaire.

²² *Ibid.* p.18.

índice...un leve tecleo, arriba y abajo, como un abanico que se cierra, qué bellas le parecen las manos horribles. »²³ Inés tombe sous le charme de l'horreur qui n'est pas le moins charmant des bijoux de la Beauté²⁴. Qui est, donc, cette Isabel Alzúa García, aux extrémités si pernicieuses, si dévastatrices, mais ô combien circonvenantes? C'est, l'apprend-on sans détour, la gouvernante qui a pris en mains – battologie en rien oiseuse, loin s'en faut! – la destinée d'un sculpteur de renom, ramolli et gâteux, qu'elle s'évertue à requinquer: « es la compañera sentimental y marinacastaño, enfermera, pararrayos y ama seca, relaciones públicas, bulldog, masajista de egos y futura heredera universal de un maduro escultor, famoso galán en tiempos, llamado Alonso Blecua. »²⁵ Issue d'illustres exilés de la guerre civile, dont il ne lui reste, comme tout bagage intellectuel, que le patronyme, elle n'a de cesse de déployer un luxe de précautions aux fins de préserver l'image, voire de la recoloriser, de son sculpteur révééré: « está regio, no te imaginas, superchêvere, pero de todos modos, antes del homenaje y por las dudas, me lo voy a llevar unos días a Baden Baden porque, no te creas, últimamente me tiene un poco preocupada, no me come bien del todo, una contrariedad. »²⁶ Inés, qui a concentré toute son attention visuelle sur le personnage, qui s'est laissé happer par certaines parties de son corps, qui a perçu certaines de ses faces sombres que la réalité ne livrait pas incontinent, s'est désintéressée du déluge verbal que celui-ci déverse, sans retenue aucune, à Vicky, au gré duquel il se démasque peu à peu. Sa mégarde découlant d'un excès de pénétration l'a leurrée pour la plonger en cet inextricable enlassement. Par trois fois l'omnisciente narratrice souligne semblable égarement: « si hubiera prestado atención »²⁷; « si Inés prestara menos atención a los detalles físicos »²⁸; « ¡ si Inés escuchara! »²⁹. Par trop rivée à son objectif, Inés s'est embarrassée en son propre artifice: à vampiresse, vampiresse et demie! Il est une réalité qu'elle n'a point discernée, qui était toute proche d'elle et pourtant bien au-delà de ce qu'elle pouvait entrevoir: « Comprobaría, fait remarquer la narratrice, cuántos yo, mí, me conmigo, hacen falta para describir la vida al lado de un artista de fama³⁰ ». Et comme pour ponctuer, accentuer, l'omnipotence de cet être funeste, la narratrice, à l'occasion d'une nouvelle prise de vue de la photographe, tout en jouant sur le cliché (!)

²³ *Ibid.* p.18.

²⁴ « Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques; /De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant. » Baudelaire, « Hymne à la Beauté », in *Les fleurs du Mal*. XXI.

²⁵ *Ibid.* p. 12. Curieux assemblage que de « marinacastaño » construit à partir de « Maricastaña »! Il y a là, vraisemblablement, de la part de Carmen Posadas, quelque pointe destinée à quelque personnage féminin de l'actualité littéraire contemporaine!

²⁶ *Ibid.* p.15.

²⁷ *Ibid.* p.13.

²⁸ *Ibid.* p.15.

²⁹ *Ibid.* p.15.

³⁰ *Ibid.* p.16.

langagier qu'est devenu l'adjectif « fantastique » par l'usage abusif qui en est fait au quotidien, va cependant le resémantiser, de façon subreptice et fort habile, pour dépeindre quelques traits complémentaires de cette goule et ainsi en faire un condensé de noirceur infernale dont ne peut être exclue, bien évidemment, la rapacité: « Inés enfoca de cerca los dedos que se cierran sobre las palmas (así, así, fantástico) como quien comprime alguna cosa: ¿ el alma de Alonso Blecua, quizá?, ¿ su voluntad?, ¿ su cuenta corriente? »³¹ Affleurent ainsi des pans, des entrebaillements de cette réalité à la fois contiguë et insondable, qui mettent en évidence l'inextricabilité fondamentale sous-tendant les rapports entre la perception et la réalité.



Alors qu'Inés va se lancer dans ses manoeuvres captatoires, pleinement acquise à la théorie des effets « Bram Stoker », une bénigne blessure qu'elle remarque subitement à son poignet gauche ne peut manquer de susciter en elle des interrogations relevant précisément des effets induits par cette présence latente, sous-jacente, du monstre: « Por una extraña asociación de ideas Inés entonces se toca una herida que se ha hecho en la muñeca y que le duele. (¿Con qué demonios me corté anoche?) También le duele la cabeza. »³² L'interjection —*¿con qué demonios!*— que la banalité a évidé de toute substance sémantique pour ne traduire ici que quelque passagère irritation, n'est cependant pas à mésestimer; son apparition des plus futile et fugitive a priori, qui ne fait que traverser l'esprit de la photographe, traduit en fait une vérité, une réalité, somatiques que les mots/maux énoncent spontanément, mais des plus épineuse à saisir, à déchiffrer³³. La vérité, la réalité, mitoyennes, pour lors, entre le corps et l'esprit, sont immédiatement, réactivement, proférées par le premier tandis qu'elles demeurent offusquées chez le second : c'est, manifestement, cette dualité foncière de l'individu qui, en raison du refoulement systématique de tout langage spontané du corps que ce dernier connaît depuis sa venue au monde, va l'induire dans cette relation erronée à la réalité, à la vérité, va l'immerger dans leur offuscation, d'une part, mais qui, paradoxalement, va permettre de jeter, d'autre part, une lumière nouvelle sur cette réalité, sur cette vérité, à portée de main et pourtant insaisissables. Cette égratignure, de même que la céphalée qui lui semble intimement liée, tracassent Inés: « Una punzada en la muñeca herida y un dolor de cabeza que no es

³¹ *Ibid.* p.17.

³² *Ibid.* p.12.

³³ Consulter à ce propos l'ouvrage très éclairant du Docteur Christian Dufour, *Entendre les mots qui disent les maux. Les sources oubliées de notre langage*. Ed. du Dauphin. Paris. 2000.

nuevo la detienen. »³⁴ Elles scandent ses faits et gestes qui marquent l'écoulement du temps: « ¿ Y este corte en la muñeca que tanto le pica, y ese horrible dolor de cabeza que la está matando? »³⁵ Malgré toute l'attention qu'elle mobilise, Inés n'est nullement en mesure d'identifier la cause de semblables maux : elle a beau revenir, à maintes reprises, sur de tels symptômes, l'offuscation de son esprit est telle qu'elle ne pourra pénétrer la vérité, la réalité; et, ironie du sort, elle possède la clef d'un tel obscurcissement! Le seul sentiment d'intime conviction qui semble évident en elle, c'est que l'une comme l'autre doivent être en relation directe avec ce qui lui est advenu la veille au soir, dont sa mémoire, malheureusement, ne garde point de trace, ou si peu: « ¿ Qué pasó anoche? No logra recordar y todo le parece tan fuera de lo normal que se examina el cuerpo para comprobar si está entera [...] Al llegar a la muñeca izquierda se da cuenta de que tiene un pequeño corte púrpura. ¿ Con qué me hice este tajo? No recuerda nada. En cualquier caso la herida no es muy grande. »³⁶ Un indice subsiste, toutefois, qui, du fait de sa présence singulière et cocasse, n'est point susceptible, à son avis, de lui apporter quelque lumière que ce soit; c'est l'image d'une plume: « Qué barbaridad, seguramente la pluma de gallo que le taladra la sesera le impide ver las cosas con claridad. »³⁷ Indécision, émoi, mystère, et puis cette blessure suspecte: ce n'est pas le *diable*, serait-on tenté de dire! Nonobstant, et pour en revenir à ce *¡con qué demonios!*, c'est par cette faille, minime et triviale, que s'engouffre un autre au-delà, des plus proche mais ô combien ailleurs, qui renvoie de la réalité un faciès vertigineux. En effet, cette écorchure, ce mal de tête, de même que le sommeil cataleptique dont émerge Inès, sont autant de signes résultant d'une entreprise diabolique, dont elle n'aura point conscience, dont elle ne soupçonnera point le déploiement de manœuvres qu'elle implique. Il est vrai qu'ils témoignent d'une attention particulière de sa mère: ils sont les indices du cadeau d'anniversaire – empoisonné – que cette dernière lui a réservé pour fêter, à sa manière, ses 45 ans! Par leur présence ils soulèvent un coin de l'envers du décor, de l'envers des choses, qui ainsi ouvre cette dimension de ce qui les transcende d'une certaine manière et, partant, met en perspective cette réalité telle qu'elle s'offre, selon que l'on occupe telle ou telle position, ainsi qu'il appert dans ce qui suit. Cette mère obligeante, s'il en est, a décidé de dépêtrer, à son insu, sa fille Inès, de la présence d'un amant qui, à ses yeux, est par trop fâcheux: « ese novio intelectual, cincuentón e impresentable. »³⁸ Aussi, à cette fin, a-t-elle concocté une manigance susceptible de produire

³⁴ *Ibid.* p.18.

³⁵ *Ibid.* p.25.

³⁶ *Ibid.* p.78.

³⁷ *Ibid.* p.78.

³⁸ *Ibid.* p.182.

l'antidote adéquat à l'éradication des effets qu'elle juge dommageables pour sa fille; un antidote qu'elle conçoit comme ne pouvant qu'être « un revolcón con un tipo sensacional, [...] un antídoto para cierto amor inconveniente y nada de nuevos amores»³⁹, un antidote qui va reposer sur l'introduction, sur la scène affective de sa fille, d'une créature diabolique par sa beauté! Pour mener à bien son délicat projet, elle a fait appel au service de Gregorio Paniagua, ancien médecin dont elle a sauvé la mise il y a bien longtemps et dont elle sait que la déférence lui est entièrement acquise; à lui de mobiliser les moyens adéquats à la hauteur du projet et à permettre ainsi une issue favorable à ce dernier: « El modo de hacerlo lo dejo a su imaginación; por mí como si quiere provocar una catarsis a la griega, escenificar un psicodrama como hizo la vez anterior en que trabajó para mí o, yo qué sé, inventarse un simulacro de pacto con el Diablo; cualquier cosa me complacerá, usted sabe cuánto valor doy a la estética. Y a la eficacia, naturalmente. »⁴⁰ C'est dans ces circonstances que *le bon serviteur* a mis en scène une diablerie en bonne et due forme, en conformité, s'entend, avec le début de ce XXI^e siècle. Deux jeunes femmes, Karina et Roberta, engagées par ses soins pour se faire passer pour productrices de cinéma, se sont vu chargées de recruter, après *casting*, un jeune homme – d'une diabolique beauté – pour interpréter le rôle de Lucifer dans une émission télévisuelle de caméra cachée visant à déstabiliser des personnalités en vue, dont la première devrait être la photographe Inés Ruano: « la broma consiste en hacer creer a la víctima que ha vendido su alma al Diablo y que tú, querido Mefistófeles, vienes a cobrársela con un maletín. »⁴¹ Même si ce scénario dont fait part Roberta à Martín Obes, engagé pour tenir le rôle, laisse ce dernier indécis, hésitant, devant une telle indigence intellectuelle, lui, le *sudaca* qui tire le diable par la queue, se laisse finalement convaincre par l'offre mirifique qui lui est faite. Afin d'être solidement instruit dans le domaine si complexe de la démonologie, Martín Obes reçoit régulièrement des dossiers de la société de production Guadiana Félix Films, qui, en réalité, ne sont que l'aboutissement des travaux de recherche qu'effectue Gregorio Paniagua sur le personnage de Lucifer, d'où toutes les références savantes qui, par endroits, émaillent le livre. Gregorio Paniagua, à qui incombe la responsabilité de la mise en scène ainsi que celle de meneur de jeu, après s'être abreuvé aux sources les plus autorisées et reconnues de cette science n'a pu, à l'évidence, s'en tenir aux rituels arriérés, surannés, sous peine de courir à un échec certain, de faire fiasco. Aussi a-t-il décidé de s'adapter à la modernité et de viser au pragmatisme le plus implacable: « Ahora utilizamos el sistema del

³⁹ *Ibid.* p.182.

⁴⁰ *Ibid.* p.81, 120, 186.

⁴¹ *Ibid.* p.53.

Gran Sueño. »⁴² Formule qui d'alambiquée et d'ésotérique va très vite être élucidée et révéler toute son efficiente crudité: « El Gran Sueño, o lo que es lo mismo, una monumental borrachera a la que se inducirá a la víctima. El método no es exactamente ortodoxo [...] pero el resultado es el mismo: se intoxica al sujeto a conciencia [...] y antes de que se disipen los efectos del alcohol, el hábil agente inductor tendrá la precaución de realizar un pequeño corte en la muñeca izquierda de la víctima hasta que brote sangre, de modo que parezca que el pacto ha sido consumado durante la borrachera de la que el sujeto, naturalmente, no guardará memoria. »⁴³ Ainsi et la blessure et la migraine d'Inés s'expliquent-elles peu à peu, en dehors d'elle, bien évidemment ; la réalité, se présente-t-elle sous un jour nouveau, réalité dont elle ne percevra jamais tous les ressorts. Toujours est-il qu'en prononçant cette interjection – ¡*con qué demonios!* – Inés ignorait qu'elle était si proche de la réalité, de la vérité même, qu'elle avait coudoyé l'au-delà et l'autre côté des choses!⁴⁴ Après quelques péripéties pour la bonne cause desquelles la blonde chevelure de Martín Obes a dû se métamorphoser en une ténébreuse crinière d'un noir de jais, impératif catégorique en l'occurrence, arrive le jour fatidique où doit se dérouler l'autre partie du scénario. Inés est, à proprement parler, médusée par la visite qu'elle reçoit, vers six heures du soir, de deux hommes vêtus de noir, portant des mallettes, tels des agents d'assurance. Ils viennent « cobrar [...] su alma » qu'elle a vendue au Diable. Inés, qui est frappée de stupéfaction, s'entend énumérer tous les détails du marché : « Sucedió la semana pasada tomando copas en un local, tal vez hubiera bebido usted un poco más de la cuenta pero aun así me sorprende que no se acuerde [...] Además lo firmó con su sangre, mire, mire, aquí está aún el corte en su muñeca, ¿ve? Un pacto es un pacto. »⁴⁵ L'objet de ce dernier était le suivant: en échange de son âme, ces deux démons s'étaient engagés à réaliser tous ses vœux jusqu'au moment où ils se présenteraient chez elle. C'est à présent quasiment chose faite, ce qui ne manque point d'abasourdir Inés, même si ses vœux lui semblent a posteriori: « bagatelas, estupideces que uno formula mentalmente cada día sin percatarse de lo que hace. »⁴⁶ Seul un vœu n'a pas encore été exaucé, aussi lui annoncent-ils qu'ils se représenteront à son domicile la semaine prochaine afin de clore le marché. Inés est à même, à présent, de débrouiller quelque peu l'écheveau du mystère dans lequel elle était plongée : se dévoile à elle quelque facette de la réalité, à savoir cette soirée un peu trop arrosée qu'elle avait passée seule dans une discothèque pour « cuarentones heterosexuales en

⁴² *Ibid.* p.63.

⁴³ *Ibid.* p.64.

⁴⁴ En référence à l'oeuvre de Alfred Kubin, *L'autre côté*, roman fantastique. Traduit de l'allemand par Robert Valençay. Jean-Jacques Pauvert, Ed. Paris. 1964.

⁴⁵ *Ibid.* p.141.

paréntesis sentimental ». Mais ce n'est pas pour autant que le voile se lèvera, bien au contraire, car cette parcelle de réalité ne fera, en fin de compte, qu'ajouter au mystère qui se densifiera davantage en son esprit. Restée seule, toujours aussi ébahie, Inès se demande comment ces deux visiteurs du soir ont-ils pu « leer sus pensamientos más estúpidos »? ⁴⁷ Ce qu'elle ne saura jamais, c'est qu'il n'est point nécessaire d'être des répliques de Méphistophélès pour pénétrer dans les cœurs et dans les pensées des candides victimes. En tant qu'usagère des moyens modernes de communication, tels que le téléphone fixe et mobile, le courrier électronique, le réseau Internet qu'elle utilise à diverses fins (demande de conseil quant à sa vie amoureuse à une internautes bonne conseillère, faire parvenir ses travaux photographiques au plus vite à la revue qui va publier le reportage, etc.), Inès s'expose à l'indiscrétion du piratage, assimilable, en bien des points, à une forme – moderne – de vampirisme. Piratage dans l'art duquel sont expertes les deux jeunes femmes contractées par Gregorio Paniagua, celles-là mêmes qui avaient endossé le harnais de productrices de Guadiana Félix Films. Une fois encore, l'envers des choses est si proche qui révèle un au-delà exorbitant, ancré en une réalité effarante, monstrueuse: malheur aux internautes, à toutes celles et à tous ceux qui se livrent au téléphone, ou sur le réseau Internet, car leur intimité n'est plus préservée, garantie! Les mises à nu, à cru, participent, de ce fait, à cet élargissement de la réalité, une réalité perceptible dans certaines conditions, il est vrai. Lorsque Karina et Roberta fournissent à Gregorio Paniagua toutes les informations dont il va se servir pour faire croire que, tel un nouveau Méphistophélès, il lit dans les pensées d'Inès et en révèle le tréfonds, il en est lui-même tout ébaubi et a bien du mal à se familiariser avec ces nouvelles techniques sophistiquées: « *¿Blogs? ¿Cuadernos de la bitácora? No sabía ni que existía semejante cosa. Vaya, vaya, en ese caso qué peligroso es tener amigos internautas en Sausalito. O en cualquier parte, claro.* »⁴⁸



Il est temps de conclure. Sans pour autant avoir mis en lumière – et épuisé – tout ce qui, dans cette oeuvre, touche de si près l'au-delà de la réalité, fait percevoir de cette dernière toute une face nouvelle, profonde, voire inquiétante, tout en découvrant une parcelle de vérité. La gageure de Carmen Posadas a été de vouloir exhiber tout un monde « tapi à l'affût » qui

⁴⁶ *Ibid.* p.142.

⁴⁷ *Ibid.* p.142.

⁴⁸ *Ibid.* p.123-124.

« guette » et « choisit sa proie », comme l'écrit Romain Rolland⁴⁹. A cette fin elle explore un univers relativement moderne et en tout cas parfaitement en consonance avec son siècle qui, bien que l'on prétende le contraire, est des plus branché sur cet au-delà. S'il est une référence à citer en pareil cas, c'est, à mon sens, le film de Michelangelo Antonioni, *Blow Up* (1966), dont le scénario est inspiré du texte de Julio Cortázar, *Las babas del diablo*⁵⁰. A ce propos, Gérard Pangon, pour la rediffusion du film sur Fr3 le 1^{er} Août 2004, posait avec discernement cette question primordiale: « Au-delà de l'image, au-delà de la représentation et au-delà du regard, où se trouve la vérité? »⁵¹ Dans les coulisses mêmes de cet au-delà que j'ai tenté de mettre à jour, suis-je logiquement amené à répondre. La clef qui ouvre la porte sur cette réalité, sur cette vérité, ne manque point de crédibilité, à tout le moins pour ce qui est de l'objet de cette étude. Cependant l'évidence n'est pas toujours la limpidité que l'on croit, ou que l'on souhaite; cette porte peut être une porte dévergoncée⁵² et la prégnance de la vérité, de la réalité, pourraient n'être qu'entrelacs d'apparence(s).

CHRISTIAN MANSO

Université de Pau (France)

⁴⁹ Romain Rolland, *Jean Christophe*. « La nouvelle journée, quatrième partie. » Ed. Albin Michel. Paris. 1961. p.1566.

⁵⁰ Julio Cortázar, « Las babas del diablo », in *Las armas secretas*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires. 1971.

⁵¹ Gérard Pangon, « Blow Up », in *Télérama* n° 2846, Paris. 28 juillet 2004.

⁵² En référence au livre de André Pieyre de Mandiargues, *Porte dévergoncée*, Récits. Le chemin. NRF. Gallimard. Paris. 1965.





SECCIÓN I

Lo percibido, lo expresado y su mediación

La comunicación publicitaria: un modelo ostensivo-inferencial

El acto comunicativo publicitario se adecua a nuestro juicio al modelo ostensivo inferencial propuesto por Sperber y Wilson en su teoría de la Pertinencia. Así, Sperber y Wilson¹ defienden que cuando nos comunicamos tenemos la intención de modificar el entorno cognitivo de nuestros interlocutores, y que en consecuencia sus procesos mentales se modifiquen. De este modo, la mayor parte de las tareas cognitivas que el ser humano realiza se dirigen a mejorar su conocimiento del mundo, este enriquecimiento cognitivo ha de realizarse con el menor esfuerzo de procesamiento posible.

De modo que alguien que conozca el entorno cognitivo de un individuo puede inferir qué supuestos es probable que conciba en la práctica, es decir que información será más pertinente para modificar, mejorándolo dicho entorno cognitivo. Existe una única propiedad que determina qué información concreta llamará la atención de un individuo en un momento dado: la pertinencia. Cuando aparece información nueva conectada de algún modo con la información vieja que está presente en la representación del mundo que tiene el individuo, entonces, ambas informaciones se utilizan como premisas dentro de un proceso inferencial del que se podrá deducir información nueva, que no habría podido inferirse sin la combinación de viejas y nuevas premisas.

El locutor pretende dirigir la atención de su destinatario hacia un determinado estímulo. No tendría sentido, puesto que procesar información implica esfuerzo, atraer la atención de alguien hacia un fenómeno a menos que éste parezca suficientemente relevante como para que merezca la pena prestarle atención, procesarlo. El locutor realiza un acto de *ostensión*, mostrar algo a alguien es un ejemplo de ostensión, la comunicación intencional humana es también un ejemplo de ostensión. Todo acto de ostensión conlleva una garantía de pertinencia, esto es, presupone la pertinencia de la información que pretende comunicar.

La comunicación inferencial y la ostensión son un solo y único proceso pero visto desde dos puntos de vista diferentes: el del agente que efectúa la ostensión y el del destinatario que efectúa la inferencia. Llegados a este punto, cabe preguntarse cómo el

¹. Sperber, D. et Wilson, D., *La pertinence. Communication et cognition* (1986), Paris, Minuit, 1989.

destinatario de un intercambio comunicativo es capaz de reconstruir *lo que quiere decir* un locutor a partir de *lo dicho* y del contexto (*La femme est une île et Fidji est son parfum*). ¿Qué aptitud psicológica se pone en funcionamiento? La hipótesis que nos proponen Sperber y Wilson es que la comprensión inferencial es posible gracias a una capacidad psicológica propia de los seres humanos que consiste en ser capaces de representarse mentalmente las representaciones mentales de otro, una capacidad que podemos denominar *meta-representacional*.

Parece pues evidente que comunicarse no consiste sólo en codificar y decodificar. En la comunicación publicitaria para desentrañar exactamente lo que los anuncios pretenden comunicar, o, para salvar el puente entre el significado lingüístico codificado en la frase (en el eslogan) y lo que efectivamente se comunica, hemos de recurrir a procesos inferenciales. La teoría de la pertinencia, en cuyo marco teórico situamos este estudio, postula que la comunicación funciona por medio de un proceso de deducción lógica a partir de conceptos, en contra de la idea del código que sostiene que los pensamientos del hablante son codificados en un enunciado y luego reproducidos en el destinatario mediante la decodificación. En el mecanismo inferencial juega un papel principal la experiencia cognitiva individual (conocimiento enciclopédico) que forma parte del entorno global de cada individuo. El mismo enfoque cognitivo que explicaría los procesos inferenciales permite explicar cómo, cuando el destinatario se enfrenta a un enunciado publicitario, lo hace recurriendo a su competencia publicitaria; el acceso a esta información almacenada en su memoria lo ayudará a interpretar la nueva información adecuadamente. Así, para entender cómo el destinatario consigue desentrañar el significado que el locutor quiere transmitir, debemos traspasar los límites del simple conocimiento lingüístico, el proceso de lectura no se limita a la mera extracción de información del texto del anuncio, sino que activa conocimientos que ya obraban en la mente del lector². Éste recurre a estos conocimientos previos para procesar la información que recibe del texto, pero también los realimentará –extendiéndolos o revisándolos– por medio de la información que le es suministrada por el propio texto, y por el contexto. El contexto pues, no es un elemento monolítico predeterminado y fijo en el intercambio comunicativo, será el destinatario el que establezca en cada caso el contexto que mejor convenga para la correcta interpretación del enunciado. Y es que la noción de *conocimiento enciclopédico*, que se relaciona con la terminología sobre las estructuras cognitivas atesoradas en la mente del

².Gallego, C., “Procesamiento del lenguaje metafórico frente al lenguaje literal”, *Revista de psicología del lenguaje*, nº 1, 1996, p. 59-87.

individuo invalida la idea de un contexto prefabricado, dado, y crea una noción dinámica del mismo, una visión interactiva, en la que tanto la información de enunciados anteriores del mismo intercambio, como la extracción de información enciclopédica a lo largo de la interacción, conforman el contexto básico que actúa como base que sustenta el procesamiento de la nueva información. Así, el destinatario irá seleccionando a medida que avanza la interpretación el contexto más adecuado.

De modo que, como hemos señalado, el contexto está permanentemente en construcción, no está predeterminado y es la búsqueda de pertinencia óptima la que guía el proceso de creación del mismo. Apoyándose en la pertinencia el destinatario tiene ante sí una serie de contextos que están psicológicamente jerarquizados por orden de accesibilidad. La accesibilidad de un determinado contexto está directamente relacionada con el grado de accesibilidad de los supuestos que lo constituyen: un supuesto es relevante para un individuo en un momento dado si y sólo si es relevante en uno o más de los contextos accesibles para este individuo en ese momento.

Por consiguiente, los destinatarios no son receptores pasivos de información sino que tan pronto como comienzan a procesar las primeras palabras del enunciado comienzan a generar expectativas sobre lo que va a seguir, dichas hipótesis no sólo afectan al nivel sintáctico, es decir a la categoría sintáctica de la palabra que viene a continuación en una secuencia, sino también al nivel semántico. Además van construyendo contextos en los que sus predicciones sean pertinentes: la interpretación del enunciado tiende siempre a buscar el máximo efecto conforme a la intención que se le atribuye a cada tipo de texto, en nuestro caso al texto publicitario, de modo que el destinatario deberá aplicar más conocimiento, buscar más información para ir completando la que se le presenta, y así llegar a una interpretación pertinente. La finalidad de la comunicación publicitaria es vender un determinado producto. El receptor conoce esa intención y conforme a la misma reorganiza la información respecto a la intención del emisor e interpreta el texto en cuestión. La primera información que le indica la intención de la comunicación es el tipo de texto³. El hecho de que sea publicitario conecta al receptor con su saber sobre la publicidad, con su competencia publicitaria.

La Teoría de la Pertinencia se adecua muy bien a las características del discurso publicitario, que, por lo demás, es semejante a otros discursos, si bien en él se acentúan más algunos de los elementos que intervienen en el cuadro comunicativo general, a saber, el

³.Cf. Corrales, P., "Distribución de la información en los textos publicitarios", en Bustos, Charaudeau, Girón Iglesias y López (Eds.), *Lengua, discurso, texto*, vol. II, pp.2527-2537. (2000:7) .

carácter claramente ostensivo de los enunciados publicitarios /de los anuncios, y el papel principal que se le otorga a la figura del destinatario minuciosamente elegida. Todo pivota en torno a la figura del futuro comprador. Así, el publicista selecciona, crea, diseña enunciados para que al ser interpretados por el interlocutor produzcan los efectos contextuales más satisfactorios con el menor coste posible. El publicista crea el estímulo que considera más relevante para la(s) persona(s) cuyo entorno pretende modificar. Es un trabajo minucioso porque mucho es el tiempo y el dinero que se invierten en encontrar el anuncio ideal, anuncio cuya vida es frágil hasta que no recibe el visto bueno del destinatario; si el receptor no considera que la nueva información puede modificar su contexto cognitivo, no hará el esfuerzo requerido para procesarla; al igual que ocurre con cualquier otro tipo de comunicación, en publicidad el anuncio sólo será relevante para el destinatario si al interactuar con la información ya existente en su entorno cognitivo, desencadena determinados efectos contextuales. Las circunstancias personales, las experiencias vividas, la información acumulada en la memoria, el nivel intelectual, social, etc, constituyen el particular contexto cognitivo de cada destinatario y es en ese contexto donde ha de situarse la nueva información que se procese:

Éste procesa e integra la información visual de las imágenes y la información verbal de las palabras—que si son escritas son también imagen— con información contextual que puede proceder de diversas fuentes: externas —tipo de texto, contexto social— o internas —memoria—; y establece la conexión y relación —relevancia— necesaria entre las diferentes informaciones para obtener el máximo efecto con el mínimo esfuerzo de procesamiento. La relación entre informaciones da lugar a más información o a información nueva que se extrae de la presentada y que recibe el nombre de “implicatura contextual”(Corrales, 2000:4).

Es así como el receptor participa en la construcción del texto como una unidad coherente.

La comunicación publicitaria: un modelo ostensivo inferencial.

En el discurso publicitario se acentúa el carácter marcadamente ostensivo del estímulo elegido para ser dirigido a el/los destinatario(s), su finalidad es claramente persuasiva, por consiguiente, la finalidad pragmática es muy clara: influir en la conducta de los receptores para que compren. La publicidad trata exclusivamente de tender un puente entre el producto y su potencial consumidor. Con esa intención última se emplean las metáforas y los demás recursos (fundamentalmente la imagen) en publicidad, en este campo las palabras han de ser especialmente poderosas para romper la distancia entre el emisor y el destinatario, sobre todo teniendo en cuenta que los anuncios se sitúan en la periferia de nuestra atención⁴: primero, por

⁴. Lorente, J., *Casi todo lo que se de la publicidad*, Barcelona, folio, 1986, p. 37.

el bombardeo al que diariamente nos vemos sometidos (forman parte de la banda sonora de nuestras vidas) y, segundo, porque, si los anuncios se repiten durante mucho tiempo, sufren una suerte de lexicalización, dejan de parecerse creativos, y recrear en ese caso nuestro interés no es fácil. El publicista no sólo se enfrenta al problema de pedir tiempo y dedicación sino que ha de enfrentarse a otras dificultades, generalmente relacionadas con el primer paso en el camino publicitario: captar nuestra atención. De modo que en el esquema comunicativo-publicitario (ostensivo-inferencial) los anuncios se sitúan del lado de la ostensión, la intención publicitaria ha de enfrentarse a nuestra indiferencia o a nuestra desconfianza, lograr seducirnos y ha de ser posible terminar por conquistarnos. Los consumidores están en permanente conflicto entre el placer de comprar y la culpabilidad de gastar dinero inútilmente de modo que la principal tarea de los anunciantes consistiría no tanto en vendernos el producto, como en resolver el conflicto entre la realidad y el deseo, dando permiso a los consumidores para sentir placer sin ningún sentimiento de culpa. Los anuncios han de conseguir este objetivo, de modo que a veces se convierten en pequeñas obras de arte, en objetos de gran precisión. Pasamos a continuación a señalar algunas de las características más destacables de los mismos.

Los anuncios: estímulos ostensivos.

Los anuncios funcionan en publicidad como claros reclamos, como estímulos ostensivos que persiguen atraer la atención del público sobre un conjunto de hechos. La ostensión es un comportamiento que revela una intención comunicativa por parte del locutor. Para conseguir con el menor coste posible el objetivo que persiguen no sólo han de captar la atención del público sino conseguir mantenerla para que al menos tenga tiempo de memorizar no sólo el eslogan sino el producto y sus cualidades, sus ventajas respecto a las otras marcas de la misma categoría de producto. Por lo tanto este tipo de enunciados ha de conseguir impactar al destinatario, ha de ser conciso, lo más sintético posible; no es objeto de esta propuesta pero hemos comprobado que los enunciados metafóricos resultan ser buenos eslóganes entre otras razones por su gran capacidad de condensación semántica, menos soporte lingüístico más implicaturas, más capacidad de seducción y menos dinero por el espacio y el tiempo invertidos, son vehículos muy productivos en el discurso publicitario. El choque conceptual que se produce en los enunciados metafóricos que nos invita a recrear (recategorizar la realidad) sirve de fijador en la memoria, y del mismo modo que la imagen supone un impacto visual, las metáforas son impactos lingüísticos.

Frecuentemente en los anuncios publicitarios la información está subordinada a la

persuasión; si bien es inevitable y , sin duda deseable que dichos anuncios ofrezcan algunos datos objetivos sobre el producto en cuestión .

Sin embargo, normalmente la información se esconde: letra pequeña, a pie de página en un lugar no demasiado accesible o relevante; en cualquier caso, como todo en el acto publicitario, la información ayuda a persuadir. Evidentemente el objetivo del comunicante es alterar el entorno cognitivo del público, pero no olvidemos que como postula la teoría de la pertinencia (1989) sólo prestamos atención a aquellos estímulos que comunican información que consideramos pertinente en algún sentido. Ocurre frecuentemente que aquello de lo que se nos informa se desdibuja, deja de ser pertinente porque lo comparten todos los productos; todos los coches, todos los perfumes son objetivamente iguales (al menos sólo eso, coches y perfumes)de manera que si comunicar es realizar un acto de ostensión, esto es, reclamar la atención del destinatario sobre aquello que queremos comunicar, y la homogeneidad en las características globales de los productos no resulta ser precisamente un reclamo, habrá que tratar de hacer que parezcan diferentes, de ahí las metáforas ,los juegos de palabras y la indirección. Se buscan fórmulas innovadoras que diferencien esa masa informe de mensajes semejantes, para conseguir la anhelada implicación del destinatario. Todo vale para persuadir y que compremos, sin caer en extremismos e identificar necesariamente la persuasión con la manipulación engañosa

La publicidad no sólo apela a nuestra razón sino (y fundamentalmente) a nuestro deseo, construyendo una imagen sugerente del objeto publicitario, ya que rompe con lo predecible y ensalza sólo los valores que nos interesa comunicar:

De modo que la publicidad relega a un segundo plano los valores de uso objetivos, y cultiva valores de carácter simbólico que se asocian a los productos que se convierten así en signos sociales de éxito, juventud, modernidad, erotismo; Los productos se *metaforizan*, incluso se *metamorfosean*, el frasco de perfume se convierte en una mujer, o en un hombre muy chics, o muy románticos, o muy sexis, pero siempre *muy*; una fragancia nos traslada a una isla, a un desierto, escenarios de nuestras aventuras lejos de lo cotidiano y de la monotonía: estos sí son los productos que el destinatario desearía comprar:

Es evidente que en tales circunstancias el lenguaje publicitario debe adquirir cualidades del discurso narrativo ficcional, que tampoco presenta fenómenos reales sino crea una realidad ficticia; el anuncio desemboca así en una especie de mitificación del producto y del consumo.⁵

En esta metaforización /metamorfosis que convierte un café en una historia de amor en

⁵. Spang, K., *Fundamentos de retórica y literatura publicitaria*, Universidad de Navarra, Eunsa, 1979, p. 7

una plantación, o un perfume en un cuento de hadas, se produce una suerte de “ficcionalización”, es decir, el anuncio crea su propia realidad, se introduce en un ambiente que lo desprende de su valor y su uso normales y reales. Se aprovechan como hemos señalado, gustos, modas y valores en boga. Las ficciones pueden desembocar en la creación de nuevos mitos, la publicidad es todopoderosa.

La psicología publicitaria trabaja en esta dirección, en captar y mantener la atención del destinatario salvando la barrera de su indiferencia ante el hecho publicitario. Cuando todo está perdido el recurso que más éxito puede producir es apelar a las emociones del público (siempre por supuesto intentando cambiar su disposición mental lico, su entorno cognitivo y que compre). Prometerle felicidad, bienestar, belleza, hacerle sentir que pueden ser admirados deseados. El mundo que nos venden no puede ser igual al que poseemos, ha de estar idealizado, ha de ser utópico, este mundo ideal ha de ser puesto a los pies de un público que además no tenga que hacer demasiado esfuerzo para conseguirlo. “Soyez heureux en consumant”⁶.

El papel del destinatario: el proceso inferencial.

De modo que si el carácter marcadamente intencional es claro y se sitúa del lado del publicista, al destinatario le toca el juego inferencial. Insistimos pues una vez más en su papel claramente activo contrariamente a lo que ocurría en el modelo del código que lo más que ofrecía era simetría de papeles, o pasividad del rol del destinatario. Sin el esfuerzo del futuro consumidor, sin su voluntad de interpretar hasta donde sea necesario (hasta derivar las implicaturas más débiles llegado el caso de las metáforas más creativas) todo el aparato publicitario se derrumba, carece de sentido. Cualquier estrategia persuasiva puesta en marcha en el discurso publicitario (de las más complejas a las más rudimentarias), de nada valen si el destinatario (nuestro destinatario terminará convirtiéndose en un consumidor) no coopera y además activamente. En cualquier caso cada vez son más refinadas las técnicas de seducción, es difícil no sentirse atraído, fascinarse y comprar:

Al igual que la moda no puede disociarse de la estética de la persona, así también la publicidad funciona como cosmético de la comunicación. La publicidad también se dirige principalmente al ojo, es promesa de belleza, seducción de apariencia, ambiente idealizado, más que información. Entra a formar parte del proceso de estética y decoración generalizado de la vida cotidiana, [...] en todas partes se extiende el maquillaje de lo real (Olabárrri, 1996:50).

El acto comunicativo publicitario es interactivo. Si el anuncio no capta la atención del

⁶. Adam, J. M. et Bonhomme, M. *L'argumentation publicitaire*, Paris, Nathan, 1997, p. 101.

destinatario y éste no decide dedicar parte de su tiempo a procesar esta nueva información, no tendrá lugar la interacción entre la nueva información (con su promesa de pertinencia óptima) y su entorno cognitivo y por lo tanto no se desencadenarán los efectos contextuales perseguidos por el publicista, y consecuentemente no se consumará el acto publicitario con la compra del producto. Para la teoría de la pertinencia la comunicación llega a buen puerto cuando se produce una modificación del entorno cognitivo del destinatario, en el caso de la comunicación publicitaria dicha modificación no necesariamente lleva aparejada la compra de lo anunciado.

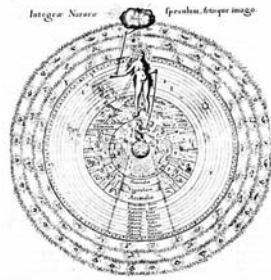
Para terminar decir pues que como ya hemos señalado la teoría de la pertinencia es en nuestra opinión, la más adecuada para explicar cualquier tipo de discurso comunicativo, sin duda lo es para el publicitario, esencialmente por el papel tan activo que le otorga a la figura del destinatario, pero además y desde nuestro punto de vista fundamentalmente porque sólo una teoría que incluye en sus presupuestos la noción de efecto contextual puede explicar exhaustivamente cómo consigue la publicidad atrapar al destinatario y que éste adquiera el producto promocionado. El lenguaje publicitario pretende hacer sus enunciados atractivos para así captar la atención del destinatario, para ello recurre al desencadenamiento de implicaturas, invitando al público a recuperarlas. Creemos que es justamente en la recuperación de esas implicaturas durante la interpretación de los enunciados publicitarios cuando se produce el momento clave de la captación real del público que deberá comprar el producto en cuestión, en la elección de los supuestos adecuados para la construcción del contexto ideal para interpretar el enunciado el destinatario se implica hasta el punto de sentirse parte del momento publicitario. Ha dejado de ser uno de los potenciales y desdibujados destinatarios para pasar a ser *el destinatario*, que por el momento invierte su valioso tiempo en un no necesariamente fácil proceso inferencial y que en un futuro inmediato invertirá su dinero para comprar algunos de los sentidos propuestos por alguna de las implicaturas fuertes o débiles recuperadas, probablemente será la más personal, la que menos podía imaginar el publicista la que lo captive, esto hace que los consumidores de un producto determinado puedan ser de lo más dispar, a pesar de todos los estudios sobre público-objetivo, investigaciones de mercado, etc.

No olvidemos que lo que para un sector del público es atractivo para otro pasa desapercibido, por eso, insistimos, la comunicación publicitaria ha de basarse fundamentalmente, desde nuestro punto de vista, en el ámbito de las implicaturas débiles; las implicaturas fuertes están apoyadas en el contexto el emisor se asegura que con ese apoyo contextual los destinatarios derivarán sin problema lo que el publicista quiso decir, pero, con

las implicaturas débiles la responsabilidad de la interpretación queda por entero en manos del receptor, por lo que cada destinatario puede extraer un conjunto de inferencias diferentes. De este modo el público puede llegar a derivar interpretaciones que nunca fueron imaginadas por el emisor. El destinatario pasa a ser creador del anuncio, se sitúa del otro lado, protagoniza una ficción que al menos hace que se sienta menos manipulado, compra un perfume, sí, pero por razones que el publicista no controla, ni siquiera intuye.

M^a JOSÉ ALBA REINA

Universidad de Cádiz



La distancia entre lo expresado y lo percibido: el caso de ciertas construcciones concesivas en lengua francesa

1. Introducción

En el presente artículo¹ nos proponemos examinar cómo se gestiona la distancia que a menudo existe entre lo expresado –o dicho– por el emisor y lo percibido –o interpretado– por el receptor y lo haremos analizando el caso particular de los enunciados concesivos (i.e. “Bien que la rivière fut en crûe, le pont ne s’est pas effondré”, “En dépit de sa phobie des paparazzis et de sa méfiance envers les journalistes accrédités, il est conscient de la nécessité de vendre une image de générosité dans une société hyper-médiatisée”, “Et pourtant elle tourne [la Terre]”, “Néanmoins”, “Suzanne est blonde mais elle habite à Rennes”, “J’ai beau apprendre, j’oublie tout”, etc.). Si nos interesa especialmente esta cuestión es porque creemos que dicho tipo de enunciados lleva a cabo la gestión mencionada de una forma homogénea y que tal comportamiento constituye, precisamente, uno de los rasgos definitorios de la clase.

Pero antes de adentrarnos en el análisis propiamente dicho de cómo se produce la gestión de esa distancia en el caso de los enunciados concesivos, resultaría quizás interesante contemplar el tratamiento que de ella han ofrecido diversos modelos comunicativos existentes hasta el momento.

2. Algunas explicaciones sobre los procesos comunicativos

Si volvemos la vista atrás, nos damos cuenta de que, a la hora de explicar los procesos humanos de comunicación, se ha sistemáticamente recurrido, desde Aristóteles hasta la semiótica moderna, al denominado “modelo del código”. Según éste la comunicación verbal se equipararía con la transmisión de un telegrama: en un lado se situaría el emisor, que codificaría un mensaje en virtud de un código compartido por el receptor, y en el otro extremo se situaría éste. Puesto que la información codificada por el emisor sería idéntica a la decodificada por el receptor, no habría, de acuerdo con este modelo, diferencia alguna entre lo afirmado por uno y lo interpretado por otro. Su sencillez explicativa favoreció, sin duda, su amplia difusión, mas contribuyó igualmente a hacernos olvidar que apenas si se trataba de una

¹ Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación “Dinámicas concesivas: de la lengua al discurso”, MEC-04-HUM2004-00457, dirigido por la Dra. M.^a Luisa Donaire, de la Universidad de Oviedo.

mera hipótesis sobre el funcionamiento de los procesos comunicativos y que muchos de nuestros intercambios cotidianos no pueden ser adecuadamente descritos mediante él. Intercambios como, por ejemplo, A: “¿Quieres un pastel?”, B: “Estoy a régimen” resultarían anómalos e ininterpretables si aplicásemos estrictamente este modelo.

Así las cosas, en época más reciente, algunos autores –y, en especial, Grice (1969)– constataron que en numerosos intercambios lingüísticos existía algún grado de desfase entre lo dicho por el emisor y lo interpretado por el destinatario. Grice confió a la capacidad del destinatario para realizar inferencias las posibilidades de superar o salvar la distancia aludida, de tal modo que si un receptor lograba identificar la intención comunicativa de su interlocutor, la comunicación debería resultar, en principio, exitosa.

Aún más recientemente, otros autores –Sperber y Wilson (1986)– propusieron un modelo mixto de la comunicación. De acuerdo con lo por ellos postulado, todo proceso comunicativo comportaría, por lo general, dos fases: (1) una fase semiótica –aquella en la que intervendría el código, es decir, la información convencionalmente asociada a los signos lingüísticos–, y (2) una parte inferencial –aquella en la que, a partir de los contenidos codificados, se alcanzaría, por inferencia, información no codificada pero igualmente comunicada–. En la vida cotidiana, lo más usual será que nos hallemos frente a este tipo mixto de procesos comunicativos, aunque también podamos encontrar casos de comunicación puramente semiótica o puramente inferencial² (si bien éstos no dejarán de constituir algo excepcional).

A la luz de lo expuesto hasta el momento, podemos concluir que ninguno de los modelos comunicativos anteriores al propuesto por Sperber y Wilson debería erigirse en modelo único, explicativo de todo acto de comunicación humana.

3. La teoría de la relevancia y las restricciones contextuales

De acuerdo con lo postulado por Sperber y Wilson, un único principio será el que nos permita superar el desfase existente entre lo dicho y lo comunicado: este principio será el por ellos denominado “principio de la óptima relevancia”. El destinatario de una comunicación lingüística cualquiera buscará obtener toda la información contextual necesaria para que el enunciado proferido por su interlocutor resulte el más relevante posible. Planteado de otra

² Un claro ejemplo de un proceso comunicativo puramente semiótico sería aquel en el que un viajante nos pregunta la hora: en nuestra respuesta (pongamos por caso, “Son las cinco de la tarde”) no habrá nada que queramos transmitirle que vaya más allá de lo meramente codificado. A la inversa, un proceso puramente inferencial sería aquel en el que, ante la sorpresiva aparición de un antiguo conocido nuestro, una amiga realice

forma, podemos decir que la información codificada por el enunciado se mantendrá estable en todas las situaciones de comunicación y que será, en cambio, el contexto el que varíe (afirmación que supuso dar un giro de 180° a los modelos comunicativos existentes hasta el momento). Al destinatario le corresponderá, por tanto, la tarea de buscar el contexto idóneo en el que la interpretación de un enunciado alcanza su máxima pertinencia. El principio de relevancia no constituye, en definitiva, sino un criterio de selección del contexto adecuado.

Enfocado desde el ángulo del receptor, un proceso comunicativo se iniciará habitualmente con la decodificación del enunciado y con la subsiguiente búsqueda de los datos inferenciales necesarios que le otorguen a aquél el máximo grado de relevancia. En principio, la búsqueda de esa información contextual se realizará libremente: el receptor no tendrá más presunción sobre ella que la de considerar el enunciado manifestado como el mejor que el locutor pudo articular dada la situación comunicativa en la que ambos se hallan.

Esto sucederá así en los casos más habituales. Sin embargo, existirán otros en los que el proceso de selección de esos datos contextuales se encontrará invertido o, si se prefiere, dirigido o delimitado de antemano. Así ocurrirá, por ejemplo, en los casos en los que exista algún tipo de restricción contextual. Una restricción contextual consistirá, unas veces, en la realización, por parte del locutor, de algún gesto ostensivo (i.e. el apuntar hacia una mesa hará intuir al destinatario que su interlocutor va casi con toda seguridad a hablar de ella); otras, se activará simplemente mediante el recurso a un conector cualquiera.

4. El papel de los conectores

Todo conector introducirá una restricción contextual en la interpretación del enunciado en el que está inscrito, ya que nos indica cómo se han de manejar las inferencias de aquel extraídas. Frente a los sustantivos, adjetivos o verbos, considerados signos representacionales (es decir, dotados de un contenido conceptual), los conectores serán signos procedimentales o computacionales (carentes de todo contenido conceptual y transmisores, tal y como lo vislumbró por primera vez Ducrot en sus trabajos (1980), de un conjunto de instrucciones sobre el manejo de los signos primeros).

Las instrucciones vehiculadas por un conector podrán ser, de acuerdo con Blakemore (1987), de tres tipos diferentes en función de la propia naturaleza del conector: (a) algunos favorecerán la extracción de una determinada implicación contextual, (b) otros fortalecerán un supuesto previamente asumido y (c) otros, al contrario, contribuirán a la eliminación de un

un elocuente movimiento de cabeza apuntando en la dirección del conocido; no podemos decir en este caso que el gesto de nuestra amiga signifique convencionalmente: "Mira, acaba de aparecer Ángel por la puerta".

supuesto previamente adquirido. Los conectores concesivos –los que nos interesan en esta comunicación– operarán de esta tercera manera: en palabras de Portolés (1998: 140), vincularán “dos miembros del discurso, de tal modo que el segundo se presenta como supresor o atenuador de alguna conclusión que se pudiera obtener del primero”.

Nosotros defendemos que la instrucción del conector concesivo es, en realidad, doble: por un lado, (1) vincularán dos miembros del discurso de tal modo que se establezca o enfatice la existencia de una determinada oposición entre ellos; y, por otro, (2) guiarán la resolución de tal oposición en favor de uno de esos miembros: precisamente, aquel que el conector concesivo señale como el argumento más fuerte. En otras palabras, el conector concesivo conminará al destinatario a extraer la información contextual necesaria para que, de no existir de antemano, se produzca algún tipo de oposición entre los segmentos por él conectados y lo conducirá igualmente en la resolución de esta oposición, invitándolo para ello a eliminar alguna de las implicaturas previamente alcanzadas a partir de uno de los dos segmentos que integran el enunciado concesivo.

5. Los enunciados concesivos

Volvamos ahora al análisis de los enunciados concesivos y tomemos uno de los ejemplos propuestos anteriormente como objeto de nuestro examen: “Suzanne est blonde mais elle habite à Rennes”. Faltos de contexto, este enunciado resultaría en principio ininterpretable. Imaginémonos entonces que tenemos un amigo, realizador de cine, que desea rodar próximamente un cortometraje en París y que necesita para el mismo a una actriz rubia. Supongamos también que ambos conocemos a una chica llamada Suzanne que es actriz, es rubia y vive en Rennes. Tras el anuncio por parte de nuestro amigo realizador de su intención de rodar un corto y las características de la actriz que participaría en él, bien podríamos intervenir nosotros comentando: “Suzanne est blonde mais elle habite à Rennes”. A priori no existiría ningún tipo de contraste u oposición entre los términos de ese enunciado. Nada hay que impida a una chica ser rubia, ser actriz y vivir en Rennes, París o Montecarlo. Y, sin embargo, por la sola presencia del conector *mais*, todo receptor de dicho enunciado se sentirá motivado a buscar algún tipo de contraste entre sus términos. Si tal oposición no resultase evidente, debería entonces obtener alguna información adicional que le permita establecerla; es decir, deberá realizar tantas inferencias como se requieran para actualizar la oposición prevista (inferencias que oscilarán, en este tipo de enunciados, entre una y dos).

Para una mayor claridad expositiva, designemos ahora el primero de los segmentos mencionados (“Suzanne est blonde”) mediante *p* y designemos mediante *q* al segundo de ellos

(“Elle habite à Rennes”). Tras la articulación de *p* (“Suzanne est blonde”), nuestro destinatario bien podría concluir que “Suzanne puede ser la actriz que estamos buscando”. A continuación vendría *q* (“Elle habite à Rennes”), del cual aquel podría concluir que “Suzanne no va a ser la actriz que estamos buscando”. Ya tenemos la oposición: lo inferido de *p* contrasta con lo inferido de *q*. Será ésta, pues, una oposición cuaternaria o indirecta: cuaternaria, pues en ella podríamos contabilizar cuatro elementos involucrados (los dos segmentos que componen el enunciado concesivo y cada una de las inferencias de ellos extraídos), e indirecta, ya que se producirá entre las inferencias extraídas y no habrá ninguna parte del contenido semántico transmitido por el enunciado que se encuentre directamente involucrada en ella. Será además, recordemos, una oposición motivada por el propio conector concesivo (*mais* en este caso), dado que, como hemos visto, no existirá a priori nada contradictorio entre el hecho de ser una actriz, rubia y vivir en Rennes. Se tratará, en suma, de una oposición discursiva (dependiente de factores contextuales y en ningún modo ya presente en la lengua).

No todas las oposiciones que acaecen en un enunciado concesivo serán cuaternarias, indirectas y motivadas por el conector. Habrá un segundo tipo de oposición³ que será de carácter ternario (puesto que habrá en ella tres elementos implicados: los dos segmentos del enunciado y una única inferencia extraída de uno de ellos) y directa (puesto que la oposición se establece entre dicha inferencia y parte del contenido semántico del enunciado concesivo). Por otra parte, este segundo tipo de oposición no será fruto exclusivo de la instrucción del conector, sino que ya existirá de alguna manera en la propia lengua: la relación entre el contenido semántico del segmento de enunciado involucrado en ella y la implicatura alcanzada a partir del otro segmento se presentará como más estrecha o más motivada que en el caso anterior y resultará, consecuentemente, más independiente de todo factor contextual. Un claro ejemplo de esta segunda clase de oposición será “Bien que la rivière fut en crûe, le pont ne s’est pas effondré” y enunciados análogos.

Una vez constatada la existencia de dos tipos posibles de oposición en los enunciados concesivos, podemos examinar ahora cómo se lleva a cabo la resolución de la misma. Si esta resolución o gestión no se produjese, el enunciado resultaría contradictorio y, por tanto, ininterpretable, ya que se estarían afirmando simultáneamente dos elementos o proposiciones opuestas. ¿Qué instrucciones adicionales vehicula *mais* –o, llegado el caso, cualquier otro conector concesivo que figure en el enunciado– para que tal contradicción no sobrevenga y la emisión resulte perfectamente interpretable?

³ Cf. Moeschler y De Spengler (1982) para una exposición detallada de estos dos tipos de oposición concesiva.

La contradicción no llegará realmente a producirse gracias a que el conector concesivo inclinará la balanza en favor de uno de los dos argumentos en liza; de nuevo en este aspecto su instrucción será compleja o doble. En el caso particular de *mais*, esa segunda instrucción doble: consistirá, por un lado, (a) en la indicación de la eliminación de la implicatura alcanzada a través del primer enunciado (“Suzanne puede ser la actriz que estamos buscando”, en el caso del primer ejemplo, y “Le pont s’est effondré”, en el caso de nuestro segundo ejemplo) y, por otro, (b) en la invitación a tomar el segundo segmento (en el caso de nuestro segundo ejemplo) o bien la implicatura que de él se infiere (en el caso del primero) como el argumento más fuerte y, por tanto, como conclusión del enunciado manifestado.

6. Conclusión

A tenor de lo expuesto, podemos constatar que en los enunciados concesivos la distancia entre lo expresado y lo percibido o, si se quiere, entre lo dicho por el emisor y lo interpretado por el receptor, es mayor que en otro tipo de enunciados puesto que indefectiblemente se habrá de recurrir en ellos a algún grado de información implícita que nos permita salvar dicha distancia o desfase. Esa información implícita podrá adoptar la forma, según el caso y como hemos visto, de una o dos inferencias, pero siempre existirá en alguna medida. No así en otro tipo de enunciados.

Por otra parte, la concesividad se ha revelado como un movimiento argumentativo complejo: lo inferido en un momento dado será posteriormente revocado, y todo ello sucederá sin que se produzca perjuicio o traba alguna para la labor interpretativa del destinatario, a quien dicha complejidad pasará la mayor parte de las veces inadvertida. Esto es posible gracias al papel desempeñado por los conectores inscritos en ese tipo de enunciados; conectores que, tal y como hemos mostrado, conllevan una doble instrucción: por un lado, instauran una oposición entre los dos segmentos del enunciado y, por otro, guían su resolución.

Bibliografía

- Blakemore, D., *Semantic Constraints on Relevance*, Oxford, Blackwell, 1987.
Ducrot, O., *Les mots du discours*, París, Les Éditions de Minuit, 1980.
Grice, H.P., *Studies in the Way of Words*, Cambridge, MA., Harvard UP, 1989.

Moeschler, J. y De Spengler, N., “La concession ou la réfutation interdite. Approches argumentative et conversationnelle”, *Cahiers de Linguistique Française*, 4, 1982, p. 7–36.

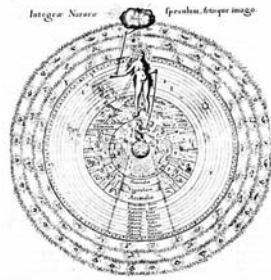
Portolés, J., *Marcadores del discurso*, Madrid, Ariel, 1998.

Sperber, D. y Wilson, D., *Relevance: Communication and Cognition*, Oxford, Blackwell, 1986.

Teso, E. del, *Contexto, situación e indeterminación*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998.

EMMA ÁLVAREZ PRENDES

Universidad de Oviedo



Déterminants, absence de déterminants et détermination en phrase copulative

1. Je voudrais reprendre avec vous sommairement les conclusions auxquelles nous sommes arrivé, quant à la fonction des déterminants articles, dans (Arroyo 1994). Il y est indiqué que **(1)** l'article défini *associe* N(o) ($N(o) = \{S1, S2, \dots, S_n\}$) à *le* N(i) de l'énoncé qui peut, si besoin est, lui-même s'associer, se mettre en rapport, chercher sa complétude dans un autre élément du contexte linguistique ; s'il n'y arrive pas, il le fera à l'aide du niveau sémantico-pragmatique. Cette hiérarchie est en quelque sorte signalée dans Wilmet (1998 : 122-123) :

Les linguistes logiciens se sont échinés à décrire les conditions objectives de l'anaphore. Voyez par exemple « Un *couple* allait au pas dans une allée déserte. Tout à coup, la *jeune femme*, levant les yeux au ciel... » (Maupassant, *Contes et Nouvelles*, La Pléiade, 132) [un couple se compose normalement d'un homme et d'une femme]. Il paraît plus expéditif de soutenir que n'importe quelle phrase contenant un LE ou un élément déictique propose au lecteur-auditeur un scénario, à charge pour lui d'en trouver la cohérence, dût-il la recréer. C'est ainsi que l'exemple astérisqué par Jean-Claude Milner (1982 :28) : *On m'a présenté une MÈRE, mais la JEUNE FILLE était impossible*, s'il oblige à chercher loin, peut se comprendre à peu près : « j'ai connu cette jeune fille jadis, elle avait un caractère épouvantable, qui n'annonçait en rien l'admirable mère qu'elle est devenue ».

(2) l'article indéfini *identifie* N(i) *comme un exemple* de N(o) (ou de N'(o), sachant que N'(o) est inclus dans N(o)), tout en *l'ajoutant* dans le contexte, il devient ainsi plus vulnérable que SN défini comme il est indiqué, par exemple, dans Leonetti (1990 : 155) ; **(3)** l'article partitif *identifie* N(i) *comme relevant* de N(o) ; **(4)** l'article zéro *introduit directement* N(o) dans le contexte, et a besoin, dans la plupart des cas, d'autres éléments « déterminateurs » comme la complémentation, l'adjectivation et la coordination, ou « neutralisateurs » comme l'impersonnel et la négation, ou encore « ancreurs situationnels » comme certains temps verbaux, déictiques ou opérateurs argumentatifs (cf. Arroyo, 1994, 1996, 2003).

2. Notre propos est maintenant de faire une étude plus poussée d'un exemple, pris quelque peu au hasard, de phrase copulative ayant pour sujet LE/UN SPORT et pour attribut toutes les possibilités de SN, avec ou sans article, que j'ai pu trouvées en lançant le moteur de recherche Google.fr. Cette façon de travailler présente beaucoup d'avantages mais les risques ne sont pas négligeables. En effet, lorsqu'on lance la recherche, p.e. *Le sport est un art*, et que l'on obtient 12 résultats ou *un sport est un art* (2 résultats) ou encore *un sport c'est un art*

(avec ou sans virgule) (118 résultats), on ne peut pas tirer des conclusions immédiates sans avoir d'abord observé qu'il y a de nombreuses pages qui se répètent, que d'autres présentent le même contexte syntagmatique ou un contexte très semblable et que, finalement, pour ce qui est des constructions copulatives, il arrive parfois que la combinatoire trouvée ne corresponde pas à la combinatoire cherchée : *un sport (c'est) un art* face à *la pratique d'un sport (c'est) un art* où le sujet n'est plus *sport* mais *la pratique d'un sport*. Par ailleurs, et étant donné que notre but est l'analyse des articles et les possibilités de l'article zéro, nous ne devons pas prendre en compte les résultats affichés issus des petites annonces de tout type puisqu'on y trouve presque toujours une expression télégraphique. En outre, nous avons été aussi très attentif aux pages écrites dans un français très incorrect ou inapproprié. Ceci dit, les avantages de ce type de procédé, outre la rapidité dans la recherche, sont importants. Tout d'abord sont interrogées des millions de pages, puis les résultats sont toujours contextualisés et, enfin, les statistiques sont parfois éloquentes, surtout lorsqu'on ne trouve aucun résultat ou que le nombre de pages trouvées présente des différences très remarquables les uns par rapport aux autres.

3. Observons les résultats :

- (1) *le sport est un...* : 7080
- (2) *le sport est une...* : 4160
- (3) *le sport c'est un...* : 535
- (4) *le sport c'est une...* : 328
- (5) *un sport est un...* : 124
- (6) *un sport c'est un...* : 661

D'après ces premiers résultats, qui sont très révélateurs malgré les réticences déjà mentionnées, nous pouvons conclure que (1) et (2) sont beaucoup plus nombreux que (5)-(6), et ceci d'abord parce que le défini *le* a pour fonction naturelle d'associer le sujet à tout autre élément de l'axe syntagmatique, ici l'attribut. Si (1)-(2) sont des contextes plus nombreux que (3)-(4) c'est tout simplement parce que dans la phrase copulative le sujet défini (*le N*) n'a pas besoin de passer par le pronom *ce* pour rendre possible le rapport d'égalité *N1 est N2*. D'autre part *le sport est un(e)* s'interprète facilement, du point de vue sémantique, comme [*la catégorie / ce que l'on appelle*] *sport est un [exemple de]...* : *le sport est une industrie / évasion / passion / culture / activité...* ; *le sport est un marché / challenge / outil / véhicule /*

atout / vecteur / modèle / reflet... où s'accomplit parfaitement le rapport logique : le h (hyponyme) est un H (hypéronyme), comme dans *Le chêne est un arbre*, sans que pour autant l'hypéronyme soit nécessairement un classificateur par rapport à l'hyponyme. Par contre, (6) est beaucoup plus fréquent que (5) pour des raisons inverses : étant donné que *un* dans *un Nsujet* n'a pas pour rôle de s'associer mais de s'ajouter et que l'interprétation [*un exemple de*] *un N1 est [un exemple de] un N2* est beaucoup plus difficile que celle que nous avons faite pour *le N1 est un N2*, il semble qu'il faille passer par un réducteur de l'égalité, un contournement, dans le cas qui nous concerne par le déictique neutre *ce*. Le passage par *ce* réduit la tension égalitaire des contextes (5) et permet que la pensée saisisse le *Nsujet* non plus comme un exemple individuel mais comme un exemple généralisant se rapprochant de *le N* : *un sport c'est un état d'esprit/signe/fait social/moyen/spectacle...*

Pour mieux étayer ces conclusions voici les résultats lorsqu'on choisit quatre exemples de N2 attribut (*art, métier, jeu, mode de vie*) :

- (7) *un sport c'est un art* : 118
- (8) *un sport c'est un métier* : 5
- (9) *un sport c'est un jeu* : 44
- (10) *un sport c'est un mode de vie* : 224

- (11) *un sport est un art* : 2
- (12) *un sport est un métier* : 1
- (13) *un sport est un jeu* : 6
- (14) *un sport est un mode de vie* : 0

Quant au *Nsujet* défini (*le N*) les résultats sont effectivement inversés comme nous l'avons indiqué :

- (15) *le sport est un art* : 12
- (16) *le sport est un métier* : 8
- (17) *le sport est un jeu* : 128
- (18) *le sport est un mode de vie* : 8
- (19) *le sport c'est un art* : 0
- (20) *le sport c'est un métier* : 1
- (21) *le sport c'est un jeu* : 8
- (22) *le sport c'est un mode de vie* : 2

Que se passe-t-il, maintenant, lorsqu'on supprime l'article du *Nattribut* ? Tout d'abord nous observons que lorsque le *Nsujet* est précédé de l'indéfini *un*, c'est-à-dire dans les contextes *un sport (c'est) iN*, nous n'obtenons aucun résultat, et ceci en testant tous les *Nattributs* des contextes affichés : *un sport (c'est) *art/*métier/*jeu/*mode de vie/*spectacle/*activité/*moyen....* Cependant, pour le contexte *le sport est un(e)*, des 92 *Nattributs* testés, 18 (c'est-à-dire environ 20%) sont possibles sans article : *le sport est sujet de/à... (5) / objet à... (1) / véhicule de... (1) / vecteur social (13) / domaine où... (1) / lieu de... (1) / passion (5) / culture (14) / activité (5) / école de vie (69) / expérience (1) / affaire de... (13) / synonyme de (52) / jeu (2) / phénomène (1) / moyen (2) / spectacle (3) / facteur (31)*. Pour le reste des *Nattributs* testés aucun résultat avec l'article zéro n'a été affiché : *le sport est un(e) marché / élément majeur / entraînement / outil pédagogique / hymne à la vie / développement / tremplin de l'âme / instrument / complément / secteur / langage universel / droit / modèle / mouvement social / milieu / enjeu / pouvoir / reflet / support / industrie / évasion / perte de temps / contrainte / image / dimension / matière / institution / profession / question de santé publique / sublimation / parenthèse / compétition / composante / forme de... / force / nécessité / corvée / vitrine / discipline / initiation / façon de... / notion / valeur économique / vertu / entreprise / réalité / marchandise / représentation...* Nous voulons insister que, étant donné le procédé suivi, cela ne veut nullement dire que l'article zéro ne serait jamais possible, car on devine mal la raison pour laquelle *le sport est passion* est possible, et non pas *le sport est évasion* ; tout simplement, et sans scruter pour le moment d'autres raisons, personne ne l'a écrit sur internet, en supposant que le moteur de recherche google soit tout puissant. Quoi qu'il en soit, nous pouvons quand même tirer quelques conclusions. Il semble que nous pouvons regrouper les exemples sans article de la manière suivante : (1) *le sport est moyen / facteur / objet / sujet / véhicule / vecteur / affaire*, (2) *le sport est domaine / lieu / école*, (3) *le sport est passion / culture*, (4) *le sport est jeu / spectacle / activité / expérience / phénomène*, (5) *le sport est synonyme de*, où l'on constate que dans (1) il y a transmission, dans (2) il y a espace, dans (3) il y a définition subjective, dans (4) il y a définition objective et dans (5) il y a équivalence. Le sport serait donc une activité, mais aussi un moyen de..., un domaine où..., et un équivalent (intrinsèque ou extrinsèque, en particulier, à travers *synonyme de*) à...

Récapitulons. Malgré les précautions qu'il faut prendre, les sujets parlants préfèrent associer des *Nattributs* nus au *SNsujet* (*le sport*) lorsque ceux-ci se présentent, sémantiquement parlant, sous les formes (1) à (5). Mais peut-on, par ailleurs, trouver des raisons syntaxiques, formelles, dans ces usages. Observons les résultats affichés :

- (23) *Le sport est jeu et lutte*
- (24) *Le Sport est Jeu, avec la spontanéité, l'élan, ...*
- (25) *grâce au fait que le sport est phénomène connu et largement accepté, il possède un potentiel unique pour...*
- (26) *Les simplifications partisans aboutissent à deux discours opposés : le sport est moyen de culture ou le sport est l'opium du peuple...*
- (27) *le sport est activité libre mais aussi, comme paradoxe, une liberté qui s'oblige...*
- (28) *le sport est activité humaine que la caméra deshumaniserait.*
- (29) *Le sport est activité libre et désintéressée d'homme libre.*
- (30) *le sport est spectacle que l'on paie*
- (31) *Formidable outil de communication actuel, le sport est spectacle.*
- (32) *le sport est spectacle, rapport de force...*
- (33) *parce que le théâtre est un art vivant et que le sport est spectacle.*
- (34) *Le sport est facteur d'épanouissement des individus.*
- (35) *Le sport est facteur d'intégration et de cohésion.*
- (36) *Le sport est facteur de rencontre et de rassemblement.*
- (37) *Le sport est facteur d'équilibre psychosomatique,...*
- (38) *le sport est facteur essentiel de la compréhension.*
- (39) *le sport est sujet principal, voire unique, de l'œuvre.*
- (40) *le sport est sujet au droit communautaire...*
- (41) *le sport est sujet d'angoisse, synonyme de difficulté,...*
- (42) *le sport est objet de passions, ...*
- (43) *le sport est véhicule de communication.*
- (44) *le sport est vecteur de développement territorial...*
- (45) *le sport est vecteur de lien social...*
- (46) *le sport est vecteur de socialisation et de réinsertion.*
- (47) *le sport est domaine où les politiques publiques doivent encourager la création d'emplois...*
- (48) *le sport est lieu de responsabilité.*
- (49) *le sport est passion et pratique quotidienne...*
- (50) *le sport est passion et émotion.*
- (51) *le sport est passion, excitation, activité.*

- (52) *En cela, le sport est culture universelle.*
- (53) *car le sport est culture à part entière.*
- (54) *Une scénographie originale confronte de façon inédite le thème de prédilection du musée « le sport est culture ».*
- (55) *Le sport est culture compétitive, culture des relations et de la sociabilité.*
- (56) *Le sport est culture car dans sa diversité il est l'expression permanente de l'homme.*
- (57) *C'est en cela que le sport est culture.*
- (58) *Le sport est école de vie.*
- (59) *mais il reconnaît à la longue que le sport est « école de patience et de fermeté ».*
- (60) *Le sport est « expérience commune », « vie partagée », et « proximité ».*
- (61) *le sport est affaire « d'émotion et de passion ».*
- (62) *le sport est affaire de jeunesse.*
- (63) *le sport est affaire de liberté et de désir...*
- (64) *Mais quand le sport est affaire d'image, de compétition entre villes...*

En effet, on peut conclure, avec Bosque (1996), Arroyo (1994 et 2003), Barbaud (2002) et bien d'autres, que l'article zéro devant l'attribut est possible dans les phrases copulatives lorsque l'attribut est « déterminé » par d'autres éléments que l'article : la coordination, l'adjectif, la complémentation du nom, la relative, l'apposition, etc. Ce qui est donc important dans nos résultats et dans notre analyse, c'est que le sémantisme du *Nattribut* associé au *Nsujet* déterminé dans le rapport d'égalité, ou la symétrie catégorielle dont parle Barbaud (2002), est déterminant. L'intérêt de notre procédé est de découvrir comment la pensée des sujets parlants sélectionne les *Nattributs* pour former des phrases copulatives avec article zéro devant l'attribut. D'après notre petite recherche, les sujets parlants sélectionneraient plutôt des *Nattributs* en fonction des significations (1)-(5). Evidemment, tout se joue dans (3) et (4), c'est-à-dire dans les équivalences objectives (*activité, spectacle, jeu,...*) et subjectives (*passion, culture*) qui reflèteraient l'appréhension, la saisie, le savoir partagé des sujets parlants par rapport au mot *sport*. En effet, même si *le sport est un marché, une profession, une marchandise, une perte de temps, une corvée, une question de santé publique, une vitrine, une vertu, un droit, etc.*, cela n'est pas du domaine du savoir partagé, en tout cas, du savoir partagé par tout le monde. De toute manière, nous pouvons considérer que

certaines de ces *Nattributs* sont en voie d'obtenir un consensus qui mènera peut-être, tôt ou tard, à leur utilisation sans article dans les phrases copulatives.

Avant de conclure, je voudrais montrer les résultats affichés lorsque le *Nattribut* est précédé du partitif *du* ou *de la* : *le sport c'est de la compétition / solidarité en action / morale en action / rigolade / joie / fatigue bénéfique / merde / gym / persévérance / souffrance...*, *le sport c'est du foutage de gueule / show-biz / business pur et dur / sérieux / management / direct / muscle / plaisir...* Tout d'abord, il faut remarquer que ces résultats sont tout à fait révélateurs, puisque la recherche *le sport c'est du* donne 64 résultats et *le sport c'est de la* 81, alors que *le sport est du* n'obtient que 10 résultats et *le sport est de la* 23, et ceci d'autant plus que ces résultats affichent, dans presque tous les cas, un usage non partitif de *du* ou *de la* (*le sport est du domaine de, le sport est de la compétence/responsabilité de*), les trois seules exceptions étant *le sport est du business, de la pornographie (sic), de la dégénérescence*. Cela montre bien que, dans le cas du partitif, le passage par le déictique *ce* est nécessaire pour réaliser l'énoncé, c'est-à-dire, pour, d'une part, « adoucir » la tension égalitaire formelle et, d'autre part, pour que la pensée accepte plus facilement l'association proposée ou, mieux encore, pour qu'elle se l'approprie. En effet *le sport est du business* est senti plus objectif, moins modalisé, que *le sport c'est du business*, la focalisation y étant pour quelque chose. Par ailleurs, et nous nous en doutions, aucun résultat n'a été obtenu en interrogeant le moteur de recherche sur *un sport (c')est du/de la*.

4. Conclusion. Tout en étant conscient des risques que nous prenons à interroger un moteur de recherche afin d'obtenir des énoncés combinant les éléments qui font l'objet de notre analyse, risques qu'il faudra, nonobstant, réévalués, nous estimons que les résultats obtenus sont très satisfaisants. Résumons : (1) la phrase copulative associe sous forme d'égalité sémantique et formelle deux SN ; (2) cette égalité est formée de façon plus appropriée, et est surtout plus fréquente, lorsque la structure est *le N1 est un N2* ou *un N1 c'est un N2* ou *le N1 c'est du/de la N2* ; (3) l'article zéro n'est possible que si la structure est *le N1 est N2* ; (4) dans ce dernier cas, la structure est contrainte à la fois par la structure formelle du *SNattribut* que par le sémantisme de la lexie attribut et la façon dont la pensée des sujets parlants appréhende ce sémantisme. C'est sur ce dernier point que cette humble recherche pose des questions à débattre et à résoudre.

Bibliographie

- Arroyo Ortega, Álvaro (1994): *El determinante artículo en francés y en español. Estudio contrastivo de sus servidumbres sintácticas y semánticas*, Tesis Doctoral, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2001 (en soporte CD-Rom).
- Arroyo Ortega, Álvaro (1996): “La fonction de l'article”, in Emilia Alonso et alii (eds.): *La lingüística francesa: gramática, historia, epistemología*, Grupo Andaluz de Pragmática, Sevilla, pp. 313-318.
- Arroyo Ortega, Álvaro (2003): “Quelques exemples de connexions dans le réseau grammatical du français”, in Amalia Rodríguez Somolinos (dir.) *Des mots au discours : Étude de linguistique française*, Thélème, Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, pp. 29-34.
- Barbaud, Philippe (2002): “Prédire n'est pas expliquer (Thom) : la négation de l'infinitif en phrase copulative”, Université du Québec à Montréal, in : www.er.uqam.ca/nobel/r21354/INFINITIF.pdf
- Bosque, Ignacio (ed.) (1996): *El sustantivo sin determinación*, Madrid: Visor Libros.
- Iturrioz Leza, José Luis (1996): “Los artículos y la operación de determinación” en I. Bosque (ed.): *El sustantivo sin determinación*, Madrid: Visor Libros, pp. 339-389.
- Wilmet, Marc (1998): *Grammaire critique du français*, Paris / Bruxelles : Hachette / Duculot, 2^e édition.

ÁLVARO ARROYO ORTEGA

Universidad Complutense de Madrid

La educación en valores en el aula de Francés

Lengua Extranjera

El trabajo que presentamos nace a partir de una serie de reflexiones teóricas que, así como la propuesta didáctica, emanan de nuestra práctica docente en el aula de francés en Educación Secundaria. El objetivo principal que nos marcamos es presentar una propuesta didáctica, de entre las posibles, en la que se introduzca *La educación en valores* en el proceso de enseñanza-aprendizaje de una lengua extranjera, en general, y del francés en particular.

Para ello empezaremos la exposición justificando la presencia de *los valores cívicos* en la Educación Secundaria, para seguir con una presentación rápida de la unidad que hemos trabajado. Esta unidad nos servirá de marco para presentar el enfoque metodológico que proponemos y al que dedicaremos mayor atención.

Este enfoque introduce la Traducción en el aula de FLE, la traducción como un recurso didáctico más de entre los muchos existentes que ayude al alumnado en el aprendizaje de la lengua extranjera. Se trata de un enfoque etnolingüístico de la traducción que permite al alumno entrar “dans l’espace, non seulement linguistique, mais culturel, puisqu’il comprend un jeu linguistique qui ne repose pas sur un *trancodage* du français vers sa langue, mais qu’il découvre une réalité autre, qui passe par une connaissance de l’*Autre*”.¹

Consideramos este enfoque metodológico especialmente apropiado para trabajar aspectos socioculturales en el aula de lengua extranjera (L.E.) y, como en este caso, abordar realidades diferentes que nos hagan reflexionar y desarrollar actitudes tolerantes y de respeto, fomentando así, *la educación a la paz y a la tolerancia*. Este enfoque “permet à la fois de découvrir l’*Autre* par rapport à soi et de respecter son identité”². Para justificar la presencia de la *educación en valores* en el aula de francés, además de nuestras convicciones morales, solo nos bastaría con recurrir al marco legal que sustenta nuestro sistema educativo.

La educación en valores, aunque de forma implícita, siempre estuvo presente en la educación. Sin embargo a partir de la implantación del nuevo sistema educativo propuesto en la LOGSE (Ley Orgánica General del Sistema Educativo) esta *educación en valores* se hace explícita en el sistema educativo a través de los llamados *Temas transversales* o *Ejes*

¹ Bault, Danielle, “Traduire: un exercice culturel”, *Le français dans le monde*, n° 289, 1997, p. 53.

transversales. Los temas transversales, referidos a la educación en valores, responden a realidades y necesidades que tienen una muy especial relevancia para la vida de las personas y para la positiva y armónica construcción de la sociedad.

Los *temas transversales* propuestos en la mencionada ley, a través del Decreto 106/1992, que regula el sistema educativo son, la “Educación moral para la convivencia y la paz, la Educación para la igualdad entre los sexos, la Educación ambiental, la Educación del consumidor y del usuario, la Educación vial y la Educación para la salud”³.

Son contenidos educativos valiosos que responden a un proyecto válido de sociedad y de educación, y que por consiguiente, están plenamente justificados dentro del marco social en el que ha de desarrollarse toda la educación. Entran de lleno en la educación en valores, tanto para el desarrollo personal e integral como para un proyecto de sociedad más justa.

En cuanto a las características pedagógicas, podemos decir que forman parte del currículo; constituyen ejes de valores (actitudinales), impregnan el currículo en su totalidad, constituyen una responsabilidad de toda la comunidad educativa, tienen un carácter abierto y flexible.

La atención al desarrollo intelectual y afectivo de los adolescentes, a pesar de su importancia, no constituye el único criterio de selección de contenidos. La función socializadora que cumple la educación, obliga a tomar en consideración, del mismo modo, aquellos elementos que se consideren culturalmente relevantes. Estos campos del conocimiento culturalmente elaborado, deben trascender una concepción excesivamente clásica del saber académico que permita tratar nuevas problemáticas sociales en la oferta educativa que se configure.

Más tarde, en 2002, aparece un nuevo Decreto que modifica el anteriormente citado y en el que se redacta de nuevo el Artículo 8 del anterior Decreto.⁴

1.- Los objetivos, contenidos y criterios de evaluación de las diferentes áreas del currículo integrarán de forma transversal, equilibrada y natural los valores cívicos y éticos, reflejando los principios de igualdad de derechos entre los sexos, rechazando todo tipo de discriminación negativa, respeto a las diversas culturas y fomento de los hábitos de comportamiento democrático, y destacando la contribución de las mujeres en el progreso de la sociedad.

2.- Asimismo, la diversidad cultural, el desarrollo sostenible, la cultura de paz, la utilización del tiempo de ocio, el desarrollo de hábitos de consumo y vida saludable, y la introducción de

² Ibid., p. 53.

³ Anexo I del Decreto 106/1992, de 9 de junio: Aspectos Generales de la Educación Secundaria Obligatoria (ESO). Boja 20 de junio de 1992.

⁴ Decreto 148/2002, de 14 de mayo, por el que se modifica el Decreto 106/1992, de 9 de junio, por el que se establecen las enseñanzas correspondientes a la ESO en Andalucía. BOJA de 20 de mayo de 2002.

las tecnologías de la información y la comunicación, son aspectos que deberán estar presentes en las diferentes áreas del currículo a lo largo de toda la etapa.

Después de esta exposición, hemos podido constatar que con la entrada en vigor de la LOGSE (1990) se apostó por una educación en valores explícita a través de los denominados contenidos transversales a todas las áreas. Así, todas las áreas y materias, debían desarrollar en su práctica docente contenidos referidos a los mencionados *Temas Transversales*.

La Ley Orgánica de Calidad de la Enseñanza (LOCE 10/2002 de 23 de diciembre) no hace una declaración de intenciones tan explícita en este sentido. No contempla la inclusión de contenidos transversales que orienten la labor docente en este sentido. Sin embargo, sí hace referencia a la educación en valores en diferentes apartados. Citemos por ejemplo el Artículo 1, que hace referencia a “los principios de calidad”:

la capacidad de transmitir valores que favorezcan la libertad personal, la responsabilidad social, la cohesión y mejora de las sociedades, y la igualdad de derechos entre los sexos, que ayuden a superar cualquier tipo de discriminación, así como el impulso de la solidaridad, mediante el impulso a la participación cívica de los alumnos en actividades de voluntariado.

El currículo de Lenguas Extranjeras (Anexo I de Decreto 148/2002, de 14 de mayo), ya en la Introducción señala que “la extensión de la capacidad de comunicación a otros ámbitos lingüísticos permitirá a los futuros ciudadanos y ciudadanas andaluces conocer formas de vida y organización social de ideas ajenas a nuestra cultura, contribuyendo así al desarrollo de la empatía y la tolerancia social y cultural”.

La finalidad que se persigue en el área es aprender a comunicarse en lengua extranjera, favoreciendo su uso instrumental, lo que implica adoptar un enfoque basado en la comunicación, y en el desarrollo progresivo de la competencia comunicativa (Competencias lingüística, sociolingüística, discursiva, estratégica y sociocultural).

La propuesta de contenidos en el área de lenguas extranjeras incluye contenidos relacionados con los *conceptos*, los *procedimientos* y las *actitudes*. Estos últimos tienen especial importancia en la educación actual. Al sistema educativo corresponde favorecer en el alumnado el cultivo de actitudes que le permitan su completo desarrollo e inserción en una sociedad democrática y plural. El aprendizaje de la lengua extranjera contribuye de forma notable a ese objetivo, por ser la LE un instrumento de aprendizaje que moviliza la casi totalidad de las capacidades intelectuales y afectivas del alumnado.

Por otra parte, los tres tipos de contenidos se presentan integrados en 3 grandes núcleos temáticos: la comunicación oral y escrita, la reflexión sobre la lengua y los aspectos socioculturales.

Al abordar el estudio de los *aspectos socioculturales*, se fomentarán actitudes de respeto y curiosidad ante otras culturas, así como la valoración de la propia. Se desarrollará el sentido crítico y reflexivo ante los estereotipos y prejuicios, integrando el estudio de los dos tipos de cultura: antropológica y culta⁵.

Por todo lo expuesto hasta el momento y además conscientes de la necesidad de informar formando, como una necesidad inherente a la actividad educativa que nos compete, queremos incorporar a lo habitual, a partir del aula, actividades de respeto, tolerancia, crítica y cooperación.

En el área de Lenguas Extranjeras, la orientación marcadamente comunicativa es la mejor garantía de que los temas transversales tienen cabida en ella. En efecto, ocasiones no faltan para desarrollar actitudes de tolerancia y respeto entre el alumnado. Sin embargo, consideramos que planificar unidades en la que estas actitudes sean abordadas de forma explícita, nos parece la mejor manera de desarrollar en nuestro alumnado estas actitudes de tolerancia y de respeto.

De entre los valores cívicos citados en los llamados temas transversales, en esta unidad nos centraremos en uno de ellos: *La educación a la paz y a la tolerancia*.

Sin embargo, lo que en realidad nos interesa con nuestra propuesta didáctica es mostrar un enfoque metodológico que facilite la integración de cualquiera de los citados ejes transversales en el aula de Francés Lengua Extranjera en la ESO.

Propuesta Didáctica

En esta unidad didáctica consideramos de especial relevancia el recurso a la lengua materna en clase de lengua extranjera, con lo que justificamos la rehabilitación de la Traducción en la Didáctica de la Lengua Extranjera.

El grupo en el que se ha puesto en práctica es un grupo-clase de 4º de ESO de un Instituto de Educación Secundaria de Sevilla. Se trata de alumnos que estudian el francés como lengua extranjera desde hace 4 años, por lo que se trata de un grupo bastante homogéneo en lo que al nivel de lengua se refiere.

Proponemos como *tarea final* la traducción de un texto extraído de un periódico francés. En este caso el texto elegido por los alumnos trataba de “l’affaire du foulard” en Francia. El tema del texto nos permite abordar el mencionado eje transversal *Educación a la paz y a la tolerancia*.

⁵ Cuq, J. P., Gruca, I., *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*, Grenoble, PUG, 2003, p. 86.

Persiguiendo siempre la funcionalidad de los aprendizajes, proponemos al alumnado incluir la traducción del texto que van a realizar en el periódico del centro.

Teniendo como objetivo último desarrollar la competencia comunicativa de nuestros alumnos, nos marcamos los objetivos y los contenidos propios de este nivel de aprendizaje. En este trabajo nos contentaremos con presentar los criterios metodológicos que marcaron nuestra práctica docente.

Utilizamos una metodología que permite introducir los contenidos a través de tareas diversas que implican la participación del alumnado, se trata, pues de una metodología activa. Además, desde un punto de vista comunicativo, podemos hablar de un enfoque mixto que conjuga varias corrientes metodológicas: enfoque por tareas, por objetivos, nocional-funcional ...

Por otra parte, utilizamos la traducción como una herramienta en el aprendizaje de lenguas extranjeras; no se trata de aprender a traducir, sino de aprender francés con ayuda de la traducción.

Las estrategias pedagógicas puestas en prácticas deben ayudar al alumnado a conseguir el fin último del proceso de enseñanza-aprendizaje: *aprender a aprender*.

Las actividades que proponemos son experiencias de aprendizaje que vehiculan contenidos para conseguir los objetivos propuestos. Constituyen, pues, *tareas facilitadoras* que contribuirán a la consecución de la *tarea final*.

Siguiendo las teorías desarrolladas en la ESIT,⁶ “Traduire = Comprendre pour faire Comprendre”, una vez seleccionado el texto que vamos a traducir, proponemos a los alumnos un trabajo de comprensión de texto y de análisis intralingual antes de pasar a la traducción del mismo. Para ello procedemos organizando el trabajo en las siguientes fases: *selección del texto – comprensión – documentación – traducción*.

En primer lugar, presentamos varios textos de periódicos que tratan sobre el mismo tema, en este caso “l’affaire du foulard”.

Los alumnos formando pequeños grupos deciden qué texto quieren trabajar. A menudo la selección se hace a partir de elementos extraverbales, como imágenes, por ejemplo.

Una vez seleccionado el texto, lo distribuimos entre los alumnos habiendo retirado el título propuesto por el autor. Empezamos a trabajar la comprensión del mismo, comenzando por una comprensión global del texto para terminar con una comprensión más específica:

⁶ Ecole Supérieure d’Interprètes et de Traducteurs de Paris.

- Cada alumno, después de una primera lectura, debe poner un título en español al texto.
- Cada uno traduce al francés el título de su compañero.
- En parejas, deben hacer un resumen en español del texto (tres líneas).
- Un representante de cada pareja, lee en voz alta, en español, el resumen propuesto.
- Seguidamente se procede a la traducción, al francés, de cada uno de los resúmenes propuestos.
- Esta puesta en común de los resúmenes nos permite realizar una coevaluación de la comprensión global del texto.
- Continuamos con un ejercicio de reformulación oral del texto; primero por párrafos y después por frases (es una reformulación interlingual, como si de la traducción consecutiva se tratara).
- Juego del intérprete: (los alumnos distribuidos en grupos de tres realizan este juego) Cada grupo se encarga de preparar un párrafo del texto. Cuando lo han preparado, un componente del grupo lee una frase en francés, el segundo componente traduce el sentido al español y el tercero vuelve a traducir al francés la frase enunciada por su compañero en español.

De esta forma nos aseguramos que todos los alumnos han comprendido el texto antes de empezar a traducirlo. Antes de pasar a la traducción individual, seguimos trabajando en grupo en la fase de *documentación*. Se trata que los alumnos puedan conocer de cerca el tema que estamos trabajando: se les facilitan documentos en español y francés que tratan sobre el mismo tema. Ellos también se documentan por su cuenta (periódicos, internet,...).

- Hacemos una puesta en común de la información obtenida. Cada grupo de tres debe presentar al menos dos documentos que traten sobre el tema que trabajamos y comentar cada documento.
- En este momento de la unidad, después de haber comprendido el texto y de conocer mejor el tema que trata, empezamos la traducción individual del texto.
- Cada alumno realiza su propia traducción.
- Puesta en común de las traducciones: en parejas deben poner en común sus traducciones y obtener una sola traducción entre los dos. A continuación, en grupos de cuatro, deben llegar a consensuar una única traducción.

- Al final, tenemos 5 traducciones posibles, y entre todos obtendremos, después de una puesta en común, una única traducción del grupo-clase, que será la que se incluirá en el periódico del instituto.
- Preparación del debate final: cada alumno prepara en casa al menos dos argumentos personales respecto a “l’affaire du foulard” en Francia.
- El debate: durante la realización del debate, cada alumno expone su propia opinión personal sobre esta situación en Francia (lo habían preparado previamente), que podremos completar con la opinión que suscita la misma situación en España.

Para concluir, queremos precisar que la integración en una sociedad democrática y plural supone el desarrollo de una serie de *valores cívicos* que garanticen una sociedad de paz y respeto. La educación juega un papel fundamental, tratándose de una construcción social que constituye, en gran parte, el futuro colectivo y garantiza la adaptación necesaria a las situaciones nuevas generadas por los cambios propios de nuestra época.

La propuesta que acabamos de presentar puede ser un modelo, de entre los posibles, para abordar en el aula de Francés Lengua Extranjera los diferentes *temas transversales*: la traducción de un documento auténtico desde un enfoque etnolingüístico, es decir la traducción como un ejercicio cultural que nos acerca al *Otro*. Proponemos, pues, una traducción como algo más que un mero ejercicio de transcodificación, una traducción de la lengua en la que el texto se expresa y de la cultura que esta lengua vehicula.

Referencias bibliográficas

- Ballard, M., “La traducción comme exercice”, *Les langues modernes*, 89, nº1, 1995.
- Bault, D., “Traduire: un exercice culturel”, *Le français dans le monde*, nº 289, 1997, p.52-55.
- Cuq, JP., Grucca, *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*, Grenoble, PUG, 2003.
- Delisle, J., *L’analyse du discours comme méthode de traduction*, Ottawa, PUO, 1980.
- Hurtado, A., “Hacia un enfoque comunicativo de la traducción”, *Actas II Jornadas Internacionales de la Didáctica del Español como Lengua Extranjera*, Madrid, 1988.
- Ladmiral, JR., *Traduire. Théorèmes pour la traduction*. Paris, Payot, 1979.

Lavault, E., *Fonctions de la traduction en didactique des langues. Apprendre une langue en apprenant à traduire*. Didier – Erudition, Paris, 1985.

Lederer, M., Seleskovitch, D., *Interpréter pour traduire*. Coll. Traductologie, Paris, Didier, 1984.

ANNE AUBRY

Universidad Pablo de Olavide

JUAN MANUEL ESTÉVEZ MARAVER

Universidad de Sevilla

La percepción del Quijote a través de la traducción de Florian

«Chaque peuple prête aux autres des caractères plus ou moins durables»¹: con estas palabras de Guyard queremos iniciar el estudio de una traducción un tanto especial del Quijote.

J.P. Claris de Florian, hijo de padre francés y de una dama española nació en el castillo de Florian cerca de Sauve (Gard). Se dice con frecuencia que era sobrino de Voltaire, pero en realidad el sobrino era su padre. La relación familiar fue tan estrecha que fue Voltaire quien le animó a realizar estudios literarios. De vida disipada en su juventud, cambió completamente después de una grave enfermedad. Cultivó diferentes géneros, como la fábula, la novela y el teatro entre otros; pero a nosotros lo que más nos interesa, o mejor dicho, lo que nos interesa de su obra es su faceta de traductor y de transmisor de una obra maestra de la literatura española como es el Quijote, traducción que algunos califican como de notable.

Dice en la introducción del traductor: «j'ai joué sévèrement la traduction de Don Quichotte, je n'avais pas le projet d'en essayer une nouvelle». No es extraño que se enfrentara a las diferentes traducciones al ser Don Quijote una de las obras extranjeras más traducidas a la lengua francesa y las viera con esa severidad que, como dice, no le impide enfrentarse a una nueva traducción pues sigue diciendo que, aunque hay traducciones antiguas, D. Quijote merece que en su lengua, en la de Florian, la lengua francesa, merezca tener más de un traductor. Su principal meta al hacer la traducción es la esperanza de dar a conocer una verdad que le parece que no es lo suficientemente conocida y es que D. Quijote, independientemente de su alegría, de su comicidad, «está lleno de una filosofía natural que respeta profundamente la moral sana.»

¿Qué entiende Florian por moral sana? Puede que diferencie en D. Quijote dos personalidades bien distintas: la del hombre prudente y sensato y otra la que corresponde al loco atrevido, imprudente e insensato, con sueños de grandeza para él y para Sancho, y que describe así:

¹ Guyard, M.F., *La littérature comparée*. Paris, 1951, p.24.

Tout ce qui dit le héros lorsqu'il ne parle pas de chevalerie semble dictée par la sagesse pour faire aimer la vertu; son délire même n'est qu'un amour mal entendu de cette vertu. D. Quichotte est fou dès qu'il agit, il est sage dès qu'il raisonne; et comme il est toujours bon, on ne cesse pas de l'aimer; on rit de lui; et l'on s'y intéresse; on le sait insensé; et on l'écoute.

A pesar de conocer muy bien la obra que está traduciendo, Florian no debe de estar muy contento con su traducción. Sabe que en el capítulo V de la primera parte la mujer de Sancho se llama Juana Rodríguez y así lo traduce, pero no menciona para nada el otro apelativo de Mari Gutiérrez que también se le da y que Cervantes menciona unas líneas más abajo. Le debe de parecer una mención sin importancia y, desde luego innecesaria en la traducción, porque sabe que después el nombre que Cervantes dará definitivamente a la mujer de Sancho, además del de Sancha, va a ser Teresa Panza.

Y aquí empiezan a aparecer los problemas de la traducción de los que Florian es muy consciente, ha empezado a hacer reducciones y sabe que esto puede plantearle acusaciones entre los hispano parlantes, por eso pide perdón:

Puisse mon zèle me faire pardonner pour ceux qui savent l'espagnol la hardiesse d'avoir abrégé un livre que j'admire autant qu'eux, que je trouve comme eux un chef-d'œuvre d'esprit, de finesse, de grâce! Mais la grâce des mots dans un idiome n'a pas toujours son équivalent dans un autre; et l'on doit alors, ce me semble, supprimer ce qui serait longueur sans cette grâce des mots.

Lo que Florian llama alargar no es ni más ni menos que traducir lo que hay en la obra, lo que es la obra en sí y que él, con su lógica, va a evitar, con buen o mal resultado, eso lo veremos.

Cualquiera que haya tenido entre sus manos la obra de Florian, lo primero que le produce es extrañeza y al contemplarlo surgen, al unísono, una pregunta y una respuesta ¿Está todo el Quijote aquí? ¡Imposible!

A partir de ese momento ya empieza la curiosidad y la lectura atenta a ver dónde falla. Porque se van buscando los fallos y luego uno se da cuenta que lo que se dicen fallos, no hay. Lo que hay es una decisión personal, tomada para bien o para mal, que engloba a toda la obra.

No deja nada al azar nuestro traductor, ni siquiera el prólogo de Cervantes, y con él empezamos nuestra andadura. En menos de cuatro páginas resume las ocho del prólogo de Cervantes. Sin embargo les aseguro que no le falta nada, lo esencial están en esas cuatro paginas; de tal manera, que el lector francés al que va destinado y que, sin ninguna duda, no conoce el español, de lo contrario lo leería en el original, no se perderá nada. Conocerá la información de la gestación del libro mientras Cervantes está en la cárcel; y sus

pensamientos mientras está con la pluma en la oreja, apoyado sobre el codo, la mano en la mejilla, « j'étais apuyé sur mon coude, ma joue dans une main, ma plume derrière mon oreille »; las citas de tantos nombres ilustres, « Homère, Horace, Virgile, les Pères de l'Église», e incluso la petición del autor del libro de que no le olviden: « Dieu te conserve, lecteur, sans m'oublier cependant ».

Evidentemente no están los versos latinos, pero sí una mención a ellos: « apprenez par coeur quelques vers latins, quelques sentences etc...». QUELQUES, este concepto es esencial en toda la traducción de nuestro autor; no habrá nada completo, sólo algo, importante desde luego, pero ALGO.

Después de leer el prólogo uno se va directamente al índice y vemos que en la primera parte Cervantes ha escrito LII capítulos; la traducción de Florian tiene L; en la segunda parte Cervantes ha escrito LXXIV, Florian LV; sumando capítulos Cervantes tiene 120 capítulos, Florian 104, es decir 16 capítulos, más o menos, depende del lado en que se mire.

¿Verdaderamente faltan esos capítulos? Pues no, no faltan están, en cierto modo, incluidos; podríamos decir que están reagrupados, encastrados unos en otros. Si Florian considera que se trata de una repetición, el no lo repetirá ¿Por qué va a hablar dos veces de la misma cosa si al lector le va a dar lo mismo, si lo une como si lo separa?

En el inicio de la traducción nos vamos a dar cuenta de que es una traducción completa. Nos encontramos con la adaptación a la lengua de llegada, pero nada que no sea correcto. Si comparásemos esta traducción con las que otros traductores han hecho anteriormente desde Oudin, Rosset, que fueron los primeros traductores, (el primero de la primera parte y el segundo de la segunda parte) hasta las últimas recientemente aparecidas no hay grandes diferencias. Siempre hay, es lógico, la elección del léxico y de la sintaxis del traductor, pero veremos que no se aleja, en esencia, de la elección del autor.

Hay siempre, no sé si llamarlo, dudas del traductor, lejanía temporal o falta de cultura culinaria, en esos duelos y quebrantos. No siempre se conocen cuáles son los ingredientes que forman ese plato tan apetitoso, incluso hoy, a pesar del colesterol. Si preguntáramos a muchos españoles qué son los duelos y quebrantos, nos daríamos cuenta de que no hay unanimidad en qué son; para unos son huevos fritos con torreznos, para otros tortillas de huevos con torreznos, y según el diccionario de la RAE: « fritada hecha con huevos y grosura de animales, especialmente torreznos o sesos, alimentos compatibles con la semiabstinencia que por precepto eclesiástico se guardaba los sábados en los reinos de Castilla ».

Hace unos años en un curso de verano de El Escorial sobre «Las relaciones franco-españolas», impartí una conferencia sobre «La Recepción de la literatura española en Francia» y como es lógico ahí, con título propio, destacaba el Quijote, pues bien: de la cantidad de Quijotes que leí, y las ediciones que pasaron por mis manos, encontré de todo, unos traductores se aproximaban certeramente, otros los adecuaban a su cocina nacional como Viardot: « des abattis de bétail le samedi »; otros lo traducían literalmente, alejándose completamente de lo que en realidad son esos duelos y quebrantos.

*Dans un village de la Manche, dont je ne me soucie guère de me rappeler le nom, vivait, il n'y a pas longtemps, un de ces gentilshommes, qui ont une vieille lance, une rondache rouillée, un cheval maigre et un lévrier. Un bouilli, plus souvent de vache que de mouton, une vinaigrette le soir, **des œufs frits le samedi**, le vendredi des lentilles, et quelques pigeonneaux de surplus le dimanche, emportaient les trois quarts de son revenu. Le reste payait sa casaque de drap fin, ses chausses de velours avec les mules pareilles pour les jours de fêtes, et l'habit de gros drap pour les jours ouvriers. Sa maison était composée d'une gouvernante de plus de quarante ans, d'une nièce qui n'en avait pas vint, et d'un valet qui faisait le service de la maison, de l'écurie, travaillait aux champs et taillait la vigne. L'âge de notre gentilhomme approchait de cinquante ans. Il était vigoureux, robuste, d'un corps sec, d'un visage maigre, très matinal, et grand chasseur. L'on prétend qu'il avait le surnom de Quixada ou Quesada. Les auteurs varient sur ce point. Ce qui paraît le plus vraisemblable, c'est qu'il s'appelait Quixada. Peu importe, pourvu que nous soyons certains de faits.*

*En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más de vaca que de carnero, salpicón las más de las noches, **duelos y quebrantos los sábados**, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumía las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con un vellorí de lo más fino. Tenía en su casa un ama que pasaba de los cuarenta, y una sobrina que no llegaba a los veinte, y un mozo de campo y plaza, que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera. Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de caza. Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto no hay alguna diferencia en los autores que de este caso escriben; aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana. Pero esto importa poco a nuestro cuento; basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad.*

Podemos decir que en esta traducción Florian se muestra como el gran traductor que es, pues no nos cabe ninguna duda de que posee todos los requisitos de un gran traductor: «decir lo que dice el original, no decir nada que el original no diga, y decirlo con toda la corrección y naturalidad que permita la lengua a la que se traduce»².

Pero ¿qué ocurre con el resto del capítulo? Resume un poco lo que no considera importante, conserva lo que considera más necesario como la venta de las tierras para comprar los libros de caballería y el nombre de aquellas personas que también se los prestaban, mencionando de una manera especial a Feliciano Silva. El lenguaje metafórico, como la expresión, « le parecían perlas », lo rehuye.

² García Yebra, V., *Teoría y práctica de la traducción*, p.43.

Sin embargo, recoge las meditaciones filosóficas que le hacen perder la razón, meditaciones que ni Aristóteles entendería; el nombre de los caballeros más importantes como Palmerin de Inglaterra, Amadís de Gaula, Galaor, e incluso de El Cid, aunque no le guste demasiado etc. Lo esencial de este capítulo para Florian es la pérdida del cerebro por leer tantos libros de caballería, el inicio de la locura. Personajes históricos como Bernardo del Carpio, Roldán, Morgante y su favorito Reinaldo de Montalbán son caballeros a los que imitar; la falta del fiel compañero del caballero andante le lleva a acercarse al rocín, que aunque está en los puros huesos, su deseo le lleva a compararle con el Bucéfalo de Alejandro y el Babieca del Cid, dándole el nombre de Rocinante; y para sí mismo se buscó el de Quijote al que añadió el apellido de la Mancha para imitar a Amadis que se llamó también de Gaula. Sólo le queda la dama y la encontrará en Aldonza Lorenzo a la que da el nombre de princesa Dulcinea del Toboso.

Una vez que tiene todos los personajes esenciales Florian los conservará, pero las actuaciones no van a ser presentadas de la misma manera que las de Cervantes.

Verificando el título de cada capítulo vemos cómo Florian recoge lo esencial, la idea y a veces el concepto, por ejemplo en el C. XII Cervantes dice: « De lo que contó un cabrero a los que estaban con D. Quijote » y Florian traduce (?) « Histoire de Marcelle ».

Desde este capítulo al XIV nos vamos a encontrar con lo que podíamos llamar manipulación, no tanto del texto, que también, sino de la extensión y del contenido de los capítulos. En Florian el capítulo XIII es más corto, porque pasa una parte de él al XIV, lo que no quiere decir que el XIV se alargue sino sencillamente que hace lo que le parece bien. Por supuesto los títulos del Capítulo XIV no tienen nada que ver. Cervantes dice «Donde se ponen los versos desesperados del difunto pastor, con otros no esperados sucesos». Desde luego Florian no puede poner ese mismo título porque no tiene nada que ver, el suyo es: « Fin de l'histoire de Marcelle ». La canción de Crisóstomo no existe para Florian al inicio del capítulo. Empezará: « Les deux troupes s'étant saluées » y, más tarde, introducirá unos versos de su propia creación, que pueden recrear un espacio bucólico, pero que no tiene nada que ver con la realidad quijotesca.

*Ya que quieres, cruel, que se publique
de lengua en lengua y de una a otra gente
del aspero rigor tuyo la fuerza,
haré que el mesmo infierno comunique
al triste pecho mío un son doliente,
con que el uso común de mi voz tuerza.
Y al par de mi deseo, que se esfuerza
a decir de mi dolor y tus hazañas,
de la espantable voz irá el acento,*

*Heureux qui voit chaque matin
Dans son humble et champêtre asile
Briller un jour pur et serein
Que doit suivre une nuit tranquille!

Sans regret comme sans désir,
Il cultive en paix la sagesse;
Le travail, père du plaisir,
L'occupe et le distrait sans cesse.*

y en él mezcladas por mayor tormento,
pedazos de las miserables entrañas.
Escucha, pues, y presta atento oído,
no al concertado son, sino al ruidido
que de lo hondo de mi amargo pecho,
llevado de un forzoso desvarío,
por gusto mío sale y tu despecho.

*Pour lui les oiseaux chantent mieux;
Les forêts ont plus de verdure;
Son esprit, son cœur et ses yeux
Ne perdent rien de la nature.*

*De ce destin j'aurais joui:
La fortune pour mon partage
Me donna tous les biens du sage;
J'avais plus, j'avais un ami.*

*De l'amour j'ai senti la flamme;
Et les tourments et les douleurs
Ont aussitôt rempli mon âme:
J'étais heureux; j'aimais; je meurs.*

Lo mismo sucederá con la traducción del epitafio sobre la piedra, del que Florian, más que epitafio, hace una descripción de Marcela:

Cervantes dice:

*Yace aquí de un amador
El mísero cuerpo helado,
Que fue pastor de ganado,
Perdido por desamor.
Murió a manos del rigor
De una esquivada hermosa ingrata,
Con quien su imperio dilata
La tiranía de amor*

Florian escribirá:

*Ci gît l'amant le plus fidèle;
L'amour seul causa son trépas:
Passant tremble de voir Marcelle:
Pleure, mais ne t'arrêtes pas*

En estos dos capítulos vamos percibiendo cómo se acortan, se entrelazan hasta terminar la primera parte del Quijote con dos capítulos menos que la obra de Cervantes. Del título del capítulo XXXV y del XLVI ni rastro; los capítulos L y LII se funden. A pesar de todo, el lector no pierde nada esencial del Quijote, por supuesto que pierde información, pero el núcleo de la historia sigue intacto.

Antes de iniciar la traducción de la segunda parte, donde, como es lógico, sigue utilizando los mismos recursos, hace alusión a la aparición, en Aragón, del Quijote de Avellaneda, escribe una introducción para poner de manifiesto que es un gran conocedor, no solo de la obra que traduce sino también, de lo que sucede en torno a Cervantes, lo pone de manifiesto y después de una serie de comentarios dice:

Cervantes se glorifie, au commencement du trente-septième chapitre, de fournir sa longue carrière sans autres personnages que ses deux héros. Il est vrai que par une suite de cette inattention que je lui ai déjà reprochée, et dont je trouve partout la preuve, après avoir dit qu'il s'est fait une loi de finir son ouvrage sans épisode, il commence à Barcelone l'histoire d'une Anne Félix et d'un Grégorio, captifs à Alger. J'ai supprimé totalement cette histoire, parce qu'elle ne m'a point semblé digne des autres, et qu'après celle de Zoraïde j'ai cru maladroit de retourner à Alger pour y faire un voyage bien moins heureux que le premier.

¿Qué traductor se atrevería a eliminar una parte de la obra porque no le gusta?
¿Quién se atrevería a emitir un juicio de lo que elimina, diciendo que no le parece digno con relación al resto de la obra?

En el capítulo LXV « donde se da la noticia de quien era el de la Blanca Luna con la libertad de Don Gregorio y de otros sucesos » y el LXVI desaparecen, pero Florian los conoce perfectamente. Desde nuestro punto de vista son capítulos difíciles de traducir, la descripción que hace de el de la Blanca Luna ofrece toda clase de dificultades, por el léxico, por las comparaciones, por la sintaxis. La información cultural no es menor, el problema de los cautivos y redimidos en Argel es algo que está muy presente no sólo en la obra sino en la vida de Cervantes y Florian lo considera poco importante, no le merece la pena volver a Argel porque como dice sería realizar un viaje menos feliz que el anterior.

Y continúa diciendo:

J'ai supprimé de même dans le gouvernements de Sancho l'aventure de la jeune fille de Don Diégo Llana, et le combat de Don Quichotte avec le laquais Tosilos qui m'ont paru au moins de longueurs.

El capítulo LVI, « De la descomunal y nunca vista batalla que pasó entre Don Quijote de la Mancha y el lacayo Tosilos, en la defensa de la hija de la dueña Doña Rodríguez », como es demasiado largo y no le ofrece ninguna información lo suficientemente importante, también lo suprime.

Ya lo dice más adelante, no le interesan las conversaciones y si es Sancho el que habla menos aún, su idiolecto no le gusta ¿qué le importa eso de: « lo que has de dar al murdalo al gato y sacarte ha de cuidado »? No se ha atrevido a traducirlo. No todos conocen el mundo de las paremias, pero si esa era la dificultad, ¿no hubiera podido consultar las demás traducciones que le darían la solución a esta dificultad? En la primera traducción de esta segunda parte Rosset se lo muestra: « ce que tu serais obligé de donner au rat, donne-le au chat et il te tirera d'affaire ».³

No hacemos mención a la traducción de los refranes en el Quijote de Florian, porque ese tema lo hemos tratado ya en diversas traducciones (Oudin, Gasset, Viardot, Florian, Aline Schulman...) en otra conferencia en los « X Encuentros en torno a la traducción » con el título de « El envejecimiento de las traducciones del Quijote » y que está en estos momentos en prensa y a punto de salir.

La querencia de Sancho por el dinero no quita que en un momento determinado pueda sentirse “generoso” o más bien conformado. Cuando su mujer Teresa envía las

³ Rosset, *Don Quichotte*, p.467.

bellotas a la duquesa exclama: « desnudo nací y desnudo me hallo: ni pierdo ni gano ». A él que parece ser que sólo le interesa la filosofía del Quijote, ¿no ve en esta frase ningún contenido de lo que él llama la moral sana? Una traducción literal no le hubiera costado demasiado: « Je suis né tout nu, et tout nu je me trouve, je ne gagne ni perds ». ⁴ El gobierno de la ínsula no le ha dado para mucho, pero es consciente de la situación personal en la que se encuentra y esa moral sana, de la que habla Florian, está en esta afirmación de Sancho porque en el nacer y en el morir todos somos iguales.

Al eliminar estos dos artículos elimina también el enfrentamiento con la traducción poética, resuelta maravillosamente por los traductores anteriores y que él no cree interesante.

Cervantes no se presenta como poeta, pero de vez en cuando introduce unos versos, versos que ignora Florian. ¿Dónde están los versos del capítulo XIII de la primera parte?:

*Nunca fuera caballero
De damas tan bien servido
Como fuera Lanzarote
Cuando de Bretaña vino*

Y ¿dónde esos versos del capítulo XXIII sobre el amor? No está la traducción, pero sí unos versos de Florian que recogen lo más esencial; ahí está Fili, que traduce por Philis, sin embargo no está el juego de Fili con hilo que le da pie a Sancho para decir que no entiende nada a no ser « que por el hilo se saca el ovillo ». No hay traducción poética, hay eliminación, recreación y acomodación a su texto.

Comparando esta segunda parte con la primera nos damos cuenta de que efectivamente falta demasiada información; además de abreviar los títulos de los capítulos, como ha hecho en la primera parte, resume tanto que elimina dieciséis capítulos. Es consciente de ello y lo dice:

En général, j'ai plus abrégé la seconde partie que la première. Cervantes y raconte moins, et fait parler davantage ses héros. Ces entretiens, traduits en entiers, présenteraient sûrement de redits, toujours sauvées dans l'original par un comique de tournures et des mots, une grâce, une physique particulière, qui n'appartiennent qu'à la langue espagnole, peut être au caractère, à l'esprit, au goût national.

Ya hemos dicho anteriormente que los diálogos de Sancho no le gustan, ¿qué le pasa con las expresiones fijadas, los refranes, las paremias y los tropos que encuentra en la obra? Es cierto que el hablar de Sancho es muy especial y puede que no estuviera de moda en esos momentos, pero si la lengua del labrador tiene esos dichos, no lo es de una manera

⁴ *Op.Cit.* p.470.

arbitral, no en vano se habla siempre de saber popular. Sin embargo la mayoría de esos refranes vienen de un lenguaje mucho más elevado como el Libro de los Proverbios de la Biblia, si bien muy evolucionados y trastocados. Es la filosofía parda que también tiene cabida en el Quijote. Y al “despreciar” esta forma de hablar está perdiendo una parte muy importante de la obra de Cervantes.

D. Quijote representa la locura, Sancho el sentido común, que frecuentemente se expresa en ese lenguaje llano y sin dobleces porque llama al « pan, pan y al vino, vino ». A pesar de todo, Florian es consciente de que su acto traductivo es ético porque no quita valor a la obra por ello insiste en decir que esta segunda parte es la obra maestra de Cervantes.

Malgré mes efforts, je n'ose pas flatter d'un avoir donné une légère idée: mais plus je me défie de mon travail, plus je dois avertir mes lecteurs que cette seconde partie de Don Quichotte est, à mes yeux, le chef-d'œuvre de Cervantes, et la preuve plus étonnante de la fécondité de son génie.

Florian establece un juego con el libro de Cervantes, lo conoce, como hemos dicho ya en varias ocasiones, y puede permitirse el lujo de variar el texto, de dejar capítulos vacíos, de alejarse y de retomarlos cuando, siguiendo la línea traductiva que él se ha trazado, le conviene. Es difícil seguir la lectura de esta segunda parte. Los capítulos no coinciden porque a Florian no le parecen bien y por tanto los suprime. Pero no sólo suprime lo que no le gusta, nos hemos dado cuenta que cuando se encuentra con dificultad, también lo elimina. Los diálogos que mantiene, es porque le gustan y se avienen con la idea que él mismo tiene de la lengua francesa, sino los suprime. Los dichos y refranes de Sancho le deben de parecer muy vulgares porque dice: « n'appartiennent qu'à la langue espagnole, peut être au caractère, à l'esprit, au goût national ».

Desde nuestro punto de vista, no es que solo formen parte del acervo cultural español, sencillamente desconoce los equivalentes en su lengua y no le merece la pena el esfuerzo que debe realizar para ponerlo en la lengua francesa y con reducciones, con resúmenes, o eliminaciones hace su propio Quijote. Sin embargo, tenemos que decir que con bastante frecuencia saca a relucir los refranes que conoce en francés y los coloca vengan a cuento o no. Esto desde el punto de vista del crítico no se justifica con la explicación que da en la introducción.

Si cogiéramos un capítulo donde encontremos hablando a Sancho y lo comparáramos con el capítulo que corresponda al contenido, que no a la numeración, y encontráramos algún refrán veremos cómo lo resuelve Florian. En el capítulo V de la segunda parte en Cervantes aparecen seis refranes; en la traducción uno: «la mujer

honrada, la pierna quebrada y en casa. Une honnette femme a toujours la jambe cassée ». Cuando Sancho le reprocha a Teresa los escrúpulos que tiene para casar a su hija y Teresa le contesta: « ¿Sabéis por qué marido mío? Por el refrán que dice: ¡Quien te cubre, te descubre! Por el pobre todos pasan los ojos como de corrido, y en el rico los detienen; y si el rico fue un tiempo pobre, allí es el murmurar y el maldecir, y el peor...», Florian dice: «Va, va, je connais le proverbe: les yeux passent sur le pauvre, et s'arrêtent sur le riche jusqu'à ce qu'il soit malheureux ». El proverbio francés es: Qui te couvre te découvre; lo que pone como proverbio sólo es el comentario de Teresa. Y el refrán de la mujer casada, no lo entiende y pone a todas las mujeres honestas, cojas. Tras de cornudas apaleadas.

Las pocas veces que Don Quijote emplea un refrán y lo hace, generalmente para darle la razón a Sancho, Florian lo elimina y se queda tan contento. Como referente de río, el relato del Quijote se encamina hacia el desenlace final y la traducción de Florian va por una pendiente, los dos últimos capítulos los reúne en uno. Cuenta la alegría de la llegada de los dos personajes a la aldea y sobre todo la alegría de sus familias al recuperarlos sanos y salvos. Cada uno mantiene los deseos que les llevó a la famosa aventura. Pero todos se conforman con su vuelta incluso Sancho, amante del dinero, que aunque llega apeado como le dice Teresa, trae dineros, dineros que les alegrarán la vida, pero Teresa no los da ninguna importancia porque para ella lo más importante es el reencuentro y el final de la espera. Sanchica le espera como «agua de mayo», y esta vez sí que traduce la expresión con su equivalente conceptual, no literal: como « la rosée du printemps » dirá Florian.

La amistad de los dos protagonistas está por encima de todo, pero como a nadie le amarga un dulce, a pesar de la pena que Sancho tiene al darse cuenta de que su amo se muere, cuando ve en el testamento que Don Quijote le deja unos dineros para compensarle de los malos momentos pasados, se pone contento porque los duelos con pan son menos.

La muerte que a todos iguala, hace aflorar sentimientos que parecen eternos y que se plasman en un epitafio sobre la tumba:

*Yace aquí el Hidalgo fuerte
Que a tanto extremo llegó
De valiente, que se advierte
Que la muerte no triunfó
De su vida como con su muerte.
Tuvo a todo el mundo en poco;
Fue el espantajo y el coco
Del mundo, en tal coyuntura,
Que acreditó su ventura
Morir cuerdo y vivir loco.*

*Passant, ici repose un héros fier et doux,
Dont les nobles vertus égalaien le courage:
Helàs! s'il n'eût été le plus charmant des fous
On eût trouvé dans lui des humains le plus sage.*

Como conclusión, ¿qué podemos decir de esta obra? ¿Es una traducción? Como traductora, y como docente de la traducción he reflexionado mucho sobre la definición que podría dar al resultado del trabajo de Florian. En sentido estricto no es una traducción, en sentido amplio es una gran traducción. ¿Por qué? Porque dice todo lo que dice Cervantes, es verdad que se pierde información, pero olvídense del Quijote de Cervantes y lean el libro, se darán cuenta de que tienen un conocimiento del Quijote casi perfecto.

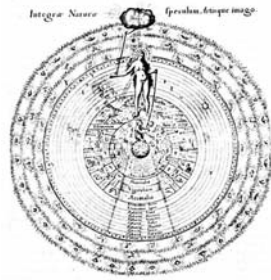
De todas maneras diría: es una obra que no resiste, desde el punto de vista traductológico, un análisis serio, se carga capítulos, los poemas que existen en el Quijote los ignora y cuando los incluye son creación propia, de los refranes, ya lo hemos dicho todo. Pero, y siempre hay algún pero, como decía Federico Mistral, premio Nóbel, también las "malas traducciones" son difusoras de la obra de un buen autor, y no quiero decir con ello que sea una buena o mala traducción. Dicen que es una traducción notable. Puede que los criterios de los traductólogos sean diferentes, como diferente es, también, esta traducción y si tuviéramos que destacar algún rasgo diremos que es, ante todo, una "obra de difusión" que Florian ha querido recrear conscientemente, sabiendo lo que hacía, para dar una nueva óptica de la obra de Cervantes en el siglo XIX francés.

Bibliografía:

- Florian., *Don Quichotte de la Manche*. París. Didot frères, fils et Cie. 1865.
Schleiermacher, F., *Sobre los diferentes métodos de traducir*. Madrid. Ed. Gredos. 2000.
García Yebra, V., *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid. Ed. Gredos. 1982.
Rosset, F., *L'ingénieur hidalgo D. Quichotte de La Manche*. Gallimard. 1949.

PILAR BLANCO GARCÍA

Universidad Complutense de Madrid



Sommets adjacents? Une esquisse par principes et paramètres de la formation de certains paradigmes en gallo-roman

Rappel historique

La formation d'un certain nombre de paradigmes en roman (*cf.* démonstratifs, futur périphrastique, article défini...) dont l'importance s'est avérée décisive en diachronie, nous est présentée la plupart du temps par les descriptions diachroniques comme un processus de *soudure* c'est-à-dire, comme la fusion de deux syntagmes. Or, les options de chaque langue à ce sujet ne sont pas uniformes parce qu'elles obéissent à des choix paramétriques différents. Ainsi, par exemple, le roumain *omul = l'homme / el hombre* diffère –et non seulement d'un point de vue phonétique, mais aussi morphosyntaxique– de la forme adoptée en français et en castillan, et cela parce que c'est la tournure *homo ille* (postposition du démonstratif par rapport au nom) qui se trouve à l'origine de cette formation, tandis qu'en français c'est *illi homo* et en castillan *ille homo*. Mais encore une divergence paramétrique est constatée entre le français et le castillan car le modèle rythmique (syllabique) choisi n'est pas coïncidant dans les deux langues : tandis que le gallo-roman élimine le modèle adjacent à gauche (*illi > li*), l'ibéro-roman choisit l'élimination du modèle adjacent à droite (*ille > elo / el*).

Les démonstratifs latins en gallo-roman

Le latin parlé renforçait habituellement les formes *ille*, *iste* et *hic* avec les particules *ecce* ou *eccu (accu)*. Le gallo-roman du nord n'a retenu que les combinaisons *ecce + ille / iste* et *ecce + hoc*. A la fin de la période latine, c'est la *soudure* de ces deux syntagmes, accompagnée d'une aphérèse qui aurait donné les formes : *(ec)ceisti* *[keísti], *(ec)ceilli* *[keílli] et *(ec)cehoc* *[keok]. Compte tenu de la palatalisation du [k] > [k'], les formes gallo-romanes originaires du démonstratif sont : [k'ísti], [k'ílli] et [k'o].

Le futur roman

Dès la période préromane, on peut constater la concurrence faite par les formes périphrastiques verbales aux formes synthétiques du latin littéraire. Les causes qui sont attribuées à ce phénomène sont aussi morphosyntaxiques (disparité formelle : *amabo* vs *dicam*) que phonétiques (confusion *amabit* et *amavit*). On attribue trois phases au processus qui a conduit à la généralisation du futur dit périphrastique. Au départ, la périphrase était

constituée de deux syntagmes et exprimait l'obligation: c'était un verbe à l'indicatif présent (*volo, debeo, habeo*) suivi d'un infinitif. Ainsi : *debeo cantare* et *habeo cantare*. Par la suite, les deux syntagmes ont échangé leur position et la périphrase a pris une signification d'action à venir : *cantare habeo* : *j'ai à chanter* ('dans l'avenir'). Finalement, au début de la période romane (vers le 4^e siècle), les deux syntagmes se sont soudés et fixés en un seul syntagme à signification pleinement de futur : *[kantarájjo].

Comme dans le cas des démonstratifs, les langues romanes ont fait leur propre choix du nouveau futur : pour la plupart, elles ont choisi la formule *cantare habeo*, mais le roumain conserve un futur hérité de *volo cantare* et le sarde, séparé de la Romania dans la seconde moitié du 2^{ème} siècle, a gardé des formes périphrastiques héritées de *debeo* et *habeo*.

Pour sa part, le gallo-roman du nord a retenu, comme l'italien et le castillan, la périphrase majoritairement héritée de *cantare habeo* (fr. mod. *chanterai*).

Objectifs de cette communication

Nous essayerons d'apporter une description phonologique du phénomène connu comme *soudure* (deux syntagmes réunis en un seul) qui rend compte du fait que la suppression de la voyelle finale du premier syntagme est le résultat d'un choix paramétrique du gallo-roman. Nous pensons qu'une telle description ne peut pas être complète sans prendre en compte les associations entre les segments constituants de la syllabe à la courbe de sonorité et aux positions d'un modèle rythmique à trois positions¹ (Fig. 1).

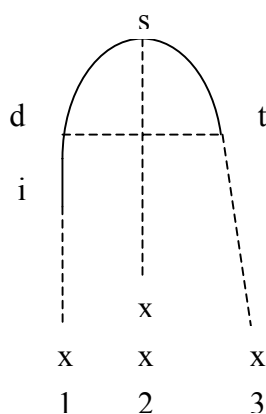


Fig. 1 – Modèle rythmique à trois positions et courbe prosodique

¹ Angoujard, J.-P., *Théorie de la syllabe. Rythme et qualité*, Paris, CNRS Editions, 1997, p.73.

Sommets adjacents vs segments vocaliques adjacents

▪ **Définition de sommets adjacents**

Nous posons que deux sommets adjacents sont deux segments vocaliques associés à une position 2 correspondant à deux modèles rythmiques de précédence immédiate (ρ), sans aucun segment associé à la position 3 (facultative) du modèle 1 ni à la position 1 du modèle 2. Soit la contrainte :

$$\text{Som_adj} \equiv (((\text{Mod}_1 | \text{Seg}^{\textcircled{3}} = \text{Seg})) \rho (\text{Mod}_2 | \text{Seg}^{\textcircled{1}} = \text{Seg})) \neg((\text{Mod}_1 | \text{Seg}^{\textcircled{2}} = \text{Seg})) \\ \neg (\text{Mod}_2 | \text{Seg}^{\textcircled{2}} = \text{Seg}))$$

▪ **Définition de segments vocaliques adjacents**

Deux segments vocaliques adjacents sont deux segments appartenant au même modèle rythmique et associés : (1) soit à la position 2 mais chacun à une position de courbe différente (diphthongues légères), (2) soit un segment à la position 2 et l'autre à la position 3 (diphthongues lourdes).

Nous avons présenté plus haut que deux sommets adjacents appartiennent à deux modèles rythmiques différents. Cette différenciation entre sommets adjacents et segments adjacents nous semble essentielle car elle se trouve à l'origine de la distinction entre *hiatus* et *diphthongue*.

▪ **Définition de diphthongue**

Une diphthongue est constituée de deux segments dont l'un doit inclure l'élément² A dans son expression et l'autre l'élément I ou l'élément U dans la sienne³ (ce qui fait que les deux voyelles vont être attirées l'une vers l'autre dans une même syllabe). C'est ici que l'objet *courbe prosodique* ou *courbe de sonorité* acquiert toute sa raison d'être : le sommet sera associé inévitablement au segment le plus sonore (A). Dans le cas des *diphthongues légères* ou *croissantes*, ce sera encore au segment le plus sonore de s'associer à la position de sommet, tandis que le segment le moins sonore devra s'associer à une position de courbe intermédiaire à gauche (entre la position 1 et la position 2). Il va sans dire que si, dans une diphthongue, un segment doit être associé à la position 2 et l'autre à la position 3 (*diphthongues*

² Pour la *Théorie des éléments*, voir : Kaye, J., Lowenstam, J., et Vergnaud, J.-R., «La structure interne des éléments phonologiques : une théorie du charme et du gouvernement.» *Recherches linguistiques*, n° 17, 1988, p.109-132.

³ Chehabi, S., *Interprétation du phénomène de diphthongaison romane et francienne*. DEA, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2002, p.61-69.

lourdes ou *décroissantes*), ce sera au segment le moins sonore de s'associer à cette dernière position.

▪ **Définition d'hiatus**

Dans notre théorie, la position type d'hiatus est constituée de deux sommets adjacents auxquels sont associés deux segments dont les expressions correspondantes contiennent l'élément A ou A⁺ (activé) et par conséquent ils se repoussent.

Importance des choix paramétriques

Contrairement aux principes qui, eux, sont universels et d'application à toutes les langues naturelles, les paramètres, en revanche, peuvent changer d'une langue à autre, voire d'un état de langue à autre. On sait que ce qui est valable en synchronie l'est aussi en diachronie car ce qu'on appelle l'*évolution* d'une langue n'est, en phonologie diachronique, qu'un nombre *n* de modifications portant sur des valeurs paramétriques « dont la portée excède largement telle ou telle forme spécifique⁴ ». Le latin populaire du nord de la Gaule n'avait pas forcément les mêmes paramètres que le gallo-roman ou l'ibéro-roman, et ceux-ci n'avaient pas les mêmes paramètres que l'ancien français ou l'ancien castillan et ainsi de suite à travers toutes les étapes parcourues par les langues jusqu'à nos jours. Un changement paramétrique fait état d'une modification à l'intérieur du système, et c'est l'accumulation d'un certain nombre de modifications qui rend possible, en diachronie, le passage d'un état de langue à un autre, voire d'une langue à une autre langue car le gallo-roman est une langue différente de l'ancien français comme ce dernier l'est du moyen français.

Deux sommets adjacents = non, un paramètre du latin ou du gallo-roman ?

A cette question, nous savons que le préroman a répondu *non*. Dans certains documents rédigés en latin de basse époque, il apparaît des formes renforcées avec la particule *ecce* sans aucun signe d'apocope ou de *soudure* : *ecce ista via*⁵. Mais il y a des témoignages qui prouvent que la voyelle finale dans *ecce* avait tendance à s'élider devant initiale vocalique en latin parlé de basse époque⁶. Le futur périphrastique est un futur roman, mais son origine

⁴ Angoujard, J.-P., "Phonologie et diachronie", Lyon, ENS éditions, 2003, p.173.

⁵ Väänänen, V., *Introducción al latín vulgar*; ed. Gredos, Madrid, 1968, p.198.

⁶ De la Chaussée, F., *Initiation à la morphologie historique de l'ancien français*, Paris, Klincksieck, 1977, p.80.

est bien latine : *cantare habeo*⁷ est là pour constater qu'en latin la réponse a été vraisemblablement *oui* à la question : *deux sommets adjacents ?* (Fig. 2).

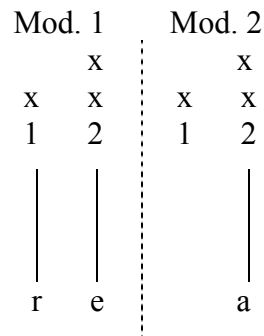


Fig. 2 - *Deux sommets adjacents*

Mais la réponse à un choix paramétrique peut être *oui* à une époque et *non* à une autre ou vice versa (les exemples sont bien abondants à ce sujet en diachronie). Le problème se pose alors de la datation chronologique concernant ce changement paramétrique –puisque changement il y a eu– à partir du moment où la soi-disant *soudure* a été accomplie. Les opinions ne sont pas unanimes pour une datation chronologique de cette modification. Tous les philologues font référence au futur roman, mais cela est dû au fait que son arrivée marque la fin du *futur synthétique* ou bien la dénomination *roman* tient de la période de son implantation définitive ? Il y a, à notre avis, une donnée non négligeable qui peut nous aider à établir à quelle période la valeur paramétrique est-elle revenue à la réponse *oui* : la seconde moitié du 3^e siècle. En effet, c'est à cette époque qu'a lieu cette segmentation vocalique connue sous la dénomination générique de *diphthongaison romane*⁸ de [ɛ] accentué libre qui produit la séquence [iɛ] (en réalité, nous croyons qu'il s'agit d'un *hiatus* à cause de l'activation de A⁺ due à l'accent qui rend plus sonore le segment [i]), et il faudra attendre jusqu'au 13^e siècle pour que la valeur paramétrique change de nouveau et que la réponse à la question : *Deux sommets adjacents ?* soit *non*⁹. Ainsi, nous faisons hypothèse que ce paramètre est un choix du latin de basse époque jusqu'au moment de la segmentation de [ɛ] accentué libre (au courant du 3^e siècle).

⁷ Depuis le 1^{er} siècle, *h* n'est plus qu'un graphème en latin.

⁸ A notre avis, la *diphthongaison romane* n'est pas une diphthongaison, mais un hiatus formé par la séquence [i] + [e] ou [ú] + [o] = sommets adjacents (existence de deux « creux » vides successifs).

⁹ Nous faisons référence à la *bascule* de l'accent sur le deuxième segment de la séquence : c'est alors que nous pouvons parler de vraie diphthongue.

Les conséquences d'un choix paramétrique : bouleversement syllabique

Il existe plus d'une possibilité de restructuration syllabique lorsqu'une langue répond *non* à la possibilité de deux sommets adjacents. C'est ainsi que l'ancien français a transformé des hiatus en diphtongues lorsque l'accent d'intensité a *basculé* sur le segment le plus sonore dans la séquence [ie] > [ié]. Une autre possibilité de restructuration syllabique, c'est l'élimination d'un des deux sommets. C'est ce qui s'est passé avec le futur périphrastique lorsque la réponse à la question : *Deux sommets adjacents ?* a été *non*. Ce choix paramétrique a provoqué un bouleversement syllabique qui a atteint de plein fouet la structure syllabique du futur périphrastique. Prenons l'exemple de *cantare habeo* : le segment [a] s'est associé à la position 2 du modèle rythmique précédent, prenant la position du segment [e], entraînant une réduction du nombre de modèles rythmiques et produisant un nouveau mot phonologique, [kantarájjo] : c'est la *soudure* (Fig. 3).

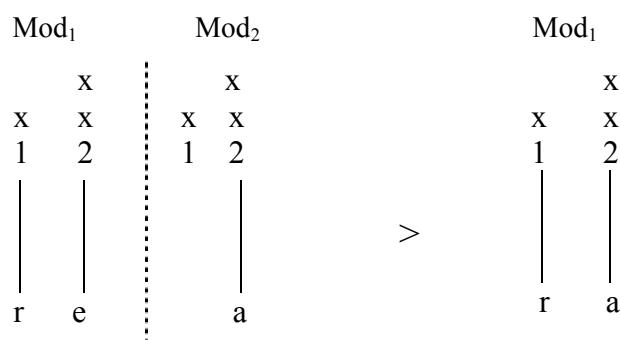


Fig. 3 - Élimination d'un sommet et restructuration syllabique

Naissance et évolution du futur roman

Principes, paramètres et éléments

Un principe de PU (Phonologie Universelle) interdit que deux segments adjacents ayant un niveau de sonorité similaire soient associés à une même position rythmique. En ce qui concerne les consonnes, seules les attaques doubles ([tr], [dr], [vr], [bl], [kl], etc.) peuvent s'associer à une même position rythmique (position 1 ou d'*attaque*). Quant aux voyelles, la seule possibilité d'association à une même position (position 2 ou *sommet*), se produit si elles se constituent en *diphtongue légère*. Cela revient à dire que, si deux segments vocaliques

contigus contiennent dans leurs expressions l'élément A, ils ne seront pas autorisés à s'associer à une même position de *sommet*¹⁰.

Une analyse en éléments de [e] montre que son expression est constituée comme il suit : (I.A) = [e]. Alors, quand le latin a répondu *oui* à la question : *deux sommets adjacents ?* le résultat a été la formation des hiatus dans [kantare•abe•o] qui se présente structuré en six modèles rythmiques (Fig. 4).

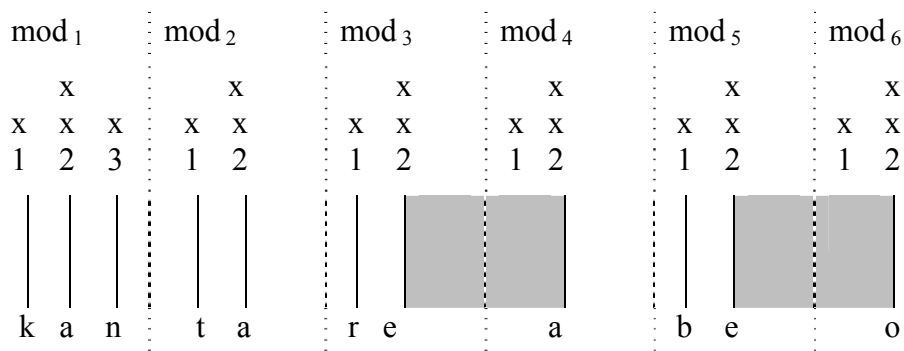


Fig. 4 - Sommets adjacents ? Oui = hiatus

Après, lorsque le roman a répondu *non aux sommets adjacents*, la conséquence immédiate de ce choix paramétrique a été une élimination des hiatus qui a donné suite à la formation de diphtongues : la forme [kantarájjo] (par la suite réduite à [kantarái]) retenue par le gallo-roman, ainsi que par la plupart des autres dialectes romans, se retrouve du fait répartie en quatre modèles rythmiques (Fig. 5).

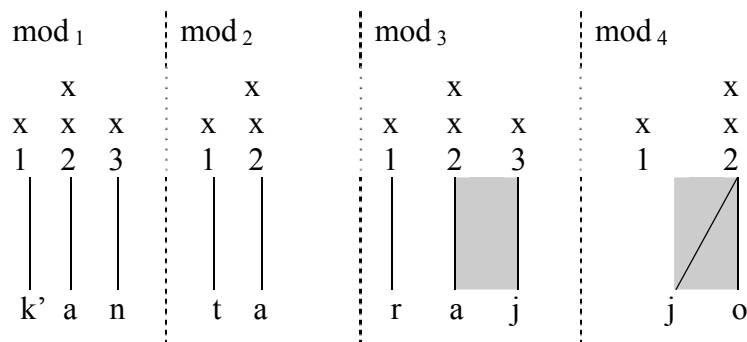


Fig. 5 – Sommets adjacents ? Non = diphtongues

¹⁰ Pourin, D., Chehabi, S. et Angoujard, J.-P., « Phonologie déclarative et diachronie », Nouveaux départs en phonologie : Les conceptions sub- et suprasegmentales, Meisenburg/Selig (Eds.), Tübingen, 2004, p.77-89.

Importance de l'élément (A⁺) secondaire provenant de l'accent d'intensité

Une voyelle dont l'expression ne contient pas l'élément A (*i.e* les voyelles [i] et [u]) peut se voir activer A⁺ comme élément secondaire. La voyelle ainsi activée (remarquons-le : positivement activée) reçoit un surplus de sonorité. L'effet produit par cet ajout de sonorité, se laisse sentir sur la syllabe : la voyelle ainsi *activée* va s'associer à un pied syllabique *fort* unaire ou binaire (POIDS = 4)¹¹ et une contrainte entrera en jeu qui interdira toute association du segment *activé* à un autre segment vocalique appartenant à la même syllabe (= formation d'un *hiatus*). Cela se traduira par la suite en la formation de deux *sommets adjacents*. Un bon exemple d'activation de l'élément A⁺ (secondaire) est bien représenté en diachronie par le segment [i] (Fig. 6).

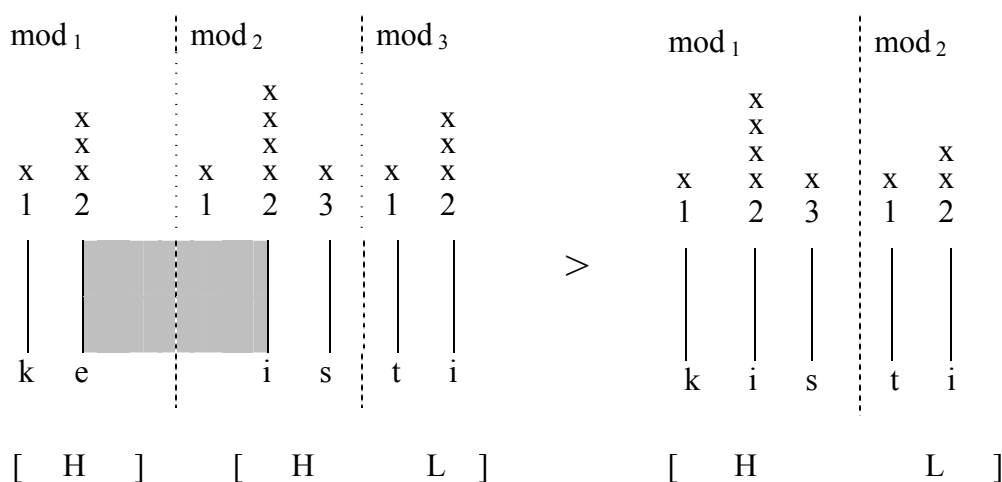


Fig. 6 - Structuration en pieds de [kéisti] et [kísti] avec et sans position d'hiatus

L'importance de l'accent d'intensité s'avère décisive lorsque le choix paramétrique fait est *non* à la question : *Deux sommets adjacents* ? On constate, en diachronie, qu'un segment constitutif d'un pied unaire (et par conséquent *fort*) peut avoir une insuffisance du trait POIDS. Cette insuffisance sera au détriment du segment associé au *sommet* du modèle à gauche et sera éliminé. Le segment associé au sommet du modèle adjacent à droite (lequel serait moins sonore sans l'activation de l'élément A⁺ secondaire¹² se maintiendra et le

¹¹ Cette hypothèse est pleinement vérifiable en diachronie : toute voyelle accentuée est considérée comme associée à une position forte (H) dans un pied binaire (où elle sera toujours dominante) ou comme le seul segment d'un pied unaire (H).

¹² C'est-à-dire, (I. @) < (I. A).

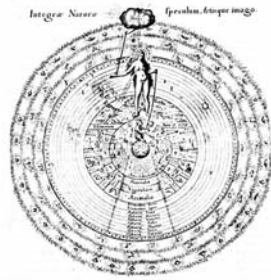
segment qui était associé à la position 1 du modèle de précedence immédiate (ici [k]) viendra s'associer à la position 1 du modèle adjacent à droite. Le trait POIDS justifie sa valeur dans la hiérarchie de sonorité d'un segment vocalique à travers la contrainte ci-dessous :

$$(I, U) > (E, O) \rightarrow (I^+, U^+) \wedge \text{poids}_{I, U} = 4^{13}$$

JESÚS BRETOS BÓRNEZ

Universidad Autónoma de Madrid

¹³ Explication de la contrainte : I et U sont plus sonores que E et O si I et U ont l'élément A⁺ activé et le trait POIDS a une valeur assignée de 4.



Las ediciones del *Tesoro* de Oudin y las del *Tesoro* de Vittori

Cuando se consultan estudios, bibliografías o catálogos de bibliotecas en lo tocante al *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española* de Girolamo Vittori, se comprueba a menudo que algunas de las reediciones de esta obra se atribuyen a César Oudin, autor de otro diccionario de título similar: el *Tesoro de las dos lenguas francesa y española*. El objetivo de esta comunicación es aclarar de dónde proviene esta confusión y deslindar qué ediciones corresponden a una obra y cuáles a la otra. Para ello, tomaremos como base la información que se ofrece en la todavía reciente y siempre admirable *BICRES II* de Niederehe¹. Al hilo de nuestros comentarios, nos referiremos igualmente a otros trabajos que aluden a los dos diccionarios que nos ocupan.

La primera edición del *Tesoro* de César Oudin es la de París, 1607, con reediciones en la misma ciudad de 1616, 1621-1622, 1645 y 1660. Como César Oudin había muerto en 1625, la edición de 1645 fue revisada por su hijo, el célebre gramático y lexicógrafo Antoine Oudin, cuyo nombre aparece también en la portada de la de 1660. Este mismo año de 1660 también se publicó la obra en Bruselas² por tercera vez, ya que allí había aparecido anteriormente en 1624-1625 y 1650. La siguiente y última edición del *Tesoro* no salió sin embargo ni en París en Bruselas, sino en Lyon, en 1675. Excluimos de esta relación la edición de París, 1680, a la que alude Niederehe en 1987³, pero que ya no menciona en *BICRES II*, y de la que no tenemos otra noticia. Igualmente, descartamos la posible edición parisina de 1642, que recoge *BICRES II* basándose únicamente en que la menciona Palau⁴: no hemos encontrado referencia a ella en ningún otro sitio fiable.

¹ Niederehe, H.-J., *Bibliografía cronológica de la lingüística, la gramática y la lexicografía del español (BICRES II). Desde el año 1601 hasta el año 1700*, Amsterdam / Philadelphia, J. Benjamins, 1999.

² El único impresor que aparece en la portada de la edición de Bruselas de 1660 es Jan Mommaert. La de París del mismo año, por el contrario, fue llevada a cabo por un consorcio de editores. Cada uno de ellos pone únicamente su nombre en los ejemplares que salieron de sus talleres, lo cual es preciso tener en cuenta para no interpretar que existieron diversas ediciones parisinas con la misma fecha. Estos impresores son Chamhoudry, Dupuis, Guignard, Maucroy, Pepingué, Simon le Sourd, Sommaville, Villery.

³ Niederehe, J.-N., “Les dictionnaires franco-espagnols jusqu’en 1800”, *Histoire, Épistémologie, Langage*, n° 9/2, 1987, p.19. Niederehe, citando a Palau, da París, Chamoudry, como ciudad y editor para la edición de 1680.

⁴ Palau y Dulcet, A., *Manual del librero hispanoamericano (1923-1927)*, Madrid, J. Ollero, 1990.

El *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española*, aparece atribuido en *BICRES II* unas veces a C. Oudin (ediciones de 1616, 1617, 1627 y 1677) y otras a quien creemos es su verdadero autor, Girolamo Vittori, figurando incluso asignada alguna de sus ediciones a ambos lexicógrafos. En nuestra opinión, esta doble atribución de autoría deriva de la conjunción de dos factores: por un lado, la fidelidad de Niederehe a las fuentes bibliográficas que le han servido de base; por otro, la confusión que reinó durante mucho tiempo en torno a este diccionario, la cual no podía por menos que quedar reflejada en las fuentes que Niederehe transcribe. Así, por ejemplo, si en *BICRES II* la edición de 1617 es atribuida a C. Oudin, se debe a que esta apareció sin indicación del nombre de autor (que sí figura en la edición de 1609: Vittori), atribuyéndosela tanto Palau como Cioranescu a C. Oudin⁵. También Quemada, ALF y Dichtl⁶ atribuyen la obra a César Oudin, mientras que en Gallica (colección de textos digitalizados de la Bibliothèque nationale de France) se asigna la edición de 1627 a Antoine Oudin. Gili Gaya, por su parte, basándose en La Viñaza⁷, da como anónima la edición de 1671, hablando sólo de fuertes semejanzas con el *Tesoro* de Vittori⁸. El caso de Suárez Gómez⁹ es todavía más curioso: para la primera edición del primer volumen da como fecha 1606 (editor J. Crespín, sin indicación de ciudad de edición) y, para el segundo y tercer volumen, 1616 (Colonia, P. de la Roviére); a lo cual añade, como obra diferente pero con el mismo título, la que, con fecha de 1616-1617 (Colonia, S. Crespín y P. de la Roviére), atribuye a C. Oudin, Nicot, La Crusca y otros¹⁰.

Este embrollo en las fuentes se traduce en *BICRES II* en datos que pueden desorientar al lector desprevenido. La edición de 1627, por ejemplo, aparece con cinco entradas diferentes: la

⁵ Palau, *op.cit.*, nº 207312. Cioranescu, A., *Bibliografía francoespañola (1600-1715)*, anejo 36 del *Boletín de la Real Academia Española*, 1977, pp.129-130. Para la edición de 1617, *BICRES II* cita igualmente como fuente a Gallina, quien sin embargo da como autor, no a Oudin, sino a Vittori. Cfr. Gallina, A., “*Il Tesoro de las tres lenguas di Gerolamo Vittori*”, *Contributi alla storia della lessicografia italo-spagnola dei secoli XVI e XVII*, Firenze, L. S. Olschki, 1959, pp.227-246.

⁶ Quemada, B., *Les Dictionnaires du français moderne (1539-1863). Étude sur leur histoire, leurs types et leurs méthodes*, París, Didier, 1968, p.572. Archives de la Linguistique Française (ALF, collection de documents relatifs à la langue française publiés entre 1500 et 1900), édition microfichée sous la direction de B. Quemada, París, France-Expansion, 1974, nº 308. Dichtl, G., “Los comienzos de la lexicografía hispano-neerlandesa”, *Lexicografías iberorrománicas: problemas, propuestas y proyectos*, ed. por M. T. Fuentes Morán y R. Werner, Frankfurt am Main, Vervuert, Madrid, Iberoamericana, 1998, p.27.

⁷ Muñoz y Manzano, C., Conde de la Viñaza, *Biblioteca histórica de la filología castellana* (1893), Madrid, Atlas, 1978, nº 736.

⁸ “[El *Tesoro de las tres lenguas* de 1671] Está enteramente copiado de Oudin y Franciosini; más inmediatamente aún, del *Tesoro* trilingüe de Vittori.” (Gili Gaya, S., *Tesoro lexicográfico (1492-1726)*, Madrid, Instituto Antonio de Nebrija, 1947, p.XVIII).

⁹ Suárez Gómez, G., “Avec quels livres les Espagnols apprenaient le français (1520-1850)”, *Revue de littérature comparée*, nº 35, 1961, pp.334-335.

¹⁰ En lo relativo al lugar de edición, Suárez Gómez comete el mismo yerro que ya descubrió Gili Gaya (*op.cit.*, 1947, p.XVIII) en La Viñaza (*op.cit.*): el de confundir la localidad de Coligny, cercana a Ginebra, con la ciudad de Colonia (*Cologne* en francés).

primera con el nombre de autor “Anónimo [= Vittori, Girolamo]”; las entradas segunda, tercera y cuarta (primera, segunda y tercera partes de la obra respectivamente) con autor “Oudin, César”, y la quinta entrada con autor “Vittori, Girolamo”. En la primera entrada, la ciudad de edición y el nombre del editor son “Cologne: Jacques Crespin”, mientras que en las demás entradas se indica “Genève: Jacques Crespin”, lo que parece en principio contradictorio sin serlo verdaderamente.

La realidad es que no existe un *Tesoro de las tres lenguas* del que sea autor C. Oudin. Este publicó en 1607 su *Tesoro de las dos lenguas*. Dos años después, en 1609, publicó Girolamo Vittori¹¹ su *Tesoro de las tres lenguas*, que era fundamentalmente un plagio del diccionario español-francés y francés-español de Oudin, al que Vittori había añadido, no obstante, tanto en el primero como en el segundo tomo, las correspondencias en italiano y cierto número de voces españolas que no se hallaban en Oudin; resultó así un diccionario en dos tomos, el primero español-francés-italiano y el segundo francés-italiano-español.

Cuando sale a luz la segunda edición (1616) del *Tesoro de las dos lenguas* de Oudin, este autor denuncia en el prólogo, como ya señalaba F. Brunot¹², la usurpación de que había sido objeto su obra en el *Tesoro* publicado en Ginebra:

L'adiousteray à l'advertissement cy dessus, que ceux qui ont fait imprimer ce *Tesoro* à Geneue, avec l'addition de la langue Italienne, & de quelques dictionnaires Espagnoles fournies par d'autres, n'ont pas oublié de s'attribuer l'honneur de l'auoir compilé, mais ils ne se sont pas aduisez de le conferer avec d'autres Dictionnaires, tant François qu'Espagnols, où ils eussent trouué, qu'en la premiere edition faite à Paris, il manque (par la faute des Imprimeurs) vne page entiere en la lettre R, de la seconde partie qui est François Espagnolle, à sçauoir depuis le mot *retordre* iusques à *réuer*, preuee suffisante, puisque le mesme deffault est en leur impression, qu'ils ne se sont seruis que de nostre exemplaire¹³.

Esta prueba aportada por Oudin es de tal envergadura que no cabe dudar de su palabra, si bien calla que él mismo, en contrapartida, adopta en esa segunda edición la mayor parte de los nuevos vocablos españoles que había incorporado Vittori¹⁴. Tras este plagio mutuo –aunque descompensado, ya que el plagiarlo es fundamentalmente Vittori–, las similitudes entre los dos diccionarios, el de Oudin y el de Vittori, son tales que no cabe extrañarse de que ciertas recopilaciones bibliográficas atribuyeran a Oudin el diccionario de Vittori o, al menos, que le atribuyeran aquellas ediciones de este último diccionario que aparecieron sin mención del nombre

¹¹ Su nombre aparece en el interior de la obra en su forma italiana. En portada aparece traducido al francés como *Ierosme Victor*. Sobre los orígenes y vida de este autor, véase Gallina, *op.cit.*, 1959, p.229-231.

¹² Brunot, F., *Histoire de la langue française des origines à 1900*, tomo III, primera parte (1909), París, A. Colin, 1966, p.82, nota 3.

¹³ Oudin, C., *Tesoro de las dos lenguas francesa y española*, París, Veuve Marc Orry, 1616, “Advertissement”.

¹⁴ Así lo afirma L. Cooper en “Girolamo Vittori y César Oudin: un caso de plagio mutuo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, nº 14/1-2, 1960, p.10, 15.

del autor.

A nuestro entender, cabe establecer, sin embargo, una distinción entre ambas obras simplemente a partir del título: el diccionario de dos lenguas, francés y español, es el de César Oudin, siempre aparecido en París o Bruselas (salvo la edición de 1675, sacada en Lyon). En cambio, el de tres lenguas –francés, español e italiano– es el de Vittori, siempre publicado en Ginebra o en Cologny¹⁵. Esto nos lleva a las siguientes consideraciones en lo relativo a algunas de las ediciones del *Tesoro de las tres lenguas* que figuran en *BICRES II*:

a) Ninguna de las ediciones que figuran con fecha anterior a 1607 parecen poder haber existido realmente, ya que el 16 de enero de 1607 es la fecha en que acabó de imprimirse la primera edición del *Tesoro de las dos lenguas* de Oudin, del que surgió el *Tesoro de las tres lenguas*. La primera edición de este último es pues la de 1609¹⁶.

b) De lo dicho se deduce también que la edición de 1602 que da Niederehe, basándose sólo en el testimonio de Palau, tiene que ser un error de este último; de hecho, *BICRES II* no da paradero conocido para esta supuesta edición. Tal como se hace para otras obras, hubiera sido conveniente haber insertado, también en este caso, un comentario sobre su improbable existencia.

c) La edición de 1606 tampoco existió. Aunque esta fecha aparece en la portada del primer tomo, es una errata; la fecha correcta es la de 1616 que lleva el segundo tomo. *BICRES II* avisa de la posibilidad de que la edición de 1606 sea apócrifa mediante una cita de Gallina (*op.cit.*, 1959, p.233); también se podría haber recurrido en este sentido a los argumentos contundentes aportados por Cooper¹⁷, aunque, en realidad, el propio *BICRES II* proporciona una evidencia más de que esto es así: para la edición de 1606 (Cologny, S. Crespin), en *BICRES II* solo aparece transcrita la portada principal de la obra, es decir la que se halla en el primer volumen; en cambio, para la de 1616, sólo se transcribe la portada de la segunda parte de la obra, sin referencia a ninguna posible edición de la primera parte fechada en 1616. Ciertamente a esta

¹⁵ Como explica Gallina (*op.cit.*, 1959, p.233-234), el verdadero lugar de impresión es siempre Ginebra. Las ediciones que presentan en portada Cologny como lugar de edición sólo intentaban facilitar la difusión del diccionario por territorio católico; las polémicas religiosas de la época dificultaban, en efecto, la libre circulación por los países católicos de las obras provenientes de ciudades de confesión protestante. Sobre este tema puede consultarse Bonnant, G., *Le livre genevois sous l'Ancien Régime*, Ginebra, Droz, 1999, o bien Bruña Cuevas, M., “El lugar de edición de los diccionarios francés-español (siglos XVI-XXI)”, en prensa.

¹⁶ G. Colón no tiene razón, por tanto, cuando corrige a Gili Gaya (*op.cit.*, 1947, p.XXIV) en el sentido de que la primera edición del *Tesoro* de Vittori no es de 1609, sino de 1606. Cfr. Colón, G., “À propos du *Tesoro Lexicográfico* de M. Gili Gaya”, *Zeitschrift für romanische Philologie*, nº 72, 1956, p.382.

¹⁷ Cooper señala (*op.cit.*, 1960, p.6-7) que la “edición de 1606 contiene muchos errores tipográficos que no aparecen en la de 1609, pero sí en las de 1637 y 1644”, lo que “probaría, al menos, que la edición de 1606 sirvió de modelo a las dos últimas.” Por otra parte, mientras que en la portada fechada en 1606 se lee “derniere edition reueuë et augmentee en plusieurs endroits”, en la de 1609 no aparece esta indicación. Creemos, pues, que se equivocan quienes atribuyen la edición fechada en 1606 al año 1609; tal es el caso de M. Mormile en *Storia dei dizionari bilingui italo-francesi*, Fasano, Schena, 1993, p.33, 104.

conclusión sólo cabe llegar deteniéndose cuidadosamente en interpretar los datos recogidos en *BICRES II*, ya que, mientras que para la parte fechada en 1606 se da expresamente como autor a Vittori, puesto que así consta en la portada, la parte fechada en 1616, aunque presentada como anónima (ya que no consta el nombre del autor en la portada), figura atribuida a C. Oudin. Tal atribución a autores distintos puede despistar a quien consulte esta bibliografía. Es verdad que, entre los comentarios que aporta *BICRES II* para la edición de 1616, se lee que “el autor podría ser también: Vittori, Girolamo”; pero, por un lado, tal comentario solo aparece en la segunda de las dos entradas seguidas (nº 251 y 252, ambas de Cologny, P. de la Rovière y con el mismo número de páginas) que figuran en *BRICRES II* para la edición de 1616, lo cual ya es de por sí una complicación que puede sembrar la duda en cuanto a si se trata realmente de la misma obra en los dos casos; y, por otro lado, hubiera sido preferible presentar esta edición de 1616 como debida a Vittori, indicando en los comentarios que algunas de las obras bibliográficas consultadas para elaborar *BICRES II* se la atribuyen a Oudin.

Una última observación en cuanto a esta edición de (1606)-1616: las dos partes, aunque editadas en Cologny, llevan editor diferente; en la portada de la primera aparece S. Crespin, mientras que en la de la segunda aparece P. de la Rovière. No nos cabe duda de que este hecho ha debido contribuir a aumentar la confusión en torno a ellas; pero no nos parece argumento lo bastante fuerte para disociarlas: simplemente, como era entonces frecuente y siguió siéndolo después, dos casas editoriales unieron sus esfuerzos para dar a la imprenta una misma obra. Véase a este respecto, por ejemplo, lo que hemos comentado (nota 2) sobre la edición de París, 1660, del *Tesoro de las dos lenguas* de Oudin.

d) La edición de 1617 aparece en los números 272 y 283 de *BICRES II*. El número 283 corresponde a la primera parte de la obra y da a C. Oudin como autor, a pesar de que lo que se lee en la transcripción de la portada que ofrece *BICRES II* no es que el autor sea Oudin; lo que se lee exactamente es “par Caesar Oudin, Nicot, La Crusca, & autres” . Evidentemente resulta imposible creer que La Crusca o Nicot hubieran podido participar en la elaboración del diccionario, en el caso del segundo por la simple razón de que probablemente hubiera muerto hacia 1600. Ello es ya un indicio para pensar que tampoco Oudin es autor de la obra; su prestigio, por otro lado, estaba lo bastante asentado como para que este autor no necesitara nunca asociar su nombre al de otros para vender sus obras. En cuanto al número 272 de *BICRES II*, corresponde a la tercera parte del *Tesoro* y, aunque presentada como anónima (ya que no aparece ningún nombre de autor en portada), se atribuye, una vez más, a C. Oudin. No aparece en *BICRES II* una posible segunda parte de la obra que fuera publicada en 1617.

Todos estos datos plantean dos cuestiones: la de por qué el nombre de Vittori, que aparecía en la portada de 1609 y en la fechada como de 1606 (=1616), no aparece ya en la de 1617 y la de por qué no existe una segunda parte fechada en 1617. Las dos cuestiones son en realidad aspectos relacionados de un mismo problema: la acusación de plagio lanzada por Oudin contra el *Tesoro de las tres lenguas* en el prólogo de la segunda edición (1616) de su *Tesoro de las dos lenguas*. La reacción de los editores de Ginebra ante tal acusación no creemos que fuera, como se ha dicho, la de manipular el año de edición publicando, en 1617, tiradas fechadas en 1606¹⁸. Si tal hubiera sido el caso, no se hubiera cometido el burdo desliz de publicar la primera parte con la fecha manipulada de 1606 y la segunda parte con la fecha 1616: S. Crespin, editor de la primera parte, y P. de la Rovièrre, editor de la segunda, se habrían puesto de acuerdo para llevar a cabo operación tan delicada.

Como hemos dicho, existió realmente una edición de las partes primera y segunda en 1616, con el único problema de que, por errata en la impresión, la *X* de *M.DC.XVI*, fecha que figura en la segunda parte, no fue incluida en la portada de la primera parte, lo que da lugar a la fecha *M.DC.VI*. Con los ejemplares de (1606)-1616 ya en el mercado, los editores tendrían noticias de la acusación de plagio lanzada por Oudin, siendo su reacción inmediata la de medio ocultar y medio subsanar el desaguisado pese a los gastos que la operación llevaba aparejados. Más precisamente, tal operación la llevó a cabo S. Crespin, ya que P. de la Rovièrre, editor de la segunda parte, pudo mantenerse al margen, evitando con ello las pérdidas económicas a que acabamos de referirnos. Seguramente, S. Crespin volvió a sacar, con fecha de 1617, la primera parte de la edición de 1616 (la fechada por error como de 1606); esta edición de 1617 es idéntica en todo a la del año anterior¹⁹ salvo en la portada, que difiere en varios puntos. Uno de ellos es el relativo a la autoría de la obra: allí donde, tanto en 1609 (primera edición) como en 1606 (segunda edición, 1616 en realidad), se lee “Le tout recueilli des plus celebres Auteurs [...] par Hierosme Victor Bolonois”, en la portada de 1617 se lee “Le tout recueilli des plus celebres Autheurs [...] par Caesar Oudin, Nicot, La Chrusca, et autres”. El editor, ante la acusación de plagio lanzada por Oudin el año anterior, intentaría lavar así la cara de su publicación presentándola como una obra compuesta por aluvión, es decir, por reunión del material lexicológico de diversos diccionarios anteriores; y, en un ingenuo o astuto prurito de justicia –no puede excluirse que el editor fuera el primer sorprendido por el plagio llevado a cabo por Vittori–

¹⁸ Así lo creen A. Gallina (*op.cit.*, 1959, p.240) y M. Alvar Ezquerro “Antiguos diccionarios plurilingües del español”, *Actas del Primer Coloquio Internacional de Traductología*, ed. por B. Lépinette Lepers, M. A. Olivares Pardo y E. Sopena Balordi, Valencia, Universitat de València, Departamento de Filología Francesa e Italiana, 1991, p.10.

, se coloca a César Oudin en primer lugar de la lista de autores de la obra, suprimiendo toda mención del nombre de Vittori. Este nombre, en efecto, queda eliminado no sólo de la portada, sino igualmente del final del texto en italiano que está situado tras el “*Advertissement necessaire avx Lectevrs touchant l’orthographe de la Langve Espagnolle, et dv moyen de faire son profit du present Recueil*”, copia literal del “*Advertissement*” incluido por Oudin en su *Tesoro de las dos lenguas*. Tal texto en italiano aparecía firmado, tanto en 1609 como en 1606 (= 1616), por “*Girolamo Vittori, Cittadino Bolognese*”, mención que desaparece, como hemos dicho, de la edición de 1617, a pesar de que el texto se mantiene²⁰.

Una segunda diferencia de la portada de 1617 con la de las ediciones anteriores es que anuncia una tercera parte para una obra que hasta entonces se había compuesto solo de dos. Esta parte tercera presenta las entradas en italiano seguidas de su traducción al francés y al español, y, salvo variaciones de poca monta, no es más que la reordenación del material que ya contenían las partes primera y segunda. La portada de esta tercera parte de 1617, que se incluirá ya en todas las ediciones posteriores de la obra, tampoco hará la más mínima referencia a Vittori; en ella se lee: “*Hora nuovamente posta in Ivce, cavata da diversi avtori e Lessicografi, massime del Vocabolario della Crusca*”. La necesidad de esta tercera parte en el plan del editor de 1617 es evidente: una obra compuesta de tres partes puede defenderse mejor de las acusaciones de plagio al diferenciarse más claramente del *Tesoro de las dos lenguas* de Oudin, que sólo se componía de dos. Por otra parte, las posibilidades de venta aumentarían.

Queda la cuestión de la segunda parte. *BICRES II* no recoge ninguna edición de la segunda parte fechada en 1617. Sólo la primera parte y la tercera parecen haber sido editadas con tal fecha por las razones que ya hemos expuesto. ¿Por qué no se reeditó también la segunda con una nueva portada? Porque un cambio de portada no hubiera añadido nada a la operación editorial de lavado de cara que se trataba de llevar a cabo. El nombre de Vittori figuraba en la portada de la primera parte, pero no en la de la segunda, por lo que no había una razón perentoria

¹⁹ Véanse las pruebas aportadas por Gallina, *op.cit.*, 1959, p.233.

²⁰ La edición de 1627 guardará el mismo silencio en cuanto al nombre de Vittori que la de 1617; pero, en la portada del primer tomo de la edición de 1637, volverá a aparecer, como en 1609 y 1606 (= 1616), la mención “*Le tout recueilli des plus celebres Auteurs [...] par Hierosme Victor Bolonois*”. Si a ello se une que el texto en italiano que seguía al “*Advertissement*” en todas las ediciones anteriores no aparece ya en 1637, puede decirse que esta edición constituye una nueva apropiación ilícita del trabajo de Oudin. Como ya señalaba Gallina (*op.cit.*, 1959, p.243), en ese texto en italiano Vittori se presentaba a sí mismo como traductor a este idioma de un diccionario español-francés, cuya identificación no proporcionaba; su supresión, unida a la restitución del nombre de Vittori en la portada del primer tomo, constituye, pues, toda una maniobra de ocultamiento de los orígenes verdaderos del *Tesoro de las tres lenguas*. Lo mismo ocurre en la edición de 1644, del mismo editor que la de 1637, J. Crespin. Cuando la obra vuelve a darse a la imprenta por nuevos editores (1671, Ginebra / Cologny, J.-A. & S. de Tournes), la portada ya no atribuirá su autoría ni a Oudin ni a Vittori; lo que se lee en ella es “*Le tout recueilli des plus Celébres Avtevr*”, sin mención alguna de la identidad del autor de la recopilación.

para realizar el gasto que suponía imprimir de nuevo la portada de la segunda parte con fecha de 1617. No creemos, por tanto, acertada la razón que avanzaba Gallina para este hecho:

Osservando le indicazioni tipografiche di queste tre parti, si nota che la seconda parte è edita da Pierre de la Rouviere, mentre la prima e la seconda sono edite da Samuel Crespin. Ciò avviene sia nella copia di Milano che in quella di Madrid²¹. Il fatto ci porterebbe ad una conclusione curiosa: evidentemente le varie parti del vocabolario, venivano unite liberamente l=una all=altra, e, forse, non venivano stampate assieme, ma secondo che si presentava la necessità di rifornire il mercato, il quale probabilmente le offriva anche separatamente²².

Si Gallina tuviera razón, hubiera sido probable que la edición de 1616 de la segunda parte se hubiera agotado poco tiempo después de 1617 y se hubiera hecho una nueva edición independiente de esa segunda parte. Esto no sucedió. Después de 1617, la siguiente edición del *Tesoro* aparece en 1627 y comprende las tres partes de la obra.

e) La edición de 1610? aparece en *BICRES II* con un signo de interrogación, es decir, como edición sin fechar y hecha en Amberes por H. Verdussen. No se proporcionan datos en cuanto al número de páginas o de tomos que podría haber comportado y, como en el caso de la supuesta edición de 1602, tampoco para esta edición se conoce ningún paradero; consignándola, *BICRES II* simplemente se mantiene fiel a su principio director de citar todas las referencias halladas en bibliografías anteriores. Ahora bien, en lo que a esto último se refiere, donde, según *BICRES II*, únicamente se menciona anteriormente esta posible edición es en Gallina (*op.cit.*, 1959, p.246); sin embargo, al consultar el trabajo de Gallina no hemos encontrado ninguna mención de una edición de 1610, por lo que sólo cabe creer que algún fallo informático ha introducido este dato en la relación de obras recogidas en *BICRES II*. De no ser así, nos inclinamos a pensar que en algún momento alguien ha podido cometer un error de interpretación o de lectura de otro título. El impresor Verdussen, en efecto, publicaba en Amberes, por los mismos años (más concretamente en 1608, tal como lo recoge *BICRES II*), el *Dictionario coloquios, o dialogos en quatro lenguas, Flamenco, Frances, Español y Italiano*, anónimo pero perteneciente a la larga serie de los Berlaimont proveniente del siglo anterior. No es demasiado fácil, pero quizá pueda haber ocurrido que una mala lectura de este título explicara la reseña que aparece para 1610? en *BICRES II*.

f) Comentarios parecidos a los que acabamos de hacer para la edición de 1610? serían

²¹ Gallina se refiere a los ejemplares de 1616-1617 que se encuentran en la Biblioteca Braidense de Milán y en la Biblioteca Nacional de España. *BICRES II* recoge la presencia en la Nacional de los tres volúmenes de 1616-1617 con las signaturas correlativas 1/2055, 1/2056, 1/2057, pero sólo señala para Milán la presencia de las partes segunda y tercera, cuyas signaturas no aporta. Indica en cambio las signaturas 7.8 Gram(1), 7.8 Gram(2) y 7.8 Gram(3) como correspondientes a la primera parte de 1617, la segunda de 1616 y la tercera de 1617 en la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel.

aplicables a la que aparece en *BICRES II* para 1614. De nuevo no se conoce paradero para esta edición y de nuevo la única base para mencionarla es que la señala Gallina (*op.cit.*, 1959, p.238). Sólo que, en este caso, Niederehe ha añadido, con acierto a nuestro modo de ver, el comentario “De existencia dudosa”. Los datos relativos a esta edición son, en efecto, todavía más escasos que los que se daban para la de 1610?: *Tesoro de las tres lenguas* (sin indicación de cuáles) de Vittori, publicada en Amberes. Estos datos están basados, como hemos dicho, en Gallina, quien, a su vez, se limita a citarlos porque los había encontrado en Beaulieux²³, y no, como es el caso para otras ediciones, porque hubiera manejado ella misma un ejemplar del *Tesoro* fechado en 1614.

g) Gallina (*op.cit.*, 1959, p.238,246) señala una posible edición del *Tesoro* de Vittori aparecida en Amberes en 1639. *BICRES II* la cita basándose de nuevo únicamente en el testimonio de Gallina, aunque añadiendo otra vez, puesto que esta investigadora confiesa no haberla visto, el comentario “De existencia dudosa”. Gallina, en efecto, sólo menciona esta edición basándose en una mención de la *Allgemeine Deutsche Biographie*²⁴. Lo más probable es que se trate de una confusión con otro *Tesoro* anónimo, concretamente con el *Thesoro de las tres lenguas Española, Francesa y Flamenca*, también conocido como *Anónimo de Amberes* por haber sido impreso en esta ciudad por C. J. Trognésius, y cuya primera edición data precisamente de 1639.

h) Hay todavía en *BICRES II* dos ediciones más que nos parecen dudosas; nos referimos a las de 1677 (Ginebra, J. & S. de Tournes) y 1660 (Ginebra, Ph. Albert & A. Pernet). En ambos casos la fuente en que se basan los datos de *BICRES II* es la *Bibliografía* de Cioranescu (*op.cit.*, 1977), quien, a su vez, se basa en la de Foulché-Delbosc²⁵. En el primer caso, y dado que sólo éste último la cita, puede tratarse de una mala lectura de la fecha 1671 (interpretando el 1 final como un 7), año en que los De Tournes dieron a la imprenta la que habitualmente se tiene por la última edición del *Tesoro* de Vittori. En el segundo caso, nuestras dudas se deben a que no parece lógico pensar que los mismos impresores de la primera edición de 1609 volvieran a editar cincuenta años después –probablemente ya habrían muerto– una obra que, además, venía imprimiendo desde 1616 (con fecha de 1606) la familia de los Crespin.

Ya expusimos al principio cuáles creíamos que eran las ediciones del *Tesoro* de Oudin.

²² Gallina, *op.cit.*, 1959, p.239-240.

²³ Beaulieux, Ch., “Liste des dictionnaires, lexiques et vocabulaires français antérieurs au *Thésor* de Nicot (1606)”, *Mélanges de Philologie offerts à Ferdinand Brunot* (1904), Ginebra, Slatkine Reprints, 1972.

²⁴ (1875-1912) Leipzig, Duncker & Humblot, 1967-1971. Puede consultarse actualmente en versión digitalizada: http://mdz1.bib-bvb.de/~ndb/adb_index.html.

²⁵ Foulché-Delbosc, R., *Bibliographie hispano-française. 1477-1700* (1911), Nueva York, Kraus Reprint, 1962.

Tras todo lo dicho, los años de edición del *Tesoro de las tres lenguas* de Vittori nos parecen ser, en tanto no aparezcan pruebas en contra, los de 1609, 1606 (= 1616)-1616-1617, 1627, 1637, 1644 y 1671.

MANUEL BRUÑA CUEVAS

Universidad de Sevilla

La percepción de las referencias culturales a través de la traducción

Al hilo del trabajo que presentamos en el pasado congreso de Oviedo en el que recogíamos nuestra experiencia como docentes en la Licenciatura de Traducción e Interpretación en la Universidad de Alicante, hemos querido retomar ahora la problemática de la traducción como proceso de restitución de elementos lingüísticos y culturales, haciendo especial hincapié en la percepción de estos últimos.

Ya hace tiempo que venimos observando en textos literarios traducidos de publicación relativamente reciente numerosos errores de traducción, relativos en particular a las referencias culturales. Tal vez por deformación profesional nos resulta inevitable ir juzgando el texto a medida que avanzamos en la lectura. Lo cierto es que hay que reconocer que la calidad de los textos traducidos es, a menudo, francamente mejorable. De esta misma preocupación se hace eco el escritor Javier Marías en su artículo “Productos podridos” publicado en el País Semanal, donde tras enumerar y comentar una larga serie de lo que él llama “disparates traslaticios”, concluye:

Siempre ha habido traductores infames, pero lo de ahora es lo nunca visto, sobre todo porque, además, a la mayoría de los editores les trae sin cuidado lo que se publica bajo su sello. Encargan el trabajo a ineptos o a jetas (dobles en ambas lenguas), y luego no lo revisan ni corrigen¹.

Como docentes de la licenciatura de traducción no podemos permanecer impasibles ante estos hechos, antes bien, tenemos unas cuantas cosas que decir al respecto.

Muchos de nuestros antiguos alumnos, ya integrados en el mundo laboral, nos manifiestan, su desencanto, lo incompleto de la formación recibida y, en especial, la insuficiencia de los textos traducidos. Y es que, independientemente de que la tarea de entender, saber interpretar y vehicular las ideas, puntos de vista, emociones de los diversos autores sea una ardua labor que requiere una especial sensibilidad, el traductor no nace, se hace. A traducir, se aprende traduciendo, cuanto más, mejor.

Quisiéramos insistir, además, en que las condiciones en que el traductor realiza su trabajo no suelen ser las ideales. Las editoriales exigen que la traducción les sea entregada en

¹ Marías, J., “Productos podridos” in *El País Semanal*, 13/3/2005.

plazos imposibles, casi “efímeros”, al tiempo que ofrecen remuneraciones insignificantes. De este modo, se juntan el hambre con las ganas de comer. La escasez de tiempo jamás será garante de una buena traducción, a lo que hay que sumar el hecho de que habrá que conseguir muchos contratos de traducción para lograr reunir un sueldo digno a final de mes.

Volviendo al tema de nuestro estudio, quisiéramos subrayar que consideramos esencial la asignatura Contrastes Lingüísticos y Culturales, que se imparte en nuestra Universidad en el segundo año de licenciatura y que viene a complementar la formación lingüística que el alumno adquiere a través de la lengua B, afianzando sus conocimientos extra-lingüísticos y descubriéndole una realidad tan próxima a la nuestra y a la vez tan distinta en muchos aspectos.

Numerosos autores han puesto de relieve en sus trabajos lo fundamental de este tipo de conocimientos. Así, por ejemplo, Darbelnet² insistía en que el hallazgo de las equivalencias de traducción debía considerar tres niveles: el lingüístico, el cultural y el textual. J.R. Ladmiral³ afirma, por su parte, que cada lengua es solidaria de todo un contexto cultural. Por ello podemos decir que la lengua no puede considerarse aisladamente de la cultura de la que es vehículo.

En el caso concreto de la traducción literaria, E.Cary manifiesta:

Le contexte linguistique ne forme que la matière brute de l'opération [de traduction]: c'est le contexte bien plus complexe des rapports entre deux cultures, deux mondes de pensée et de sensibilité qui caractérise vraiment la traduction⁴.

Parte del problema que se presenta a la hora de traducir los referentes culturales es que, en muchos casos, los alumnos, por desconocimiento de la realidad o por no ser las alusiones transparentes, no las perciben. La transmisión de estos conocimientos no es fácil, de ahí la importancia de que los profesores, además de ayudarles en la adquisición de las destrezas necesarias, seamos capaces de desplegar múltiples estrategias para responder a la curiosidad y al interés de nuestros alumnos y satisfacer la necesidad que este tipo de conocimientos supone para aquél que desea aprender el arte de la traducción.

Una constante entre las recomendaciones que hacemos a nuestros alumnos es la necesidad de leer en francés y en castellano, lo imprescindible de leer la prensa y textos literarios de todas las épocas, con el fin no sólo de mantener al día su léxico, sino también para acceder a una multiplicidad de estilos y, lo que es fundamental, ir incrementando sus

² Dalbernet, J., "De la conception à l'enseignement de la traduction" in *La traduction. L'universitaire et le praticien*, Ottawa: Ed. Université d'Ottawa, 1984, p.272.

³ Ladmiral, J.R. , *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1979, pp.17-18.

⁴ Cary, E., *Comment faut-il traduire?*, Lille, P.U.L., 1985, p.35.

conocimientos extra-lingüísticos. A todo ello podemos añadir la baza que supone para el docente Internet, que en esta era de las nuevas tecnologías y del culto a la *inmediatez* permite al profesor acercar al alumno a la realidad ajena en cuestión de segundos. No es posible conocer un fenómeno actual sin conocer su trasfondo histórico y social. Si el traductor se queda en las meras palabras, se perderá en muchas ocasiones el efecto pretendido por el autor.

Con el fin de ilustrar el procedimiento que hemos seguido en nuestra experiencia docente, hemos elegido abordar los errores observados en la traducción al castellano de la novela de Michel Houellebecq *Plateforme*, publicada en Francia por Flammarion en el año 2001 y en España por Anagrama en el 2002.

Se trata de una obra polémica que causó gran revuelo en Francia y cuya traducción al castellano fue casi inmediata. El protagonista es un parisino de unos cuarenta años, funcionario en un Departamento de cultura, que decide hacer turismo sexual en Tailandia. Allí conocerá a Valérie, una directiva de *Nouvelles Frontières* con quien inicia una relación. Al regresar, ambos deciden embarcarse en una nueva aventura empresarial: crear una red mundial de clubs de vacaciones donde el sexo se practique libremente. Este libro es, asimismo, la descripción del vacío de nuestras vidas, del aburrimiento y la incapacidad de comunicar que el ser humano puede sufrir en nuestra sociedad.

En textos como éste, que abunda en conocimientos sobre un campo especializado muy concreto, el de los tour-operadores, al igual que sucede con la traducción de textos periodísticos y, como señalan Florentino Heras y Francisco Ramón⁵, es fácil que, a pesar de comprender las palabras del texto, lo que podríamos llamar el *contexto* se escape, por lo que el mensaje queda incompleto, o podríamos ver el mensaje, pero perderse el contexto cultural. En el caso de esta novela, la comprensión del sentido, del proceder, de las reflexiones de los personajes pasa por un conocimiento profundo de la sociedad francesa.

En nuestra modesta opinión, la traducción de *Plateforme* publicada por Anagrama, descuida el referente extra-lingüístico del texto. Precisamente por ello, resulta interesante de comentar en el aula.

Para empezar, podríamos mencionar la enorme cantidad de anglicismos que aparecen a lo largo de la obra, anglicismos de uso muy frecuente en francés coloquial pero no así en español. A guisa de ejemplo podríamos citar términos como *peep-show* (p.23), *body massage* (p.49), *happy hour* (p 81), *rave* (p.83), *ferry-boats* (p.79), un *resort* (p.94), *groove* (p.230), expresiones como “una visión *fun*” (p.23), “una cama *king size*” (p.41), “el viaje había sido

⁵ Heras, F. – Ramón, F., in GRUPO IRIS, *La traducción del texto periodístico*, Alicante, Editorial Club Universitario, 1996, p.20.

cool” (p.120), “estaba de lo más *cool*” (p.205), “una *full moon rave party*” (p.97) o “una camiseta *Rage against the machine*” » (p.51). Dado que nuestra lengua no hace tantos préstamos directos, ¿hemos de suponer que el lector ha de conocer el significado de cada una de estas expresiones? ¿No sería mejor traducirlas? Nosotras tal vez no hubiéramos traducido *peep show* ni *body massage* pues son términos que no se le escaparían al lector medio, mas ¿por qué mantener “una cama *king size*”, que equivaldría aproximadamente a lo que en España denominamos “una cama francesa”? ¿No hubiera sido más adecuado decir “una visión divertida” o “cómica” en lugar de utilizar el término inglés *fun*? ¿Qué sucede con *ferry boat*, que no se utiliza en castellano? ¿Por qué no traducirlo por “transbordador” o simplemente utilizar *ferry*, abreviatura de *ferry boat*, que sí es de uso corriente en nuestro idioma? ¿Y qué diríamos de *resort*, que podría traducirse por “complejo turístico”, y que es un término que no conocería quien no estuviera muy familiarizado con el inglés o la terminología del turismo? ¿Qué hacer con el adjetivo *cool*, tan corriente en francés y tan ininteligible en nuestro idioma? Otro tanto sucede con *groove*. En todos estos casos, optaríamos por traducir las palabras con el fin de respetar la cultura de la lengua de llegada.

Como señala Mercedes Tricás⁶, los problemas que se plantean con ocasión de la traducción de los distintos códigos culturales son más difíciles de resolver que los problemas de índole lingüística, sobre todo si se trata de culturas muy alejadas entre sí. En el caso del francés y el castellano, existe un conjunto de conocimientos, creencias y suposiciones comunes pero la traducción de los referentes culturales suele experimentar ciertas distorsiones.

Por lo que respecta a la *happy hour*, la *rave* o la *full moon rave party* aclararíamos el significado mediante una nota a pie de página pues tal vez en estos casos, dado que la palabra no existe en castellano, haya una mayor necesidad de utilizar el término foráneo.

En cuanto a la camiseta *Rage against the machine*, la frase debería hacer sonar de algún modo la campana. Una vez más Internet resulta ser una herramienta de gran utilidad. Tecleando *Rage against the machine* y mediante un simple click aterrizamos en un listado larguísimo de páginas web sobre un polémico grupo de rock surgido a principios de la década de los 90. Explicitar en la traducción que se trata de un grupo de rock no daría idea de lo que supuso y de las implicaciones de suscribir su mensaje, por lo que aquí podría introducirse una nota aclaratoria. La traducción debería ser, en cualquier caso, “una camiseta del grupo de rock *Rage against the machine*”.

⁶ Tricás Preckler, M., *Manual de traducción*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1996, pp.37-38.

La novela está igualmente sembrada de nombres de poblaciones, publicaciones, programas de televisión, empresas, autores que no están en el texto por casualidad sino que en sí mismas quieren decir algo o definen a un personaje. El protagonista, funcionario de clase media, soltero, absolutamente anodino, ha sido premeditadamente construido de este modo, de ahí lo fundamental de todos esos rasgos, costumbres, lecturas, que lo configuran y que le asignan una personalidad bien definida. Tal es el caso de publicaciones como *Marie-Claire* (p.24), *Elle* (p.88 y otras) o *Capital* (p.32), que todos conocemos. Trato aparte merecería *Le Guide Bleu* (p.47), guía de viajes francesa del grupo editorial Hachette, cuyo título aparece traducido, la *Guía Azul*, sin más, como si fuera tan conocida fuera de Francia como la *Guía Michelin*.

En cuanto al programa de televisión “Questions pour un champion” presentado por el mítico Julien Lepers, al que el protagonista es casi adicto, se trata de un concurso de preguntas y respuestas en la línea del programa “Saber y ganar” que emite la 2 de TVE . En nuestra opinión, ello debería explicarse, pues que el protagonista sea aficionado a este tipo de programas nos parece definitorio y significativo. Tampoco hay coherencia en la traducción de la novela por lo que respecta al nombre del programa, que se traduce unas veces como “Preguntas a un campeón” (pp.14 y 33) y otras como “Preguntas para un campeón” (pp.147 y 303).

La elección de ciertos lugares mencionados en el texto no es atribuible al azar. En la página 44, leemos: « Seguro que estos seres ya se han reproducido, pensé; habrían dejado al niño con los abuelos, en Lons-le-Saulnier » Lons-le-Saulnier, situado en la región de Jura, es una ciudad y destino turístico familiar muy conocido en Francia por sus establecimientos termales y sus aguas salinas de altas cualidades terapéuticas. Es también la ciudad natal de Rouget de Lisle, compositor del himno nacional de la Marsellesa. No estaría, pues, de más introducir una nota aclaratoria sobre la connotación que tiene este destino turístico para el lector francés de modo que el lector español pueda acceder a ella, e intentar buscar un equivalente.

Dado el tema de la novela, los nombres de empresas punteras del sector turístico se repiten hasta la saciedad: *Club Méd* (por *Club Méditerranée*), *Nouvelles Frontières*, *Aurore...* Probablemente el lector español no conozca su relevancia en la sociedad francesa, en particular en lo relativo a *Club Med*, todo un referente del sector turístico. La idea de crear un club de vacaciones diferente que aunara la convivencia de un grupo de personas en una isla del Mediterráneo y precios razonables, surge en 1950. En 1959, *Club Med* ofrecería esta

misma fórmula en estaciones de esquí para especializarse, después, en viajes de ocio y descanso e incluso “turismo para adultos” a países exóticos y playas paradisíacas.

En la página 54, sobre los padres de Valérie, la novia del protagonista, leemos: « se endeudaron hasta las cejas con el Crédito Agrícola ». Ante esta frase el lector no sabrá qué pensar. Habría que aclarar que se trata de una importante entidad financiera, ya que *Crédit Agricole* es el primer grupo bancario francés. En cualquier caso, jamás deberíamos traducir *Crédit Agricole*, que es una realidad profunda en la sociedad francesa y sí recurrir a una nota aclaratoria.

Por otra parte, cuando en la página 42 el protagonista describe al personaje de Babette y dice: «Llevaba un estampado étnico de *Trois Suisses*, probablemente», el lector español no sabrá qué es *Trois Suisses* y perderá información. Recurriremos a Internet para que los alumnos puedan descubrir que se trata de una empresa de venta de ropa y accesorios por catálogo muy conocida. Ello es relevante, pues no hay que perder de vista que el público que compra por catálogo es, en general, un público femenino de clase media-baja, que busca la comodidad y, sobre todo, precios económicos.

Es igualmente significativo que el protagonista lea a Auguste Comte. En las páginas 161 y 206 encontramos referencias a sus dos obras más importantes: *Curso de filosofía positiva* y *Discurso sobre el espíritu positivo*. Este hecho tiene que ponerse de relieve, ya que define el carácter, talante y actitud de Michel. No es de extrañar que este personaje, que intenta encontrar una explicación a la sociedad actual, se refugie en la lectura de un filósofo positivista, uno de los pioneros de la sociología. Tal vez, Houellebecq sea un poco Michel, con quien comparte nombre de pila e intereses.

Para terminar, nos parece realmente grave la traducción « la época de los *bronceados* se había acabado definitivamente » (pp.152, 198...). *Los bronceados* oculta aquí una intertextualidad que a ningún francés se le escaparía. 1978 fue el año de *Les bronzés*, una película cómica dirigida por Patrice Leconte y protagonizada por un grupo de actores conocidos bajo el nombre de *Le Splendid* que habían trabajado como animadores durante tres años en el *Club Méditerranée*. Fruto de su experiencia nació *Amour, coquillages et crustacés*, una obra de teatro que se representó durante más de un año con el cartel de “no hay localidades” y a la que seguiría más adelante *Les bronzés*, que registró un éxito tremendo pues el público reconocía un universo y unos personajes que le eran muy próximos. Esta película tendría posteriormente una secuela, *Les bronzés font du ski*. Estos filmes siguen estando de actualidad y fueron repuestos por TV5 hace cerca de un mes y medio. Como es lógico, el lector español desconoce por completo las resonancias que la simple mención de *Les bronzés*

hace aflorar en el lector francés. Dichas resonancias son tales que la expresión “les bronzés” aparece incluso como intertextualidad en enunciados publicitarios, artículos periodísticos, etc. Dado que reflejarlas en el texto sería prácticamente imposible, será imprescindible añadir una nota explicativa.

Podríamos comentar muchas otras cosas e incluso errores de traducción de tipo lingüístico, pero esto sería objeto de otra comunicación...

A modo de conclusión, nos gustaría insistir en la importancia de enseñar y acostumbrar a los alumnos a percibir los elementos culturales y a saber plasmarlos en la traducción. Para ello es necesario desplegar estrategias de todo tipo: leer tanto la prensa como textos literarios en ambas lenguas, ver películas y programas televisivos en francés, viajar a Francia, y, cómo no, recurrir a Internet para resolver con rapidez las posibles lagunas culturales. Quisiéramos además destacar lo interesante que resulta trabajar con traducciones al castellano de textos franceses que nos permitan mostrar a los estudiantes lo esencial de saber restituir correctamente los referentes culturales para poder ofrecer una traducción con sentido completo. Si bien es cierto que no se debe abusar del recurso a las notas aclaratorias, en algunos casos, como en el texto que hemos explotado, las notas a pie de página nos parecen imprescindibles.

Referencias Bibliográficas

Cary, E., *Comment faut-il traduire?* Lille, P.U.L., 1985.

Dalbernet, J., “De la conception à l'enseignement de la traduction”, in *La traduction. L'universitaire et le praticien*, Ottawa, Ed. Université d'Ottawa, 1984.

Heras, F. – Ramón F., in GRUPO IRIS, *La traducción del texto periodístico*, Alicante, Editorial Club Universitario, 1996.

Houellebecq, M., *Plataforma*, Barcelona, Anagrama, 2002.

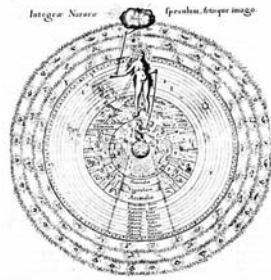
Ladmiral, J.R., *Traduire: théorèmes pour la traduction*, París, Petite Bibliothèque Payot, 1979.

Marías, J., "Productos podridos" in *El País Semanal*, 13/3/2005.

Tricás Preckler, M., *Manual de Traducción*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1996.

MIRÈIA CAROL GRES
M^a ÀNGELS LLORCA TONDA

Universitat d'Alacant



Le slogan publicitaire: un décodage pour la vente de produits et des services de bureautique

Ce travail présenté aujourd'hui est la suite d'un autre qui a été fait en 2002 où l'on analysait le discours publicitaire d'un corpus prélevé du magazine économique *L'Expansion* durant le deuxième semestre 2001.

En effet, à ce moment là, on étudiait les slogans publicitaires des produits et des services automobiles destinés à un public raffiné avec un grand pouvoir d'achat, intelligent et pratique en même temps.

Dans cette étude, il s'agit de continuer l'analyse du slogan publicitaire, mais dans un autre corpus extrait du magazine économique *L'Entreprise* et pendant la période 2003/2004.

En utilisant les techniques de l'analyse du discours il est important de savoir cette fois-ci si le consommateur visé par l'annonce de la vente de produits et de services de bureautique a le même profil que celui qui s'intéressait aux produits et services automobiles et si le publiciste crée des messages similaires ou différents pour atteindre le créneau concerné.

La grille d'analyse a été élaboré selon les cinq composants du schéma d'organisation du discours de Patrick Charaudeau (1992): NOMMER, QUALIFIER, ACTION, FAIRE (ACTION, FAIT) et LOCALISER-SITUER.

L'unité lexicale du discours est donc classée et comptabilisée selon qu'elle sert à "Nommer" à "Qualifier", à exprimer une "Action", à indiquer un "Fait" où à "Localiser" dans l'espace ou dans le temps.

C'est ainsi que les unités lexicales sont regroupées selon leur appartenance à des GROUPES NOTIONNELS spécifiques. Dans celle analyse on a établi 41 GN différents.

Pour le classement des occurrences relevées dans chacun des 132 slogans analysés, on a eu recours à ces 41 GN qui permettent de classer l'ensemble du vocabulaire selon le positionnement de l'imaginaire que l'agence publicitaire veut projeter sur sa cible par le biais de l'image et du message linguistique compris dans le slogan.

L'objet exclusif d'étude a été le slogan publicitaire prélevé des annonces pour traiter le court message: à peine un paragraphe, parfois une phrase ou une lexie, comme l'expression du sens d'une partie importante de l'annonce publicitaire sur papier. On a étudié en particulier les GN compris dans l'ensemble des slogans traités pour dégager les tendances quant à la

construction de sens propre au message linguistique. La démarche passe par l'élaboration d'une grille d'analyse du discours construite et inspirée du schéma d'organisation du discours proposée par Patrick Charaudeau (1992).

Ainsi les unités lexicales du slogan ont été classées, puis comptabilisées et regroupées selon leur appartenance aux différents groupes notionnels.

Un ou plusieurs de ces GN sont attribués aux occurrences des slogans permettant de classer l'ensemble du vocabulaire exploité par les agences publicitaires selon le positionnement de l'imaginaire censé intéresser et séduire la cible du message construit. Autrement dit, on part du principe que le rédacteur publicitaire établit un contrat de parole avec le destinataire de son message et c'est avec ce destinataire, en l'occurrence, le consommateur potentiel visé, qu'il communique et passe son contrat grâce à la connaissance de son profil socioéconomique.

Communiquer pour vendre

Une fois que l'entreprise a fait l'étude en analysant les données qualitatives et quantitatives qui caractérisent la consommation et la commercialisation de son produit ou de son service et qu'elle a pris la décision de le lancer sur le marché, elle doit agir de façon que ce produit ou ce service arrive soit à sa propre clientèle soit au client potentiel, à grand renfort de publicité.

Pour ce faire, elle fait appel à l'agent publicitaire qui doit transmettre le message à un public restreint, c'est-à-dire celui qui lit un magazine spécialisé et appartenant au monde des affaires.

La bureautique et l'entreprise actuelle

Les progrès en informatique ont été extrêmement rapides. Les circuits intégrés ont bientôt regroupé des centaines, puis des milliers, puis des centaines de milliers de composants. Cette miniaturisation augmente la vitesse de traitement, améliore la solidité, diminue l'énergie consommée et les coûts.

La bureautique est devenue de nos jours un atout indispensable dans le monde des entrepreneurs et du management. Les patrons sont de plus en plus obligés de mettre en place des outils permettant d'optimiser la transmission de l'information pour augmenter la performance de leurs entreprises.

Quel que soit le domaine d'activité, il y a toujours une préoccupation constante: le renouvellement et l'amélioration permanente de l'offre pour faire face à la concurrence. Bref,

pour qu'une entreprise fonctionne dans le commercial, la logistique, les finances ou la technique-maintenance, elle doit être bien munie de tout ce qui a trait à l'informatique depuis un simple ordinateur à de sophistiquées machines high-technologies. L'entreprise étant un monde où l'on travaille en équipe, il faut échanger des informations en permanence, même si on est à distance.

Pour avoir accès à un portail intranet ou extranet elle doit renouveler et développer constamment le traitement de l'information au bureau: c'est pourquoi elle se doit d'investir pour ne pas rester la lanterne rouge dans le monde des affaires.

La Publicité: Secteur Stratégique

En s'appropriant du vocable "communication", l'industrie publicitaire c'est-à-dire le publiciste est devenu un connaisseur de la langue, lequel comme émetteur est obligé non seulement de la maîtriser mais aussi de savoir se servir de ses procédés d'expression pour que le récepteur sache décoder le message afin de déclencher en lui le besoin de l'achat puisque en fin de compte c'est l'annonceur qui paye le service. Bref, c'est une opération où il intervient trois processus: connecter, communiquer et convaincre.

Le message sur le support papier doit avoir recours à l'image, qui illustre les annonces publicitaires et qu'on ne va pas analyser dans ce travail.

Toutefois on ne peut pas ignorer la mise en page où le type de lettre et la couleur peuvent évoquer un réseau d'associations valorisantes pour le produit en vue de favoriser une pénétration affective dans le subconscient du lecteur-acheteur.

L'Entreprise

L'Entreprise est un magazine qui appartient au groupe EXPRESS-EXPANSION et qui est né en mai 1985 quand la France sortait de ses années d'inflation. Ce petit frère de *L'Expansion* est vendu par abonnement jusqu'en septembre 1986 et a été créé pour « souffler l'esprit d'entreprise » et aider patrons et managers à prendre leurs décisions. En moins de quatre ans *L'Entreprise* prend la deuxième place des magazines économiques français derrière *L'Expansion*. Son lectorat est constitué de patrons et cadres dirigeants et actuellement compte 967.000 lecteurs dont 500.000 cadres (87.134 exemplaires vendus chaque mois (OJD 2004); Audience 2004-Ipsos-FCA).

En 1985 le marché de la Micro-informatique explose et les PME n'ont en moyenne que trois ordinateurs. Les patrons sont sceptiques et ne sont pas pour les nouvelles technologies. En 1986 apparaît la rubrique « Cyberbusiness » où l'on parle de la vague des

«Autoroutes de l'information» qui mènera directement à la «nouvelle économie». Tout le monde communique et les entreprises doivent en faire autant à l'aide de l'informatique.

Le Slogan

On va rappeler comment le Grand Dictionnaire Terminologique suivant l'Office de la Langue Française, définit en 1981 le slogan comme une formule brève, incisive et facilement mémorisée qui condense un message publicitaire, en résume le thème et évoque le nom de la firme ou de la marque. Le slogan donc, est une phrase courte et frappante qui ne doit pas vanter uniquement les qualités du produit mais plutôt impliquer le vendeur et la consommateur dans la tâche commune de l'achat-vente.

Quoi faire pour séduire le consommateur ?

Rappelant que pour Michel Foucault le message doit être créateur de sens, on a constaté *premièrement* que le slogan s'adresse le plus souvent directement au chef d'entreprise en lui obligeant à se faire responsable de ses prises de décision.

«Boygues Telecom. Les plus grandes entreprises nous ont choisi. Pourquoi pas vous?» (212.045).

« Si iiyama vous crée un embarras, c'est celui du choix. » (215.085).

Parfois, la force du message est si grande que la machine ou le service et l'homme s'identifient en exclusivité.

« Un ordinateur qui vous *ressemble* » (220.083) HP.

« IBM think Pad R Series. Avec ou sans fil, le choix ne regarde que vous. Comme vos données » (209.033).

D' autres fois, le petit patron ressemble le PDG d'une grande entreprise.

« Équipez-vous comme une multinationale sans vous endetter » (228.103).

D' autre part, le produit même peut rassurer le chef d'entreprise en lui inspirant aide et confiance.

« Avec le nouveau mail Yahoo ! Attendez-vous à ne plus attendre » (212.113).

« La compta vous donne des sueurs froides ? Ciel soulage immédiatement votre gestion » (226.127).

Quand à la qualité et la quantification on s'aperçoit que ces NOTIONS se présentent soit ensemble, soit seules.

« Et si vous obteniez le NEC PLUS ULTRA de la technologie pour le summum des économies (209.059).

« Soyez mégalo » (225.124) SONY.

« Les EPSONISSIMES. Impossible de passer à côté » (217.008).

En ce qui concerne la temporalité et la rapidité on a remarqué que le rédacteur s'en sert pour développer chez le lecteur-consommateur l'importance du temps et de la vitesse dans le monde de la gestion efficace.

« Une vitesse d'impression incroyable. Même les couleurs en ont le souffle coupé » (213.041).

« Imprimé. Vite fait, bien fait » (226.97).

« Septembre 2004: la 3G arrive dans les entreprises » 226.033.

On a observé aussi que les notions de possession et de espace vont quelquefois de pair pour relever l'univers et l'environnement de l'entrepreneur soit dans son poste de travail ou ailleurs.

«Quels que soient vos goûts,pour mettre son bureau en valeur, rien ne remplace l'art contemporain » (209.008).

« Connectez sans fil votre PC portable à *votre entreprise* » (214.051).

On voit aussi l'importance de l'innovation chez le gens d'affaires qui doivent renouveler à tout prix à fur et à mesure que la technologie avance pour ne pas rater le coche.

« Nouvelle gamme Pro : la réussite est entre nos mains (211.027).

« Une offre d'exception pour voir l'avenir en grand. Un produit novateur, une réserve de puissance insoupçonnée » (214.037).

Finallyment, c'est le concepteur même qui se met dans la peau du consommateur pour montrer sa satisfaction et le bien-fondé de sa décision: la machine va ouvrir la voie à l'intelligence.

« Moi, plus je me libère de la gestion,plus ça me libère les idées...Place à la création » (210.061)

On peut conclure cette petite étude en disant qu'il y a une différence entre le lecteur de « L'Expansion » et celui de « L'Entreprise »; le premier appartenant au monde de l'économie et des grandes entreprises avec un grand pouvoir d'achat et consommant des biens et/ou des services haut de gamme. Le lecteur de « L'Entreprise » par contre est un patron de petite et moyenne entreprise qui achète des produits de bonne qualité mais à des prix promotionnels pour ne pas gâcher son économie.

Tableau des résultats

GN importants => 5%	% Fréq.	GN -importants =< 5%	% Fréq.
Activité Langagière	65	Qualité	4
Quantification	37	Exclusivité	4
Temporalité	33	Recherche	4
Espace	31	Simplicité	4
Nom de Produit	30	Confidentialité	3
Possession	30	Engagement	3
Instrument	20	Recherche	3
Nom de Marque	19	Changement	3
Rapidité	16	Esthétique	3
Innovation	14	Décision	3
Contrainte	13	Découverte	2
Économie	11	Affectivité	2
Perception: vue	10	Modernité	2
Fiabilité	10	Efficacité	2
Performance	8	Créativité	1
Plaisir	8	Durabilité	1
Mobilité / Réflexion	6	Prévoyance	1
Choix / Puissance / Sécurité	5	Pondération /Profit /Liberté	

Références Bibliographiques

Bonnafous, S et Charaudeau, P. (1996): « Les discours des médias ». *Le Français dans le monde. Recherches et applications* n° spécial juillet, 39-45.

Charaudeau, P. (1992): *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris: Hachette Éducation.

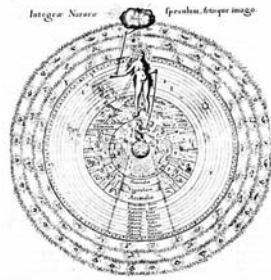
Charaudeau, P. (1994): « Le contrat de communication de l'information médiatique ». *Le Français dans le monde, Recherches et Applications*, n°spécial, juillet, 8-19.

Domerc, O. (1998): *Le français une langue de pub* ». *Le Français dans le monde, Diagonales*, 48.

- Dossier statistique fourni par la Direction de La Publicité du Groupe Expansion (2001).
- Grunig, B.-N. (1998): *Les mots de la publicité: l'architecture du slogan* Paris: Presses du Cnrs, D.L.
- Guilhaumou, J. (2005): « Où va l'analyse du discours? Autour de la notion de formation discursive ». *Marges linguistiques*- N° 9, Mai 2005.
- Maingueneau, D. (1991): *L'analyse du discours*, Paris: Hachette. Supérieur.
- Maingueneau, D. (2005): « L'Analyse du discours et ses frontières. » *Marges linguistiques*. N° 9, Mai 2005.
- Mermet, G. (1985): *Francoscopie. Les Français: qui sont-ils? Où vont-ils?*, Paris: Larousse.
- Reboul, O. (1978): *El poder del slogan*. Estudio introductorio, Pedro Sempere, Valencia: Fernando Torres.
- Sarfati, G-E.(1997): *Eléments d'analyse du discours*, Paris: Nathan Université.
- Vendier, H. (1982): *La publicité*, Paris: PUF.

CARMEN DOLORES CUBILLO FERREIRA

Universidad de La Laguna



Por un diccionario de galicismos del español contemporáneo

Las lenguas, al igual que las culturas, rara vez se bastan a sí mismas. Las necesidades de intercambio establecen un contacto, bien directo, bien indirecto, entre los hablantes de un idioma y los de otros geográficamente cercanos o culturalmente dominantes, proximidad esta que produce influencias lingüísticas mutuas. En el caso específico del español peninsular y el francés, su contigüidad ha originado desde siempre interferencias recíprocas, aunque en esta ocasión vamos a ocuparnos de los efectos que esta última lengua ha producido en la primera. De esta forma, si bien se ha llegado a afirmar que los galicismos son tan antiguos como el propio idioma castellano, el influjo francés sobre el español alcanza su apogeo durante los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, aunque de forma menos intensa, la presencia francesa se mantiene hasta bien entrado el siglo XX, como así lo expone Lapesa:

La importación lingüística del francés parece eclipsada por el anglicismo, y es posible que en realidad lo esté, aunque no tanto como haría creer una impresión superficial. Téngase en cuenta que muchos de los préstamos tomados del inglés han venido a través de Francia, y que muchas innovaciones semánticas españolas calcan, traducen o acomodan innovaciones francesas¹.

Con el fin de destacar algunos de los episodios más sobresalientes que nos ayuden a comprender mejor el alcance y la profundidad de esta especial relación que ha habido entre la cultura francesa y la castellana, nos parece conveniente realizar un breve y presuroso recorrido histórico².

Los contactos entre Francia y España han sido múltiples y variados, reflejándose en el aspecto lingüístico a través de la impronta del francés en el español. Así, a pesar de sus momentos de auge, la conjunción de diversas circunstancias, como son la vecindad geográfica, su prestigio cultural, su posición central en Europa y su condición de lengua de cultura, ha llevado a que la influencia del francés en el castellano no se haya circunscrito, como ha sucedido en otros casos, a un lapso de tiempo limitado y determinado, sino que su

¹ Lapesa, R., "La lengua desde hace 40 años", *Revista de Occidente*, nº 8-9, 1963, p.198.

² Para un tratamiento más completo de las relaciones entre ambos países, pueden verse las obras de Castro, A., "Los galicismos", en *Lengua, enseñanza y literatura (esbozos)*, Madrid, Victoriano Suárez, 1924; Lapesa, R., *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1995⁹; Lázaro Carreter, F., "Neologismo y purismo", en *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Barcelona, Crítica, 1985 y Pottier, B., "Galicismos", en *Enciclopedia Lingüística Hispánica*, Madrid, CSIC, 1967, p.127-152.

acción ha sido continua, de tal forma que podemos afirmar, sin ningún género de dudas, que el español se ha aprovisionado y se sigue aprovisionando regularmente del francés.

La introducción en España de las primeras lexías transpirenaicas fue consecuencia de las relaciones políticas, religiosas y comerciales que se establecieron a partir de los siglos XI y XII con el país contiguo, incrementadas por las peregrinaciones a través del “camino francés” a Santiago de Compostela. En este período, hay que destacar asimismo la tarea que llevaron a cabo los monjes de Cluny y, más tarde, los de Cîteaux, en la expansión de los artes románico y gótico, con la consiguiente difusión del vocabulario relativo a estos estilos, así como el papel que desempeñaron las traducciones al español de textos literarios franceses, que contenían numerosas voces galicadas. A partir de mediados del siglo XIII y hasta el XV, pese a que disminuyó el influjo del francés a causa, entre otros, del notable aumento de la acción del italiano, no desapareció del todo, recuperándose en las dos centurias siguientes gracias a la introducción por parte de la Corte de los Austrias de palabras de origen borgoñón.

Con todo, la época de supremacía de “lo francés”, tanto en España como en el resto de Europa, fue el siglo XVIII en virtud del prestigio de esta civilización, la propagación de las ideas de la Ilustración y de la Revolución francesa, así como de la imitación de la moda parisina. Tal preeminencia fue especialmente propiciada en nuestro país por la llegada al trono de la dinastía borbónica. Durante el siglo siguiente, prosiguió la entrada de galicismos en el castellano peninsular, a la que hay que sumar la afluencia no sólo de voces, sino también de giros sintácticos de este mismo origen, por mediación del español de América.

En lo que concierne a la Edad Contemporánea, si bien la importación lingüística del francés pareció eclipsarse debido a la masiva entrada de anglicismos norteamericanos a partir del final de la Segunda Guerra Mundial, su influjo siguió siendo determinante, bastante más de lo que podría parecer a simple vista³. Así, en lo que atañe a la función connotativa – esencialmente en lo relativo al prestigio social–, los galicismos continúan cumpliendo su cometido, paralelamente a su función denotativa, como así lo ilustra Albert Belot en su obra *L'espagnol d'aujourd'hui. Aspects de la créativité lexicale en espagnol contemporain*:

De ce point de vue, la langue française ne saurait rivaliser avec l'anglais. Mais il reste quelques domaines où nous continuons à tenir “la vedette”, pour employer précisément un mot que l'on relève ici et là, dans la presse.

³ *Vid.*, a este respecto, Pottier, B., “L'influence française sur le vocabulaire espagnol”, *Vie et Langage*, nº 3, 1954, p.301-302; Lapesa, R., “La lengua desde hace 40 años”, *Revista de Occidente*, nº 8-9, p.193-208; Pratt, Ch., *El anglicismo en el español contemporáneo*, Madrid, Gredos, 1980, o también, Haensch, G., “Anglicismos y galicismos en el español de Colombia”, en K. Zimmermann (ed.), *Lenguas en contacto en Hispanoamérica*, Madrid, Vervuert Iberoamericana, 1995, p.217-253.

Écrire *fin gourmet, belle époque, boutade, voyeurisme, meublé, suite, peinture* [sic] *naïf, enfant terrible, démodé, de bon goût*, c'est affirmer une certaine compétence linguistique, mais plus sûrement encore un statut socio-culturel particulier. Du même coup, on renvoie implicitement à l'image convenue et factice d'un style de vie à la française où se rencontrent élégance, frivolité, goût de la bonne chère et liberté de mœurs⁴.

Por otra parte, no hay que olvidar que, desde el siglo XIX, el francés desempeña un papel importantísimo como vía indirecta para la introducción de anglicismos, hasta el punto de que algunos de los términos de esta procedencia que llegan al castellano a través de ese filtro presentan rasgos lingüísticos que no poseían originariamente y que han adquirido a su paso por la lengua francesa. Este es el caso, entre otros, de la alteración ortográfica que muestran los galicismos *bondage* —cuyo étimo remoto es el inglés *boundage*—, *rallye* —que procede de la palabra inglesa *rally*—, o el verbo *liftar* —que el francés tomó en su día de la forma verbal inglesa *lift*. Como consecuencia de ello, el español peninsular ha adoptado un buen número de voces de esa naturaleza con una forma ya más o menos romanizada, ha traducido expresiones que el francés había calcado a su vez del inglés y ha adquirido, asimismo, innovaciones semánticas cuyo étimo último es la lengua inglesa.

Otra demostración palpable de la función mediadora del francés es la acuñación de lexías y expresiones formadas total o parcialmente por elementos ingleses pero no utilizados de este modo por los anglófonos. Son los denominados pseudo-anglicismos o falsos anglicismos, que luego han viajado hasta el español y en él se han establecido, como sucede con las palabras *auto-stop* o *recordman*, por citar tan sólo dos ejemplos. Especialmente productiva en francés, lengua en la que ha adquirido el rango de sufijo vivo, es la partícula inglesa *-ing*, que sirve para designar principalmente el lugar donde se produce la acción, valor este desconocido en su idioma de origen, tal como lo ilustran las voces *parking* y *camping*. En otras ocasiones, este mismo afijo distingue la actividad propiamente dicha, como ocurre con *footing*, significante de apariencia inglesa pero inexistente en esta lengua⁵.

Por último, no podemos dejar de señalar que la condición de lengua de cultura que ostenta el francés lo convierte también en lengua intermediaria en la incorporación de palabras de procedencias variadas, como sucede con la voz esquimal-aleutiana *anorak*, el sustantivo ruso *blinis* o el vocablo noruego *ski*.

⁴ Perpiñán, Éditions du Castillet, 1987, p.58.

⁵ Para más detalles acerca de este fenómeno, *vid.*, entre otros, Guilbert, L., “Anglomanie et vocabulaire technique”, *Le français moderne*, XXVII, nº 4, 1959, p.272-295; Trescases, P., *Le français vingt ans après*, Montreal, Guérin, 1982 y Trescases, P., “Aspects du mouvement d'emprunt à l'anglais reflétés par trois dictionnaires de néologismes”, *Cahiers de Lexicologie*, XLII, p.86-101.

A pesar de todos los argumentos que acabamos de exponer, y que demuestran la clara huella que el francés sigue dejando en el castellano, es todavía una realidad en nuestros días lo que ya señaló en 1904 Menéndez Pidal, esto es, la falta de “un estudio histórico de conjunto acerca de los galicismos”⁶. En efecto, si observamos los glosarios existentes, publicados en su mayoría en el siglo XIX como el *Diccionario de galicismos* de Rafael M^a Baralt⁷, nos damos cuenta de que, aparte de recoger de manera casi exclusiva los préstamos que se introdujeron en la lengua de aquel momento, están orientados a una finalidad eminentemente purista, de condena, careciendo así del indispensable enfoque objetivo. Y, de este modo, hemos tenido que esperar a 1999 para contar con una obra que llene este vacío, el *Diccionario de galicismos prosódicos y morfológicos* de Valentín García Yebra, aunque sólo lo haga de forma parcial, puesto que, como su propio título indica, recopila únicamente dos tipos específicos de voces francesas. Efectivamente, el autor inventaría, por una parte, los *galicismos prosódicos*, palabras que se acentuarían de una manera pero cuya sílaba tónica varía por influencia del término francés equivalente, como sucede con *iceberg*, que se pronuncia originariamente [aisberg], con el acento de intensidad sobre el diptongo *ai*. En segundo lugar, cataloga los *galicismos morfológicos*, lexías que han alterado su estructura o forma etimológica por influjo de vocablos franceses, como es el caso de *menopausia* que, si procediera directamente del latín medieval *menopausis*, en español se habría mantenido idéntica grafía.

Por otra parte, si hacemos un repaso de los trabajos que han llevado un registro periódico de las voces de naturaleza francesa en el español de una época determinada, podemos constatar que los más numerosos son los que se han circunscrito a los galicismos introducidos durante el período clásico. De esta forma, tenemos constancia de dos tesis doctorales sobre el tema⁸, así como de aproximaciones más breves, entre las que destacamos el artículo de Gregorio Salvador, «Incorporaciones léxicas en el español del siglo XVIII»⁹, el de Emma Martinell, «Posturas adoptadas ante los galicismos introducidos en el castellano en el siglo XVIII»¹⁰, o el de Pedro Álvarez de Miranda, «El estudio del léxico dieciochesco:

⁶ Menéndez Pidal, R., *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1940⁶, apud Thibault, A. y M.-D. Glessgen, “El tratamiento lexicográfico de los galicismos en español”, *Revue de Linguistique Romane*, nº 265-266, 2003, p.5.

⁷ Se trata del repertorio más conocido, cuya primera edición data de 1855. Le siguieron, en 1873, el *Breve Catálogo de los errores que se cometen, no solo en el lenguaje familiar, sino en el culto, y hasta en el escrito, seguido de otro breve catálogo de galicismos* de P.F. Cevallos y, en 1898, el *Libro de los galicismos* de A. de Castro.

⁸ Nos referimos a las investigaciones de E. Soriano Argüelles-Meres, *Los galicismos del español hasta el siglo XVIII* (Universidad de Barcelona, 1954), y de M^a P. Vallejo Arróniz, *Estudio de galicismos en el español del siglo XVIII* (Universidad de Valladolid, 1982).

⁹ Publicado en *Cuadernos de la Cátedra Feijoo*, nº 24 y, también, en *Semántica y lexicología del español*, Madrid, Paraninfo, 1985, p.145-160.

¹⁰ *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, nº 3, 1984, p.101-128.

aspectos generales y estado de la cuestión»¹¹. En cuanto a los galicismos decimonónicos, han sido también objeto de algunos trabajos, el más reciente de los cuales es el que publicó Rafael Rodríguez Marín en 2000 y que lleva por título «La incorporación de galicismos en el español del siglo XIX: literatura y diccionarios»¹². Debemos reseñar, finalmente, que el registro y la descripción de los préstamos que ha proporcionado el francés a lo largo del siglo XX no han sido objeto de ninguna investigación de conjunto, pues tan sólo algunos tratados de historia de la lengua y, desde una óptica más normativa, un número reducido de gramáticas del español y de manuales de estilo o diccionarios de dudas le dedican unas cuantas páginas.

Sin embargo, la cantidad de publicaciones que estudian, con mayor o menor profundidad, aspectos específicos de los galicismos del castellano actual es bastante más significativa, por lo que creemos oportuno hacer un rápido esbozo de ellas, agrupándolas en distintas categorías.

Así, en un primer bloque hemos incluido los trabajos dedicados a los diversos tipos de neologismos del español contemporáneo que, al aludir a los préstamos como una de las clases de neología, consignan una serie de galicismos. Entre la abundante bibliografía sobre el tema¹³, queremos resaltar especialmente las aportaciones de dos lingüistas franceses: el artículo de Albert Belot, «Sur les néologismes dans la vingtième édition du DRAE»¹⁴, y el de Yves Cousquer, «Création et créativité lexicales dans l'espagnol d'aujourd'hui»¹⁵.

En segundo lugar, hemos considerado los estudios que versan sobre los extranjerismos incorporados a la lengua española actual y que registran, como es lógico, elementos de procedencia francesa. Son de destacar la obra de Juan José Alzugaray, *Voces extranjeras en el lenguaje tecnológico*¹⁶, el capítulo «Extranjerismos» que Leonardo Gómez Torrego incluye en su libro *El buen uso de las palabras*¹⁷, así como la tesis de Josefa Gómez de Enterría, *El tratamiento de los préstamos técnicos en español: el vocabulario de la economía* (Universidad Complutense de Madrid, 1992).

¹¹ P. Álvarez de Miranda, en *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, LI, 1992, p.43-78.

¹² *La fabrique des mots. La néologie ibérique*, París, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2000, p.237-254.

¹³ Vid. Palacios, J., «Los neologismos en la ciencia y en la técnica», *Boletín de la Real Academia Española*, XLIV, 1964, p.421-424; Pottier-Navarro, H., «La néologie en espagnol contemporain», *Les langues néo-latines*, n° 229-230, 1979, p.148-172; Fernández-Sevilla, J., «Neología y neologismo en español contemporáneo», en *Curso de Estudios Hispánicos de la Universidad de Granada*, Granada, Don Quijote, 1982, p.9-44 y Gómez de Enterría, J., «Notas sobre neologismos del léxico de la economía», *Lingüística española actual*, XIV, 1992, p.207-224.

¹⁴ *Les langues néo-latines*, n° 250-251, 1984, p.113-117.

¹⁵ *Cahiers de l'E.R.L.A., Créativité lexicale*, n° 2, 1990.

¹⁶ Madrid, Alhambra, 1979.

¹⁷ Madrid, Arco Libros, 1992.

La tercera sección la hemos dedicado a los análisis de índole diacrónica de los galicismos hispánicos, desde la Edad Media hasta nuestros días. Señalamos, por citar sólo los más recientes, el artículo de Enrique Jiménez Ríos, «Los galicismos en el *Diccionario de Autoridades*, en el diccionario de Terreros y en la primera edición del DRAE»¹⁸, y el trabajo de André Thibault, «Évolution sémantique et emprunts: les gallicismes de l'espagnol»¹⁹.

En un cuarto apartado hemos reunido estudios sobre préstamos franceses contemporáneos referidos a determinados ámbitos temáticos, como es el caso, por un lado, de las aportaciones de Antonio Quilis, «Léxico relacionado con el automóvil en Hispanoamérica y en España»²⁰ y de José Ignacio Velázquez, «Galicismos en el lenguaje político español»²¹ y, por otro, de la tesis doctoral de M^a Pilar de la Fuente Salvador, *La influencia del vocabulario francés en el mundo de la moda* (Universidad Complutense de Madrid, 1987).

En último lugar, hemos agrupado algunas monografías acerca de la presencia de galicismos en las obras de ciertos escritores españoles, entre las que resaltamos la de M^a Carmen Fernández Díaz, «Sobre algunos galicismos de las *Cartas Marruecas*»²², la de Nieves Urdiruz Villanueva, «El léxico francés en la obra barojiana»²³ o la de Rafael Rodríguez Marín, «Presencia y función de la lengua francesa en la novela española de la restauración decimonónica»²⁴.

No podemos acabar este recorrido bibliográfico sin referirnos a la investigación que, bajo la dirección de André Thibault, se está llevando a cabo en la Université Marc Bloch de Estrasburgo y cuyo objeto es «la elaboración de un diccionario histórico, crítico y filológico de los galicismos del español, considerados en su extensión diacrónica, diatópica, diafásica y diastrática»²⁵. Los autores de lo que será, sin ninguna duda, un riguroso y exhaustivo repertorio que tienen previsto llamar *Diccionario de galicismos (DiccGal)*, se sirven de los siguientes criterios para delimitar su labor:

- Acoger, en la medida de lo posible, la totalidad de palabras y sintagmas de origen francés inmediato, en uso en algún momento histórico en una parte (o en la totalidad) de la comunidad hispanohablante.

¹⁸ En *Anuario de Estudios Filológicos*, XXI, Universidad de Extremadura, 1998, p.141-159.

¹⁹ En *Historische Semantik in den romanischen Sprachen*, Tübinga, Niemeyer, «Linguistische Arbeiten», 2004, p.103-115.

²⁰ *Anuario de Letras*, XX, 1982, p.115-144.

²¹ En M. Alvar (coord.), *El lenguaje político*, Madrid, Fundación Friedrich Ebert, 1987, p.123-136.

²² *Estudios de investigación franco-española*, nº 6, 1992, p.105-112.

²³ *Estudios de investigación franco-española*, nº 9, 1993, p.99-137.

²⁴ *Boletín de la Real Academia Española*, LXXV, 1995, p.569-596.

²⁵ Thibault, A. y Glessgen, M.-D., “El tratamiento lexicográfico de los galicismos en español”, *Revue de Linguistique Romane*, nº 265-266, 2003, p.5-54.

- Incluir los deonomásticos más frecuentes, pero no los topónimos ni los antropónimos.
- Estudiar el proceso de adaptación al castellano de los galicismos contemplados, aunque no su evolución posterior dentro ya de la lengua española²⁶.

A pesar de la existencia de este ambicioso proyecto, seguimos sin disponer por ahora de un trabajo sobre los galicismos en el castellano peninsular contemporáneo, a pesar de que otras lenguas románicas poseen ya investigaciones paralelas. Así, la lexicografía italiana cuenta, desde 1997, con la obra de Maria Rosaria Ansalone y Patricia Félix, *I francesismi in italiano. Repertori lessicografici e ricerche sul campo*²⁷, en tanto que el catalán tiene a su disposición el trabajo de Montserrat Barri i Massats, *Aportació a l'estudi dels gal·licismes del català*, publicado en 1999²⁸.

Todas las razones expuestas hasta aquí nos llevaron a plantearnos la posibilidad de tratar de contribuir –modestamente y en la medida de nuestras capacidades– a colmar esta laguna, elaborando y describiendo un glosario constituido por los elementos procedentes directa e inmediatamente del francés, adaptados o no a la grafía castellana, que se habían incorporado a los diccionarios de uso del español peninsular del siglo XX. Dentro de la categoría de galicismos, englobamos tanto los préstamos léxicos, los calcos y los préstamos semánticos, como aquellos usos de ciertas palabras gramaticales que deben al francés su presencia en español.

Como en todo corpus lingüístico, era preciso fijar de entrada una limitación respecto al ámbito espacio-temporal en el que se iba a encuadrar el trabajo. Así, en lo concerniente a la acotación cronológica, pese a que éramos conscientes de que el hecho de restringir el campo de investigación al siglo XX significaba que sólo ofreceríamos una fotografía del valor del caudal de palabras francesas existente en toda la historia del castellano, pensamos que se hallaba justificada por varios motivos. Por un lado, porque como se ha indicado anteriormente, los galicismos previos a esta centuria ya habían sido analizados y la confección de un diccionario histórico, que además superaba con creces el marco de un trabajo personal, estaba ya en marcha; y, por otro, porque desde un principio nos planteamos un estudio de corte sincrónico. En cuanto a la delimitación geográfica a la Península Ibérica, era una elección que podía considerarse arbitraria, ya que de todos es sabido que entre el español ultramarino y el francés ha habido situaciones de interferencia específicas de singular

²⁶ *Ibidem*, p.12.

²⁷ Nápoles, Liguori Editori, S.r.l., 1997.

importancia, pero su inclusión nos hubiese llevado a ampliar las fuentes lexicográficas con todos los diccionarios diferenciales del español americano, lo que habría excedido, una vez más, los límites de una investigación individual.

Partiendo de estas premisas, y con el afán de obtener una nómina lo más amplia posible y con un índice lo suficientemente elevado de difusión, recogimos todas aquellas unidades que aparecieran incluidas con la marca de procedencia francesa en la microestructura de los principales repertorios generales en circulación en España, convencidos de que ello constituía una indicación inequívoca de su frecuencia de uso y de su arraigo. De esta forma, las fuentes lexicográficas primarias que utilizamos fueron las ediciones décimo tercera a vigésima segunda del *Diccionario de la Real Academia Española*, las cuatro ediciones (de 1927, 1950, 1983-85 y 1989) de su *Diccionario Manual*, las dos ediciones del *Diccionario de uso del español* de María Moliner, el *Diccionario General de la Lengua Española. VOX*, el *CLAVE. Diccionario de uso del español actual* y el *Diccionario del español actual* de M. Seco *et al.* Una vez constituido este inventario, y con el propósito de constatar cuál era el tratamiento que daban a esos vocablos ya recopilados, nos servimos como fuentes secundarias de los más importantes glosarios de extranjerismos, de los diccionarios prescriptivos y de incorrecciones más representativos, así como de los libros y manuales de estilo de los medios de comunicación de mayor difusión.

Otra parte imprescindible del proceso de identificación del galicismo consistió en cotejar los datos etimológicos proporcionados por las fuentes lexicográficas manejadas con los ofrecidos por el *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico* de Corominas y Pascual y con los existentes en los principales diccionarios etimológicos e históricos franceses, es decir, el *Trésor de la Langue Française* y el *Dictionnaire historique de la langue française Le Robert*.

Por último, nos servimos de una serie de fuentes textuales que, no sólo nos proporcionaran unos contextos de los que pudiéramos sacar datos morfológicos, ortográficos o semánticos acerca de los galicismos, sino que, al presentar la palabra “en vivo”, certificaran el uso actual de la voz en las acepciones contempladas. En este sentido, hicimos nuestro el famoso principio que acuñó Voltaire: “Il me semble aussi qu’on s’était fait une loi de ne point citer, mais un dictionnaire sans citation est un squelette”²⁹. Los ejemplos pertenecen a obras literarias, textos periodísticos y otras publicaciones del siglo XX extraídos, bien de lecturas personales, bien de los dos bancos de datos de la RAE, el *Corpus de referencia del español*

²⁸ Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1999.

²⁹ *Lettre à Duclos*, 11 de agosto de 1760.

actual (CREA) y el *Corpus diacrónico del español (CORDE)*, o también, en menor proporción, de textos en línea en Internet.

En lo que atañe a los principios que guiaron nuestra compilación, nos atuvimos en todo momento a criterios estrictamente lingüísticos, ocupándonos, como ya hemos indicado, de la totalidad de elementos que, debiendo su existencia a la lengua francesa, hubieran ingresado en los diccionarios de uso del castellano que manejamos como fuentes básicas. Recordemos, en este sentido, que hace ya algunos años distintos especialistas, convencidos de que su labor debía ser descriptiva y normativa a la vez, defendieron que ciertos préstamos respondían a una necesidad, por lo que tenían que ser acogidos, mientras que otros se transferían simplemente por motivos triviales u ociosos, por «[des] raisons de coeur» en palabras de Louis Deroy³⁰, lo que los hacía inaceptables. De ahí procede la dicotomía tradicional entre «préstamos de necesidad» y «préstamos de lujo», «de moda» o «superfluos» que, por fortuna, hoy ya está superada. En efecto, en la actualidad nadie cuestiona que la tarea del lingüista debe ser estrictamente objetiva y científica, y que el préstamo debe ser admitido como recurso legítimo y válido en todo caso³¹, como tan acertadamente lo ilustran las palabras de Julio Casares:

Y puesto que el lexicógrafo no expide cartas de vecindad, ni certificados de depuración, ni se propone limpiar, ni fijar, ni reclama jurisdicción alguna, ya puede proceder tan a sus anchas como el botánico que herboriza por valles y montañas para estudiar la flora de un país³².

Un último asunto que tuvimos en cuenta fue el relativo al alcance del préstamo. Si partimos de la base de que el proceso de introducción de un elemento foráneo presenta un desarrollo dinámico, debemos reconocer que consta de distintos grados, desde el contacto de los hablantes o lectores más o menos bilingües con esa voz hasta su adopción definitiva por la lengua receptora, aunque es bien cierto que no resulta fácil trazar un límite preciso y objetivo entre los extranjerismos y los préstamos asimilados. En cualquier caso, a consecuencia de ello, Vidos³³ propone diferenciar el «préstamo bruto» del «préstamo adaptado», distinción que es muy similar a la que enfrenta los *xénismes* o *pérégrinismes*, como los denominan los

³⁰ *L'emprunt linguistique*, París, Les Belles Lettres, 1956, p.171.

³¹ Vid. Matoré, G., "Le néologisme: naissance et diffusion", *Le Français Moderne*, nº 20, 1955, p.88; Hope, T.E., "Loan-Words as Cultural and Lexical Symbol [II]", *Archivum Linguisticum*, nº 15, 1963, p.35 y Wagner, C., "El enfoque lingüístico de la normativa: el caso de los préstamos", *Estudios filológicos*, nº 25, 1990, p.58, por citar sólo los autores más relevantes.

³² *Introducción a la lexicografía moderna*, Madrid, CSIC, 1969.

³³ Vidos, B.E., "Les termes techniques et l'emprunt", en *Prestito, espansione e migrazione dei termini tecnici nelle lingue romanze e non romanze*, Florencia, Leo Olschki ed. 1965, p.369.

lexicólogos franceses³⁴, a los préstamos que el sistema receptor ha adoptado y asimilado o que, por lo menos, se hallan en vías de integración. En el corpus que elaboramos dimos cabida, como ya lo hemos señalado, a las unidades procedentes del francés fuera cual fuera el nivel o grado de integración en el que se encontraran, dedicando una sección de cada artículo lexicográfico al comentario de los distintos avatares sufridos por el lema en cuestión.

El trabajo llevado a cabo se concretó, finalmente, en el registro y análisis de 1181 unidades que bien podrían ser la base de un diccionario de galicismos del español peninsular contemporáneo. Somos conscientes de que, sin duda, en nuestro rastreo hemos podido cometer errores y omisiones y de que no pocos aspectos pueden haber escapado a nuestro análisis. Con todo, esperamos haber cumplido, por lo menos, con uno de nuestros propósitos: el de demostrar, mediante la confección de este corpus de elementos franceses que forman parte del vocabulario vivo de muchos hablantes españoles, que la presencia del francés en el castellano es un fenómeno cultural de gran importancia que va mucho más allá de la simple importación de una serie de palabras junto a los objetos que designan.

CLARA CURELL

Universidad de La Laguna

³⁴ Como, entre otros, Deroy, L., *op.cit.* y Touratier, Ch., “Les problèmes de l’emprunt”, *Travaux*, Publications de l’Université de Provence, n° 12, 1994.

L'onomatopée: une perception conflictuelle de la réalité

Dès qu'il s'agit d'établir un lien entre les deux concepts réalité et perception dans le domaine général de la langue, c'est sans aucun doute le phénomène de l'onomatopée qui nous vient machinalement à l'esprit, comme image de la tentative intrinsèque à tout langage de représenter et transmettre une certaine part de la réalité. C'est la langue, en l'occurrence, qui est le transmetteur principal de notre perception, et l'un des points de contact basiques entre la réalité et la langue correspond au rôle joué par l'onomatopée: ce pont linguistique entre notre environnement sonore et la représentation, ou expression de notre perception, en tant que production d'une phonie ressemblant le plus possible à une réalité perçue acoustiquement.

En effet, il semblerait que l'imitation d'un cri animal ou d'un bruit "du monde" constituerait l'une des premières manifestations du langage humain, cette faculté naturelle que Saussure a opposée au système de signes et de valeurs qu'il a nommé langue. Et c'est précisément par rapport à la langue, définie par Saussure comme produit social et ensemble systématique des conventions indispensables à la communication dans chaque communauté linguistique, que l'onomatopée revêt sa signification. Comme processus premier de création lexicale, à partir de l'imitation¹, elle est entrée dans le système de signes pour permettre l'expression et la transmission de l'expérience humaine, en l'occurrence, la transmission d'une perception sonore. Cependant, il se trouve que dans la nomenclature grammaticale tout bruit transmis n'est pas onomatopée, si l'on s'en tient, par exemple, au *Gradus*, qui donne au bruit la définition suivante: « La tentative de transcription sonore, même imaginaire, devient onomatopée s'il y a lexicalisation. Autrement on a seulement la transcription d'un bruit »². Or cette définition s'avère problématique quant à ce qui est lexicalisation, quant à ce qu'est et ce que n'est pas une onomatopée. Par ailleurs, que faire de tous ces "bruits" humains exprimant ou traduisant une sensation? Il est entendu que le clic est un bruit humain décrit comme une articulation sourde, ou comme un phonème consonantique inspiratoire³, exprimant soit la réprobation (ts,ts), la délectation (avec un claquement de langue), la douleur (s aspiré), l'admiration (avec un sifflement), et qui, tel le "smac" du baiser, est admis comme quasi-interjection.

¹ Pour Aristote, cf. *De l'Interprétation*, I, l'imitation préside à la constitution du langage lui-même.

² *Gradus*, p.97.

³ Mounin, G., *Dictionnaire de la linguistique*, PUF, Paris, 1995, p.69.

Si le doute semble se dissiper sur le plan lexical qui “reconnaît” certains bruits et leur donne le statut d’onomatopée, au moment, en fait, de la création orthographique – « le bruit devient onomatopée quand il entre dans le système lexical, recevant alors une orthographe »⁴ –, d’un point de vue purement terminologique l’onomatopée reste sujette à caution: en tant que formation d’une nouvelle unité de signification, elle est bel et bien reproduction codée d’un bruit, mais n’est pas un bruit, et certains bruits identifiés et significatifs ne sont admis que comme “quasi-interjection”... Pour Bonnard, « les onomatopées ne peuvent passer pour des signes au même titre que les autres mots du lexique [...] elles sont des bruits intégrés à la chaîne orale »⁵. En fait, ce qu’il y a derrière tous ces désirs d’éclaircissement grammatical, ce n’est pas le problème de l’identification de l’onomatopée mais bien celui de son statut⁶. Où situer la frontière entre l’expression dénotative codée d’un bruit incluse dans le lexique et celle qui ne l’est pas, qui n’est pas recensée alors qu’elle est opérationnelle, comme on peut le constater couramment dans le discours? C’est qu’en fait l’onomatopée est un élément bien particulier, composite, dont la “régulation” reste floue... Rien d’étonnant à ce que Jeanne-Marie Barberis considère l’onomatopée comme un défi pour la grammaire⁷! A notre avis, il est fort probable que ces tiraillements viennent de loin et tiennent, au départ, à ce que le terme onomatopée –étymologiquement, une création de mot: *onomatopoeia* signifiant, depuis Aristote, le fait de forger un mot par connaissance et imitation d’un son– ait un triple emploi tacite: dans son acception propre, en tant que formation d’un mot suggérant un son par imitation phonétique (*cocorico*); par extension, pour «dénommer la chose que le son onomatopéique imite (cliquetis) »⁸; par métonymie, pour désigner le mot ainsi créé.

Refaisons un petit tour définitoire en nous penchant sur l’incontournable présentation de Nyrop⁹ qui, à partir d’une anecdote célèbre¹⁰, nous met directement sur la voie: pour lui, l’onomatopée est un mot imitatif par approximation puisqu’elle “prétend imiter par les phonèmes certains bruits”. Elle est conventionnelle du fait qu’elle diffère de langue à langue, et est acceptée presque inconsciemment: “la question de sa conformité avec le substratum

⁴ *Idem.*

⁵ Bonnard, H., *Procédés annexes d’expression*, Magnard, Paris, 1995, p.40.

⁶ Déjà, dans son *Dictionnaire raisonné des Onomatopées françaises*, P. Demonville, Paris, 1808, Charles Nodier prétendait “donner de l’onomatopée une idée plus distincte et plus précise que celles qu’on puiserait dans les vagues définitions des rhéteurs.”

⁷ *L’Information grammaticale*, 53:52-57.

⁸ Rudder, O., *Ces mots qui font du bruit*, Lattès, 1998.

⁹ Nyrop, Kr., *Grammaire historique de la Langue française* (1899-1930), Vol. III, Slatkine Reprints, Genève, 1979, pp.17ss.

¹⁰ Pour montrer le caractère arbitraire des onomatopées, cet auteur cite un souvenir personnel d’une promenade devant un lac avec un ami français, surpris que les canards fassent “rap rap” pour les Danois, et non “coin coin”!

naturel ne se pose pas”. Par ailleurs, Nyrop résume les fonctions de l’onomatopée au nombre de cinq: elle peut devenir substantif et désigner ainsi l’animal ou la chose en question: un coucou, un coq, etc. Elle sert à former des verbes: miauler, roucouler, etc. Elle s’emploie comme interjection: *crac*, *couic*, *plouf*, etc. Elle sert aux refrains de chansons populaires: *plan-plan*, *rataplan*, etc. Finalement, elle joue un rôle considérable dans le langage enfantin...

Ces cinq fonctions dégagées par Nyrop sont loin d’être banales dans la mesure où elles concernent à la fois le domaine des classes et celui du discours, et qu’elles participent pleinement à la désignation et à la catégorisation du réel, opérées à partir de la perception, sonore en l’occurrence, de la réalité. Même si l’on sait qu’elle n’est pas “conforme au substratum naturel”, comme nous le dit Nyrop, qu’elle n’est pas une copie fidèle de la réalité, l’onomatopée est par contre une re-production conforme et un reflet fidèle de notre perception – une perception filtrée par notre “outillage” linguistique et par notre façon d’appréhender la réalité à l’intérieur de chaque langue. Aussi bien, de ces cinq fonctions, succinctement présentées autour d’un seul et même fait de langue, se dégage une ouverture sur la parole, sur l’énonciation. En effet, le terme “interjection” fait appel à une autre perspective, à la joncture de la langue et de la parole: l’onomatopée n’est plus réduite au cadre du mot, mais concerne alors deux plans différents. L’un relève effectivement du lexique –de la création et de la structure formelle du vocabulaire– et l’autre, émanant de la structure sémantique lexicale, participe de l’énonciation. C’est dans la complémentarité de ces deux plans que se trouve certainement le noeud du problème: l’onomatopée, du point de vue de la fonction, recèle une polyvalence incontestable. Et cette polyvalence est “gênante” dans la mesure où elle dépasse les limites définitoires que son inclusion traditionnelle dans l’interjection lui a imposées. Cet *a priori* empêche en fin de compte d’envisager l’onomatopée comme il se doit: comme un phénomène “à part” et autonome. En effet, ses applications morphosyntaxiques et énonciatives la démarquent de l’interjection à laquelle, cependant, elle s’associe formellement. Cette dépendance par inclusion, qui suppose inévitablement deux difficultés, celles du classement et de la délimitation, se trouve à l’origine d’opinions divergentes et doit être, à notre avis, remise en question, non pas sous l’angle d’un sous-ensemble lexical de l’interjection mais sous celui d’une coïncidence fonctionnelle dans l’énonciation. Cette coïncidence n’est que partielle, tout comme elle peut l’être entre des éléments de différentes parties du discours. En dernière analyse, la description fonctionnelle de Nyrop recèle les deux aspects qui font appel aux deux traits, distinction et rapprochement, qui situent constamment l’onomatopée par rapport à l’interjection: d’une part, elle sert de base à la formation de substantifs, de verbes, et d’autre part, elle “occupe une place dans le langage enfantin” et peut

“servir d’interjection”. Rapprochement et distinction se retrouvent également dans la présentation de termes “hors proposition” de Bonnard qui nous invite à distinguer les interjections des onomatopées, cependant nommées à la même enseigne: les premières “relèvent de la modalité” et les deuxièmes “contribuent à la description”¹¹.

La mise en garde traditionnelle à l’encontre de la confusion entre interjection et onomatopée est révélatrice d’un malaise terminologique, d’une hésitation généralisée, répandus, en fait, par une tendance prescriptive, orientée vers la séparation formelle de l’onomatopée et l’interjection¹² qui relèvent pourtant d’un mécanisme affine. Dans les grammaires, l’interjection, ou littéralement, ce cri qu’on jette dans le discours, peut “être une onomatopée: chut, crac...”¹³. Ainsi, à l’intérieur de ce mouvement d’inclusion formelle et d’autonomie expressive, l’onomatopée, d’une façon toute particulière, soulève-t-elle le problème de l’identification des catégories et des limites traditionnelles des parties du discours. De même, tantôt mot invariable dans la phrase, tantôt véritable phrase, ou énoncé monorème¹⁴, toujours imprévisible, l’interjection est souvent définie comme en dehors du système de la langue. Cette problématique inhérente à l’interjection, et qui a déjà fait couler beaucoup d’encre, remonte peut-être à l’introduction tardive (III^{ème} siècle ap.J.-C.) de l’*interjectio* dans les *partes orationis* qui, avec elle, avaient atteint le nombre canonique des huit classes de mots¹⁵. Certes, l’inclusion traditionnelle de l’onomatopée dans l’interjection ne facilite pas les choses, et l’on sait que les opinions diffèrent aussi à ce sujet.

Serait-il alors possible, au lieu de considérer l’onomatopée comme une “portion” de la classe des interjections, de poser que certaines interjections soient un type d’onomatopées? Une description phonétique et étymologique de “cris plus ou moins articulés que la langue littéraire reproduit souvent d’une manière assez peu satisfaisante”, comme nous le dit Nyrop, nous montre, en définitive, l’onomatopée comme un procédé non seulement exclamatif mais descriptif et expressif, émanant de sa structure formelle lexicale, au même titre que d’autres formations verbales, adjectivales, substantives, ou phrastiques. L’ambiguïté pourrait donc se résoudre empiriquement dans l’attribution d’un statut autonome morpho-syntaxique, voire du

¹¹ *Code du français courant*, Magnard, Paris, 2001, p.37.

¹² P. Enckell et P. Rézeau, dans l’introduction de leur *Dictionnaire des onomatopées*, P.U.F., Paris, 2003, insistent eux aussi sur le fait qu’il ne faut pas confondre interjection, huchement, mimologisme et onomatopée, et que l’interjection englobe dans bien des cas les onomatopées –“ce qui embrouille inutilement le lecteur!” (p.16).

¹³ Voir, par exemple, *Le Bon Usage*, p.1271.

¹⁴ C’est ainsi que les désigne Charles Bally dans son *Traité de stylistique française*, Klincksieck, Paris, 1951, vol. I, p.54.

¹⁵ Marc Wilmet, dans *Grammaire critique du français*, Duculot, Bruxelles, 1998, p.509, signale que “le grammairien latin Priscien s’est servi de l’*interjectio* pour boucher le trou causé par la disparition de l’article dans les huit classes du grec Apollonius Dyscole.”

grade de “partie du discours”, en raison d’une double intégration: l’une, à la langue, en tant que bruit lexicalisé (coucou, tic-tac, etc.), l’autre au discours, en tant que procédé expressif autonome (*plouf, crac, boum*, etc.). Il suffirait, pour cela d’accepter l’onomatopée dans son sens plein, celui de la dénotation de tout son – figuratif, expressif, émotionnel – reproduit par l’être humain. Wilmet, devant le “conglomérat” et la variation selon les grammaires de la liste de termes reconnus comme interjections ou/et onomatopées, retient l’onomatopée sous l’entête “prédication impliquée”, en dénonçant le sens répandu, « rétréci à création de mots imitant des bruits » et « la définition réductrice qui ne correspond pas à l’extension de son emploi »¹⁶. C’est vrai qu’en première analyse, la présentation de l’onomatopée s’appuie sur le lexique: la codification de la prononciation, de la graphie, de la forme grammaticale et du sens fait de l’onomatopée un mot à part entière; et en vertu de la créativité, elle peut avoir, entre autres, le statut de néologisme. Qui plus est, rappelons au passage l’importance des matrices onomatopéiques dans la formation et la fonction cryptique de l’argot¹⁷, dont le titre du film *Fric-Frac*¹⁸ nous a laissé un exemple précieux à la fois d’argot et du bruit d’un casse...

Mais l’identité de ce “mot” relève d’abord du symbolisme phonétique, sa relation mimétique au référent déterminant sa forme phonologique: sa manifestation sonore, *a priori* imitation/reproduction d’une perception initiale, l’intègre dans le système phonologique de la langue et le rattache prioritairement à l’oral. C’est certainement l’une des raisons pour lesquelles son signifiant prend en charge signification et définition, dont dépend l’interprétation immédiate. Comme pour tout signe linguistique, son entité est double, mais dans son cas, le signifiant (image acoustique) est l’écho, à proprement parler, de son signifié (concept). Ainsi le lien naturel entre signifiant et signifié a-t-il été envisagé sous l’angle du rapport de motivation entre deux sons: l’un, qui est celui du signifié (son du bruit), l’autre qui sert de signifiant (son vocal du mot); deux sons *a priori* égaux, ou tout au moins très proches dans la conscience de chaque sujet parlant. Et c’est probablement ce rapport exceptionnel entre le signifié et le signifiant, dont le choix est imposé conventionnellement et différemment par chaque langue, qui fait de l’onomatopée un signe à part, un exemple classique d’objection – tantôt au principe de l’arbitraire¹⁹ du signe, tantôt à celui de la motivation. Au niveau linguistique, le signifiant de l’onomatopée est iconique, car motivé par la relation de ressemblance, mais en même temps, l’onomatopée est institutionnalisée ou “arbitrarisée”,

¹⁶ *Op.cit.*, p.508.

¹⁷ Voir Louis-Jean Calvet, *L’argot*, P.U.F., 1999, p.113.

¹⁸ Film de Lahmann et Autant-Lara (1939), d’après l’œuvre de E. Bourdet (1936).

¹⁹ Pour Saussure, le principe de l’arbitraire s’appliquait tant à la relation signifiant/signifié qu’à l’organisation des signes dans le système de la langue; sur ce dernier arbitraire se fonde la théorie de la valeur linguistique.

comme le dit Jeanne Martinet²⁰, parce que c'est une suite de phonèmes, et non une autre, qui devient son signifiant. Son incorporation et sa situation dans le système, et sa valeur acquise par rapport aux autres signes entretiennent un rapport étroit avec son insertion dans le discours, domaine dans lequel l'onomatopée peut s'imprégner de valeurs qui, liées à la situation, connotent son sens (*plouf- couic- blablabla- boum...*), et même être utilisée comme périphrase ou synonyme expressif, comme peut le prouver la célèbre occurrence du *pschitt* du Président J. Chirac²¹.

C'est que, de par son origine, l'onomatopée est intrinsèquement liée à l'oralité, et que pour rendre compte de ce phénomène ressortissant à divers composants de la langue (phonétique, morphologique, sémantique), on doit toujours, en première instance, la considérer par rapport à l'oral, là où la diversité stylistique, la variété des usages, permettent justement la production spontanée de formations onomatopéiques, éphémères dans certains cas, mais toujours significatives, non seulement d'une illustration symbolique du discours, mais aussi et surtout d'un rapport ludique avec l'énonciation. Il est d'ailleurs légitime de penser que ce dernier trait pourrait bien tenir de son étymologie qui, impliquant à la fois "création" et "pouvoir", recèle l'idée d'une certaine liberté qui se manifeste au gré de l'énonciateur. Ainsi surgissent dans la conversation des onomatopées "non réglées" dont l'expressivité joue un rôle communicatif. C'est dans ce sens que cette création verbale constitue non seulement le noyau expressif des comptines, comme nous le dit Nyrop, mais elle a, de toujours, rehaussé le ton et le sens des paroles de chansons: pensons, entre autres, au fameux *Et vlan! Passe-moi l'éponge!* de Pierre Perret, au jouet extraordinaire de Claude François, *qui faisait zip quand il roulait, bap quand il tournait...*, à la petite fille de Gainsbourg *-viens faire du wrip, des bang, ça fait vlam!*, ou encore à cette plus belle phrase chantée par Brassens: *Elle souffleta flic-flac le garçon d'honneur qui, par bonheur, avait une tête à claques...* Et ailleurs, comme dans la bande dessinée, véritable vivier d'onomatopées, sa fonction éminemment représentative répond en première instance à la volonté, voire la nécessité de transcrire dans la langue écrite une "réalité" par l'impact de la langue orale "vivante"; là, elle s'érige en document sonore d'un univers qui varie d'ailleurs selon les époques²² - les voitures ne font plus *teuf-teuf*, mais *vroum!* C'est que les onomatopées, en témoins d'une époque, s'inscrivent dans le temps pour recréer notre environnement sonore,

²⁰ *La Sémiologie*, Seghers, Paris, 1975, p.80.

²¹ Dans un entretien, à une accusation d'un journaliste: "Les sommes se dégonflent", M. Chirac répond: "Ce n'est pas qu'elles se dégonflent. Elles font pschitt!" (*Libération*, 16-06-01, p.3).

²² Les bruits des armes à feu ou des coups sont reproduits différemment dans l'évolution de la bande dessinée, sur le modèle anglo-américain (*pan/splash*, etc.). cf. Riegel, M., *op.cit.*, p.462. P. Enckell et P. Rézeau, *op.cit.*, donnent "tic-tac" comme exemple d'"onomatopée-souvenir"!

tels le “*bip!*” du portable, ou le “*ting!*” du micro-ondes... Aussi bien, le langage de la publicité en fait un large usage dans ses slogans : le *pschitt*, le *bang*, le *Tuc*, le *crac des trucs qu'on croque*, etc. Et pour rendre compte de sa nature pragmatique indémodable, on n'a qu'à examiner les passages sensationnels des récits des adolescents qui, transcrits dans les “sms” –à mi-chemin entre l'oral et scripturaire– se trouvent réduits à l'essentiel et codifiés à travers la présence même de l'onomatopée qui –au détriment, certes, de la syntaxe– investit une fonction communicative rénovée: *arfff* (gros rire), *grrrr* (mécontentement), *hehehe* (variante cynique du rire *hahaha*), et surtout le *oups*, tout aussi polyvalent que le *pffff*... Même là –et surtout là– la présence de l'onomatopée est révélatrice de sa teneur communicative irremplaçable, à la fois subjective et collective, qui lui vaut son appartenance au domaine de la pragmatique.

Ainsi l'onomatopée doit-elle entrer dans un autre champ d'observation qui prenne en compte sa double efficacité –symbolique et communicative– et être appréhendée comme une unité composite, comme un procédé langagier inscrit dans l'énonciation, ne serait-ce qu'en héritage de son appartenance au domaine de la rhétorique, pouvant, au sens aristotélien, traduire des émotions. Car, on l'a vu, dès l'instant qu'on s'intéresse au français oral, la rencontre avec l'onomatopée se produit, liée à la subjectivité, la variété et la spontanéité de la langue parlée, dans laquelle elle s'associe souvent à la gestuelle et à la mimique. Par là même elle entre dans le domaine des procédés phatiques: symbolisant les affects de l'énonciateur, elle ponctue son discours dans lequel elle instaure une complicité avec le coénonciateur, voire un contact extralinguistique. C'est ainsi qu'au service de diverses modalités, les onomatopées jouent un rôle allocutoire dans le sens où leur interprétation déborde amplement les limites d'un simple signifiant de bruit: « leur occurrence en discours a plus d'importance que le sens qu'ils pourraient véhiculer »²³. Autrement dit, l'onomatopée correspond bien aux trois fonctions expressive, conative ou phatique jakobsoniennes. Et si le dispositif exclamatif constitue un champ d'observation privilégié de l'onomatopée, celle-ci ne participe pas moins des autres modalités énonciatives. Et s'il est exact, dans bien des cas, qu'il s'agit d'une utilisation “secondaire” de l'onomatopée, comme marqueur ou point d'ancrage de l'énonciation, il faut bien admettre qu'il existe toujours un emploi “absolu” de l'onomatopée jouant à elle seule le rôle d'une phrase implicite, comme *bof!*, ou *oups!* Qui plus est, sa forme exceptionnelle et sa prosodie particulière contribuent à une construction de connaissances; directement interprétable, elle peut même traduire, dans une situation appropriée, l'incompréhensible, par exemple, par un *couic!*

²³ Riegel, M., *Grammaire méthodique du français*, P.U.F., 1998, p.463.

On peut, dès lors, appréhender l'onomatopée sous l'angle d'une formation discursive, étroitement concernée, non seulement par la fonction phatique de la langue, mais aussi par la fonction poétique. La langue littéraire n'hésite pas à utiliser le caractère expressif de l'onomatopée dans la poésie, le théâtre et le roman; une multitude d'occurrences nous le prouve²⁴. Depuis le Moyen Age, l'onomatopée est le renfort du discours direct et de l'évocation poétique. Le point culminant de l'exploitation de sa virtualité se trouve, on s'en doute, dans le théâtre: rappelons seulement à titre d'exemple, telle une caricature du fonctionnement linguistique, l'onomatopée chère à Ionesco dans les "Pfff!" réitérés et méprisants de Boutard, dans *Rhinocéros* (Acte II, tableau I), qui suffisent à montrer, dans un faux dialogue, le caractère de ce personnage. Spontanément, l'onomatopée rétablit un contact entre l'écriture et la réalité du personnage, ou du narrateur. Les poètes, bien sûr, ont exploité maintes fois ses qualités musicales, affectives et ludiques, des plus anciens aux plus modernes, comme l'a fait Michaux dans "Mes occupations": *Je te l'agrippe, toc/ Je te le ragrippe, toc...* Cette exploitation par l'écriture répond, en dernière analyse, à un besoin esthétique d'un certain type de discours: derrière la parataxe, derrière l'image, c'est le rythme parlé de la langue qui se fait présent dans le texte- c'est l'oral derrière le scripturaire qui renvoie le texte au rapport primaire entre l'onomatopée et la gestualité: avant même que la parole ne se manifeste. Au reste, parlante en soi, l'onomatopée est en elle-même une traduction, traduction qui, de toujours, a été l'écueil par excellence des traducteurs qui, la rencontrant, retombent de plain-pied sur sa valeur primitive²⁵.

Souhaitons finalement que l'onomatopée, entité flottante, achoppement pour l'analyse, souvent laissée de côté ou mise entre parenthèses par les grammairiens, reçoive une attention spéciale en vertu, non plus de son origine ou de sa formation, mais de son usage, de sa place et de sa présence de tout temps, dans la langue, dans le texte et dans le discours. Sa présence n'est pas superflue, elle n'est pas non plus problématique en soi puisqu'elle ne demande pas d'élaboration de règles, mais seulement un "signalement" bien mérité par des mots vivants, des mots qui "font du bruit", qui nous rappellent sans cesse le début du langage...

CATHERINE DESPRÈS

Université de Valladolid

²⁴ Une description exhaustive et attentive a été faite par Enckell et Rézeau: la bibliographie se rapportant à leur inventaire littéraire occupe une soixantaine de pages.

²⁵ C'est, sans aucun doute, ce qu'a éprouvé le traducteur des *Exercices de style* en s'attaquant au récit "Onomatopées", "que era imprescindible recrear prácticamente". Cf., *Ejercicios de Estilo*, versión de Antonio Fernández Ferrer, Cátedra, Madrid, 1987, p.38.

L'émigration béarnaise en Amérique du Sud à la fin du XIX^e siècle: du béarnais à l'espagnol en passant par le français

Pour répondre au sujet de ce colloque, « Perception et réalité », qui peut être considéré du point de vue de la langue (ce qui est la fois perçu, exprimé et transmis), du point de vue de la littérature (ce qui est perçu et représenté) et du point de vue de la culture (la perception de l'autre), j'ai choisi de revenir sur un domaine qui me tient à cœur, puisqu'il concerne mes origines familiales, et auquel j'ai consacré, il y a longtemps déjà, bien des heures d'étude.¹ Si l'on examine la correspondance privée de Béarnais émigrés en Amérique, on est amené à embrasser tous les aspects. Nous nous limiterons au premier et au dernier.

Quelque 500 lettres pieusement conservées dans des greniers par les familles ont été retrouvées, réunies puis déposées aux Archives départementales des Pyrénées atlantiques. À partir de ce corpus, un recueil² a été publié; il comprend quinze lettres écrites d'Uruguay entre 1836 et 1875³ et trente-sept autres écrites d'Argentine entre 1886 et 1915. De cette sélection, nous n'avons retenu que les lettres écrites d'Uruguay qui donnent un aperçu très révélateur de ces écrits. Les auteurs sont originaires du département (Bellocq, Ogeu, Oloron, Usquain) et portent tous des patronymes béarnais: Abel Destandeu-Labigalette, Jean Lacampagne, Maurice Pucheu-Casadeban et Joseph Pucheu-Casadeban, à l'exception de Jean Lerdo, dont on ne sait rien, issu semble-t-il d'Oloron.

Pour situer ce sujet dans son contexte, nous nous placerons d'abord dans la perspective de la culture et de la civilisation, pour passer ensuite aux aspects liés à l'écriture et surtout à la langue.

¹ Danielle Dubroca "Contribution du lexique du comportement en béarnais actuel". *Estudios Franceses* N°3, Universidad de Salamanca, 1987, pp.23-34.

Danielle Dubroca "Cuestiones de vocabulario en una zona de transición en dominio gascón". *Philologica I. Homenaje a D. Antonio Llorente*, Universidad de Salamanca, 1989, pp.165-174.

Danielle Dubroca *El habla de Saint-Girons (Pyrénées atlantiques)*. Mémoire (non publié) présenté à l'Université Autonome de Madrid, pour l'obtention du « Grado de Licenciatura ». Ce travail de terrain, mené dans les années 80 à partir d'enquêtes auprès des rares informateurs parlant encore naturellement le béarnais, offre une information linguistique sur une zone de transition entre le landais et le béarnais. (Sous la direction de M^{re} Teresa Echenique Elizondo, actuellement maître de chaire à l'Université de Valence).

² Bruneton-Governatori, A. et Staes J., « *Cher père et tendre mère* », *Lettres de Béarnais émigrés en Amérique du Sud (XIX^e siècle)*. Édition J&D, Biarritz, 1996.

³ Pour respecter les limites de cet exposé, nous avons restreint nos observations à ces quinze lettres que nous avons numérotées de 1 à 15.

1. La perception de l'autre continent

Le XIX^e siècle est marqué par le voyage. Si les récits, souvent utilisés dans les écoles pour l'enseignement de la langue française, ont dû frapper quelques imaginations, il ne faut pas oublier les progrès techniques dont ont bénéficié à cette époque les moyens de communication. D'abord le train, qui arrive jusqu'au fin fond des campagnes, rapprochant les villages des grandes villes et des ports comme Bordeaux ou Bayonne. Ce sont ces petites localités qui ont elles-mêmes contribué à ce fort courant migratoire. Ensuite, les progrès du bateau à vapeur⁴ ont largement participé à cet engouement. Et peut-être les récits des missionnaires qui parcouraient les campagnes reculées pour y parfaire l'évangélisation, ont dû également tenter les imaginations. Et puis – pourquoi le cacher? – le département des Basses Pyrénées est pauvre, les rendements agricoles sont peu élevés, l'élevage difficile, l'industrie limitée; les familles sont fécondes et les jeunes, devenus plus nombreux grâce aux légers progrès de la médecine ont vite compris qu'il fallait prendre des déterminations.

Et si, comme le signale Anne Bruneton, la conscription de trois ans à laquelle échappaient ainsi les jeunes hommes est un autre élément qui a favorisé les départs en Amérique, il ne faudrait pas en négliger un autre, déterminant pour cette région qui s'est ainsi vidée d'une partie de sa population active: le droit coutumier. En effet, dans le Béarn, jusqu'à la deuxième guerre mondiale, le droit d'aînesse a été respecté. Afin d'éviter le morcellement d'exploitation agricoles peu étendues, il était habituel de réserver le quart du patrimoine familial au frère aîné lequel, était ensuite partie prenante dans les trois quarts restants. Le plus souvent, les frères et soeurs cédaient à vil prix leur part au frère aîné qui, de cette façon, reconstituait à peu près le patrimoine des parents pour en vivre à son tour. Ceux-ci n'avaient guère d'autre ressource que de trouver ailleurs un mariage avantageux ou de partir.⁵ Chez les métayers, la situation était similaire et encore moins avantageuse.

L'émigration était donc traditionnelle, assumée par tous et d'une certaine manière assez organisée: les lettres contiennent souvent des allusions à des employeurs portant aussi des patronymes béarnais, et qui offraient là-bas du travail aux nouveaux arrivés.

On dispose de chiffres puisque les préfets étaient tenus de remettre tous les ans un état des lieux de leur département: les Basses-Pyrénées auraient fourni en 1890 un tiers du volume

⁴ Au fil des lettres, on s'aperçoit que les voyages durent moins longtemps, sont donc moins risqués pour les voyageurs, et sont de plus en plus confortables. La durée des déplacements et l'itinéraire sont confirmés dans les lettres elles-mêmes grâce aux cachets qui figurent sur certaines d'entre elles surtout si, par un savant pliage, elles ont servi d'enveloppe: Montevideo (7 mars 1858), Londres (19 avril), Paris (20 avril), Paris (21 avril), Orthez (22 avril).

⁵ D'où l'expression « mentir comme un cadet de Gascogne »...

national de l'émigration vers l'Amérique du Sud. Ces chiffres effarants ont baissé peu à peu car rares étaient ceux qui revenaient réellement enrichis. Miroir aux alouettes, mirage?

2. L'expression de ce qui est perçu: questions de langue

Il est étonnant de lire toutes ces lettres en français alors qu'elles émanent de personnes dont la langue habituelle dans les échanges privés oraux est le béarnais. En fait, contrairement à ce qu'on pourrait croire, l'école n'a pas commencé à exister uniquement à partir de Jules Ferry⁶. Il existait dans les campagnes, même les plus reculées, des maîtres qui enseignaient le français aux enfants. D'ailleurs, Joseph et Maurice Pucheu étaient fils d'instituteur et leurs lettres, par rapport à celles d'autres compatriotes, sont beaucoup plus élaborées et proches de la norme (correction grammaticale, tournure, ponctuation, etc.).

Mais quelques rares lettres sont écrites dans un français assez sûr, en particulier une d'un certain Eugène-François, qui évoque le bon temps passé avec son condisciple à la Pension Moulia d'Orthez et décrit avec détail la vie en Amérique⁷.

Revenons sur la question de l'expression et de la formulation de ces lettres. Sans aucun doute, le scripteur devait se sentir écartelé entre la spontanéité de son expression orale (n'en doutons pas, les Béarnais d'Amérique continuaient à parler patois entre eux) et l'obligation d'écrire en français puisque c'était la seule langue qu'ils sussent écrire. Les personnes peu habiles à écrire s'énoncent d'abord mentalement ce qu'elles veulent écrire puis s'en font une dictée. Ici, le scripteur devait se faire d'abord une transcription du béarnais vers le français puis l'écrire.

Cependant, certains se font écrire leurs lettres, comme le reconnaît Destandau: « J'écris par Lacourette june (p.47), » ou encore « écrit d'autre main, signé de la mienne » (p.45).

Une fois passé le cap des périphrases et des formules traditionnelles, les lettres reprennent un ton plus familier et se rapprochent de la conversation. En lisant ces lettres à

⁶ *Les Pyrénées-Atlantiques au début du XIX^e siècle* (Éd. Monhelios, Oloron-Sainte-Marie, 2004) est un recueil de deux écrits datant de 1802: le premier du général Serviez, préfet des Basses Pyrénées et le second, d'un certain D Lacoste, inspecteur aux contributions et qui donnent respectivement, l'état des lieux et des observations ou projets d'améliorations pour leur département.

⁷ L'auteur du recueil précise que ces deux correspondants étaient protestants. Même sans informations, on le déduit facilement: l'expéditeur travaille à Montevideo pour un certain Pouyanne (patronyme protestant) et s'en donne à cœur joie quand il critique les pratiques religieuses catholiques (le phanatisme-sic-) et préfère se rapprocher des cultes anglais, dans un temple qui lui rappelle celui d'Orthez même s'il ne comprend rien à la langue.

voix haute, on a parfois l'impression d'entendre parler les auteurs, avec l'intonation, les prononciations, les tournures encore usuelles dans la région.

Quant au concept de conscience linguistique⁸, on peut affirmer sans grand risque se tromper que tous ces écrivains perçoivent la difficulté de leur bilinguisme puisqu'ils en subissent les conséquences de plein fouet quand ils écrivent, même si, en contrepartie, leur situation linguistique leur permet peut-être d'approcher l'espagnol plus aisément.

Pour ce bref aperçu de la langue utilisée dans ces écrits⁹, nous n'avons relevé que les éléments clairement définis. En effet, il est parfois malaisé de distinguer si une tournure anormale en français standard est due à une simple maladresse du scripteur, à un calque du béarnais ou encore à un calque de l'espagnol. C'est en particulier le cas du e épenthétique; ou encore de certains emplois lexicaux, comme dans l'exemple suivant:

Dans ce moment, je travaille avec Pierre Sarail (sic) de Logezon. (5). En béarnais, le mot « moumen » est d'un emploi beaucoup plus limité : « U moument ou un gnáute » (un de ces jours) ou « N'a pas u moumen » (il n'arrête pas). Dans un cas comme celui-ci, le béarnais dirait plutôt « Adare », ce qui laisse supposer qu'il s'agirait davantage d'un calque de l'espagnol (en *estos momentos*); mais est-ce bien certain?

On peut classer les observations linguistiques en plusieurs blocs : les questions liées à la phonétique, à la syntaxe, au vocabulaire habituel béarnais¹⁰, la place de l'espagnol dans ses écrits et les rapports du béarnais et de l'espagnol.

Questions de transcription phonétique

Pour écrire leurs lettres, ces scripteurs, écartelés entre leur langue maternelle exclusivement orale et domestique (le béarnais) et la langue apprise, réservée à la communication hors du cercle familial et à l'écrit (le français), se font une espèce « d'auto dictée » en français à partir de ce qu'ils diraient en béarnais. L'exercice est périlleux. Voici quelques exemples:

- J'ai l'onur (B. : aonoù) (1 et 2): Transcription du son [œ] qui n'existe pas en béarnais. /
Écrit par Lacourette June (Jeune) (1).: un *junome* (jeune homme) (2).

⁸ Isabel Valero Peña, *Remarques sur la conscience linguistique dans les récits de voyages d'auteurs français en Nouvelle-France aux XVI^e et XVII^e siècles* (Thèse de doctorat, Barcelone, 2003). Ce travail prend montre que le voyageur prend conscience de sa propre langue et qu'il perçoit le rôle de la langue dans les difficultés de ses rapports avec l'autochtone. Dans le cas qui nous occupe, cette question est parfois évoquée.

⁹ Pour respecter la taille des contributions à ce congrès, seuls quelques exemples ont été retenus.

¹⁰ Les graphies sont celles du *Dictionnaire du béarnais et du gascon moderne* de Simin Palay, Paris, CNRS, 1974.

- Et *urus de* trouver de cet ouvrage (1) / J'ai *l'onur* puisque le H est muet et que le béarnais expire fortement le H dit aspiré généralement étymologique (hasan / hounte/ há/ hicá/ hale, Hau, here, etc).
- Le dimanche *après-midei* » (B. mieydie / midi).
- Tu feras part de ma lettre à *ceus de chez moi*. (2) Ce type de cas permet d'affirmer que le scripteur se dicte sa lettre puisqu'il retranscrit en français le [S] final caractéristique de la prononciation béarnaise.

Structures calquées du béarnais

Cette rubrique regroupe quelques tournures, très compréhensibles en français, mais qui ne correspondent pas aux emplois habituels du français standard. Voici d'abord des calques de structures syntaxiques:

- L'emploi de la préposition « a » devant complément direct de personne: Je désire que la présente vous trouve jouissante d'une parfaite santé, de même qu'à *mes frères et sœurs*. (5)
- Emploi du passé simple pour les actions totalement révolues, là où le français standard emploie le passé composé. Ex. « Nous *fumes diner* au seul *hautel* où l'on parlait quelques mots le français et puis nous *rentrâmes* à bord. » (6)
- La combinaison « nous autres » / « vous autres » là où le français emploierait simplement « nous » ou « vous ». Ex. Quant à *vous autres*, ça ne tardera pas longtemps que je vous envoie ce que je vous avais promis. /*Nous autres* étrangers, nous sommes en dehors de la lutte. (7)
- Rien dans son sens affirmatif dérivé de l'étymologie (lat. res: une chose / quelque chose). Ex. On regarde les devantures pour voir s'il y a *rien de* nouveau (ta bede si hà arré de nau) (6). Ex. C'était *quelque chose de beau* et de bien arrangé (cauqu'arré de beroilh).

Autres emplois calqués:

- « Per cas » (avec articulation du [S] final que l'on peut facilement restituer): « Et si *par cas* il part, il faut qu'il s'arme d'un bon courage. » (3)
- Adieu, cher père et tendre mère, au plaisir de vous revoir un jour avant de mourir *si a Dieu plaît* (B. Si a Diu plats).(7)
- *L'état de la charpente* ne vaut rien ici (B. Estât: métier de...) (1)

- *Je travaille à moitié partage* (B. miey partadje). (3)

Vocabulaire quotidien:

Comme on l'observe en cours de nous jour, nombre de mots béarnais courants sont utilisés de préférence par les sujets parlants, lorsqu'ils parlent français.

- lou pistoulet (le fusil de chasse)
- Le maitre: (B. lou meste: le patron, le propriétaire de la métairie,) personnage extrêmement important dans l'inconscient collectif.: Ex. Je vous annonce que Jacques n'est plus avec moi: il est de dispute avec son *maitre*. (2) / On a vendu [...] à 40 sous la libre, la moitié *pour le mettre*, le reste partagé à trois. (2)
- J'ai dû payer les visites du médecin, sans compter les *remèdes*. (emploi fréquent dans la région d'Orthez mais inconnu de S Palay). (8)
- Mon cousin Pierre qu'il soit toujours *hardis*. (15) (B. Hardit: en bonne santé)

L'adaptation à l'espagnol

Plus l'émigrant passe de temps hors de son pays d'origine, plus les relents d'espagnol sont fréquents dans les lettres. Au fil des ans, ces hommes sont si imprégnés d'espagnol qu'ils concluent avec une formule espagnole qui ne sera certainement pas comprise des familles, vu que les Pyrénées sont hautes et que les Béarnais n'ont jamais senti de grandes sympathies pour les « Aragonais » de l'autre côté du versant. Voici quelques emplois de mots espagnols soit traduits, soit expliqués:

- Je gagne 12 piastres et 4 *rial*. (1) / Et nous avons 100 fanegres de maïs à partager, Fanègre veut dire sac (2) / « La ville est divisée en « couadres » ou carrés qui ont 8000,600 mètres carrés chacun. (6) / Le soir il y a un « sereno » ou crieur de nuit qui crient l'heure qu'il est et le temps qu'il fait (6) / La rue où nous restons « rue du 25 mai » ou, en Espagnol « calle del 25 de mayo » (6) / Depuis huit jours, nous avons le « panpère » qu'on appelle: c'est un vent très fort...(6)/ Votre fils respectueux pour la vie. Mauricio Pucheu. Mon adresse: ... para entregar a D^o Mauricio Pucheu. (7)

Les calques, très nombreux, envahissent peu à peu l'expression de ces locuteurs particulièrement perméables à cause de la proximité linguistique des langues en contact.

- Pour moi, je n'ai pas à me plaindre; *tout me va bien* (3) (cette lettre, écrite un an après son arrivée, montre que l'influence de l'espagnol commence à se faire sentir chez ce sripteur.)
- Ici le même phanatisme catholique règne *comme* en France. (6)
- Je désire aussi *de cœur* voir la signature de mon frère.(7)
- Il me faut arrégler mes affaires avant de partir (8) Après si longtemps *des* ta dernière lettre que j'ai reçue (desde tu última carta).
- La banque me *déconta* 150 francs.
- Vous *ferez compliment* aussi à Marie Petit. *Rien plus* pour le moment. (13)
- Une maladie par rapport aux avarices que *je tiens* à la jambe. (14)
- J'avais *gatté* presque tout l'argent entre les médecins et la pharmacie. (14) Curieux calque qui respecte la prononciation américaine du S dans gatar.
- ... À ma soeur Françoise et toutes mes petites *niettes*. (14)
- Il est toujours avec des brebis et des vaches *pour son compte*. (14)

Et quand le béarnais rejoint l'espagnol

Il arrive très souvent que les structures du béarnais soient celles de l'espagnol. Il ne s'agit pas de contamination ni d'influence, mais simplement de parenté linguistique. Pour ces Béarnais, découvrir que certains emplois linguistiques ressemblaient aux leurs, devait procurer d'abord une grande satisfaction. Mais hélas, ces emplois les ancrèrent encore davantage dans leurs écarts par rapport à la norme du français.

- ...en raison de ce que j'ai toujours eu à travailler *beaucoup*. (7). / J'ai trouvé du travail et il ne m'a pas manqué *jamais*. (7)
- Ceci m'occasionnera *quelque mal de tête* (mau de cap / dolor de cabeza) (9)
- Aujourd'hui, *de visite* chez Luquet Firmin, j'ai résolu de... (11)
- Emploi du pronom personnel réfléchi: Ex. J'ai la main qui *me tremble* et les yeux mouillés de larmes de voir que j'ai fini de m'entretenir avec vous autres. (14) / Pour le moment, *je me gagne la vie*, non en grande abondance. (12)
- Le béarnais, tout comme l'espagnol, utilise les verbes ser et estar, ce qui peut donner lieu à des combinaisons curieuses. Ex. *Je ne suis pas été dérangé* du tout, n'ayant eu aucune maladie. (13)

Conclusion

Dans ces conditions, il ne devait pas être aisé d'écrire une lettre car l'auteur se sentait renvoyé à une situation scolaire qui lui rappelait ces moments de cauchemar où le maître d'école, pourchassant le patois de tous ses efforts, distribuait coups de règle et punitions à tous les étourdis qui écorchaient la grammaire et estropiaient le français, à l'écrit comme à l'oral, et même pendant la récréation. Cette situation de diglossie à laquelle les auteurs avaient toujours été confrontés, s'amplifiait au contact de l'espagnol, de plus en plus envahissant: sur ces deux manifestations linguistiques, l'une réservée à la sphère privée largement majoritaire et l'autre à la vie publique pratiquement inexistante en Amérique, se greffait une troisième langue, apprise au vol dans un contexte linguistique non normatif: en effet, vis-à-vis de l'espagnol, tous les compagnons d'émigration étaient dans la même situation, personne ne pouvant enseigner à autrui et chacun s'obstinant dans ses propres erreurs.

Ces lettres, instructives sur les langues et les parlers en contact à une époque donnée de l'évolution des langues romanes, amènent à se demander si l'espagnol de l'Uruguay et du Río de la Plata en général porte quelque part la trace de l'aventure héroïque des ces béarnais en quête de fortune.

DANIELLE DUBROCA GALIN

Universidad de Salamanca

La naturalisation des emprunts à l'anglais en français québécois et leur traduction

Le parler familier du domaine francophone québécois présente des caractéristiques qui lui sont propres, dérivées principalement de la situation de bilinguisme des habitants du Bas-Canada, et qui supposent un écart assez important vis-à-vis du français de l'Hexagone, écart qui se produit malgré les mesures officielles tendant à protéger la pureté de la langue française.

La première conséquence sur la langue de cette situation ne peut être, évidemment, que la surabondance d'anglicismes, naturalisés ou non naturalisés, qui servent à accorder de l'expressivité à la communication orale, non seulement pour leur phonétique mais aussi pour l'économie de langue qu'ils y apportent.

Les emprunts à l'anglais sont traités, pour leur naturalisation, de différente façon, tel que nous l'explique P. Desruisseaux¹:

- quelques uns sont employés sous leur forme anglaise.
- d'autres ont été naturalisés, c'est-à-dire, adaptés phonétiquement et graphiquement au français.
- parfois même, il s'agit de simples calques de l'anglais.

Certains phonétistes² ont relevé près d'une cinquantaine de phénomènes phonétiques caractéristiques du français québécois, qui accordent une personnalité spécifique à cette variante du français, du *franglais* pour Étienne, qui le critique énormément³.

La querelle à propos de l'emploi des différentes variantes de certaines langues (franglais, spanglish⁴...), à notre avis, n'est pas près de trouver une solution définitive. Il s'agit de choisir entre pureté et respect de la norme⁵ ou tolérance et même fierté du propre accent.

¹ Pierre Desruisseaux, *Dictionnaire des expressions québécoises*, Bibliothèque Québécoise, Québec, 1990, Introduction.

² Claude Paradis et Jean Dolbec, *Phono*, 1992, sur www.ciral.ulaval.ca:8000/phono/manuelph.htm

³ Étienne, *Parlez-vous franglais?* Gallimard, Col. Folio, Paris, 1991, p.347.

⁴ L'emploi d'un mot-valise pour définir n'importe quelle variante faite à partir de deux langues nous résulte très adéquate, car il explique assez convenablement ce fait linguistique.

⁵ C'est la position institutionnelle au Québec; celle de la fierté du propre accent est prônée, entre autres par Robert Fournier.

Parmi les puristes, la voix d'Étiemble résonne fortement; il est vrai qu'il parle dès la France, ce qui expliquerait sa position. Écoutez-le:

L'essentiel est de ne pas transiger sur le vocabulaire étranger et sur la syntaxe pour nous barbare: anglo-saxonne.

Enfin, il importe de prouver aux usagers de bonne foi que les mots anglais qu'on leur impose et que les américanimes clandestins dont ils truffent leur prétendu français sont presque tous inutiles.

En général, son livre critique principalement le *franglais* de France, mais il dédie aussi quelques pages à la langue du Canada, pour conclure, humoristiquement, en conseillant les suivantes mesures:

- a) contrôle absolu de la Radio et de la T.V. Défense d'écrire ou de parler joual sous peine de mort ;
- b) destruction, en une seule nuit, par la police provinciale (...) de toutes les enseignes commerciales anglaises ou jouales
- c) autorisation, pour deux ans, de tirer à bout portant tout fonctionnaire, tout ministre, tout professeur, tout curé, qui parle joual⁶.

Les caractéristiques phonétiques qui différencient cette variante par rapport au français de France ont été classées par Monique et Pierre Léon en trois catégories différentes, que nous résumons:

1.- Traits généraux :

- a) *Ouverture* de [i] [y] [u]. Les trois voyelles ont un second timbre, ouvert en syllabe fermée (sauf par R) (...)
- b) *Affrication*. Devant [i] [y] et les semi-consonnes correspondantes (...) les consonnes [t] et [d] deviennent [ts] et [dz] (...)
- c) Les voyelles nasales en position inaccentuée ont tendance à se dénasaliser : inviter prononcé comme éviter

2.- Traits régionaux :

- a) Le [r] apical, roulé
- b) *Fermeture et antériorisation des voyelles nasales*. Les voyelles nasales sont plus fermées et plus antérieures que dans le français standard
- c) *Retard de nasalisation*
- d) *Spirantisation de CH et J, qui deviennent H (...)*

3.- Traits ruraux ou populaires :

- a) *La diphthongaison*. Les voyelles longues, en finale fermée, sont diphthonguées (...)
- b) *Les deux A*. Les A des mots en OI sont prononcés [e] (...) Le A postérieur, surtout dans les monosyllabes est long et passe à [o] ouvert (...)
- c) *Effacement de [l] et de [r]*. Le [l] tombe souvent entre deux voyelles (...) De même, le [r] final tombe souvent
- d) *Effacement de [i] [y] [u] inaccentués*, dans le voisinage d'une consonne non voisée.⁷

⁶ Étiemble, *op. cit.*, p. 436.

⁷ Monique et Pierre Léon, *La prononciation du français*, Nathan, Paris, 1997, p.103-104.

Du point de vue sémantique, le français canadien se caractérise, par rapport à celui de la France, par une plus grande invasion d'anglicismes, qui ne coïncident pas obligatoirement avec ceux qui sont incorporés à la langue de l'Hexagone:

L'anglais, qui s'infiltré aujourd'hui sans modération dans toutes les langues du monde, le fait abondamment dans la langue française, mais de façon différente de part et d'autre de l'Atlantique, où, des deux côtés, les puristes déplorent l'afflux de ces anglicismes de plus en plus décriés.⁸

Ces anglicismes, nous l'avons dit à l'introduction, gardent assez souvent leur forme originale, mais d'autres fois ils ont été naturalisés ou adaptés à la langue réceptrice:

Generalmente los préstamos fueron primero extranjerismos que, si resistieron la prueba del tiempo y no fueron eliminados por innecesarios o rechazables, acabaron por naturalizarse hasta llegar a confundirse con los restantes elementos léxicos de la lengua. En realidad, también los préstamos dejan de serlo en el transcurso de los años⁹.

Cette naturalisation comporte donc des transformations graphiques et phonétiques des mots empruntés qui servent à leur donner un « aspect français »:

La francisation phonétique repose sur le déplacement de l'accent tonique et la réduction de la finale, conformément aux deux types de mots français: les « masculins » accentués sur la finale et les « féminins » accentués sur l'avant-dernière syllabe, la finale étant alors un e sourd, post-tonique.
[...] Un e final sourd peut aussi apparaître comme soutien d'un groupe de consonnes.¹⁰

Nous allons faire une approximation à la façon dont la naturalisation se produit et nous allons aussi essayer de donner la traduction de la locution où l'emprunt est inséré, car c'est là que celui-ci trouve tout son sens, dont il manquerait s'il se présentait dénudé de contexte.

Pour cela, nous prenons comme point de départ les explications fournies par Pierre Desruisseaux¹¹, qui nous indique qu'elles appartiennent au registre de langue familier, ce qui sera respecté dans la mesure du possible dans la traduction offerte, tout en avouant que le sens imagé se perd, malheureusement, assez fréquemment, car :

⁸ Henriette Walter, *Le français d'ici, de là, de là-bas*, Ed. JC. Lattès, 1998, p.255. Nous avons analysé dans un autre travail les causes de cette invasion: d'une part, l'anglais a été étudié comme première langue étrangère par la plupart des élèves français, ce qui suppose qu'une grande majorité de la population française d'aujourd'hui possède des notions plus ou moins amples d'anglais et, par conséquent, la communication n'est pas interrompue quand on emploie une locution ou un mot anglais; d'autre part, l'anglais est devenu la *lingua franca* internationale.

⁹ Esteban Torre, *Teoría de la traducción literaria*, Ed. Síntesis, Madrid, 1994, p.94.

¹⁰ Pierre Guiraud: *Les mots étrangers*, Presses Universitaires de France, Col. Que sais-je?, Paris, 1971. P. Guiraud parle ici des emprunts à l'italien, mais les traits mentionnés sont valables aussi pour les emprunts à n'importe quelle autre langue.

¹¹ Pierre Desruisseaux, *op.cit.* Nous prenons également de cet auteur le mot original anglais, ainsi que sa signification.

...la traducción de referencias culturales sufre generalmente ciertas distorsiones y es cierto que, en ocasiones, los límites de la intraductibilidad están muy próximos. Cuando se trata, por ejemplo, de transmitir ciertas connotaciones socio-culturales inherentes a los registros de lengua es difícil hallar soluciones realmente adecuadas.¹²

Et nous nous servirons parfois de la forme familière du participe passé espagnol en –*ao*, et même en –*io*, qui, à notre avis, s'avèrent très utiles pour éviter l'effacement dans la langue d'arrivée du registre de langue familier.

Le procédé pour l'adaptation phonétique se fait, en ce qui concerne les voyelles intermédiaires anglaises –qui n'existent pas en français-, par la voyelle française au timbre le plus proche de celui qui est le mieux clairement perçu; à cela s'ajoute la possible nasalisation de la voyelle quand elle est entravée, dans le mot anglais, par une consonne nasale. L'adaptation graphique des voyelles orales est très simple: le son entendu est représenté par la voyelle française correspondante. Voyons quelques exemples:

a) voyelles orales

1.-en position médiale

Être en balloune (balloon [bə'lu:n]¹³, balle), echar bombo.

La graphie *oo* anglaise se prononçant [u], l'adaptation résulte assez simple grâce à la graphie *ou* française qui se prononce de la même façon; le *a* de la syllabe initiale se justifierait par un croisement des graphies anglaise et française (ballon). La voyelle muette finale sert à articuler la consonne nasale et évite la nasalisation de la voyelle précédente, de même qu'à

Rond comme une bine (bean [bi:n], haricot), borracho como una cuba, ciego perdi(d)o; ici, c'est la graphie *ea*, prononcée [i], qui devient facile à adapter grâce à l'existence du même phonème en français, représenté le plus souvent par un *i*.

Faire des willies (wheelies [wi:l], tournoiement), irse de la olla ||girar, avec un *i* au lieu de *ee* qui francise le mot.

Se *mouvoir les bottes, les sabots* (to move [mu:v], bouger), espabilar, darse prisa; la prononciation étant [mu:v], la graphie *ou* y convient parfaitement;

Le phonème [u] apparaît aussi sous la graphie *u*: il devient également *ou*:

Être sur la crouse (cruise [kru:z], croisière), ligar.

¹² Mercedes Tricás, *Manual de traducción Francés/Castellano*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2003, p.38.

¹³ La transcription phonétique des mots anglais a été prise du *Gran diccionario español-inglés/english-spanish*, de Ramón García Pelayo, Ed. Larousse, Barcelona, 1991.

Les exemples suivants illustrent le traitement des voyelles centrales anglaises [ʌ], [ə] et [ɜ:], non labialisées, qui sont interprétées comme une voyelle postérieure labialisée, transcrite au moyen d'un *o*:

Être (bien) blodde (blood [blʌd], sang), ser cojonudo, buena gente.

Faire son boqué (to buck [bʌk], ruer), ponerse cabezón.

Avoir son lôde (load [ləʊd] charge), tener una plasta, estar aplastiñado, estar hasta el gorro, où l'accent circonflexe indique qu'il s'agit d'une voyelle fermée ([o]) malgré la consonne qui l'entrave.

Faire la moppe (mop [mɒp], serpillière), poner morros.

Avoir de la mosselle (muscle [mʌsl]), estar cuadra(d)o.

Se mettre en mosusse (Moses [məʊzɪz], Moïse), ponerse como un basilisco.

Se faire parler dans la tobbe (tub [tʌb], cuve), recibir un chorro, una bronca.

Il y a des mots où la voyelle, à l'origine, est diphtonguée, mais le fait qu'ils aient pu être sentis comme français, grâce à leur graphie, a peut-être évité la diphtongaison:

Connaître la game (game [geɪm], jeu), sabérselas todas.

Connaître la gammique (gimmick [gɪmɪk], combine), estar al loro, al rollo; *gammique* semble s'être croisé avec l'antérieur, tout en conservant le double *m*.

Se faire rider (ride [raɪd], balade), ser estafa(d)o.

2.- en position finale, on remarque un *-e*, qui sert à appuyer l'articulation d'une consonne –devenue double-, en finale absolue à l'origine, ou à éviter la nasalisation de la voyelle précédente lorsqu'il s'agit d'une consonne nasale. Cette voyelle est doublement utile, parce qu'elle contribue énormément à accorder « l'aspect » français au mot, un aspect « féminin » parfois démenti par l'article. Nous le trouvons aux exemples suivants:

Faire la batche (batch [bætʃ], fournée), hacer el rancho, tisnear.

Lâcher le batte (bat [bæt], bâton), tirar la toalla.

Rond comme une bine (bean [bi:n], haricot), borracho como una cuba, ciego perdi(d)o.

Être blodde (blood [blʌd], sang), ser cojonudo, buena gente.

S'en aller sur la bomme (bum [bʌm], clochard), quedarse a dos velas, irse a pique, arruinarse.

Avoir des bozzes (buzz [bʌz], bourdonnement), estar chifla(d)o, faltarle un tornillo.

Partir sur un flatte (flat [flæt], crevaisson), agarrarse un pedal, una trompa.

Faire la moppe (mop [mɒp], serpillière), poner morros.

Se mettre en mosusse (Moses [məʊzɪz], Moïse), ponerse como un basilisco.

b) voyelles nasales

Tel que nous l'avons indiqué auparavant, la voyelle entravée par une consonne nasale est transcrite par celle qui est plus près du timbre que l'on entend:

Jomper le balai (to jump [dʒʌmp], sauter), llevar, echar bombo, pringarla.

Être crinqué au boutte (to crank [kræŋk], remonter à la manivelle), estar hecho una furia.

Se faire enfirouaper (in fur wrapped [in fə:*ræp], en manteau de fourrure), picar, caer en la trampa.

Être trimpe (tramp [træmp], vagabond), ser un gamberro, où le -e oblige à l'articulation du p.

c) glides

L'anglais ne possède que deux glides: [w] et [j], qui coïncident, quant à leur articulation, avec les français:

[j] is an unrounded palatal semivowel . The initial stage of its pronunciation is quite similar to that of the short vowel [ɪ], but then the sound glides to a different vocalic value. Like [w], [j] cannot occur in final position.

(...) [w] is a labio-velar rounded sound.¹⁴

Par conséquent, l'adaptation n'est que graphique: le *w* passe à *ou*, sauf pour un nombre de cas très réduit¹⁵. Exemples:

Se ouatcher le cul (watch [wətʃ], surveiller), tentarse la ropa, avizorar.

Se faire enfirouaper (in fur wraped [infə*ræp], en manteau de fourrure), picar, caer en la trampa.

Exception: *Faire des willies* (wheel [wi:l], tournoiement), irse de la olla || girar, dar vueltas.

d) consonnes

1.- consonnes orales

Quant aux consonnes occlusives, l'adaptation graphique concerne le *k* et le groupe *ck* qui deviennent *qu*, suivis de voyelle faible, et *c* suivis de voyelle forte:

Connaître la gammique (gimmick [gimik], combine), estar al loro, al rollo.

Être crinqué au boutte (to crank [kræŋk], remonter la manivelle), estar pasa(d)o, como una furia.

Être un grand slaque (slake [slæk], flojo), ser un desgalicha(d)o.

Faire son boqué (to buck [bʌk], ruer), ponerse cabezón.

Foquer, focailler le chien (to fuck [fʌk], baiser), gandulear.

En ce qui concerne les fricatives, il faut s'arrêter sur les suivantes:

–Le /s/ est représenté par un double *ss* en position intervocalique:

Avoir de la mossele (muscle [mʌsl]), estar cuadra(d)o.

Se mettre en mosusse (Moses [məuziz], Moïse, ponerse como un basilisco.

–Le /z/ se conserve:

¹⁴ <http://www.unibuc.ro/eBooks/filologie/mateescu/pdf/38.pdf>

¹⁵ Il va de soi que nous parlons exclusivement des emprunts naturalisés.

Mosusse (Moses [møuziz]).
Crouse (cruise [kruz]).

–La consonne fricative, palatale, sourde [ʃ], représentée en anglais par la graphie *sh*, a une adaptation facile, car le français possède le même phonème, écrit *ch*:

Faire de la boulechitte (bull shit [bulʃit], foutaise), decir chorradas.
Boulechiteur, fantasma, fanfarrón.
Faire quelque chose d'une chotte (shot [ʃət], coup), hacar algo en un santiamén.
Monter sur la diche (dish [diʃ], plat), darse pote, pisto.
Avoir les jambes en mâchemalo (marshmallow [mɑ:ʃmæləu], guimauve), temblar las canillas (Ici, l'accent circonflexe marque le point d'articulation postérieur de la voyelle).

–Le phonème correspondant affriqué est représenté à l'aide de la graphie *tch*:

Faire la batche (batch [bætʃ], fournée), tisnear, cocinar el rancho.
Faire de la botche (to botch [bətʃ], cochonner), guarrear, dejar a medias.

–La consonne *r* de l'anglais en position finale ne se prononce pas; le mot francisé, lui aussi, l'élimine:¹⁶

Brasser la canisse (canister [kænistə*], contenant), echar un chorreo, una bronca.
Avoir les jambes en mâchemâlo (marshmallow [mɑ:ʃmæləu], guimauve), temblar las canillas.
Être smatte (smart [sma*t], intelligent), ser un sol, un solete.

2.-consonnes nasales

La consonne nasale écrite peut, en anglais, entraver la syllabe en position finale mais, lorsque elle doit être articulée, on la fait suivre de la voyelle *-e* et, assez souvent, elle est doublée:

Rond comme une bine (bean [bi:n], haricot), borracho como una cuba, ciego perdi(d)o.
S'en aller sur la bomme (bum[bʌm], clochard), irse a pique.
Avoir du fonne (fun [fʌn], plaisir), pasarlo bomba.

–Un cas très particulier est celui de la nasale vélaire [ŋ] des mots terminés par *-ing*, car ce phonème, bien que n'appartenant pas au système phonologique français, s'y est incorporé aisément. Mais, dans les emprunts où celui-ci apparaît, il est transcrit par *gn*, c'est-à-dire, par la nasale palatale[ɲ], ce qui nous fait penser à une probable naturalisation exclusivement du point de vue graphique.

¹⁶ <http://www.unibuc.ro/eBooks/filologie/mateescu/pdf/38.pdf>: The letter **r** or double **rr** reproduces the sound graphically [...] In postvocalic word –or syllable- final position the sound is not pronounced in standard English.

Manger du bœuf à sprigne (spring [sprɪŋ], ressort), comer chicha dura como una suela.
Avoir du sprigne (id), controlar, tener reflejos.
*Sentir le swigne*¹⁷, (swing [swɪŋ], balancement), cantar (heavy-metal), apestar.

Aussi ces adaptations et phonétiques et graphiques sont parfois accompagnées, pour la naturalisation du mot, d'un suffixe. (En ce qui concerne les suffixes employés, nous avons très peu d'exemples, mais l'on pourrait penser que les québécois peuvent avoir recours à n'importe quel autre suffixe français).

La suffixation est donc un autre procédé utilisé pour la francisation du mot; elle démontrerait d'ailleurs que celui-ci est perçu comme pleinement français:

Faire des stepettes (step [step], pas), dar saltitos.
Focaiiller le chien (to fuck [fʌk], baiser), gandulear.
Boulechiteur, (bull shit [bulʃit], foutaise), fantasma, fanfarrón.

Il faut indiquer aussi que l'incorporation au premier groupe de la conjugaison par l'adjonction de la terminaison *-er* est le procédé suivi pour la formation de nouveaux verbes, à partir d'une locution ou d'un mot anglais, simultanément avec la naturalisation des différents phonèmes.

Faire badtripper (bad trip [bædtrɪp], mauvaise expérience), meter el canguis.
Jomper le balai (to jump [dʒʌmp], sauter), llevar, echar bombo, pringarla.
Se faire bosser (boss [bɒs], patron), dejarse mangonear.
Scraper un char (to scrap [skræp], bousiller), cargarse un buga.
Foquer, focaiiller le chien (to fuck [fʌk], baiser), gandulear.
Se ouatcher le cul (to watch [wɒtʃ], surveiller), tentarse la ropa, avizorar.
Tripper dur (trip [trɪp], voyage), pasarse, ser un exalta(d)o.
Se faire enfirouaper (in fur wrapped [ɪnfə:*ræp], en manteau de fourrure), picar, caer en la trampa.
Foxer l'école (to fox [fɒks], tromper), hacer novillos, pellas, fumarse las clases.
Taper une ligne (to tap [tæp], brancher), pinchar un teléfono.
Se faire rider (ride [raɪd], balade), ser estafa(d)o, ser lleva(d)o al huerto.
Se mouver les sabots (to move [mu:v], bouger), espabilarse.

Il s'agit donc d'une naturalisation qui, en principe, suit les normes; mais il faut consigner aussi qu'elle montre certains traits particuliers, tels que le croisement éventuel avec le mot français correspondant, la présence de la consonne nasale palatale au lieu de la nasale vélaire, la double consonne suivie d'un *-e* et l'emploi de la suffixation comme procédé pour compléter la naturalisation.

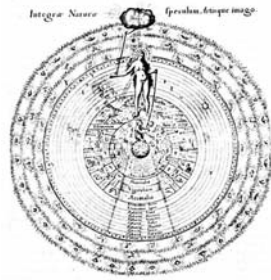
¹⁷ Nous avons ici un exemple d'emprunt dont la naturalisation est incomplète.

Bibliographie

- AAVV: *Diccionario de sinónimos y antónimos*, Ed. Espasa, Madrid, 2003.
- Carbonell Basset, V.: *Gran diccionario del argot El Sohez*, Ed. Larousse, Barcelona, 2000.
- Desruisseaux, P.: *Dictionnaire des expressions québécoises*, Bibliothèque Québécoise, Québec, 1990.
- Étiemble: *Parlez-vous franglais?* Ed. Gallimard, Col. Folio Actuel, Paris, 1991.
- Fournier, R.: *Français d'Icitte. Une grammaire basilectale, 200-2002*.
- García Pelayo, R. et alii: *Gran diccionario español-inglés/english-spanish*, Ed. Larousse, Barcelona, 1991.
- Guiraud, P.: *Les mots étrangers*, Presses Universitaires de France, Col. Que sais-je? Paris, 1971.
- Léon, Monique et Pierre: *La prononciation du français*, Ed. Nathan, Paris, 1997.
- Moliner, M.: *Diccionario de uso del español*, Ed. Gredos, Madrid, 2001.
- Paradis, Cl. et Dolbec, J.: *Phono*, 1992 <http://www.ciral.ulaval.ca:8000/phono/manuelph.htm>
- Ramoncín (José Ramón Martínez Márquez): *El tocho cheli. Diccionario de jergas, germanías y jerigonzas*, Ed. Temas de hoy, Col. El papagayo, Madrid, 1993.
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1992.
- Torre, E.: *Teoría de la traducción literaria*, Ed. Síntesis, Madrid, 1994.
- Tricás Preckler, M.: *Manual de traducción. Francés/Castellano*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2003.
- Walter, H.: *Le français d'ici, de là, de là-bas*, Ed. Jean-Claude Lattès, Paris, 1998.
- <http://www.unibuc/eBooks/filologie/mateescu/pdf/38.pdf>.

M^a DOLORES ESPINOSA SANSANO

Universidad de Murcia



La perception de la réalité par les expressions animalières

Si l'on considère l'homme comme "l'être appartenant à l'espèce animale la plus évoluée de la Terre", "un animal doué de parole"¹, il faut accepter que le langage s'est forgé, parfois, sur le dos d'histoires d'animaux. L'animal est si proche de l'homme qu'il se confond avec ses activités et son évolution: les fresques rupestres de la fin du paléolithique (Lascaux, Altamira), les danses dédicatoires des indigènes nécessitant le port d'un masque animal (*Danse du Requin, du Pélican, du Buffle...*), les effigies animales et la décoration zoomorphe des temples égyptiens ou grecs, à travers lesquelles les tribus primitives revendiquaient un animal pour ancêtre, constituent une preuve évidente. Cette infiltration des animaux dans tous les domaines des connaissances humaines a suscité depuis longtemps l'intérêt de nombreux écrivains et philosophes qui ont contribué par leurs ouvrages à la réflexion sur le monde et la vie des bêtes: *L'Histoire des animaux* d'Aristote, *l'Histoire naturelle* de Plin l'Ancien, les pages que Montaigne ou Descartes consacrent aux animaux et qui témoignent de la conception qu'ils s'en font en tant qu'êtres dépourvus d'intelligence et de sensations ou plus tard, au XVIIIe siècle, *Les Fables*² où La Fontaine contestera le mode de pensée de ces deux auteurs notamment dans *Les Discours à Madame de La Sablière (Livre IX)*. Les comparaisons entre les animaux et les hommes se sont succédées au cours de l'histoire: la *Maxime* de La Rochefoucauld *Du rapport des hommes avec les animaux* ou certains passages de *Les Caractères* de La Bruyère, le *Traité des animaux* (1755) de Condillac, *L'oiseau* (1856), *L'insecte* (1857) de Michelet...

À travers la présente analyse nous mettrons en évidence ce parallélisme évolutif de l'homme et de l'animal qui a fortement marquée la perception que l'homme se fait de la réalité et dont les nombreux exemples témoignent de son existence. On y trouve des expressions argotiques: *taquiner les dents d'éléphant, faire le boeuf, charmer les puces...* cynégétiques: *rompre les chiens, une biche aux abois, un mariage d'éperviers...* expressions vieilles: *écorcher l'anguille par la queue, ferrer la mule...* des régionalismes: *ça tient debout comme une biquette sur ses cornes, mener les poules pisser, être épais comme un carrelet de six semaines...* des appellations affectueuses: *mon chaton, mon lapin, ma puce...* des jurons:

¹ *Le Petit Robert 1*, Paris, Les Roberts, deuxième édition, 1989,1990, p. 934.

² La Fontaine, J. de, *Les Fables*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

*oh! Punaise!, oh! La vache!... des insultes: le cochon!, c'est un vrai chameau!... des jeux: chat-perché, saute-mouton, cerf-volant... des noms d'animaux devenus des noms propres: M. Lecoq, M. Lelièvre... d'autres qui envahissent le domaine urbanistique: Rue des Hirondelles, Villa les Mésanges, Lotissement les Fauvettes... ainsi que le secteur hôtelier: auberge du Grand Cerf, relais du Cheval Blanc, restaurant la Colombe d'Or... Les langues spécialisées ont succombé à cette influence et on y trouve fréquemment des métaphores animalières: *oeil-de-boeuf, pied-de-biche* (Technique), *souris, puce, virus* (Informatique), *bec de lièvre, cou de taureau, éléphantiasis* (Médecine)...*

Notre intérêt portera sur les expressions toutes faites, les locutions imagées et les locutions devenues proverbiales qui offrent une vision de la réalité tout à fait particulière. Mode universel d'expression dans les sociétés à traditions orales, la plupart de dictons sont très anciens et reflètent toute la vie sociale d'une communauté déterminée dans ses manifestations les plus concrètes: travail, commerce, vie agricole, etc. Certains dictons sont de simples constats, d'autres paraissent être l'expression du prétendu fatalisme paysan mais tous invitent le paysan à adapter son programme de travail, notamment les dictons prédictifs. Il y a des sentences qui informent directement sur l'animal dont le paysan attend des ressources. Elles lui indiquent où, comment, et surtout quand procéder aux opérations essentielles. À propos de l'influence du climat sur les bêtes Virgile écrivait:

Non que pour moi ils tiennent des dieux une intelligence ou du destin une prévoyance supérieure, mais dès que la température et la mobile humidité du ciel ont changé de direction, que Jupiter, mouillé par les vents d'ouest, condense ce qui était naguère léger et relâche ce qui était dense, les dispositions des âmes se modifient et les coeurs éprouvent des émotions différentes de celles d'antan, quand le vent poussait les nuées: de là ce concert des oiseaux dans les champs, l'allégresse du bétail, les cris de joie qui sortent du gosier des corbeaux³.

L'époque des accouplements, la fin de l'hibernation, le changement de fourrure ont donné lieu à des expressions telles que *Au mois de février, chaque bête cherche son pareil; Entre Noël et la Chandeleur, toutes les bêtes sont en horreur...* Contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce dernier dicton n'évoque pas la crainte qu'inspire le froid aux animaux, mais l'aspect que prennent les bêtes à fourrure lorsque l'hiver arrive: leur poil est hérissé et rappelons qu'en latin *horror* signifiait d'abord "aspect hérissé", tout particulièrement en parlant du poil et du phénomène dit "chair de poule". Bien que les émotions des animaux ne soient pas toujours à prendre en compte, il est certain que leurs réactions peuvent parfois nous

³ Virgile, *Bucoliques*, Paris, Les Belles Lettres, 1970, p. 121.

indiquer une modification atmosphérique significative: *L'hirondelle aux champs amène joie et printemps, Les mouches et les taons piquent avant le mauvais temps*. Le taon, insecte particulièrement agaçant et à la piqûre douloureuse, n'annonce que de mauvaises choses. Toute une ménagerie fabuleuse ou mythique ou bien réelle est entrée dans le grand Panthéon du français. Notre langue quotidienne est remplie d'expressions imagées qui traduisent nos pensées, sentiments et émotions et que nous utilisons sans presque nous en rendre compte, on dit qu'*il fait un froid de canard, qu'il est têtu comme une bourrique, que nous avons des fourmis dans les jambes, qu'il est bête à manger du foin, qu'il mange à tous les râteliers, qu'il a du plomb dans l'aile...* Toutes des expressions qui font partie du patrimoine culturel français. Trouver leur origine devient souvent un véritable labyrinthe car, comme disait P. Guiraud, "Une locution est un puzzle dont nous ne possédons qu'une pièce sur dix et en essayant de le reconstruire on doit se garder de forcer les morceaux dans une échancrure destinée à rester vide"⁴.

Ces créations si pittoresques alimentent un usage langagier propre à toutes les strates de la société et nous rappellent que l'Animal et l'Homme sont chacun l'un des maillons de la chaîne de la Vie. Le langage, comme les animaux ne se laisse pas si facilement approcher. De *l'âne de Buridan* au *chien d'Alcibiade* on trouve tout un petit panorama d'expressions pas bêtes et pourtant pleines d'animaux. Mettons en exergue quelques unes et pour ce faire nous commencerons par *l'âne* toujours présent dès l'aube de l'ère chrétienne puisqu'il entoure l'enfant Jésus avec le boeuf; on retrouve ces deux héros dans le conte de Jules Supervielle *Le boeuf et l'âne de la crèche*. Son image imprègne épisodiquement la Littérature: *L'âne d'or* d'Apulée, *Peau d'âne* de Perrault, *L'âne mort et la femme guillotinée* de Janin, etc. Les ânes les plus célèbres sont *Cadichon* (les *Mémoires d'un âne*, Comtesse de Ségur), *L'âne patience* de Victor Hugo ou *L'âne culotte* de Henri Bosco sans oublier évidemment tous les ânes anonymes qui apparaissent dans *Les Fables* de La Fontaine. On le trouve dans des expressions toutes faites telles que *Les ânes de Beaune* dans le sens que chacun cherche toujours à se croire supérieur à la condition dans laquelle il se trouve. C'était le cas des habitants de Dijon qui se gaussaient des gens de la ville de Beaune, auxquels ils niaient toute intelligence. Des riches négociants nommés Asne vivaient à Beaune au XIIIe siècle: leur fortune était telle que l'on citait volontiers les Asnes de Beaune comme exemple de personnes fortunées. À cause de la jalousie la formule prit bientôt un tour péjoratif. Les Dijonnais continuent parfois d'employer l'expression sur un ton malicieux. L'histoire marque également

⁴ Guiraud, P., *Les locutions françaises*, Paris, PUF, 1961, p. 43.

l'expression *Être comme l'âne de Buridan* qui signifie ne pas savoir quel parti prendre, hésiter indéfiniment. Jean Buridan (1295-1360), philosophe scolastique, appartenait à l'école nominaliste qui définissait les idées générales comme n'étant que des noms. Il suppose un âne également pressé par la faim et la soif, placé à distance égale d'un seau d'eau et d'un picotin d'avoine et il se demanda si l'animal commencerait-il par boire ou par manger ou bien, faute de se décider, se laisserait-il mourir de faim et de soif. Ce sophisme était contraire à la logique aristotélicienne, mais Buridan faisait progresser la question en introduisant la notion de liberté de l'homme dont les actes ne sont pas déterminés par des causes extérieures. La comparaison physique avec cet animal devient source d'inspiration: on dit de quelqu'un qu'il a des oreilles d'âne, c'est-à-dire qu'il a de grandes oreilles. Cette expression provient de la légende selon laquelle Apollon changea en oreilles d'âne les oreilles du Roi Midas parce que celui-ci avait préféré la musique de la flûte de Pan à celle du temple de Delphes. De son caractère, l'entêtement est le trait le plus remarquable: *c'est la carotte qui fait avancer l'âne* sert à indiquer que quand il refuse d'avancer, il paraît qu'une carotte est le seul remède efficace. Au sens figuré, c'est quelque chose que l'on donne ou promet à quelqu'un pour lui faire accepter ce que l'on veut. Dans la même ligne *on ne saurait faire boire un âne qui n'a pas soif* doit être interprétée dans le sens qu'on ne peut obliger une personne entêtée à faire ce qu'elle ne veut pas ou *avoir la tête d'âne*, être incapable de rien comprendre. Liée à l'entêtement, la bêtise de l'âne est proverbiale mais scientifiquement absolument fausse: on dit de quelqu'un qu'il est *bête comme un âne* ou *un âne bête*, c'est-à-dire, un imbécile, un ignorant; qu'il *fait l'âne pour avoir du son*, qu'il fait l'idiot pour duper quelqu'un; qu'on *passé du coq à l'âne* que l'on passe sans transition et de façon incohérente, d'un sujet à un autre. La politesse lui est inconnue, on dit qu'on *entre quelque part comme un âne dans un moulin*, c'est-à-dire grossièrement. La rudesse de l'âne contraste avec le caractère mystérieux du *chat*. Chansonniers et musiciens ont dédié des pièces à cet énigmatique animal; rappelons la chanson *Quittons le chat* de Georges Brassens ou *Le petit chat malade* d'Erik Satie. Certaines pratiques anciennes sont à l'origine des expressions où le chat occupe une première place: vendus parfois sur la rue, ils étaient alors enfermés dans une poche que le vendeur ne prenait pas la peine d'ouvrir: l'animal gigotait suffisamment pour persuader l'acheteur qu'il s'agissait d'un chat. D'où l'expression *Acheter chat en poche* qui signifie acquérir un objet sans le voir ou conclure une affaire sans même l'examiner. Divinisé dans l'Égypte ancienne il représente la déesse Bastet protectrice de l'homme, persécuté plus tard, au Moyen Âge comme incarnation diabolique ou envoyé de l'Enfer, le *chat* conserve cette dualité dans ses apparitions artistiques ou linguistiques. Cette ambivalence caractérise également son

comportement: il est doux, câlin, attaché à son foyer mais reste un animal sauvage en miniature par son mystérieux regard, sa fourrure de fauve, l'élasticité de son allure, son indépendance et parfois son hypocrisie et sa perverse cruauté de chasseur. Objet de nombreuses superstitions, il évoque en même temps des connotations qui font le bonheur des publicitaires: le célèbre savon *Le Chat*, symbole de propreté ou l'évocation de la vie familiale dans sa quotidienneté ou son intimité avec les laines du *Chat Botté*. Le glissement vers sa seconde nature s'opère lorsque la félinité est censée véhiculer une certaine image de féminité. La sensualité et la volupté d'un chat à poils longs qu'on représente comme une panthère en sommeil, réplique exacte de la femme, est signalée par la publicité de certaines entreprises: *Dim, J'ai osé, Triumph...* Les comics en font une star: *Félix, Les Aristochats, Hercule...* Mais c'est peut-être en Littérature où il occupe une place prépondérante: *le chat de Chester* dans *Alice au pays des merveilles* (L. Carrol), *le Chat de la Mère Michel* (É. de la Bédollière), *Le chat botté* (Ch. Perrault), *Contes du chat perché* (M. Aymé), tous les chats de Colette (*La maison de Claudine, Dialogue de bêtes*), *Le chat* de Baudelaire... C'est un chat hypocrite et tartuffe que La Fontaine met en scène dans ses *Fables: le Chat Grippe-Fromage* est "d'esprit scélérat" (VII, 22), c'est un "patte-pelu" (IX, 14), le "fléau des Rats" (III, 18) ou le juge dans *Le chat, la belette et le petit lapin* (VII, 16). Cet ouvrage est à l'origine d'un certain nombre de locutions et de proverbes où l'affrontement avec la souris est évident: *Jouer au chat et à la souris* -taquiner quelqu'un-, *Quand le chat n'est pas là, les souris dansent* -en l'absence d'un représentant de l'autorité, tout le monde en prend à son aise-, *S'entendre comme chat et rat* -sans s'accorder-, d'autres telles que *Acheter un chat pour un lièvre* -être trompé sur la marchandise-, *N'éveillez pas le chat qui dort* -ne remuons pas un incident fâcheux-, etc. La conception du chat en tant qu'animal sauvage même diabolique le rapproche du loup, animal tyrannique, sanguinaire, indomptable, toujours présent dans le folklore populaire ou dans l'inconscient collectif. Ses avatars sont le *lycanthrope* ou le *loup-garou* qui, pendant des siècles, ont inspiré des terreurs superstitieuses. Il a terrorisé d'innombrables générations d'enfants qui croyaient à lui, et beaucoup de parents n'ont pas hésité à en faire l'argument principal de toute une stratégie comminatoire. Cette réputation vient de tous les contes de tradition orale qui offrent du loup le portrait d'un coquin famélique dévorant enfants, moutons et se déguisant au besoin en berger, d'où les expressions *Avoir une faim de loup* -avoir très faim-, *Avoir des dents de loup* -être arriviste-, *La faim fait sortir le loup du bois* -certaines occasions permettent de révéler le véritable tempérament de quelqu'un. Sa silhouette devient presque omniprésente: *Être connu comme le loup blanc* -être très connu, de façon aussi extraordinaire que le serait un loup à pelage blanc-, *Quand on parle du loup on en voit la*

queue –lorsqu’un individu se montre à l’instant où l’on parle de lui–, *Se jeter dans la gueule du loup* –s’exposer aux risques ou au danger, consciemment ou non– ou la célèbre maxime de Hobbes *L’homme est un loup pour l’homme*. L’observation de son comportement fournit des données intéressantes pour la prévision météorologique. On dit que lorsque le loup solitaire hurle horriblement en s’approchant de la cabane du berger, la pluie est prochaine avant trois jours. C’est à cause de la rareté du gibier en hiver qu’on dit que *le loup ne mange pas l’hiver*. Ce sont donc les méchants qui ont atteint à une plus grande notoriété: le loup du *Petit chaperon rouge* (Perrault), celui de *La chèvre de Monsieur Seguin* (Daudet), cet “animal plein de rage” de la fable *Le loup et l’agneau* (I, 10), celui de la fable musicale *Pierre et le loup* (Prokofiev) et le *Grand Méchant Loup* de Disney: *Buffon*. Pourtant, c’est une louve qui allaita Romulus et Rémus et dans le *Roman de Renart*, Ysegrin, le connétable du roi, est aux mauvais tours de Renart, seigneur de Maupertuis. Le succès de ce roman fut tel que le nom propre *Renart*, désignant le *goupil*, devint un nom commun. Le *renard* est en effet l’un des acteurs habituels du bestiaire des contes, mythes et légendes. La Fontaine en fait le type même du trompeur, du flatteur et du beau parleur qui, grâce à sa ruse “vit aux dépens de celui qui l’écoute”; la condition sociale à laquelle il renvoie est celle du courtisan adroit et hypocrite. Plusieurs dictons comparent les méfaits des intempéries météorologiques aux dégâts occasionnés par le renard au poulailler: *Il vaut mieux un renard au poulailler qu’un homme en chemise en février*. On met l’accent dans ce dicton sur les dangers d’un février trop doux. Les attaques du renard se déroulent en hiver quand sa nourriture habituelle est rare dans le bois comme le montre un dicton originaire de la Picardie: *À la Saint-Nicaise (14 décembre), le renard est souvent Blaise*. Malgré sa mauvaise réputation, le *renard* ne semble jamais tout à fait antipathique à l’homme comme prouvent des qualités à connotations positives telles que la ruse, l’adresse, la cautèle...qui servent à l’identifier avec lui: on dit que tel homme, *c’est un vieux renard* –qu’il a une grande expérience– ou qu’il est *rusé comme un renard*. Avec ses moeurs nocturnes, le renard, indépendant et audacieux, possède un ensemble de qualités qui lui confèrent une envergure mystérieuse et parfois fascinante. Il était donc naturel qu’il devienne le héros de certaines bandes dessinées. Mais son plus beau rôle reste sans doute celui que Antoine de Saint Exupéry lui a donné dans *Le Petit Prince* (chapitre XXI). La rencontre entre le *Petit Prince* et le *Renard* constitue une vraie leçon d’amitié: «Si tu m’apprivoises, nous aurons besoin l’un de l’autre. Tu seras pour moi unique au monde. Je serai pour toi unique au monde...»⁵ Plus tard, au moment des salutations: «Adieu, dit le renard. Voici mon secret. Il est très simple: on ne voit bien qu’avec le coeur. L’essentiel est

⁵ Saint-Exupéry, A. de, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, coll. “folio”, 2e édit., 1987, chap. XXI, p. 68.

invisible pour les yeux»⁶. Ce sens de l'amitié et de la fidélité représenté ici par le renard et aussi incarné par le *chien* dans l'expression *C'est Saint Roch et son chien*. Roch naquit à Montpellier en 1295. Il donna tous ses biens aux pauvres avant de partir en Italie pour soigner les pestiférés. À force de soigner ces malheureux atteints de la peste, Roch tomba malade, touché par l'épidémie. Bientôt seul, il se réfugia dans une hutte au milieu des bois à côté de Plaisance. Son chien lui apporta alors de la nourriture du village voisin où s'étaient réfugiés les plus riches propriétaires de cette ville. Un jour, l'animal lui fournit même un pain entier. Cela sauva Roch, qui ne tarda pas à recouvrer la santé. Dès lors, saint Roch et son chien restèrent inséparables faisant preuve d'une grande fidélité. C'est pour cela qu'on représente traditionnellement le saint à côté d'un chien tenant un pain dans sa gueule. Le *chien* a toujours été présent dans des expressions nées de l'histoire; c'est ainsi que l'on *Coupe la queue du chien d'Alcibiade* pour dire qu'on attire l'attention sur soi par quelque excentricité. Alcibiade était un général athénien, disciple de Socrate. Il était célèbre autant pour son intelligence que pour sa beauté et ses vices. Entraînant les Athéniens dans une désastreuse campagne, Alcibiade se mit au service de Sparte, l'ennemie de sa ville, passa à la Perse et finit par se rallier aux démocrates, abandonnant la cause des aristocrates. Finalement, il fut assassiné. Il avait un chien de race qui lui avait coûté très cher et qu'il aimait promener à travers Athènes pour le faire admirer par le public. Alcibiade devint jaloux de ce succès et pour attirer l'attention, coupa la queue de son chien. Dans cette ligne, on dit de quelqu'un que *c'est le chien de Jean de Nivelle*, pour indiquer qu'il s'enfuit quand on l'appelle. Jean de Nivelle, né en 1422, était le fils aîné de Jean II de Montmorency. Les Montmorency se trouvèrent en butte aux visées du redoutable Charles le Téméraire. Ce prince était puissant puisqu'après avoir occupé la Lorraine, son domaine s'étendait du nord de la Hollande jusqu'aux abords de Lyon. C'était l'adversaire inflexible de Louis XI. Louis XI recherchait des alliés pour combattre ce duc vindicatif. Les Montmorency répondirent à l'appel et Jean II ordonna à son fils de marcher contre le Téméraire. Jean de Nivelle refusait. De dépit, son père le déshérita et le traita de "chien". Ainsi naquit cette expression, s'appliquant à un homme qui ne veut pas obéir quand on a besoin de lui.

Jusqu'à une époque récente, l'homme a toujours vécu dans une proximité étroite avec les animaux. Il a puisé chez eux et dans leurs moeurs une remarquable créativité phraséologique que lui permet d'exprimer la réalité telle qu'il la perçoit, pleine de subjectivité et de symbolisme. Avec notre tendance à considérer tous les corps comme "vivants et intentionnés", nous avons "créé" les animaux à notre image et à notre ressemblance et,

⁶ *Ibid*, p. 72.

partant, nous avons fait d'eux les complices inconscients de nos jugements, de nos peurs, de nos peines, de nos joies, de nos plaisirs: qui peut ignorer, après La Fontaine, que la *fourmi* est laborieuse et la *cigale* imprévoyante? Jamais l'observation scientifique ne viendra corroborer ce qui est avant tout une projection de notre humanité, de notre culture. En "dénaturant" les animaux nous essayons d'asseoir une symbolique que nous ne devons qu'à notre statut humain.

Références bibliographiques

- Cazelles, N., *Les comparaisons du français*, Paris, Belin, coll. "le français retrouvé", 1996.
- Gréverand, G., *Nom d'un chien! Les animaux dans les expressions du langage courant*, Paris-Gembloux, Duculot, 1988.
- Guiraud, P., *Les locutions françaises*, Paris, PUF, 1961.
- La Fontaine, J. de, *Les Fables*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.
- Le Petit Robert 1*, Paris, Les Roberts, deuxième édition 1989, 1990.
- Montreynaud, Fl., Pierron, A., Suzzoni, Fr., *Dictionnaire de proverbes et dictons*, Paris, Le Robert, coll. "les usuels", 1989.
- Rey, A. et Chantreau, S., *Dictionnaire des expressions et locutions*, Paris, Le Robert, coll. "les usuels", 1989.
- Saint-Exupéry, A. de, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, coll. «folio junior», 2^e édit., 1979, 1987.
- Virgilio Marón, P.-V., *Les Bucoliques*, Paris, Les Belles Lettres, 1970.
- Wathelet, J.-M., *Dictons des bêtes, des plantes et des saisons*, Paris, Belin, coll. "le français retrouvé", 1985.

MERCEDES EURRUTIA CAVERO

Universidad de Alicante

La surdité phonologique illustrée par une étude de catégorisation des voyelles françaises perçues par les hispanophones

Introduction

La perception de la réalité sonore n'est pas un enregistrement direct de la réalité. C'est une construction mentale opérée à la suite d'un traitement de l'information disponible, contrainte par nos sens ainsi que nos habitudes sélectives. Ceci permet aux membres d'une même communauté linguistique d'avoir en commun un certain nombre d'habitudes sonores qui sont garantes de l'accès à l'intercompréhension et donc à la communication. Comment agir de manière à affiner la perception des sonorités parolières d'un idiome étranger? La *méthode verbo-tonale* (MVT), élaborée par Guberina dès le début des années 50, part du principe qu'un écoutant en langue étrangère (L2) est victime de distorsions dans le système d'écoute en raison des habitudes sélectives contractées dans la perception de la langue maternelle (L1). L'apprenant se comporte comme s'il était dur d'oreille en L2. Il n'entend pas certains sons; il en déforme d'autres en les rapprochant spontanément de ceux qui sont perceptivement les plus proches dans sa L1. Ce phénomène naturel affectant la majeure partie des individus confrontés aux sonorités d'une L2 est connu sous l'appellation de *surdité phonologique*. La MVT propose une gamme de procédés destinés à affiner progressivement sa perception des spécificités des sonorités parolières de la L2. Nous mentionnons ceux qui interviennent dans la correction des segments car ils ont été pris en compte dans l'élaboration des stimuli du test de catégorisation.

Un son est défini simultanément sur deux axes : *l'axe de la tension* correspond à la tonicité musculaire nécessaire à la production des sons parolières; *l'axe clair / sombre* a trait au timbre qui valorise plutôt les fréquences claires de certains sons alors qu'au contraire ce sont les fréquences sombres qui prédominent dans d'autres sons. Lorsque une erreur phonétique se produit, elle affecte naturellement ces deux axes. Mais, en termes de remédiation, elle concerne soit l'axe clair / sombre, soit celui de la tension¹. La correction

¹ Naturellement, le fait de procéder à la correction modifie la forme sonore sur les deux axes considérés. Mais il est plus juste pédagogiquement de privilégier une correction sur l'axe clair / sombre ou sur celui de la tension.

d'un son s'accomplit sur la base de quatre procédés de base pouvant se combiner entre eux selon différentes modalités:

- Le recours à la prosodie est une priorité qu'il importe d'envisager systématiquement, tout son étant nécessairement inséré dans un cadre rythmico-intonatif. Par exemple, au niveau du rythme, un débit lent favorise un relâchement de la tension (T-) alors qu'un débit rapide provoque une hypertension (T+). Une intonation montante tend les consonnes et favorise les fréquences claires des voyelles, les phénomènes inverses s'observant en intonation descendante;

- Les entourages facilitants : une consonne claire ou sombre éclaircit (C+) ou au contraire assombrit (C-) le timbre de la voyelle suivante; une voyelle tendue ou relâchée influence la tension de la consonne qui la précède;

- La prononciation nuancée (déformée) peut être utilisée sur les deux axes pour les voyelles et sur celui de la tension pour certaines consonnes;

- La gestualité est employée pour le rythme, la direction d'un mouvement intonatif, la tension des segments. Guberina a toujours insisté sur le fait qu'un son est toujours le résultat d'un mouvement. Ce à quoi nous ajouterons que la prise d'information est multimodale et que l'œil, lui aussi, entend...

La MVT bénéficie d'une notoriété certaine dans l'enseignement des langues, tant en français qu'en espagnol langue étrangère (Intravaia, 2000; Murillo Puyal, 1971; Poch-Olvé, 1999). Elle constitue un puissant outil de remédiation à condition d'être utilisée par un enseignant convenablement formé. Le test proposé en infra est bâti selon les principes théoriques de la méthode. Son originalité réside en ce que les résultats obtenus ne constituent pas les produits finis de traitements perceptifs. Ils permettent d'apprécier les stratégies mises en place par les sujets testés lors de l'écoute et du classement des stimuli.

Méthode d'observation et résultats²

Hypothèse et objectif

Comme nous l'avons vu plus haut, la surdité phonologique est une incapacité passagère de l'élève à percevoir les sons d'une langue inconnue qui ne font pas partie du « crible » phonologique de sa langue maternelle. Nous souhaitons dans l'expérience relatée par la suite observer la *perception* de l'élève sans pour autant passer par le filtre de sa *production*. C'est-à-dire que nous voulons pouvoir savoir si la "surdité" constatée *en aval* de la production

² Un commentaire beaucoup plus détaillé de l'expérience et des résultats est proposé dans Magnen, C., Billières, M. et Gaillard, P., *Revue Parole* 2006 (à paraître).

par une incapacité à répéter un son existe également *en amont* de cette production au moment de sa perception. *L'hypothèse étant que si la théorie de la surdité phonologique est valide, nous devons constater une impossibilité claire des sujets à discriminer entre les sons /u/ et /y/, et ceci au seul niveau perceptif.* Nous devons par conséquent mettre au point une méthode d'expérimentation spécifique susceptible de montrer la perception sans recours à la production en nous appuyant sur un contexte théorique validé dans d'autres secteurs de la perception auditive (bruits environnementaux et sons musicaux).

Contexte théorique

La catégorisation prototypique est issue des travaux conjoints de linguistiques et de psychologues (Rosch 1976, 1978 par exemple). Elle est, à l'origine, basée sur l'observation de la hiérarchie des mots (hiérarchie linguistique et sémantique). Elle met en avant deux principes fondateurs a/ l'économie cognitive et b/ la structuration de la perception du monde. a/ L' conomie cognitive est un principe fondamental qui postule que pour pouvoir traiter l'ensemble des informations du monde, nous devons avoir accès à celles-ci de façon ordonnée, efficace, simple et en dépensant le minimum d'énergie. La théorie décrit par conséquent trois niveaux fondamentaux: le *niveau de base* correspondant aux mots désignant par exemple directement des objets sans attribut particulier (ex: chaise, table). Il s'agit en grande partie du premier niveau d'acquisition lexicale chez l'enfant. Le *niveau subordonnée* représente une description du monde qui nous environne en mettant en jeu l'usage que l'on peut faire des objets désignés et les circonstances qui entourent cet usage (ex: chaise de cuisine, chaise de salon, table de cuisine, table de salon). Ce niveau se situe au-dessous du pr c dent dans une représentation hiérarchique. Le troisième est le *niveau superordonn e*, au-dessus des deux autres niveaux, plus conceptuel et synthétique, il désigne des classes d'objets (ex: meubles). C'est aussi le dernier niveau d'abstraction acquis par l'enfant lors de son apprentissage. Dans ce cas, il ne désigne plus d'objets que l'on peut pointer du doigt, mais une abstraction de ceux-ci.

Ces trois niveaux maintiennent entre eux une relation hiérarchique verticale.

b/ La structuration de la perception et la conceptualisation du monde implique une relation horizontale entre les différents concepts/notions/objets, c'est-à-dire une relation de proximité ou d'éloignement *sémantique*. C'est ainsi que chaque objet ou classe d'objet peut être représenté par le représentant le plus typique de cette classe. Le moineau est par exemple souvent cité comme le meilleur représentant des oiseaux, le prototype de ce que nous imaginons être un oiseau. Les autres oiseaux sont plus ou moins éloignés de ce prototype

d'une distance que l'on appelle la typicalité. Cette distance est plus grande quand il s'agit de l'autruche (un drôle d'oiseau) que quand il s'agit du pigeon. Les notions de *prototype* (meilleur représentant) et de *typicalité* (distance par rapport au prototype) sont fondamentales pour lire et interpréter les représentations sous forme d'*arbre de distance* entre les stimuli (cf. les parties *Résultats* et *Discussion* ci-dessous).

À partir de ces notions, Dubois (1993a et 1993b) a proposé de transposer ce principe et cette représentation du réel aux sens, et particulièrement aux sons. Plusieurs travaux en psychoacoustique réalisés au Laboratoire d'Acoustique Musicale Paris VI - CNRS, au Laboratoire d'Acoustique et Laboratoire Jacques-Lordat Toulouse II ont tenté d'utiliser ce concept dans différents domaines de l'audition (Guyot 1997, Gaillard 2000 et Dumortier 2004 par exemple). Dans le cas de la perception des sons de la langue (Magnen 2004), la catégorisation nous a aidé à mettre en lumière ce que le sujet pouvait percevoir ou ne pas percevoir en regardant simplement s'il prenait ou non en compte les sons cibles de la langue étudiée.

Comme nous l'avons exprimé plus haut, nous avons travaillé sur les sons /u/ vs /y/, avec un distracteur, le son /i/.

Corpus

Le corpus est constitué de 18 phrases. Afin de constituer un ensemble homogène (chaque stimulus sonore doit être relativement comparable aux autres), le choix des stimuli répond à trois conditions:

1. La structure syllabique: les items ont une structure de 5 syllabes.
2. Le timbre des voyelles est influencé: selon les principes de la *méthode verbo-tonale*, nous avons combiné des consonnes assombrissantes ou éclaircissantes avec chaque voyelle étudiée.

Partant du principe que les consonnes formées dans les petites cavités antérieures (alvéolaires, post-alvéolaires: /t/, /d/, /n/, /s/, /z/) ont tendance à éclaircir le timbre des voyelles, nous pensons que le phonème /y/ dans les stimuli constitués de consonnes éclaircissantes sera perçu davantage proche du phonème /i/.

Réciproquement, les consonnes formées dans les grandes cavités (labiales, vélaires /p/, /b/, /m/, /f/, /v/, /R/) ont tendance à assombrir le timbre des voyelles qui les précèdent ou les suivent. Ainsi, le phonème /y/ dans les stimuli constitués de consonnes assombrissantes pourrait, cette fois, être perçu comme un /u/. De cette façon, nous avons obtenu:

- 9 items composés de consonnes éclaircissantes.

- 9 items composés de consonnes assombrissantes.

3. La structure phonétique: la deuxième syllabe est identique à la dernière et comporte une des voyelles étudiées.

Les phrases sont lues avec une voix d'homme. Voici trois exemples tirés de l'ensemble des 18 phrases et contenant le même environnement consonantique: "*L'ami a promis*", "*Le mouton est mou*" et "*Le mufle m'a  mu*". Notons que chaque phrase porte un sens qui, s'il n'est pas toujours littérairement évolué n'en est pas moins valide.

Sujets

Nous avons fait passer le test à 24 sujets hispanophones. Le seul critère qui nous a permis de sélectionner les sujets était leur accent. Les sujets prononçaient de manière "erronée" les phonèmes du français n'appartenant pas à leur langue et en particulier le /y/. Par ailleurs, les sujets *ne comprenaient pas la signification des phrases proposées*. Ils ont donc très probablement travaillé presque uniquement sur les sons de la langue et non pas sur la sémantique de la langue.

Protocole

Le protocole consiste à utiliser le test dit de "Catégorisation Libre" (TCL) implémenté dans le logiciel TCL-Lab version 0.11 développé par P. Gaillard au sein du Laboratoire Jacques-Lordat de l'Université de Toulouse II - Le Mirail, France. Ce test consiste à proposer des stimuli sonores (ici les phrases sus-mentionnées) sous forme d'icône sur un écran d'ordinateur et de demander aux sujets de les regrouper par affinité, sans aucune autre précision sur les hypothèses de l'expérimentateur ou sur la qualité des stimuli. Nous pouvons rappeler ici l'hypothèse: *si la théorie de la surdité phonologique est valide, nous devons constater une impossibilité claire des sujets à discriminer entre les sons /u/ et /y/, et ceci même sans production de la part du sujet*. Nous pouvons rajouter à cela que n'ayant pas expliqué aux sujets le point précis que nous souhaitons étudier (soit leur capacité à discriminer le /u/ du /y/) ils n'avaient, *a priori* aucune raison de se concentrer particulièrement sur ces sons.

Le sujet a à sa disposition 18 icônes sur lesquelles il peut agir de deux manières différentes: soit il écoute les sons associés (autant de fois qu'il le souhaite et dans l'ordre qu'il le souhaite) soit il déplace les icônes sur l'écran afin de les regrouper par affinité comme le lui demande la consigne. Il peut faire autant de catégories qu'il le souhaite, chaque catégorie peut

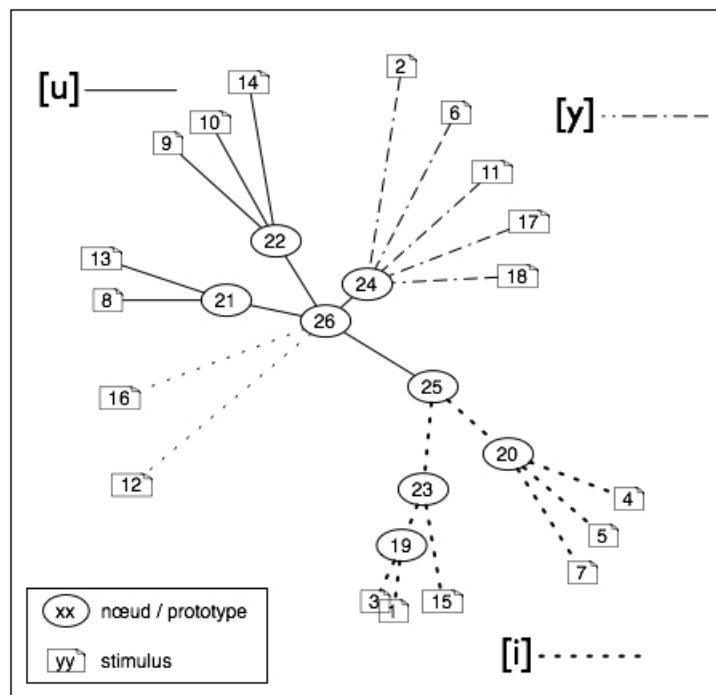
contenir autant de stimuli qu'il le souhaite (y compris une catégorie avec un seul élément) et chaque stimulus doit être classé.

Nous regroupons alors les catégories proposés par l'ensemble des sujets et nous construisons un "arbre" représentant les "distances" globales entre chaque stimulus. Si deux phrases ont souvent été rassemblées par les sujets, alors la "distance" entre ces deux phrases sera courte dans l'arbre. On pourra en déduire une certaine communauté qualitative entre ces deux stimuli, une certaine affinité reconnue par de nombreux sujets. Au contraire, un regroupement rare entraînera un chemin plus long pour aller de l'un à l'autre de ces deux stimuli. L'analyse des affinités proposées par les sujets révélera également les paramètres du son que ceux-ci prennent en considération pour comparer ces sons.

La représentation de ces regroupements inter-sujets est réalisée en construisant des *arbres de proximité* à l'aide d'une version légèrement réécrite du logiciel initial A.B.C.D implémentant l'algorithme de Sattah et Tversky (Sattah, 1977) modifié par Barthélémy et Luong (Barthélemy, 1987).

Résultats

La figure suivante propose l'arbre des stimuli pour cette expérimentation:



Dans cette figure, nous voyons très clairement au moins trois grandes catégories: **a/** autour du nœud 25 ; **b/** autour du nœud 24, et **c/** autour des nœuds 21 et 22.

a/ Les stimuli (3, 1, 15, 7, 5 et 4, correspondant aux différentes phrases) autour du nœud 25 ont tous la particularité d’être bâtis autour du [i] (ex: “*La vie le ravit*”, “*Le dico le dit*”). Il semble par conséquent assez clair que le point d’affinité entre ces différentes phrases est bien le son [i]. Le nœud 25 qui représente probablement le prototype rassemblant les différents objets classés (cf. *Le contexte théorique* plus haut) est très probablement le [i].

b/ Les stimuli (2, 6, 11, 17 et 18) autour du nœud 24 contiennent tous le son [y] (ex : “*Le mufle m’a  mu*”, “*La vue est prévue*”). Mis à part la phrase 12 qui contient également des [y], l’ensemble des stimuli contenant ce son sont rassemblés dans cette catégorie. Nous pouvons en déduire, de la même manière que dans le cas pr c dent que le [y] a été un facteur déterminant de classification, en particulier par rapport à la troisième classe.

c/ En effet, les nœuds 21 et 22 (autour du 26) comportent des stimuli contenant pour leur totalité le son [u]. Seul le stimulus 16 échappe à cette catégorie.

Discussion

Notre hypothèse issue de la théorie initiale de la surdité phonologique attendait une confusion entre les sons [u] et [y] (et un contraste fort avec le [i]). Or, très clairement, les sujets ont nettement distingués les phrases contenant ces deux sons. Que peut-on en conclure?

La surdité phonologique, ou pour le moins les effets audibles de cette surdité (l’incapacité à prononcer correctement le [y]) sont bien présents. Les sujets ne savent ni prononcer ni distinguer dans une phrase le [y]. Le constat est donc correct. Par contre, dans une tâche de discrimination auditive sans tâche sémantique, les mêmes sujets sont tout à fait capable de séparer le [y] et le [u]. Le constat est correct mais le diagnostique de “surdité phonologique” semble erroné ou au moins incomplet.

Nous pouvons émettre l’hypothèse suivante: les sujets semblent adopter des stratégies différentes selon les tâches qu’ils ont à accomplir; Soit il s’agit pour eux de communiquer, c’est-à-dire d’être dans une stratégie sémantique, auquel cas, la charge cognitive liée à cette tâche ne leur permet pas de distinguer finement les sons; Soit il s’agit d’une tâche auditive simple de discrimination “pure” dans laquelle toute l’énergie peut être consacrée à l’analyse fine des informations acoustiques contenues dans le message. Dans ce cas-là, l’importance des voyelles dans la discrimination est également confirmée.

Les implications de cette nouvelle hypothèse dans la correction phonétique sont par conséquent qu’il est important de diminuer la charge cognitive d  à la tentative de compréhension d’un message dans la langue cible avant d’entamer une correction phonétique.

Il est donc certainement beaucoup plus efficace de travailler sur des phrases parfaitement comprises par l'apprenant que sur des phrases contenant par exemple des mots difficiles. La MVT utilise déjà cette manière d'aborder la correction phonétique, et la présente étude a tendance à en confirmer le bien fondé.

Il reste cependant à démontrer ce phénomène dans d'autres langues et à plusieurs niveaux de l'apprentissage pour pouvoir évaluer l'impact de la charge cognitive liée à la sémantique sur l'accessibilité à certaines fonctions "annexes" comme la discrimination entre les sons, autant en perception qu'en production.

Bibliographie

- Barthélemy, J.-P., & Luong, X. Sur la topologie d'un arbre philogénétique: aspects théoriques, algorithmiques et applications à l'analyse de données textuelles. *Mathématiques et sciences humaines*, 100, 57-80, 1987.
- Dubois, D. (Dubois D. Éd.). Catégorisation et cognition : "10 ans après", une évaluation des concepts de Rosch. In, *Sémantique et cognition - Catégories, prototypes, typicalité* (pp.31-54). CNRS, Paris, 1993.
- Dubois, D. (Ed.). *Sémantique et cognition - Catégories, prototypes, typicalité*. CNRS, Paris, 1993.
- Dumortier, J. *Mise au point d'une méthode d'étude de caractérisation de la qualité sonore des bouches de ventilation*. Mémoire Ingénieur CNAM, Conservatoire National des Arts et Métiers, Toulouse, 2004.
- Gaillard, P. *Etude de la perception des transitoires d'attaque des sons de steeldrums : particularités acoustiques, transformation par synthèse et catégorisation*. Thèse de doctorat, Université de Toulouse II - Le Mirail, Toulouse, 2000.
- Guberina, P. (Roberge, C. Éd.). *Rétrospection*. Zagreb, ArTresor naklada, 2003.
- Guyot, F., Castellengo, M., & Fabre, B. (Dubois D. Éd.). Etude de la catégorisation d'un corpus de bruits domestiques. In, *Catégorisation et cognition: de la perception au discours* (pp.41-58). Editions Kimé, Paris, 1997.
- Intravaia, P. *Formation des professeurs de langue en phonétique corrective. Le système verbo-tonal*. CIPA Mons et Didier, Paris, 2000.
- Magnen, C., Billières, M. et Gaillard, P. « Surdité phonologique et catégorisation. Perception des voyelles françaises par les hispanophones », *Revue Parole* 2006 (à paraître).
- Murillo-Puyal, J. *El sistema verbotonal*, Madrid, Rosas, 1971.
- Poch-Olivé, D. *Fonética para aprender español: Pronunciación*. Madrid, Editorial Edinumen, 1999.
- Rosch, E. « Classification d'objets du monde réel : origines et représentations dans la cognition ». *Bulletin de psychologie, numéro spécial, la mémoire sémantique*, 242-250, 1976.

Rosch, E. (Rosch, E. & Lloyd B. Ed.). « Principles of Categorisation ». In, *Cognition and categorization* (pp.27-48) Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale (New Jersey) Publishers, 1978.

Sattah, A., & Tversky, A.. « Additive similarity Trees ». *Psychometrika*, 42(3), 19-345, 1977.

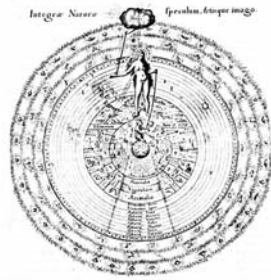
PASCAL GAILLARD

MICHEL BILLIÈRES

CYNTHIA MAGNEN

Laboratoire Jacques-Lordat, EA 1941

Université de Toulouse-Le Mirail



La percepción de la realidad traductológica en los textos de cosmética (francés-español)

Dentro de la traducción especializada, resulta difícil establecer consideraciones generales, porque abarca textos de temática muy variada que aspiran “a una comunicación unívoca y libre de contradicciones en un área especializada determinada y cuyo funcionamiento encuentra un soporte decisivo en la terminología establecida”¹. En efecto, existen muchas lenguas de especialidad, tantas como actividades humanas (la de los militares, los deportistas, los economistas, etc.), al parecer su número oscila entre 300 y 7000², y resulta frecuente que entre ellas haya lazos interdisciplinarios o intersecciones, como lo muestra el hecho de que en un texto de cosmética haya microtextos del campo de la química, cuando se incluyen los principios activos, las emulsiones, los elementos químicos que intervienen en las fórmulas... A la dificultad de deslindar con claridad los límites entre estas variedades de la lengua o tecnolectos, se añade la considerable intersección que existe entre la lengua común y la lengua especializada³; una intersección que afecta a toda la gramática y a gran parte del vocabulario, aunque se empleen con frecuencia e intensidad divergentes. También se da esta situación en los textos de cosmética. Por eso, la percepción de su compleja naturaleza es determinante para una correcta percepción de la realidad traductológica en dichos textos. Así pues, se debe tener en cuenta no sólo su amplio abanico terminológico que va del léxico general al especializado, sino también sus distintos destinatarios (expertos, científicos, consumidores), lo que incide directamente en la coexistencia, en el mismo texto, de microtextos con distintos grados de abstracción. Por tanto, para traducir tales textos, debemos partir de la consideración del discurso científico-técnico como aquel que versa “sobre los conocimientos procedentes de la observación y estudio de la realidad (las ciencias) o sobre la aplicación de esos conocimientos (las tecnologías) y su finalidad debe ser la de transmitir tales conocimientos”⁴, sin olvidar las características propias de los textos en lengua común.

¹ Norma DIN 2342 Parte I (1986: 2), citada por Reiner Arntz y Heribert Picht, *Introducción a la terminología*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1995, p. 28.

² Peter Schifko, “¿Existen las lenguas de especialidad?”, *Las lenguas de especialidad y su didáctica*. Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2001, p. 22.

³ Teresa Cabré, *La terminología*. Barcelona, Editorial Antártida/ Empúrides, 1993, p. 140 y 152.

⁴ Manuel Sevilla y Julia Sevilla, “El perfil del traductor científico-técnico en el marco cultural de la sociedad tecnológica actual”, *Traducción y Cultura*, Málaga, Libros ENCASA, 2002, p. 231.

En la traducción de los textos de cosmética, los problemas surgen por la escasez de repertorios terminológicos, la presencia de numerosos anglicismos, la pérdida de la univocidad de los términos, el uso de siglas y los procesos de derivación y composición.

Repertorios terminológicos monolingües y bilingües

La escasez de repertorios de terminología cosmética monolingües y bilingües acrecienta la problemática traductológica de los textos de cosmética, lo que obliga al traductor a recurrir a otras fuentes, como la multitud de páginas web sobre cosmética y los especialistas en la materia. Sin embargo, es patente la falta de normalización terminológica.

Anglicismos

El continuo desarrollo del campo de la cosmética lleva parejo el crecimiento constante del volumen de su léxico especializado⁵. Sin embargo, en los textos de cosmética tanto franceses y como españoles, se observa una fuerte presencia de anglicismos, no porque no existan términos en ambas lenguas para designar los objetos en cuestión sino probablemente por una mera razón de economía del lenguaje proporcionada por la brevedad fonética de las palabras inglesas⁶. Así, en francés se aprecia una tendencia a utilizar el término *blush* (véase cuadro infra) en vez de *fard à joues*, y, en español, también se está introduciendo el uso de este término en detrimento del conocido *colorete*.

<p style="text-align: right;"><u>Champ</u>: Cosmétique (Maquillage)</p> <p><u>Terme</u>: BLUSH <u>Terme en langue française</u>: Fard à joues <u>Définition</u>: Fard à joues qui se présente sous forme de poudre, de crème ou de liquide, destiné à rehausser l'éclat des pommettes. <u>Contexte</u>: « Divinora Bubble <i>Blush</i>, Texture mousse – Effet velouté. Une nouvelle génération de <i>Blush</i> à la texture originale ultra innovante et au toucher mousse rebondie. Le regard est d'emblée attiré par son aspect doux et moelleux. Dès le premier contact, on est séduit par son velouté soyeux. Bubble <i>Blush</i> s'applique très facilement au doigt et procure un fini velours, seconde peau. » [http://www.guerlain.com (consultado el 10 / 03/ 2005)] <u>Observations</u>: Emploi d'un anglicisme</p>	<p style="text-align: right;"><u>Campo</u>: Cosmética (Maquillaje)</p> <p><u>Término</u>: BLUSH <u>Término en lengua española</u>: Colorete <u>Definición</u>: Cosmético, por lo general de tonos rojizos, que se aplica en las mejillas para darse color. <u>Contexto</u>: «<i>Diorblush</i>. Suavidad, color sutil y transparencia natural: el equilibrio definitivo para realzar, avivar o esculpir los pómulos sin una sola imperfección. Lo mejor: su largo pincel, que difumina el polvo delicadamente para conseguir una tersura inmejorable. » [http://boutique1.dior.com (consultado el 25/04/2005)] <u>Observaciones</u>: Anglicismo</p>
---	---

⁵ Reiner Arntz y Heribert Picht, *ibid.*, p. 17.

⁶ Julia Sevilla y Manuel Sevilla, “¿Se españolizan hoy los anglicismos?”, en *El Trujamán*, 21 de abril de 2004, http://www.cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/abril_04/21042004.htm.

La preferencia textual por el uso de anglicismos es patente en francés, pues resulta habitual leer, entre otros, los términos *after-shave*, *blush*, *fixer* ('maquillaje'), *shampooing*, *stick*, etc., lo cual nos parece bastante paradójico, si pensamos que, desde el principio del desarrollo industrial de la cosmética, Francia es una de principales potencias mundiales y un punto de referencia en la investigación sobre cosméticos. Pero, no se trata de un caso aislado, porque no sólo en cosmética se está produciendo la entrada masiva de extranjerismos, concretamente anglicismos, sino también en informática⁷, en economía⁸... En el caso del español, esta situación resulta menos paradójica, pues este idioma se comporta como "una 'lengua esponja' porque recoge gran cantidad de palabras de otras lenguas"⁹, aunque se produce por lo general una españolización parcial o total del extranjerismo: bien se pronuncia el término tal y como se escribe (*after-sun*), bien se produce una adaptación gráfica y fonética (*champiú*). Cabe destacar que últimamente los anglicismos permanecen en su forma original, debido quizá a que "cada vez haya más hablantes españoles que sepan inglés y, por tanto, no se estime necesario recurrir a la traducción española"¹⁰.

Pérdida de la univocidad de los términos

La entrada de anglicismos puede provocar una pérdida transitoria de la univocidad de los términos cuando existe ya un término acuñado en francés o en español. Por ejemplo, el término *eyeliner* (véase cuadro infra) ha entrado en el campo de aplicación de *crayon* y de *lápiz* (*delineador* / *perfilador*), campo en el que ya se estaba produciendo un problema de univocidad, pues se dice indistintamente *crayon* o *traceur*, *lápiz perfilador* o *lápiz delineador*. Con el tiempo, el término *eyeliner* está tratando de hallar un hueco, al reducir su campo de aplicación al perfilador líquido.

<u>Champ</u> : Cosmétique (Maquillage)
<u>Terme</u> : EYELINER
<u>Termes en langue française</u> : Traceur, crayon.
<u>Définition</u> : Produit de maquillage destiné à souligner la paupière supérieure et inférieure au ras des cils, permettant ainsi d'accentuer l'intensité du regard.
<u>Contexte</u> : « <i>Eyeliners</i> Pinceau - Luminelle Inimitable effet "star". Transformations du regard à vue d'œil avec cet <i>eye-liner</i> au pinceau plus étoffé et plus rigide pour un tracé précis. Envie de vous faire un œil de biche en un temps record ? Facile, il suffit d'un simple trait d' <i>eye-liner</i> au ras des cils supérieurs pour intensifier votre regard et le rendre captivant. » [http://www.yves-rocher.fr (consultado el 10 / 03/ 2005)].

⁷ María Dolores Ramírez Verdugo, "Anglicismos en el mundo de la informática", *Lenguas para fines específicos (IV)*. Universidad de Alcalá, 1995, pp. 247-255.

⁸ Carmen Sevilla y Julia Sevilla, "La lengua inglesa en la terminología económica española", *Lenguas para fines específicos (V)*. Universidad de Alcalá, 1996, pp. 595-601.

⁹ Julia Sevilla y Manuel Sevilla, "La españolización de las palabras viajeras", *El trujamán*, 12 de abril de 2004.

¹⁰ *Ibid.*

Campo: Cosmética (Maquillaje)

Término: EYELINER

Términos en lengua española: Lápiz delineador, perfilador.

Definición: Es el producto de maquillaje que lleva más cantidad de pigmentos por lo que su trazo tiene el máximo de tenacidad e intensidad. Se usa para transformar los ojos, rectificar su contorno, blanquear el globo ocular, dinamizar el color y resaltar la mirada. Suele presentarse en pincel o rotulador, aunque también en polvo compacto. Sólo se aplica en el borde de las pestañas superiores, en las inferiores es mejor utilizar lápiz.

Contexto: « Liquid *Eyelin*er. *Eyelin*er. *Eyelin*er líquido de larga duración, ideal para crear una imagen sofisticada. Su pincel de exclusivo diseño permite una aplicación exacta y precisa. Seca rápidamente. Permanece inalterable. » [<http://www.esteelauder.es> (consultado el 25/ 04/ 2005)].

Observaciones: Anglicismo. Pérdida de univocidad terminológica.

Otro factor contribuye a la pérdida de la univocidad terminológica: la proliferación de vocablos del lenguaje común o, incluso, de términos para designar un mismo concepto, un concepto muy habitual para los usuarios de los productos cosméticos, como sucede en español con *pintalabios*, *barra de labios*, *rojo de labios* y *labial*. Esta situación contrasta con el francés, pues sólo se utiliza el término *rouge à lèvres*.

La existencia de esta sinonimia muestra la mencionada falta de normalización terminológica en cosmética, porque “el problema de la sinonimia es una de las principales preocupaciones de los normalizadores”¹¹ y repercute en dificultar la labor traductológica.

Los términos de cosmética están, pues, en constante ebullición, lo que provoca lógicamente problemas traductológicos y obliga al traductor a una continua actualización del uso y vigencia de tales términos.

Siglas

Otro de los obstáculos al que nos enfrentamos en el proceso traductológico de los textos de cosmética es la presencia de siglas. Las siglas aparecen principalmente en dos ocasiones: bien para designar compuestos químicos de nombre prácticamente impronunciable para los usuarios, como *AHA* (*Alpha hydroxy acides*), *DHA* (*Di-hydroxy-acétone*), *BHA* (*betahidroxiácidos*); bien para abreviar conceptos de larga explicación: *FNH* (*facteur naturel d'hydratation*); *FPS* (*facteur de protection solaire*) = *IP* (*Indice de protection*) = *CP* (*Coefficient de protection*). Aunque teóricos de la traducción como Jean Maillot¹² recomienden recordar con todas las letras la denominación a que se refiere una sigla cuando se menciona por primera vez, no siempre es posible hacerlo en todos los textos de cosmética,

¹¹ Jean Maillot, *La traducción científica y técnica*. Madrid, Gredos, 1997, p. 43.

¹² *Ibid.*, p. 326.

dadas las dimensiones reducidas de los recipientes de productos de cosmética; por otra parte, tampoco es una práctica habitual en textos más amplios como folletos, páginas web.

En las siglas, se observa nuevamente el empleo del inglés en numerosos productos cosméticos que se venden en España y Francia, aunque su desarrollo no se corresponda con el de las respectivas lenguas; pues son reconocidas por el público y su comprensión, en principio, está garantizada¹³, *NMF* = *natural moisturizing factor* y *SPF* = *sun protecting factor*, que significan respectivamente: *FNH* (*facteur naturel d'hydratation*), *FNH* (*factor natural de hidratación*) y *FPS* (*facteur de protection solaire*), *FP* (*factor de protección*). Señalemos que en español se suele omitir el adjetivo 'solar' porque se sobreentiende. En este caso es labor del traductor decidir conservar el término en inglés o, por el contrario, tratar de traducirlo empleando la terminología existente en la lengua terminal (LT)¹⁴.

<p><u>Terme:</u> FPS</p> <p><u>Développement du sigle :</u> Facteur de protection solaire</p> <p><u>Définition:</u> Le FPS témoigne de l'efficacité des produits solaires et figure sur tous les produits afin de pouvoir comparer leurs capacités protectrices. Le FPS est calculé à partir du rapport des énergies nécessaires pour induire un coup de soleil sur la peau avec et sans produit de protection, en utilisant une source artificielle émettant essentiellement des U.V.B.</p> <p><u>Contexte:</u> « Crème Hydratante Énergisante Complète <i>FPS</i> 15. Toute la puissance du raisin pour une hydratation énergisante! Dérivée du raisin vert, cette formule légère et rafraîchissante, regorgeant de vitamines et de minéraux naturels, hydrate et protège la peau tout en l'énergisant. » [http://www.lancome.ca (consultado el 10 / 03/ 2005)]</p> <p><u>Observations:</u> D'autres termes pour designer la même idée: SPF (Sun protecting factor) = IP (Indice de protection) = CP (Coefficient de protection)</p>	<p><u>Champ:</u> Cosmétique (Corps-solaire)</p>
<p><u>Término:</u> FP</p> <p><u>Desarrollo de las siglas:</u> Factor de protección (solar)</p> <p><u>Definición:</u> Grado de protección con el que una piel puede exponerse al sol sin quemarse.</p> <p><u>Contexto:</u> « Crema Gel Facial & Corporal <i>FP25</i>. Protección Solar con <i>FP25</i>, indicado para las pieles con intolerancia al sol y alérgicas» [http://www.eucerin.es (consultado el 10 / 03/ 2005)]</p> <p><u>Observaciones:</u> Otros términos que designan lo mismo: SPF (Sun protecting factor) = IP (Índice de protección) = CP (Coeficiente de protección)</p>	<p><u>Campo:</u> Cosmética (Tratamientos solares)</p>

Derivación y composición

En los textos de cosmética hayamos dos de los mecanismos de formación de términos propios del discurso científico-técnico: la derivación y la composición.

¹³ Manuel Sevilla, *Didáctica de la traducción científico-técnica (inglés-español) para estudiantes de Humanidades*. Tesis Doctoral inédita. Madrid. Universidad Complutense de Madrid, p.144.

¹⁴ Utilizamos la terminología de Valentín García Yebra, LO (lengua original) y LT (lengua terminal). Cf. "I. Ideas generales sobre la traducción. II. Factores que intervienen en la traducción", *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid: Gredos, 1982, p. 44.

En la derivación resulta muy habitual la prefijación y uno de los prefijos más frecuentes ya sea en francés como en español es *anti-*: *anti-rides/antiarrugas* (véase cuadro infra), *anti-cellulite/anticelulitis*, *anti-oxydant/antioxidante*, *anti-taches/antimanchas*. En español, se aprecia una fluctuación en el proceso de lexicalización; pues, dependiendo de los textos, leemos *antiarrugas* o *anti-arrugas*. Quizá la causa haya que buscarla en una interferencia ortográfica de la lengua francesa.

<u>Champ</u> : Cosmétique (Soins visage)	
<u>Terme</u> : ANTI- RIDES	
<u>Définition</u> : Produits de beauté destinés à prévenir les rides ou à les atténuer.	
<u>Contextes</u> :	
1. « De tout temps, la lutte anti-âge a fait l'objet d'une quête sans fin. Si les soins <i>anti-rides</i> se montrent de plus en plus perfectionnés pour atténuer les petits désagréments cutanés, le vieillissement reste un processus inéluctable auquel nous sommes tous confrontés. » [http://www.doctissimo.fr (consultado el 10 / 03/ 2005)]	
2. « La gamme de soins <i>antirides</i> Supracéane a été spécialement conçue pour vous aider à combattre les rides : vous y trouverez ainsi la crème anti-âge ou le soin du visage qui vous convient pour une peau plus lisse et plus jeune. » [http://www.danieljouvance.com (consultado el 10 / 03/ 2005)]	
<u>Observations</u> : Dérivation. Deux écritures: <i>anti-rides</i> ou <i>antirides</i>	
<hr/>	
<u>Campo</u> : Cosmética (Cuidado del rostro)	
<u>Término</u> : ANTIARRUGAS	
<u>Definición</u> : Productos de belleza que retrasan los signos del envejecimiento cutáneo (arrugas, flacidez, manchas) aportando firmeza, elasticidad y tonicidad a la piel.	
<u>Contextos</u> :	
1. «LIFTACTIV PRO de VICHY. Tratamiento pro-fibrante <i>antiarrugas</i> + firmeza. Recarga la piel de fibras, para rellenar las arrugas profundas. » [http://www.vichy.com (consultado el 10 / 03/ 2005)]	
2. «Biotherm presenta Line Peel <i>anti-arrugas</i> , el primer reductor de arrugas biológico que reactiva el proceso autopeeling natural de la piel. La firma francesa de cosmética Biotherm (propiedad de L'Oréal) ha presentado Line Peel <i>anti-arrugas</i> . » [http://www.vogue.es (consultado el 05/ 02/ 2005)]	
<u>Observaciones</u> : Derivación. Dos ortografías <i>anti-arrugas</i> y <i>antiarrugas</i> .	

El traductor deberá tener muy claro cuáles son los afijos franceses y cuáles los españoles, así como las diferencias propias de cada lengua para realizar estos procesos de formación terminológica, con el objeto de no dejarse influir por la lengua original.

En los textos de cosmética aparecen muchos términos creados mediante el proceso de composición (*aromathérapie, dermabrasion, microcapsule, photoprotection, vasoconstricteur, etc.*), cuya traducción no debería, en principio, plantear problemas porque en la mayoría de los casos son términos unívocos: *aromaterapia, dermabrasión, microcápsula, fotoprotección, vasoconstrictor, etc.* Los compuestos más frecuentes corresponden a aquellos formados a partir de *micro-* y *foto-* *microcapsule, microcirculation, microémulsion,*

photoprotecteur, photoprotection, photorajeunissement, photosensibilité, photothérapie, photovieillissement, etc.

De forma paulatina el francés y el español utilizan con mayor frecuencia anglicismos derivados y compuestos con su fonética inglesa, en especial los acabados en *-ing* (*peeling*) y los que empiezan por *after-* (*after-shave*), a diferencia de los anglicismos que entraron hace tiempo en español, porque sufrieron una adaptación fonética (*after-sun*); adaptación que no encontramos en francés. El traductor deberá tener en cuenta esta divergencia, así como los casos en los que una de las dos lenguas recurre a calcos (*après-soleil*).

Conclusión

Si bien hay pautas concretas para traducir textos científico-técnicos, la perspectiva traductológica cambia cuando nos enfrentamos a textos cuyo contenido va desde lo divulgativo hasta lo más especializado, como los textos de cosmética. Por añadidura, la terminología cosmética se caracteriza por su dinamicidad, la pérdida de univocidad, la fuerte presencia de anglicismos, la carencia de una normalización, la falta de sistematización.

Dado que el principal problema traductológico de los textos de cosmética es de carácter terminológico, sería necesaria una investigación que delimite la naturaleza de los términos de cosmética, establezca sus rasgos definatorios, confeccione terminologías con rigor científico, todo lo cual redundará indudablemente en una mejora de la percepción de la realidad traductológica de los textos de cosmética.

Referencias bibliográficas

- Almela Pérez, R., *Procedimientos de formación de palabras en español*, Barcelona, Ariel, 1999.
- Arntz, R. y Picht, H., *Introducción a la terminología*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1995.
- Cabré, T., *La terminología*. Barcelona, Editorial Antártida/ Empúrides, 1993.
- Carrasco Otero, F. J., *Diccionario de ingredientes cosméticos*, Málaga, Carrasco, F. S., 2004.
- García Yebra, V., *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid: Gredos, 1982, 2 vols.
- Gutiérrez Rodilla, B. M., *La ciencia empieza en la palabra*, Barcelona, Ed. Península, 1998.
- Maillot, J., *La traducción científica y técnica*. Trad. de Julia Sevilla. Madrid, Gredos, 1997.

- Philippborn, H. E., *Diccionario Elsevier de cosmética: alemán, inglés, francés, portugués*, Amsterdam, Elsevier Science B. V., 2000.
- Ramírez Verdugo, M. D., “Anglicismos en el mundo de la informática”, *Lenguas para fines específicos (IV)*. Universidad de Alcalá, 1995, pp. 247-255.
- Rey, A., “Terminologie et Lexicographie”, *Parallèle*, 10, 1988, pp. 27-35.
- Sager, J. C., *Curso práctico sobre el procesamiento de la terminología*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993.
- Schifko, P., “¿Existen las lenguas de especialidad?”, *Las lenguas de especialidad y su didáctica*. Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2001, pp. 22-29.
- Sevilla, C. y Sevilla, J., “La lengua inglesa en la terminología económica española”, *Lenguas para fines específicos (V)*. Universidad de Alcalá, 1996, pp. 595-601.
- Sevilla, J. y Sevilla, M., “La españolización de las palabras viajeras”, *El trujamán*, 12 de abril de 2004, http://www.cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/abril_04/12042004.htm
- “¿Se españolizan hoy los anglicismos?”, *El trujamán*, 21 de abril de 2004.
- Sevilla, M., *Didáctica de la traducción científico-técnica (inglés-español) para estudiantes de Humanidades*. Tesis Doctoral inédita. Madrid. Universidad Complutense de Madrid.
- Sevilla, M. y Sevilla, J., “El perfil del traductor científico-técnico en el marco cultural de la sociedad tecnológica actual”, *Traducción y Cultura*, Málaga, Libros ENCASA, 2002, pp. 227-246.
- “Una clasificación del texto científico-técnico desde un enfoque multidireccional”, *Language Design*, 5, 2003, pp. 19-38.
 - “El nacimiento de un tecnicismo”, en *El trujamán*, 1 de abril de 2003, http://www.cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/abril_03/01042003.htm
 - “Definición del texto científico-técnico”, en *El trujamán*, 4 de julio de 2003.

MARINA GARCÍA YELO

JULIA SEVILLA MUÑOZ

Universidad Complutense de Madrid

Les expressions figées: une réalité dans l'enseignement/apprentissage du F.L.E

L'usage quotidien de la langue offre à tout moment à l'utilisateur toute une pléthore d'exemples de formes figées que le locuteur emploie d'une façon naturelle, sans se poser des questions sur la nature linguistique de ces unités phraséologiques, propres aux différentes langues. Perçues comme un trait de la subjectivité du langage, ces constructions sont un fait de langue présent dans les médias et la langue parlée. Du point de vue de l'enseignement-apprentissage des langues étrangères ce type d'expressions ont toujours posé problème: le fait d'avoir affaire à des unités polylexicales, dont le sens n'est pas toujours la somme des éléments constitutifs, justifie en partie qu'elles aient été considérées pendant longtemps comme une dernière touche à mettre à une connaissance déjà approfondie de la langue cible. Pourtant, elles constituent un pilier fondamental dans l'apprentissage d'une langue 2. En effet, c'est le maniement des expressions figées qui marque en quelque sorte le degré de connaissance d'une langue étrangère, comme le signale I. Mel'cuk quand il dit qu' « en fait, c'est la fréquence et la qualité de leur usage qui détermine la différence entre un locuteur natif et un étranger qui a bien appris la langue¹ ». Notre communication va, justement, dans la ligne de promouvoir l'intégration systématique de ces unités de la langue dans l'apprentissage du FLE; notre objectif vise à offrir quelques voies d'analyse, parmi tant d'autres, pour aborder l'enseignement de ces constructions.

D'un point de vue théorique, la phraséologie a suscité de nombreuses études, aussi bien en diachronie qu'en synchronie. Parmi les reproches que l'on adresse le plus souvent à ces études sur les expressions figées, les plus fréquents sont liés à la terminologie, au classement et aux critères de définition. Les nombreux débats que ces questions ont suscités, rendent compte de la complexité du sujet qui nous occupe². Le flottement terminologique et de classement n'empêche pas, cependant, qu'il y ait quelques critères de base sur lesquels toutes les études se montrent d'accord. Nous considérons que l'analyse de ces critères peut

¹ Mel'cuk, I. « la phraséologie et son rôle dans l'enseignement/apprentissage d'une langue étrangère ». *Etudes de Linguistique Appliquée* n° 92, 1993, p.83.

² Pour une étude plus approfondie de ces questions, nous renvoyons le lecteur aux études de Julia Sevilla, notamment à son article: « la noción de expresión idiomática en francés y en español ». *Revista de Filología Francesa*, n°4. Madrid. Ed. Complutense, p.247-261.

être un outil efficace dans la première phase de notre démarche méthodologique, centrée sur la délimitation et l'identification des séquences figées. La notion de figement³ met en jeu un grand nombre de paramètres qui peuvent aider l'apprenant à comprendre le processus qui fait qu'une séquence de discours, petit à petit, cesse d'être une performance discursive libre pour pénétrer dans la langue et devenir une séquence qui s'est lexicalisée. Les exemples de suites qui peuvent avoir deux lectures, tels que⁴ :

Les carottes sont cuites.	= Les carottes sont prêtes à être mangées. = La situation est désespérée.
Notre candidat a pris une veste.	= Notre candidat a pris la précaution de se vêtir. = Notre candidat a été battu aux élections.
Paul a pris la mouche.	= Paul a attrapé la mouche. = Paul s'est vexé.
Pierre a bu la tasse.	= Pierre a bu une tasse de ... = Pierre a avalé de l'eau au cours d'une baignade.

peuvent servir à illustrer la problématique d'un phénomène très courant des langues qui met en jeu des unités lexicales composées que l'utilisateur peut trouver dans une position autonome dans une structure, –et elles ont alors une lecture compositionnelle– mais qui, dans d'autres contextes, ne sont pas construites librement. La deuxième lecture, nous signale que nous sommes en présence de séquences sémantiquement figées, dont le sens n'est pas compositionnel. L'apprenant prend ainsi conscience de l'existence dans toutes les langues d'un grand nombre de suites qu'on ne peut pas interpréter littéralement, même si on connaît le sens habituel de tous les mots qui le composent. Il en est ainsi de la phrase: *La moutarde lui monte aux nez* où le sens de *moutarde*, de *monter* et de *nez* ne permet pas de conclure que la phrase dans son ensemble signifie qu'on parle d'une personne fâchée; de là la difficulté pour les apprenants d'une langue étrangère de comprendre le sens de ces expressions.

Partant, donc, de la base que nous avons affaire à des groupements de mots à lecture non-compositionnelle, nous avons d'autres critères à mettre en place pour aider l'apprenant à

³ Chapira, Ch. définit le figement comme, « la fixation, par l'usage, d'une séquence comportant deux ou plusieurs unités lexicales qui forment ensemble une nouvelle entité plus ou moins lexicalisée ». *Les stéréotypes en français. Proverbes et autres formules*. Paris Ophrys, 1999, p.7.

⁴ Exemples cités par G. Gross: *les expressions figées en français. Noms composés et autres locutions*. Paris, Ophrys, 1996, p.11.

différencier une construction libre d'une suite sémantiquement contrainte. L'application des critères syntaxiques des opérations transformationnelles, va lui permettre de cerner l'expression figée:

Un exercice facile.		
La facilité de cet exercice. Cet exercice est facile.		Un exercice très facile. Un exercice qui est facile.

Une suite figée se manifeste par la suspension des règles opérationnelles de la syntaxe libre. Ces transformations ne sont pas possibles lorsque nous voulons les appliquer à une suite comme *Oie blanche* = une jeune fille niaise, innocente:

Une Oie blanche.		
* Le blanc de cette oie. *Cette oie est blanche		*Une oie particulièrement blanche. * Une oie qui est blanche.

Les expressions figées ne caractérisent par la non-actualisation des éléments lexicaux constitutifs. Dans: *Pierre a ramassé une bûche* = tomber, nous ne pouvons pas actualiser *bûche*: Pierre a ramassé une (*sa, *cette, *la) bûche. Il se passe de même avec le critère de substitution d'un des éléments du groupe par un synonyme. Quand il s'agit d'un groupe discursif librement constitué nous pouvons remplacer un des éléments par une autre unité de l'axe paradigmatique. Cette possibilité n'est pas donnée aux expressions figées:

Une boîte à lettres	* Une boîte à missives.
Un court-circuit.	* Un bref-circuit.
À bout de souffle	*À bout de respiration
En plein dans le mille	* À plein dans le cent

Dans les séquences libres, à certains endroits déterminés, il est possible d'insérer des éléments comme un adjectif ou une relative, des adverbes entre les constituants du groupe discursif.

J'ai vu un film.	J'ai vu un beau film	J'ai vu un film qui était beau.
------------------	----------------------	---------------------------------

Dans les expressions figées l'insertion d'éléments nouveaux n'est pas admise. Il est possible de qualifier *pomme de terre* de façon globale, mais il est impossible d'introduire un modifieur adjectival à l'intérieur de la suite figée.

Une pomme de terre.	*Une pomme grande de terre.	Une grande pomme de terre.
---------------------	-----------------------------	----------------------------

Le fonctionnement de ces séquences comme bloc soudé met en évidence le phénomène du figement: Nous nous trouvons face à des séquences figées qui se caractérisent premièrement par sa forme invariable, ensuite par le fait qu'elles ne se soumettent pas aux règles combinatoires qui régissent la syntaxe libre.

Le premier stade pour l'intégration des expressions figées dans l'enseignement / apprentissage du FLE est ainsi franchi: à partir de la notion de figement, nous avons établi les critères pour l'identification des expressions figées et leurs différences par rapport aux séquences libres. Dépassé ce premier stade de réflexion et de conceptualisation, qui doit conduire à la reconnaissance de l'expression figée, l'étape suivante va dans la ligne d'une approche du sens de ce type de séquences. L'appropriation du sens se fera graduellement, dans une approche globale qui devra combiner nécessairement l'analyse contextualisée et hors contexte. Pour cette étape d'approche au sens, le critère d'opacité sémantique est essentiel. Nous partons de la base que l'opacité sémantique dans les expressions figées est un phénomène scalaire. La stratégie à suivre avec les apprenants ira dans la ligne de commencer avec les expressions qui sont transparentes et introduire progressivement d'autres expressions avec un degré d'opacité sémantique plus élevé. Plusieurs stratégies peuvent être mises en place dans cette phase de compréhension– acquisition du sens des expressions figées. Nous pouvons commencer par le repérage des expressions figées qui présentent une structure binaire: Ex: *(Être) juge et partie. Sûr et certain. Mort et vif. Sain et sauf. À tort et à travers. (Être) au four et au moulin.* Le critère de la binarité peut se fonder sur des termes sémantiquement proches: Ex: *Us et coutumes. La croix et la bannière. Clair et net. Contre vents et marées. (Avec) armes et bagages. coups et blessures. Du pareil au même. Deux poids et deux mesures.* Ou bien sur des paires d'antonymes: Ex: *Des hauts et des bas. Par monts et par va. Pour un oui pour un non. (Faire) la pluie et le beau temps. (Ne faire) ni chaud ni froid (à quelqu'un).* Les formes figées accusent des traits formels qui sont autant de traits expressifs. Les plus représentatifs sont:

- **La répétition** d'un des éléments de la formule: Ex: *Bon gré mal gré. Bon chic, bon genre. Tout yeux tout oreilles. Tout beau tout neuf. Les bons comptes font les bons amis. Loin des yeux loin du cœur.*
- **L'allitération**: Ex: *Sain et sauf. À cor et à cri. (Ses) cliques et (ses) claques. Tout feu tout flammes.*
- **La rime intérieure**: Ex: *Ni vu ni connu. Au vu et au su de +N. Tout nouveau tout beau. Sans foi ni loi. Sans feu ni lieu. Qui a bon voisin a bon matin.*

Sur d'autres plans, les procédés de l'analogie, de la comparaison, de la métaphore peuvent constituer autant de paliers d'acquisition d'un groupe important de constructions figées. Nous pouvons multiplier les groupements et établir une catégorie d'expressions figées à valeur intensive: Là encore les procédés sont très productifs et peuvent revêtir plusieurs formes. Nous pouvons trouver une construction du type:

- **N1 de N2:** Ex: *Une faim de loup. Une fièvre de cheval. Une patience d'ange. Un appétit d'ogre. Un froid de canard. Une volonté de fer.*
- **ADJ à + INF.** Ex: *Joli(e) à croquer. Bête à pleurer.*
- **V+ à+N.** Ex: *Geler à pierre fendre. Crier à tue-tête. Aimer à la folie.*
- **D'autres procédés intensifs:** Ex: *Il pleut des cordes. Toucher de plein fouet. Se fâcher tout rouge. S'en faire des montagnes. Chauffer à blanc.*

La forme la plus productrice vient constituée par les expressions comparatives du type:

- **ADJ comme + N.** Ex: *Fort comme un Turc. Heureux comme un roi. Noir comme un four. Beau comme un ange. Vieux comme le monde.*
- **VERBE comme + N.** Ex: *Courir comme un dératé. Se sentir comme un poisson dans l'eau. Vivre comme un coq en pâte. Mentir comme un arracheur de dents. Jurer comme un charretier. Boire comme un trou.*

Certaines expressions effacent le terme de comparaison et se transforment de ce fait en métaphores: Ex: *Un travail de bénédictin. Une santé de fer. Un cœur en or. Des propos de Gascon. Une réponse de Normand. Un port de reine.* Ces expressions à effet intensif constituent des clichés:

Le cliché est un segment discursif qui a d'abord constitué une figure de style (généralement une comparaison ou une métaphore) ou de rhétorique (la plus fréquente étant l'analogie) probablement assez frappante pour justifier une grande fréquence d'emploi en discours. Paradoxalement, c'est précisément son originalité première qui est à l'origine de la banalisation de l'expression: répétée sans cesse pendant un long laps de temps, la figure s'est usée et sa valeur stylistique s'est affaiblie ou carrément perdue.⁵

Ces clichés, comme signale Charlotte Schapira, servent « à introduire dans le discours un exemple présenté comme le parangon ou le prototype du phénomène qu'il s'agit d'illustrer »⁶. Cette remarque justifie l'origine allusive de nombreuses expressions figées. Nombre d'expressions sont des allusions bibliques. Ex: *Le jugement de Salomon. Le fils prodigue. Les vaches maigres, les vaches grasses. Pauvre comme Job. S'en laver les mains. Tendre l'autre joue.* D'autres tirent leur origine de la mythologie greco-romaine. Ex: *Le talon d'Achille. Le*

⁵ Schapira, Ch. *Op.cit*, p.26

⁶ *op.cit*, p.33.

cheval de Troie. (Être sorti) de la cuisse de Jupiter. Le tonneau des Danaïdes; d'autres proviennent du domaine de la littérature. Ex: Se battre contre des moulins à vent. (Être) la mouche du coche. Vendre la peau de l'ours.

Le fait d'établir des catégories formelles et sémantiques, comme celles que nous venons de faire, favorise la fixation de l'expression en langue et peut servir à l'apprenant de moyen mnémotechnique. De plus ces catégories, où une partie de la séquence est totalement ou partiellement transparente, sont facilement repérables dans la phraséologie en langue maternelle, ce qui constitue un appui à l'apprentissage. L'analyse contrastive sert, à ce stade de la découverte du système phraséologique en langue 2, à insister sur les ressemblances et les différences entre les deux langues à tous les niveaux: syntaxiques, sémantiques, culturels. Depuis le début de l'apprentissage il s'agit d'établir une gradation, partant dans un premier moment des correspondances, des formes les plus proches entre les deux langues, comme:

À fleur de peau = A flor de piel.

De vive voix = De viva voz.

Tirer les marrons du feu = Sacar las castañas del fuego.

Etre clair comme de l'eau de roche = Ser más claro que el agua.

Donner carte blanche = Dar carta blanca.

Pour introduire petit à petit dans l'apprentissage des expressions dont le sens est déductible et la construction en langue maternelle suppose une variante, fréquemment culturelle, comme dans le groupe suivant:

Passer par toutes les couleurs = Ponerse de mil colores.

Boire comme un Polonais = Beber como un cosaco.

Filer à l'anglaise = Despedirse a la francesa.

Bâtir des châteaux en Espagne = Hacer castillos en el aire.

Et passer progressivement au repérage et la compréhension de formes plus complexes, plus contraintes et qui présentent un degré de figement et d'opacité sémantique plus élevé, comme dans les expressions suivantes:

Tirer le diable par la queue = Vivre avec des ressources insuffisantes.

Poser un lapin = Ne pas venir au rendez-vous donné à quelqu'un.

Prendre la clé des champs = S'en aller en toute liberté.

Donner sa langue au chat = Renoncer à deviner, à trouver la solution.

L'apprenant devra se familiariser avec ces formes nouvelles qui, pour la plupart, s'écartent des formules employés en langue maternelle ou, même, n'ont pas de correspondance avec la langue 1. Ces expressions, à cause de leur degré d'opacité doivent être reléguées à une phase postérieure de l'apprentissage.

Jusqu'à présent tout l'accent a été mis sur les différentes stratégies qui peuvent aider l'apprenant à l'observation du fonctionnement des expressions figées, à leur identification dans un contexte donné et à l'approche de leur sens. Le but des étapes successives vise à faciliter à l'apprenant l'appropriation de ces unités. Dans cette phase d'intégration progressive du système phraséologique dans leur acquis cognitif, la dimension pragmatique prend toute son importance. L'interaction verbale demande que l'apprenant soit capable de choisir l'emploi le plus adéquate selon les exigences pragmatiques du discours. La situation de communication, le niveau de langue, sont autant de paramètres qu'il devra acquérir pour un emploi correct de ces expressions. Un exemple de la portée de cette dimension pragmatique, seraient les formules de politesse, les formules conversationnelles, les formules conventionnelles de la communication écrite, qui exigent un vrai apprentissage, faute duquel, l'apprenant risque de commettre de sérieux impairs ou de produire des phrases qui dénoncent son origine étrangère.

La pratique est essentielle dans cette phase d'acquisition du système phraséologique. Les activités à partir de textes authentiques où il s'agit de faire, en contexte, un relevé des expressions figées d'un document écrit ou oral, seront complétées avec la pratique d'exercices de production où l'on demande à l'apprenant d'intégrer une série d'expressions figées dans une situation de communication adéquate. La pratique à partir d'une batterie d'activités de relation, d'association, d'exercices à trous, est essentielle pour la consolidation de l'apprentissage. La production est le but final auquel vise tout le processus d'enseignement/apprentissage de ces unités. Toutes les activités doivent conduire à l'acquisition des conditions langagières propres à activer la capacité de production de l'apprenant. C'est l'étape où dans une situation donnée, l'apprenant doit être capable d'organiser ses connaissances sur le domaine de la phraséologie et produire son propre texte aussi bien à l'écrit qu'à l'oral.

Ce que nous avons prétendu avec notre analyse sur les expressions figées, c'est présenter une réalité de l'enseignement-apprentissage du FLE que nous pouvons résumer ainsi: le figement est une caractéristique des langues. Il existe dans le système toute une série de structures plus ou moins figées, « préfabriquées », que les usagers, les médias, la publicité utilisent couramment dans leurs productions linguistiques. Ce type de constructions, ont une importance capitale dans l'acquisition d'une langue 2. Ces constatations ont des conséquences importantes dans la pratique pédagogique. Notre mission en tant qu'enseignants, exige que nous accordions une place importante à l'acquisition et l'approfondissement de ces unités lexicales. Notre exposé n'est qu'une possibilité à l'heure d'aborder à tous les niveaux l'étude des expressions figées en français. Le sujet est suffisamment vaste et complexe pour emprunter d'autres voies d'analyse différentes de celles que nous avons proposées dans notre communication.

Bibliographie

- Corpas Pastor, G. *Manual de fraseología española*. Madrid, Gredos, 1996.
- Danlos, L. « La morphosyntaxe des expressions figées ». *Langages*, 63. 1981 53-74.
- Gross, G. *les expressions figées en français. Noms composés et autres locutions*. Paris, Ophrys, 1996.
- Martins-Baltar (éd) *La locution, entre langue et usages*. Coll. Signes, ENS Fontenay/Saint Cloud, Paris, Ophrys, 1996.
- Mel'cuk, I. (1993) : « la phraséologie et son rôle dans l'enseignement/apprentissage d'une langue étrangère ». *Etudes de Linguistique Appliquée*, n° 92, 82-113.
- Schapiro, CH. *Les stéréotypes en français. Proverbes et autres formules*. Paris, Ophrys, 1999.
- Sevilla, J. y Arroyo, A. "La noción de expresión idiomática en francés y en español". *Revista de Filología Francesa*, n°4, 1993, Madrid. Ed. Complutense. 247-261.

ANA T. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ

Universidad de Salamanca

Reflexiones acerca de dos estrategias argumentativas: la concesión y el contraste*

0. Tras la realización de diversos trabajos dedicados al conector concesivo *cependant* (a partir de ahora CP), al estudio de sus características semánticas y argumentativas, he comprobado lo inestable que resulta ser a veces la frontera que linda entre relaciones como la adversatividad, la concesión, la oposición, el contraste. En particular me han interesado ciertas ocurrencias de CP, en las que dicho conector conserva gran parte de su semantismo temporal de origen y en cuyos casos, como ya apunté en otra ocasión (Hermoso 2004), el valor concesivo se ve combinado con el valor temporal, perdiendo en cierta medida parte de su naturaleza argumentativa y derivando hacia una relación de oposición algo más leve. Ello me llevó a incorporar a mi análisis unidades pertenecientes a grupos paralelos al concesivo, como es la locución contrastiva *par contre* (a partir de ahora PC), e indagar en los distintos tipos de relaciones opositivas –adversativa/contrastiva/concesiva– y sus definiciones, con el fin de esclarecer en algo los motivos que llevan a tales interferencias y comprobar de este modo si estamos ante distintas percepciones de la misma realidad lingüística o si, por el contrario, nos enfrentamos a entidades independientes y autónomas.

1. Como es sabido, son muchos los trabajos dedicados por los lingüistas y los gramáticos al estudio de la adversatividad y su estrecha relación con la concesión, o con otros términos más englobadores como son el de *oposición* o el de *contraste*. Al revisar algunas de las definiciones propuestas¹, comprobamos que existe un problema de criterios y terminología empleados para su realización, problemática ésta ya señalada por algunos de los autores. Así Grevisse² escribe:

On parle souvent de proposition d'opposition ou de proposition adversative, mais ces désignations ne sont pas satisfaisantes non plus, parce qu'elles aboutissent à confondre des phrases comme celles qui ont été citées plus haut [(1) *Il sort bien qu'il pleuve*] et des phrases

* Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación MEC-04-HUM2004-00457, “Dinámicas concesivas: de la lengua al discurso”, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología.

¹ Concretamente he elegido dos definiciones tradicionales y dos más actuales, que nos permitan situar de manera general la cuestión. Debo puntualizar, no obstante, que no me interesa en este artículo ofrecer una revisión crítica de estas propuestas, sino más bien realizar una lectura detallada de las mismas, tanto del contenido que aportan como de las ocurrencias utilizadas para ilustrarlos, reteniendo únicamente aquellos aspectos que enlazan con la cuestión que voy a tratar a continuación.

² Grevisse (1993:1651).

dans lesquelles les faits sont mis en opposition sans qu'il y ait une cause contrariée: [(2) *Bien qu'il se repente [...] il s'obstine dans sa rébellion*].

Sandfeld (1965), por su parte, diferencia las proposiciones subordinadas *adversativas* de las *concesivas*. Las primeras “marquent qu'un fait quelconque contraste avec un autre” y van introducidas por *tandis que (pendant que), quand (lorsque, alors que), au lieu que, là où*, “ce qui veut dire –añade el autor– que deux faits contraires sont présentés comme existant soit en même temps, soit dans le même lieu” (p.301). [(3) *Pendant que les français allaient hésiter et osciller sur place, les prussiens faisaient jusqu'à quarante kilomètres par jour*] (p.302). Las segundas “marquent un fait qui normalement devrait empêcher la réalisation d'un autre mais qui n'a pas ou n'a pas eu cet effet”. [(4) *Il n'a pas cessé son travail, bien qu'il soit malade*] (p.370). Estas últimas estarían vinculadas, no al tiempo y el lugar como las primeras, sino a la expresión de la causa y la consecuencia.

Wagner y Pinchon (1991: 648) distinguen igualmente dos tipos de relaciones opositivas: la *simple* y la *concesiva*. La primera se establece entre dos hechos independientes y va marcada por conjunciones que expresan simultaneidad en el tiempo [(5) *Pendant qu'il pleut à Paris, il fait beau à Nice*], lo cual nos llevaría a asimilarla al grupo de las adversativas de Sandfeld; la segunda relación opositiva, sin embargo, nos recuerda al ejemplo (1) propuesto por Grevisse y su descripción: “quand une action ou un état –señalan los autores– semblent devoir entraîner une certaine conséquence, l'opposition naît de ce qu'une conséquence contraire, inattendue, se produit. C'est ce qu'on nomme la concession ou la cause contraire [(6) *Bien qu'il eût une forte fièvre, il sortit*]”.

Gettrup y Nolke (1984:5-6), basan la distinción de las relaciones adversativas – ilustrada en (7)– y las concesivas –como la existente en (8)– en tres puntos:

(7) Paul est parti (P), alors que Pierre est resté (Q).

(8) Je vais sortir (P), bien qu'il fasse mauvais temps (Q).

En primer lugar, las adversativas suponen una relación *paradigmática* entre los miembros vinculados: así en (7), el sujeto y el verbo de P pertenecen al mismo paradigma que el sujeto y el verbo de Q, respectivamente; mientras que las concesivas instauran cierta relación *sintagmática* entre los miembros relacionados, por cuanto uno de ellos –la proposición subordinada introducida por *bien que* en (8)– supone el marco informativo a partir del cual debe interpretarse el segundo –esto es, la proposición principal (*je vais sortir*). En segundo lugar, la relación adversativa de (7) es *simétrica*, por lo que podemos invertir el orden de sus constituyentes sin que varíe en nada el sentido [*Pierre est resté alors que Paul*

est parti]; frente a la relación concesiva de (8) que sería *asimétrica* y, por consiguiente, no acepta la alteración del orden entre sus miembros [**Il fait mauvais temps, bien que Je vais sortir*]. Por último, estos autores sostienen que la relación adversativa concierne la *materia*, ya que supone la oposición entre los rasgos semánticos de los términos implicados, sin incidir en el contenido de las proposiciones puestas en relación, mientras que la relación concesiva afecta a los dos segmentos vinculados, en su totalidad, expresando así una relación *lógica*, y no meramente material.

2. Como vemos, los autores de estas definiciones, a pesar de barajar tres apelativos – *adversativas*, *concesivas* y *opositivas*–, coinciden en diferenciar dos tipos de relación³: la primera –la llamaremos *adversativa*– sería independiente, al no existir relación de implicación alguna –sea ésta lógica, sea argumentativa– entre los contenidos de los segmentos vinculados, por lo que acepta la conmutación de sus miembros y va introducida por nexos temporales, en su mayoría⁴; la segunda –la concesiva–, por contra, sería dependiente, ya que instaure cierta relación de implicación –esto es, relación *causa-efecto* implícita⁵–, entre los dos segmentos que conforman la secuencia. El nexo concesivo *bien que* parece ser el utilizado para dar forma a este segundo tipo de conexión.

Y sorprende, bajo mi punto de vista, el hecho de que no hagan referencia –ni en estas, ni en otras definiciones revisadas⁶–, a nexos contrastivos del tipo PC, representante de la oposición de contraste y el cual encaja casi a la perfección con las descripciones de adversatividad expuestas más arriba: en efecto, expresa un vínculo contrastivo entre dos hechos, sin que exista relación de implicación entre estos; es decir, al igual que ocurre con la frase adversativa, las dos partes vinculadas por PC guardan su independencia.

(9) “Geneviève avait neuf ans alors, mais, si loin que je remonte en arrière, je ne la vois que revoltée (...), Gustave, *par contre*, manifesta dès son plus jeune âge la soumission la plus respectueuse” (A. Gide).

Así en (9), por ejemplo, el carácter inquieto de Geneviève contrasta con la sumisión adoptada por parte de Gustave, lo cual no quiere decir que ambos hechos se impliquen o se condicionen el uno al otro. De hecho, si sustituimos PC, en esta secuencia, por un nexo temporal del tipo de los ofrecidos por los autores consultados para ilustrar la adversatividad,

³ Gettrup y Nolke (1984:5) ya señalaron este hecho.

⁴ Salvando los de lugar citados por Sandfeld (1965).

⁵ Lo que se traduce, a nivel superficial, en una relación *causa-no efecto*, como apunta Bango de la Campa (2000:108).

⁶ Con una única excepción: Danjou-Flaux (1986:111) habla de “connecteur *adversatif*”, para referirse precisamente a la locución contrastiva *au contraire*, vecina de PC.

comprobamos que ésta guarda perfectamente su sentido y gramaticalidad, como advertimos en la variante de (9), (9b):

(9b) Geneviève (...), je ne la vois que revoltée (...), *alors que* Gustave manifesta dès son plus jeune âge la soumission la plus respectueuse⁷.

Igualmente, si sustituimos los nexos propuestos por los autores para dar forma material a la relación adversativa⁸ por PC, comprobamos de nuevo este paralelismo:

(3b) Les français allaient hésiter et osciller sur place, les prussiens *par contre* faisaient jusqu'à quarante kilomètres par jour.

(5b) Il pleut à Paris, à Nice *par contre* il fait beau.

(7b) Paul est parti, *par contre* Pierre est resté.

Pero ha habido otro aspecto que ha llamado mi atención al revisar estas definiciones: me refiero al vínculo constante que se establece entre las proposiciones adversativas y las temporales, dato que coincide con la manera de operar y el semantismo propios de CP. Este conector, sin embargo, es como sabemos de naturaleza concesiva, por lo que no sorprende que su presencia en las secuencias adversativas (3), (5) y (7), resulte extraña:

(3c) ?Les français allaient hésiter et osciller sur place, les prussiens *cependant* faisaient jusqu'à quarante kilomètres par jour.

(5c) ?Il pleut à Paris, *cependant* à Nice il fait beau.

(7c) ? Paul est parti, *cependant* Pierre est resté.

En efecto, como advertimos en (3c), (5c) y (7c), la sola presencia de CP ya indica que entre las partes vinculadas existe cierta relación de implicación anulada en superficie, y no una mera relación de contraste semántico. Así, CP en (3c) sugiere que la inmovilidad de los franceses debería conllevar la pasividad de los prusianos; así como (5c) invita a pensar que la lluvia sobre París debería impedir en cierta forma el buen tiempo de Niza, o (7c) que la partida de Paul conlleva necesariamente la partida de Pierre, lo que no procede, evidentemente, en ninguno de los casos. El conector concesivo CP expresa sin duda la simultaneidad de dos hechos que normalmente no deberían ser contemporáneos el uno del otro, pero que lo son en un caso excepcional. Del valor temporal de simultaneidad se desprende así el valor concesivo de contraste⁹; pero a pesar de reposar sobre un trasfondo de valor temporal, en realidad funciona de manera distinta.

⁷ Nótese que, al igual que ocurre con las ocurrencias de adversativas expuestas por los autores citados, en este caso la secuencia guarda su sentido a pesar de que alteremos el orden de sus constituyentes: *Gustave manifesta dès son plus jeune âge la soumission la plus respectueuse, alors que Geneviève, je ne la vois que revoltée.*

⁸ O bien "opposition simple", como la denominan Wagner y Pinchon (1991: 648).

⁹ Para un estudio detallado de esta cuestión, ver Hermoso (2004).

Como demuestra Portolés (2000), las relaciones contrastivas cuentan siempre con dos elementos que se oponen, esto es, dos puntos de comparación, más un elemento de contraste. Así, en nuestro ejemplo (9), los dos puntos de comparación serían *Geneviève* y *Gustave*, y el contraste se daría entre *revoltée* y *soumission*. Si comparamos este ejemplo con (10) y (11), contruidos ambos con CP, constatamos la diferencia: efectivamente los segmentos (10) y (11) cuentan con un elemento de contraste –*grande et laide* frente a *avenante*; *loin* contra *proche*, respectivamente, pero con un solo punto de comparación–*maison* en (10); *mer* en (11)–, lo cual nos impide sustituir en estos dos casos el nexos CP por PC, problema este que se resuelve añadiendo un segundo elemento de comparación, como observamos en las variantes (10b) y (11b):

(10) Grande et laide (P), elle [la maison] était avenante (Q) *cependant*, à cause de sa vigne vierge (A. Camus).

(11) Et la mer restait assez proche pour que sa beauté qui aime à être la principale ne fût pas tout à fait absente (P), et *cependant* assez loin pour ne pas accaparer le site (Q) (J. Romains).

(10b) La maison était grande et laide, son ambiance *par contre* était avenante.

(11b) La mer restait proche; la montagne *par contre* restait loin.

Al añadir un segundo elemento de comparación –*ambiance* en (10b); *montagne* en (11b)– deshacemos la dependencia existente entre las dos partes que conforman las secuencias (10) y (11), permitiendo así que el vínculo entre ellas pase de ser concesivo a ser meramente contrastivo, convirtiendo la relación de implicación en una relación de comparación.

Debido a su carácter anafórico, el conector CP no es capaz de marcar un contraste semántico entre dos unidades independientes, por lo que no es apto para expresar mera oposición; su uso es –siguiendo la definición de Gettrup y Nolke– *sintagmático*: el segmento retomado por el pronombre anafórico constituye el marco, el fondo donde hay que procesar los contenidos añadidos a continuación. Ello conlleva la existencia de cierto orden jerárquico entre las partes vinculadas, ya que no son idénticas en cuanto al valor argumentativo se refiere. Frente al conector concesivo, la locución contrastiva PC insta una relación *paradigmática* entre los miembros contrastados, sin que exista por tanto restricción en su orden de aparición ni gradación argumentativa alguna entre ellos. En este segundo caso estamos, como señala Grevisse (1980), ante una simple oposición: “PC exprime, d’une façon générale la simple opposition et a le sens nu de *mais d’autre part, mais d’un autre côté*” (p.1260). Exacto: como se advierte en las paráfrasis propuestas por el autor, el carácter neutro de PC le confiere en muchos casos el papel de organizador de la información¹⁰: refuerza una

¹⁰ O lo que Portolés (2000:371), al analizar la locución española *por contra*, denomina “instrucciones semánticas de estructura informativa”.

oposición semántica ya existente entre argumentos independientes, localizándolos y ordenándolos en el conjunto de una secuencia discursiva¹¹.

En cuanto a la adversatividad, considero que debe ser tratada junto a la concesión, ya que, al fin y al cabo, en ambos casos se trata de un mismo tipo de relación, aunque visto desde dos perspectivas distintas. A este respecto, las consideraciones aportadas por Garachana (1988:198)¹² me parecen interesantes. Según la autora, los conectores concesivos –como el que aparece en (12)–, “enlazan dos enunciados cuyo contenido se opone, indicando que el enunciado por ellos introducido tiene *menor fuerza argumentativa* que el otro”, frente a los conectores adversativos –como el que figura en (13)– que “introducen un argumento dotado de *mayor fuerza argumentativa* que el anterior”.

(12) *Aunque* estoy cansada (P), me voy a ir a nadar un rato (Q).

(13) Estoy muy cansada (P), *pero* me voy a ir a nadar un rato (Q).

Efectivamente, desde una perspectiva argumentativo–polifónica, la adversatividad destacaría una parte de la relación concesiva, la parte adversaria –esto es, la voz o punto de vista– con la que el hablante no se identifica, y a la que concede, en esta ocasión particular, una oportunidad excepcional; mientras que la concesión contemplaría al hablante mismo que concede, es decir, el punto de vista con el que éste se asocia, y que es corroborado al tiempo por otras voces que lo apoyan y lo avalan. Dicho de otro modo, en ambos casos asistimos a un único tipo de estrategia argumentativa¹³, basada en un juego polifónico¹⁴ que consiste en poner en escena dos enunciadores, uno que sostiene el paso de P a noQ, el otro que se opone a este primero en favor precisamente de Q. Y lo que confiere esa fuerza extra –aludida por Garachana– al segundo argumento (Q), es precisamente el hecho de ser procesado en el contexto aportado por el primero (P)¹⁵, el cual sería el marco, el fondo a partir del cual interpretar los contenidos del segundo.

El contraste por su parte supone una estrategia completamente distinta, ya que no implica este juego de voces: en este caso el hablante toma bajo su responsabilidad la totalidad del enunciado, los dos argumentos conectados, sin destacar ninguno sino tan sólo constatando su oposición. Se trata así de dos contenidos –dos porciones de información–, combinados, que

¹¹ En su estudio acerca de *au contraire*, Danjou-Flaux (1986:108) señala que esta locución, en su uso monologal, puede ser remplazada por PC cuando refuerza una “opposition disjonctive”, es decir, cuando “désigne une organisation du contenu, se présentant sous la forme d’une alternative”.

¹² De las que subrayo lo que deseo destacar.

¹³ Lo que supone considerar que ambos nexos, *aunque* y *pero*, pertenecen a la familia de los conectores concesivos.

¹⁴ Para un estudio detallado de la polifonía y su vínculo con las estrategias concesivas, ver Donaire (2002).

¹⁵ Intencionadamente reforzado –dicho sea de paso–, éste a su vez, por el adverbio intensivo *muy* que acompaña al adjetivo *cansada*.

se condicionan naturalmente el uno al otro, pero de manera simétrica: en (7b) procesamos los contenidos de *Paul est parti*, a partir de –o en contraste con– *Pierre est resté*, y viceversa, estableciendo entre ellos, inevitablemente, una comparación: ambos aportan el contexto, el marco donde procesar su contrario, y a su vez ambos constituyen el elemento a procesar a partir del marco opuesto.

No obstante, hay que señalar que, como se desprende del corpus consultado, en algunos contextos –concretamente cuando la secuencia compuesta por PC consta de un solo punto de comparación–, podemos advertir cierta relación concesiva entre sus miembros, aunque ésta será siempre indirecta¹⁶. Esto ocurre por ejemplo en (a) *Paul n'est pas beau* (P). *Il est par contre très intelligent* (Q), donde la segunda parte (Q) argumenta en el sentido de (R) –por ejemplo, *je l'aime*–, mientras que la primera (P) va en el sentido opuesto, es decir, (noR) *je ne l'aime pas*. Este valor concesivo de PC me parece sumamente interesante, sobre todo teniendo en cuenta que puede implicar la existencia de cierta gradación entre los vínculos concesivo-contrastivo, en función del tipo de oposición existente entre los contenidos puestos en relación. Es lo que se observa si comparamos (10b) y (11b). Ambos ejemplos, aún componiéndose de dos puntos de comparación y de un elemento de contraste, denotan relaciones semánticas distintas entre sus miembros: así los términos *loin* y *proche* de (11b) entran en una relación contrastiva de exclusión (lo que queda cerca *no* queda lejos, y viceversa); mientras que, en (10b), los adjetivos *grande* y *laide* atribuidos a *maison* no excluyen, necesariamente, al adjetivo *avenante* asociado a *ambiance*. El contraste semántico varía de un caso a otro, lo cual sin duda conlleva un cambio de orden argumentativo-polifónico¹⁷.

3. El problema, como vemos, no reside en el contenido de las definiciones revisadas: todas ellas, en mayor o en menor medida, dan cuenta de una distinción que existe realmente, diferenciándose las modernas de las tradicionales en que las primeras profundizan más en el análisis, al contar con un aparato descriptivo más complejo y acertado que las segundas. El problema surge, sin embargo, en mi opinión, a la hora de catalogar y etiquetar las unidades pertenecientes a cada grupo. Así, las adversativas están representadas, en su mayoría, por nexos temporales, los cuales expresan contraste por derivación y no por sus características semánticas y argumentativas propias. En realidad, en estos casos, es la naturaleza de los contenidos puestos en relación lo que nos lleva a realizar una lectura contrastiva, y no la

¹⁶ En honor quizá a esa independencia característica del vínculo contrastivo.

¹⁷ Avanzo tan sólo aquí esta cuestión sin duda compleja y que merece por tanto un estudio más detallado, imposible de incluir –por motivos de extensión– en el marco de este artículo.

presencia del nexa. La locución contrastiva PC, sin embargo, sí está provista de unas condiciones semánticas y argumentativas idóneas para ilustrar este tipo de relación, ya que expresa por sí sola el matiz de contraste o mera oposición. Yendo aún más lejos, pues, si queremos ser coherentes con estas hipótesis, deberíamos sustituir el grupo de las adversativas por el de las contrastivas –lo que supondría guardar dos tipos: concesivas y contrastivas–, salvando de este modo la ambigüedad terminológica y organizando de manera más coherente la gama de unidades representantes de la oposición.

Referencias Bibliográficas:

- Anscombe, J.-Cl., “Grammaire traditionnelle et grammaire argumentative de la concession”, *Revue Internationale de Philosophie*, 155, 1985, p.333-350.
- Bango de la Campa, F. M^a., “Historias concesivas: *quand même/tout de même*”, in M^a. Luz Casal Silva, G. Conde Tarrío, J. Lagos Garabatos, L. Pino Serrano y N. Rodríguez Pereira (eds.), *La lingüística francesa camino del año 2000*, I, Madrid, Arrecife, 2000, p.107-118.
- Danjou-Flaux, N. ,“Adversativité et cohésion du discours”, *Modèles Linguistiques VIII*, n^o2, 1986, p.95-114.
- Donaire, M^a. L., “Estrategias concesivas y estructuras modales”, in M. Carme Figuerola, Montserrat Parrat y Père Solà (eds.), *La lingüística francesa en el nuevo milenio*, Lleida, Milenio, 2002, p.203-213.
- Garachana, M., “La evolución de los conectores contraargumentativos: la gramaticalización de *no obstante* y *sin embargo*”, in M. A. Martín Zorraquino y E. Montolío (eds.), *Los marcadores del discurso. Teoría y análisis*, Madrid, Arcos Libros, 1988, p.193-212.
- Gettrup, H. et Nolke, H., "Stratégies concessives: une étude de six adverbes français", *Révue Romane* n^o19, 1984, p.3-45.
- Grevisse, M., *Le bon usage* (1951), Paris, Duculot, 1980 y 1993.
- Hermoso, A., “Concesión y argumentación: observaciones acerca del conector *cependant*”, in J. Suso López y R. López Carrillo (eds.), *Le français face aux défis actuels. Histoire, langue, culture*, I, Granada, Universidad de Granada, 2004, p.625-635.
- Portolés, J., “Problemas de norma: el ejemplo de *por contra*”, *RILCE Revista de Filología Hispánica*, n^o16, 2, 2000, p.363-375.
- Sandfeld, Kr., *Syntaxe du français contemporain*, Genève, Droz, 1965.
- Wagner, R.L. et Pinchon, J., *Grammaire du français classique et moderne* (1962), Paris, Hachette, 1991.

ADELAIDA HERMOSO MELLADO-DAMAS

Universidad de Huelva

El vocabulario religioso en las crónicas de las carreras ciclistas

El vocabulario ciclista comprende términos que provienen de otros campos léxicos de la lengua general o de vocabularios especializados. Es sobradamente conocido que el ámbito que más aporta, en cualquier deporte, es el épico-militar, pero hay otros no desdeñables como el de las clases sociales o el religioso.

A pesar de la evidente descristianización de los últimos años, la influencia de la cultura judeocristiana en el mundo occidental sigue siendo fundamental. Sigue habiendo un fondo cultural en el que están presentes los grandes acontecimientos de la Biblia y el vocabulario con el que se explicitan. De este fondo cultural participan tanto los periodistas como la inmensa mayoría de los lectores.

Los términos religiosos o bíblicos suelen ser portadores de imágenes fuertes, simples y extraordinariamente expresivas, muy útiles por tanto para reflejar la intensidad y la emoción de ciertos momentos. Convienen muy bien al ciclismo, deporte en el que se cree en el milagro, la hazaña, lo sobrehumano. Además, el ciclismo, como la religión judeocristiana, valora la grandeza, el sacrificio y el esfuerzo como elementos esenciales.

Analizaremos en esta ponencia el vocabulario religioso, comenzando por el Antiguo Testamento. Todos los ejemplos citados proceden del glosario de nuestra tesis doctoral sobre la lengua del ciclismo, que contiene más de 3000 términos y locuciones, obtenidos a partir del examen exhaustivo de diversos libros, periódicos y revistas francófonas (Herráez, 2002: 493-1009).

La historia de *David et Goliath* sirve para hablar de la lucha entre un gran corredor y uno de menor categoría. Estos personajes simbolizan como ningún otro la lucha del débil contra el fuerte. La fascinación de que el pequeño venza al grande es universal y encuentra en este relato bíblico un reflejo muy adecuado.

Moisés aparece también con frecuencia: por ejemplo encontramos un ciclista *sauvé des eaux*, cuando se recupera tras un mal momento o bien se compara a un ciclista con Moisés

cuando abre nuevos caminos (« *on dirait que Moïse est descendu des cieux pour montrer un nouveau chemin* »¹).

La tierra prometida es una referencia útil para señalar las etapas o los terrenos favorables a determinados corredores; por ejemplo, una etapa llana es una *étape promise aux sprinters*. Un corredor que vuelve después de estar en un equipo extranjero es, para el cronista, *l'enfant prodigue*.

Un corredor o un director deportivo con personalidad, con éxito y considerado pionero en su época se compara con un profeta. Si alguien triunfa en su propia tierra, se dice que es *prophète en son pays* para desmentir el famoso dicho (*nul n'est prophète en son pays*).

Ya en el Nuevo Testamento, la figura de Jesucristo es un referente básico. Un corredor que da triunfos a un equipo o a un país después de una época de malos resultados se considera *le messie, le sauveur*, cuya misión es *sauver* al equipo o al país.

La pasión, muerte y resurrección de Cristo proporcionan una serie de imágenes de fuerte contenido expresivo, que van a ser utilizadas con profusión por los cronistas. El término más utilizado, ya prácticamente lexicalizado en ciclismo, es *calvaire*. Los momentos duros de una etapa, los de mayor sufrimiento (sobre todo la ascensión a los grandes puertos) son considerados *un calvaire, un véritable calvaire, un chemin de croix*.

A un corredor que sufre una derrota estrepitosa se le aplica la locución *être crucifié*, utilizada también con mucha frecuencia en fútbol, para referirse al portero batido varias veces. Pero si el ciclista se recupera (de un momento de desfallecimiento o de una época de baja forma y malos resultados), se habla de *résurrection, ressusciter, ressuscité*.

Del Nuevo Testamento proceden también los términos hiperbólicos *apocalypse, apocalyptique*, que suelen emplearse para narrar un momento especialmente dramático, por ejemplo una etapa de montaña durísima en la que intervienen elementos atmosféricos que dificultan a los ciclistas como lluvia, nieve, niebla, etc.

El calificativo *Dieu* sólo se aplica a un corredor verdaderamente excepcional, realmente superior a todos los demás, admirado y respetado por todos. En los años 90, Dios era Indurain: *Dieu vivant, le Dieu Miguel, Dieu le père en personne*.

A corredores únicos y extraordinarios como Indurain o Pantani se les aplica el adjetivo *divin* (*Pantani, le divin chauve*). La divinidad lleva consigo otras circunstancias como la *providence* (« *une formidable providence pour les Belges* », podemos leer después de que

¹ *Cyclisme International*, nº 128, 1996, p.35.

Indurain permitiera la victoria del belga Johan Bruyneel en Lieja²) y lleva a hacerse preguntas de este tipo: « *y a-t-il une vie après Indurain?* »³, que refleja la angustia que se vivía en España ante la retirada del “Dios” Indurain.

Si a algunos ciclistas se les atribuyen cualidades divinas, es lógico que se les profese adoración como tales. Verbos como *vénérer*, *idolâtrer*, *adorer* aparecen en las crónicas ciclistas, llegando a veces a grandes hipérboles:

Le bidon de Robic, recueilli par des mains pieuses au bord de la route, ira rejoindre sur l'étagère d'honneur le missel de communion et la douille d'obus ciselée.⁴

Otros personajes religiosos están presentes en el ciclismo: ángeles, diablos, santos, mártires. Se llama *ange gardien* al corredor encargado de la protección de su líder y al que vigila estrechamente al adversario.

A los grandes escaladores se les suele aplicar el calificativo de *ange* (*ange de la montagne*, *ange des cimes*), pero por antonomasia *l'ange de la montagne* es Charly Gaul, el gran escalador luxemburgués de los años 50. Se califica de *ange d'expiation* a Jan Ullrich porque va a « *venger les Detlef Macha, Olaf Ludwig, Berndt Drogan, Uwe Raab, Uwe Ampler* »⁵ (todos ellos corredores de la antigua Alemania del Este, que, por cuestiones políticas no pudieron demostrar su valía en el *Tour*).

La figura antagónica, *le diable*, la hemos encontrado con varios sentidos: un esprintero que gana gracias a la astucia (Abduyaparov), un médico que obtiene grandes resultados con sus ciclistas, pero sospechoso de utilizar dopaje (el doctor Ferrari), un corredor condenado por dopaje (Vanderaerden), un corredor temible para sus rivales (Indurain). Este último empleo tiene cierta analogía con apelaciones como *diablos rouges*, *diablos verts*, etc., frecuentes para designar equipos de fútbol temibles.

El calificativo de *saint* es raro para un ciclista. Sólo lo hemos encontrado para hablar de Raymond Poulidor, *Saint Poulidor*, el eterno segundo, adorado por la afición. Por otra parte, lo hemos visto aplicado a la bicicleta, en un texto en el que se califica a los cicloturistas de *ouailles de la sainte bécane*.

La figura del Papa la hemos encontrado aplicada a Pierre Chany, *pape du journalisme de cyclisme* y a Lucho Herrera, *sa sainteté*, para los aficionados colombianos.

² *L'Équipe*, 10.07.1995, p.3.

³ *Vélo Magazine*, n° 325, 1996, p.24.

⁴ *Les Nouvelles Littéraires*, n° 2593, 1977, p.18.

⁵ *Cyclisme International*, n° 128, 1996, p.37.

La pareja antagónica cielo / infierno (con el intermedio purgatorio) es una fuente de expresiones muy socorridas para los cronistas ciclistas. El infierno por excelencia en ciclismo es la clásica París-Roubaix, *l'Enfer du Nord*, célebre por la dureza de su recorrido, con carreteras estrechas y adoquinadas. Pero el infierno puede encontrarse en todas partes. Cualquier carrera, cualquier etapa puede convertirse en un *enfer*, ser *infernale*, *damnée* (por la dureza del recorrido, por los numerosos puertos, por el mal estado de la carretera, por la peligrosidad, por las malas condiciones atmosféricas, etc.).

Por otra parte, *l'enfer* es sinónimo de derrota, de humillación, de mala suerte. *Vivre l'enfer*, *descendre aux enfers* se aplican a un corredor que sufre, que pasa enormes dificultades o bien que sufre derrotas humillantes, que baja a los últimos lugares de la clasificación. Al ciclista que se recupera después de un desfallecimiento, que vuelve a encontrar la forma tras un período malo, que consigue alguna victoria tras numerosos derrotas se le puede aplicar la expresión *revenir de l'enfer*.

Sin embargo, el infierno puede tener connotaciones positivas en ciclismo; es indicativo de velocidad vertiginosa, y por lo tanto de etapas bonitas y espectaculares para el público: *un train d'enfer*, *un train infernal*, *un rythme infernal* son expresiones que evocan los mejores momentos en ciclismo. Se encuentran variantes con adjetivos derivados de los moradores del infierno: *rythme endiablé*, *satané kilomètre*.

Le paradis, *le ciel* es sinónimo de victoria, de felicidad, de suerte, de perfección. Cuando todo va bien, después de una gran victoria, el corredor *est au paradis*, *rencontre le paradis*. Estas expresiones son especialmente gratas a los cronistas de la clásica París-Roubaix, deseosos de encontrar locuciones expresivas que pongan el contrapunto a la segunda denominación de esta carrera: *l'Enfer du Nord*. Hemos encontrado también *le paradis du onze dents* para referirse al clan restringido de los mejores esprinters.

Entre el cielo y el infierno hay un lugar intermedio: *le purgatoire*, término que suele encontrarse para hablar de un período de espera para un ciclista antes de obtener grandes victorias, es decir antes de llegar al paraíso.

El ciclismo tiene mucho de ceremonia, de rito; en este sentido es asimilable a una religión, como vemos en esta cita sobre una carrera cicloturista:

Ces épreuves de masse sont devenues les grand-messes du vélo, où se côtoient dans le même appareil et communient dans une semblable ferveur les ouailles de la sainte bécane, dans l'anonymat d'un peloton de culottes courtes où s'évanouissent tous les corps de métiers, misères et privilèges confondus dans la même religion.⁶

⁶ *Le Nouvel Observateur*, n° 1651, 1996, p.12.

Vemos aquí el rito, la ceremonia religiosa (la misa, la comunión). Las asociaciones de cicloturistas se comparan con cofradías (*confrérie de cyclotouristes*, los famosos *Audax*), cuyos miembros siguen la misma *doctrine*.

Antes del comienzo de la etapa hay todo un proceso que tiene mucho de ceremonia, es una especie de liturgia: llegada de los corredores a la zona de salida, control de firmas, espectadores que piden autógrafos, formación en la línea de salida, etc.

Durante la carrera, los espectadores del *Tour* son *communiant*s (*les milliers de "communiant*s" – *on dit ailleurs, des spectateurs*.⁷), *ouailles*, que esperan en silencio (*un silence quasi religieux*⁸), con fervor (*j'imagine la ferveur, la communion*⁹) el paso de sus *idoles*. El paso de los ciclistas es asimilado en ocasiones a una *procession*. En las ascensiones de los grandes puertos, suele suceder que el pelotón se rompe y los corredores dejan de ir en grupo para ir uno por uno, separados por unos metros; se compara esto con un rosario, *un chapelet*.

Después de la carrera continúa la ceremonia, el vencedor es *sacré champion*. Para la ceremonia se encuentran los términos *sacre* o *consécration* (sobre todo utilizados para referirse a la ceremonia final de los Campos Elíseos tras el *Tour*; *consécration* se usa además en términos más generales para indicar la confirmación de la valía de un corredor). El ciclista que alcanza el liderato se viste la *tunique sacrée*, es decir el maillot de líder.

Como toda religión, el ciclismo tiene su Biblia: *La "Véridique histoire des Géants de la Route", véritable Bible de la religion cycliste*.¹⁰ Para algunos, incluso existe un dios propio para los ciclistas: *le dieu du vélo m'a aidé*.¹¹

Algunas virtudes cristianas son importantes en ciclismo, por ejemplo la fe. Un corredor que tiene *foi*, que confía en sus posibilidades hasta el final tiene más opciones de victoria porque un día u otro puede *voir ses vœux exaucés*. De vez en cuando se producen milagros. El corredor se encuentra en una situación que parece totalmente perdida, pero se produce lo inesperado, *le miracle*, y todo se soluciona con éxito.

El corredor que está en un período en el que todo le sale a la perfección está *en état de grâce*. *Le jour de grâce* se dice de una jornada excepcionalmente buena para un corredor. Pero el corredor también puede cometer errores, comparados en ocasiones a *péché*: *péché de jeunesse*, cometido por un corredor joven, que por inexperiencia, no mide bien sus fuerzas; *péché d'orgueil*, cometido por un ciclista que se cree superior y pierde por exceso de confianza.

⁷ *Cyclisme International*, n° 128, 1996, p.25.

⁸ *Ibid.*, n° 128, 1996, p.35.

⁹ *Ibid.*, n° 128, 1996, p.35.

¹⁰ *Les Nouvelles Littéraires*, n° 2593, 1977, p.18.

¹¹ *L'Équipe*, 13.07.95, p.8.

Un corredor que no actúa según las reglas establecidas (*orthodoxie*) comete pecado de herejía (*hérésie*), aunque esto no es necesariamente visto de manera negativa:

Lui non plus, Jaja [Laurent Jalabert], n'ouvre jamais la bouche. Pas même pour respirer, ce que contredit l'orthodoxie de l'effort ascensionnel. Il est le premier cycliste de l'histoire à se cacher le rictus on ne sait où. Il y a de l'hérésie dans son cas, du Cathare embusqué.¹²

La cultura religiosa judeocristiana es, con gran diferencia, la que más influye en el vocabulario ciclista, aunque podemos encontrar algunas referencias a la mitología grecolatina. Los grandes ciclistas de la historia (los cinco grandes son Jacques Anquetil, Eddy Merckx, Bernard Hinault, Miguel Indurain y Lance Armstrong) son considerados *divinités, dieux*. Viven en el *Olympe*, han alcanzado la *immortalité* y tendrán siempre *repos éternel dans le panthéon du Tour de France*.

Los dioses intervienen en las carreras ciclistas como vemos en esta cita:

Seulement, les dieux, les cieux choisissent parfois les leurs. Tony Rominger n'est définitivement plus croyant. Le ciel de Lorraine, qui lui est tombé sur la tête, s'est ensuite effacé au passage du meilleur coureur au monde.¹³ [En una contrarreloj, a la hora en que actúa Rominger llueve a cántaros, pero al salir Indurain el cielo se aclara, lo que le beneficia enormemente].

El ciclista, condenado a subir puertos eternamente, se compara con Sísifo (*ce Sisyphe là, Luc Leblanc*¹⁴). Sin embargo, en el caso de que Sísifo hubiera tenido bicicleta, la leyenda habría sido otra, habría podido desafiar a los dioses: *si le rocher de Sisyphe avait été muni de pédales, il eût (grâce à Coppi) roulé sans peine jusqu'au sommet à la barbe de Jupiter*¹⁵. La bicicleta tiene toques divinos: *le cale-pied, c'est déjà l'étrier, déjà l'aile de Mercure*¹⁶.

Muy raramente aparecen otras religiones. Simplemente, hemos constatado en una ocasión una referencia a *Thor* al hablar del corredor danés Bjarne Riis.

La práctica totalidad de los cronistas utiliza este tipo de vocabulario en sus artículos, pero en su mayoría no son conscientes de ello, como hemos podido constatar en las entrevistas que se les hace en el libro *Dieu dans le stade*, de Paul Bonnetain (1991). Este uso inconsciente es revelador de que la cultura judeocristiana forma parte de su fondo cultural y que aflora, en general, de manera natural, no deliberada. Cuando se les pregunta si al usar en sus artículos los términos *calvaire, résurrection, messie*, pensaban en Jesucristo, responden que no, que lo hacen de manera inconsciente; es más, una gran parte de ellos se declaran no

¹² *Le Nouvel Observateur*, n° 1651, 1996, p.11.

¹³ *L'Équipe*, 13.07.93, p.2.

¹⁴ *Cyclisme International*, n° 128, 1996, p.53.

¹⁵ *Les Nouvelles Littéraires*, n° 2593, 1977, p.18.

¹⁶ *Ibid.*, n° 2593, 1977, p.18.

creyentes. No creen en el infierno, purgatorio o paraíso; sin embargo, utilizan estos términos en sus crónicas.

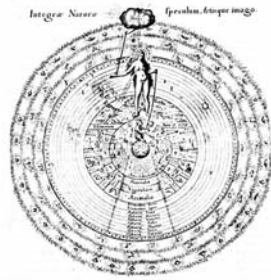
La conclusión que podemos extraer es que el empleo de todas estas imágenes religiosas, a pesar de su carácter evidentemente hiperbólico en ocasiones, no es arbitrario. Al contrario, se trata de una serie de proyecciones, de correspondencias y de relaciones que constituyen un conjunto en cierta medida estructurado. Estamos ante un procedimiento muy estudiado por la lingüística cognitiva, por medio del cual nos servimos de lo conocido para expresar lo desconocido. La transposición de toda esta serie de imágenes de un dominio de origen accesible (en tanto en cuanto la religión forma parte de nuestro fondo cultural común) al dominio de destino del ciclismo contribuye a la comprensión de este deporte por el público en general, a la vez que dota a las crónicas de mayor expresividad.

Bibliografía

- Bonnetain, P., *Dieu dans le stade*, Lausanne, Éditions de l'Aire et Éditions Many, 1991.
- Durry, J., *La véridique histoire des géants de la route*, Paris, Denoël, 1973.
- Herráez Pindado, Á. J., *La lengua del ciclismo en francés. Análisis semántico y lexicológico*, Madrid, Universidad Complutense, 2002.

JAVIER HERRÁEZ PINDADO

Universidad Politécnica de Madrid



La percepción del acontecimiento y la configuración verbal de su pertinencia significativa en el texto de la *noticia* de la prensa francesa

0. *La percepción de la realidad y la construcción de su significación por medio del pensamiento y del lenguaje organizado como discurso en los actos de comunicación.*

El tema general de este Congreso se llama “Percepción y Realidad”. Se trata de dos grandes categorías o nociones generales que pueden ser equiparadas a los dos grandes polos en interacción mutua que son el Sujeto y el Objeto, es decir, por un lado, la conciencia que percibe, comprende e interpreta la realidad, y, por otro lado, el mundo exterior o los fenómenos percibidos por la sensibilidad e interpretados por la inteligencia y el espíritu de los seres humanos. Si transponemos la relación Sujeto preceptor – Mundo percibido, a la actividad de comprensión y de comunicación que los sujetos hablantes realizan por medio del lenguaje humano, nos encontramos con una compleja interacción de tipo multipolar en la que entran en juego las siguientes dimensiones:

- a) El *referente* (el mundo extratextual que va a ser tematizado en el enunciado o texto).
- b) La *percepción* y la *conceptualización* del referente por un sujeto humano que al percibir aplica un sistema de pensamiento (nociones, categorías) que hace inteligible el mundo.
- c) La *configuración verbal* de la conceptualización del referente (*universo representado*) en los *enunciados* y en los *textos* por medio de las categorías del sistema de la lengua y los modos de organización del discurso (actividades discursivas de enunciación, narración, descripción, argumentación, explicación).
- d) La *intencionalidad* comunicativa o *actividad ilocutoria* del sujeto que organiza y configura el enunciado en interacción con el interlocutor destinatario y siguiendo las prescripciones y “contrato de comunicación”¹ que se derivan de las situaciones y las prácticas sociales de comunicación que regulan los intercambios verbales (dimensión dialógica del discurso humano).

¹ La noción de “contrato de comunicación” elaborada por Charaudeau en *Langage et Discours* (1983) y en sus publicaciones posteriores, se ha ido abriendo camino entre los expertos en el *análisis del discurso*.

Las Ciencias del Lenguaje y las disciplinas de convergencia con la Lingüística (filosofía del lenguaje, psicolingüística, sociolingüística, etc.) tienen por objeto explicar el funcionamiento de estas dimensiones y poner de relieve las relaciones que se establecen entre ellas. El estudio que aquí vamos a presentar se sitúa en el ámbito de dos disciplinas concretas –la Pragmática textual y el Análisis del discurso– que han llegado a ocupar recientemente un lugar específico dentro del campo de la Lingüística. El objetivo de estas disciplinas consiste en explicar, desde dos perspectivas complementarias, el funcionamiento de la comunicación verbal examinando el tipo de relaciones que se establecen entre lo que hemos llamado *dimensión c*) (la producción de enunciados y la configuración de los textos) y *dimensión d*) (la actividad ilocutoria y la dimensión dialógica del discurso humano). En efecto, al enfocar el texto-enunciado como la construcción discursiva de un universo temático que un locutor dirige a un interlocutor persiguiendo una determinada finalidad comunicativa dentro de una situación de interacción psico-social, la *pragmática textual* se convierte en una disciplina complementaria de lo que se entiende por *análisis del discurso*, campo que Adam prefiere que sea designado con el nombre de “*análisis de los discursos*”², puesto que su objetivo consiste en analizar el funcionamiento de la enunciación dentro de los diferentes discursos sociales o prácticas discursivas de comunicación existentes en un contexto sociocultural determinado.

Nuestro estudio se va a centrar en una práctica sociodiscursiva de comunicación: el discurso de la prensa francesa. Y los textos cuyo funcionamiento comunicativo vamos a analizar pertenecen a los *géneros informativos* de la prensa. Estos géneros siguen las convenciones de un modelo de producción e interpretación textual más o menos prototípico y estereotipado: el macrogénero de la “*noticia*”. En efecto, el esquema temático y composicional de la “*noticia*” organiza la información en los textos pertenecientes a los diversos *géneros informativos* de la prensa escrita (boletín de agencia, noticia breve, reportaje, suceso, artículo de investigación, etc.). Este modelo “superestructural” al que responde “relato periodístico” de los acontecimientos de la “actualidad” ha sido puesto de relieve por Van Dijk en varios estudios³. Pero no hay que olvidar, sin embargo, que cada género informativo tiene su propia temática y persigue una finalidad comunicativa específica. Por otro lado, el discurso de la prensa se inscribe, a su vez, dentro de un discurso social de ámbito más amplio que se conoce con el nombre de “discurso de información mediática” o de

² Ver Adam, J.M., *Linguistique textuelle. Des genres des discours aux textes*, Paris, Nathan, 1999, p.40. En este mismo estudio Adam afirma que las las investigaciones de la lingüística clásica y las propias de la lingüística textual “*fournissent la partie linguistique des données dont l’analyse des discours a besoin*” (p.86).

³ Ver, por ejemplo, el estudio de Van Dijk sobre la noticia titulada « *Doscientos kilos de dinamita acabaron con la vida de Bechir Gemayel* » (*EL PAÍS*, 15 de septiembre, 1982), estudio recogido en *La ciencia del texto* (1983), Barcelona-Buenos Aires- Méjico, Paidós Comunicación, 1992, pp.68-78.

los medios de comunicación de masas. Estos medios, con sus canales o dispositivos de transmisión específicos (prensa, radio, televisión), dirigen sus mensajes a un destinatario colectivo (el público en general o un determinado tipo de público) y contribuyen a crear el espacio complejo de la *actualidad* (mundial, nacional, regional, local) con sus diversas dimensiones y sus múltiples aspectos. Los temas y los acontecimientos de la actualidad tienen, sin embargo, un carácter más o menos efímero, porque se trata de un espacio dinámico que se encuentra siempre en permanente transformación impulsado por el devenir incesante del mundo y de la vida social.

1. El “acontecimiento” percibido como modificación de un estado de cosas y la construcción discursiva de su significación en el texto informativo de la “noticia” de la prensa.

Vamos a intentar explicar brevemente cómo se *percibe* y como se “construye” el significado del *acontecimiento* en los textos que responden a las finalidades comunicativas de la “noticia”. Partiendo del binomio “percepción” y “realidad” y ampliándolo en la línea abierta por Charaudeau en su brillante estudio titulado *Le discours d’information médiatique* (1997)⁴, diremos que el “acontecimiento” en su pura objetividad, como un *hecho ocurrido* en el mundo donde se ha producido una *modificación* de un estado de cosas, correspondería aquí al concepto de “realidad” o de referente extratextual. En este nivel, nos encontramos ante lo que Charaudeau llama “*événement brut*”⁵, es decir ante un fenómeno objetivo que irrumpe en el campo de la experiencia humana y cuya significación queda implícita y no se formaliza por sí misma. Es necesario entonces que la mirada o la percepción de un sujeto humano observe ese hecho (aquí esa mirada es la de una instancia mediática: agencia de noticias, comité de redacción de un periódico, periodista...) y que aplique sobre él un sistema de experiencia o de pensamiento que permita reconocer lo que pueda tener de *novedad* o de perturbación de los esquemas considerados ordinarios. Según el grado de problematización observado, la instancia mediática decidirá “seleccionar”, o no, el *hecho ocurrido* en el mundo para convertirlo en objeto de “noticia” y poner de relieve su significación en el discurso de un texto informativo. La selección se producirá, si el hecho responde a los criterios de “actualidad” (algo importante y *nuevo* que acaba de suceder en nuestro mundo), “proximidad” (algo considerado cercano al mundo o a los intereses del público), “sociabilidad” (algo que puede ser situado en un ámbito o sección de la vida política, social, cultural, etc., a escala

⁴ P. Charaudeau, *Le discours d’information médiatique*, Paris, Nathan, 1997.

⁵ Sobre el proceso de la “construcción del sentido” del “acontecimiento mediático” configurado como “noticia”, ver Charaudeau, P., *op.cit.*, pp.72-115.

regional, nacional o internacional), e “imprevisibilidad” (algo que ha *modificado* un estado de cosas de manera inesperada, insólita, sorprendente, etc.).

El “hecho” percibido y seleccionado se convertirá, por lo tanto, en *noticia*, cuando su significación sea “construida” por medio de un discurso informativo. Como afirma Charaudeau, « *il faut évidemment qu’il soit perçu, mais aussi que s’exerce à son égard un discours qui le dotera de sens en l’intégrant dans un monde d’intelligibilité sociale* »⁶. La construcción mediática del “acontecimiento” se realiza, a su vez, como un proceso de “transacción” « *qui consiste à construire la nouvelle en fonction de la manière dont l’instance médiatique imagine “l’instance réceptrice”* »⁷. Diremos entonces que el discurso de la “noticia” se construye en consonancia con las expectativas, los conocimientos, intereses y valores del público destinatario, y que la construcción discursiva del acontecimiento implica un proceso complejo de conceptualización que guía la actividad de enunciación y de configuración textual. Por medio de esa actividad, el sujeto informador enfocará el sentido del acontecimiento desde un determinado *punto de vista* que resulte pertinente y significativo para el lector. En efecto, el texto de la “noticia”, como práctica discursiva social, está regulado por las prescripciones (“contraintes”) *situacionales* y *discursivas* que se derivan del “contrato de información mediática”⁸ y de sus géneros específicos. Entre las prescripciones “situacionales”, hay que señalar la finalidad de *información* (la noticia tiene que dar cuenta con credibilidad de hechos reales de la *actualidad* –principio de realidad y de veracidad–) y la finalidad de *captación* o seducción del público destinatario (la noticia tiene que atraer y hacer reaccionar al tipo de público –“instance-cible”⁹–, al que se dirige el medio informativo). Estas dos finalidades complementarias son difíciles de compaginar entre sí. Por otro lado, la *tematización* del acontecimiento es una prescripción “discursiva” fundamental. Tematizar equivale aquí a construir una diégesis narrativa que haga significativo e interpretable el sentido del acontecimiento ante el lector respondiendo de la manera más clara posible a las siguientes preguntas implícitas : *¿qué?*, *¿quién?*, *¿dónde?*, *¿cuándo?*, *¿cómo?* y *¿por qué?*. Para ello, el sujeto narrador informador, adoptando un tono objetivo y un estilo realista, deberá designar y calificar a los actores principales, describir y reconstituir los hechos, hacer

⁶ *Ibidem*, p.166.

⁷ *Ibidem*, p.72.

⁸ Sobre las prescripciones “situacionales” y “discursivas” del *contrato de comunicación mediática*, ver Charaudeau, *op.cit.* pp.73-197.

⁹ Charaudeau distingue entre la instancia de recepción que él llama “l’instance-cible” (el tipo de público al que un periódico pretende captar con su información adaptándola a su sistema de valores, a sus esquemas mentales y a sus expectativas) y lo que llama “l’instance-public” (el público que existe realmente más allá de los objetivos que persigue un periódico). Puede tratarse de un público intelectual o crítico (“cible intellectuelle”) o de un público que reacciona por estímulos de orden afectivo (“cible affective”). *Op.cit.*, pp.87-95.

alusión a las causas y las consecuencias, citar las fuentes, los testimonios y las reacciones para *autenticar* el hecho narrado, etc.

Todo esto quiere decir que el acontecimiento tematizado en el texto de la “noticia” no es un equivalente del hecho objetivo ocurrido en el mundo sino una *representación* verbal del mismo que es, a su vez, el resultado de una actividad subjetiva de conceptualización y de enunciación. Veamos un ejemplo observando cómo el sujeto informador narrador ha “configurado”, desde una determinada perspectiva y desde una actitud *modalizante*, la significación del acontecimiento ofrecido a la interpretación del lector del periódico.

(1) “**Une crise cardiaque menottes aux poignets**”

Léon, 50 ans, dépressif en crise, est mort après avoir été “maîtrisé” par la police.
(LIBÉRATION, 11 août, 2003).

Este titular de *Libération* sintetiza, en una frase nominal concisa, el *¿qué?* (“Une crise cardiaque”) y el *¿cómo?* (“menottes aux poignets”) de una noticia que remite a la muerte de alguien en circunstancias problemáticas. Ese alguien implícito es precisado en el subtítulo: “*Léon, 50 ans, dépressif en crise*”. El enunciador de la frase nominal del titular establece, por vía metonímica, una relación entre un *efecto* (“*Une crise cardiaque*”, –alusión a la muerte de la víctima) y una *causa* (“*menottes aux poignets*”–, alusión a la acción de un agente “agresor”). Para el periódico, la pertinencia informativa de este trágico suceso (modificación de un estado de cosas) consiste en hacer ver al lector que la víctima ha muerto como consecuencia de haber sido tratada con dureza por un agresor (la policía). Este *punto de vista* queda precisado en el subtítulo que alude directamente a la fuerza empleada “*par la police*”. Aquí la palabra “maîtrisé”, dada entre comillas, indica una actitud de distancia, y tal vez también de reproche, por parte del sujeto enunciador. Leyendo el cuerpo del artículo (diégesis narrativa/explicativa), se puede observar que ciertas circunstancias agravan la situación, dado que la víctima, sufría depresiones por ser obeso (pesaba casi 200 kilos) tenía problemas respiratorios. Como no soportaba el calor del mes de julio, se cerró en su apartamento y no quiso abrir la puerta ni a su propia madre (complicación), que tuvo que llamar a la policía en su ayuda (acción/reacción), y esto desembocó en una *resolución* trágica. La instancia de información ha construido el significado del suceso acentuando la dramatización del mismo y atribuyendo a la actuación “agresiva” de la policía la muerte de León por paro cardíaco. El agente “agresor” viene a inscribirse en el esquema estereotipado y mítico del que abusa del poder de una institución social tratando con dureza a aquellos a los que tendría que ayudar. ¿Pero este enfoque es el correcto? En las últimas líneas del artículo, el periodista hace alusión

a las marcas de golpes (“traces de coups sur le front”) que la madre de León dice haber visto sobre la frente de su hijo. Sin embargo, cierra el artículo con estas palabras: « *Les policiers, eux, affirment simplement avoir cru que Léon s’était calmé au sol. Et n’avoir découvert la mort qu’a l’arrivée des pompiers* », limitándose así a hacer alusión a otro punto de vista, frente al cual traza una distancia, porque ha optado por orientar el sentido del acontecimiento resaltando el comportamiento problemático de la policía y dando importancia al testimonio de la madre de la víctima, lo cual reviste un mayor interés para los lectores.

2. El proceso de “ficcionalización” o la dimensión mitificadora del acontecimiento ofrecido a la consideración e interpretación del lector.

El concepto de “ficcionalización” y de “mitificación” del acontecimiento pueden parecer contradictorios con los objetivos del discurso informativo de la prensa cuya misión consiste en tratar con credibilidad los hechos significativos que han ocurrido en el mundo. Ahora bien, los hechos seleccionados se convierten en “noticia”, si rompen los esquemas de lo común o de lo ordinario, y presentan una dimensión especial que hace que sean percibidos como algo extraordinario, grandioso, memorable, insólito, desconcertante, trágico, terrorífico, etc. Por eso, el acontecimiento mediático necesita ser enfocado como un ejemplo concreto que manifiesta algún signo especial de las fuerzas que operan en el escenario del drama humano. Esa proyección sitúa el acontecimiento en el terreno de las expectativas del imaginario colectivo, y hace que revista interés o suscite emoción en los lectores del periódico. La noticia se construye, por lo tanto, resaltando algunos rasgos que *dramatizan* el acontecimiento, e inscribiendo a los actores del mismo en ciertos roles o esquemas míticos (el héroe, el sabio, el liberador, el agresor perverso, el monstruo, el explotador, el explotado, la víctima inocente, etc.) que los hacen atractivos para la mentalidad y la sensibilidad de los lectores. La prensa contribuye así a alimentar los esquemas y a los estereotipos del imaginario social. Por eso, Charaudeau habla de un proceso de “fictionalisation” y afirma que « *le récit médiatique construit son propre réel en faisant commerce de nos imaginaires* »¹⁰. De ese proceso pueden derivarse efectos de “*catarsis social*” por las emociones que produce o por la identificación con los valores que el medio informativo hace percibir o sentir al destinatario¹¹. Los medios de comunicación desempeñan entonces un papel fundamental en la difusión de las *representaciones* colectivas y en la formación de estados de opinión organizados en “sistemas de valores” que tienden a instaurar ciertas “normas” dentro de una colectividad local, regional

¹⁰ Charaudeau, P., *op.cit.* p.237.

¹¹ Sobre la “mise en scène fictionnalisante” y el poder de “catarsis social” de los medios, ver también Charaudeau, *op.cit.*, pp 237 -239

o nacional¹². Vamos a observar ahora el proceso de “ficcionalización” y de mitificación del acontecimiento en los titulares de diversos periódicos franceses que han tratado, desde *perspectivas* bien diferentes, la noticia de la liberación, en diciembre de 2004, de los periodistas Christian Chesnot et Georges Malbrunot secuestrados en Irak.

(2) Libres!

Les efforts diplomatiques déployés par le ministre des Affaires étrangères, Michel Barnier, en liaison avec Jacques Chirac et son homme de terrain, le général Philippe Rondot, ont fini par payer. Déguisés en policiers irakiens, Christian Chesnot et Georges Malbrunot ont pu franchir les barrages américains pour atteindre l’ambassade de France à Bagdad. (FRANCE SOIR, 22 Décembre 2004).

(3) ENFIN!

Retenus cent-vingt-quatre jours en otages, nos confrères Christian Chesnot et Georges Malbrunot ont été libérés hier soir par l’Armée Islamique en Irak. (L’HUMANITÉ, 22 décembre 2004).

(4) “Un mystère de 124 jours”

Les journalistes français Christian Chesnot et Georges Malbrunot ont été libérés hier en Irak après 124 jours de détention. Ils devraient être de retour à Paris aujourd’hui. (LIBÉRATION, 22 décembre 2004).

(5) “Comment les otages français d’Irak ont été libérés par la DGSE” (LE MONDE, 23 décembre 2004)

(6) “Ils rentrent de l’enfer”

Vive émotion hier à Villacoublay lors de l’accueil de Christian Chesnot et de Georges Malbrunot de retour d’un Irak en plein chaos. Avec 1.300 soldats américains tués, le cauchemar évoque déjà la guerre du Vietnam. (FRANCE SOIR, 23 décembre 2004)

Los titulares de *FRANCE SOIR* (2) y *L’HUMANITÉ* (3) condensan en una sola palabra (enunciado mínimo) el mensaje que anuncia la liberación de los dos periodistas franceses secuestrados en Irak. La identificación de los protagonistas de la noticia se hace por medio de dos grandes fotografías. Así, basta con una mínima forma de expresión (“*Libres!*”; “*Enfin!*”) para proyectar ante los lectores una máxima emoción que indica distensión y alivio, después de los largos días de tensión por la suerte que podían correr los dos rehenes en Irak. El titular *Libres!* responde al *¿qué?* y al *¿quién?* anunciando como real un hecho muy deseado por los lectores del periódico, pero sobre el que pesaba hasta entonces la más angustiada incertidumbre. El titular *Enfin!* señala sobre todo el momento preciso que ha puesto fin al peso de la incertidumbre marcando con énfasis un suspiro de distensión. Los dos titulares se hacen eco de la emoción sentida por sus lectores y contribuyen a hacerla patente anunciando la ansiada noticia de la liberación. La dramatización emocional del suceso se inscribe en la dimensión mítica del “cautivo”, apresado en un país lejano, que vuelve a su “patria”. Aquí dos

¹² Ver Lochard, G. & Boyer, H., *La communication médiatique*. Paris, Seuil, 1998, pp.8-9, y 26-27.

miembros de la “nación francesa” vuelven con los suyos después de haber sufrido un largo cautiverio en un país lejano y peligroso (Irak).

Los subtítulos muestran sin embargo dos enfoques bien diferentes del acontecimiento. *FRANCE SOIR* atribuye la liberación de los dos periodistas a los “esfuerzos diplomáticos” del presidente Jacques Chirac (mito del hábil *mediador*) y hace alusión a las circunstancias dramáticas y rocambolescas de la escapada (“aventuras” emocionantes del “héroe”). *L’HUMANITÉ*, por el contrario, señala a los protagonistas desde la perspectiva de la solidaridad o el “compañerismo” profesional (“*nos confrères Christian Chesnot et Georges Malbrunot ont été libérés hier soir*”) y atribuye la liberación a “*l’Armée Islamique en Irak*”.

El periódico *LIBÉRATION* (4) atrae la atención sobre el aspecto enigmático del largo secuestro en Irak (“*Un mystère de 124 jours*”) para activar el deseo de saber de los lectores. El subtítulo anuncia la liberación con un tono objetivo pero vuelve a insistir en la duración del misterioso secuestro (dramatización). Se anuncia también la próxima llegada de los dos periodistas a París sin hacer mención a la intervención del Gobierno francés ni del “Ejército Islámico” de Irak.

Los dos últimos titulares son del 23 del diciembre, un día después de la liberación. Ahora los periódicos analizan con más detenimiento el *cómo* y el *por qué* de los hechos. El titular de *LE MONDE* (5) anuncia con tono objetivo que va a tratar sobre *cómo* se ha producido la liberación de los rehenes gracias a la intervención de la “DGS” (Servicios Secretos franceses). Se mitifica aquí al agente “liberador”. En páginas interiores desarrollará esta temática en un amplio dossier con varios artículos. Uno de ellos se titula “*Les services secrets français ont pris leur revanche sur de multiples intermédiaires officieux*” (nueva mitificación del Agente “liberador”, astuto y bien informado). *FRANCE SOIR* (6), por el contrario, adopta un tono emocional y de máxima dramatización titulado en portada: “*Ils rentrent de l’enfer*”, sobre una gran foto en color donde se ven coches destrozados y casas destruidas por las explosiones. Con la metáfora bíblica de “l’enfer” (lugar de castigo eterno), el periódico designa Irak. Los subtítulos anuncian dos líneas temáticas diferentes que van a ser tratadas en las páginas interiores: la emoción del regreso de los dos periodistas (“*Vive émotion hier à Villacoublay lors de l’accueil*”, etc.) y el caos catastrófico que existe en Irak (lugar “infernol”) donde la destrucción amenaza al ejército americano (“*un Irak en plein chaos. Avec 1.300 soldats américains tués, le cauchemar évoque déjà la guerre du Vietnam*”). La “ficcionalización” es aquí de carácter apocalíptico, y queda reforzada estableciendo una relación con el hundimiento que para el ejército americano supuso la “*guerre du Vietnam*” (mitificación de un desastre del pasado). La sensación de catastrofismo continua en las

páginas 6 y 7 donde aparecen artículos con los siguientes títulos: “*À cinq semaines des élections, l’Irak est au bord du chaos*”; “*Les sabotages contre l’industrie pétrolière se multiplient*”; “*Des soldats américains déjà traumatisés*”, etc.

Referencias Bibliográficas

Adam, J. M. , *Linguistique textuelle. Des genres des discours aux textes*, Paris: Nathan, 1999.

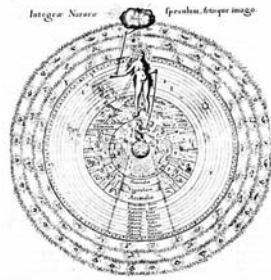
Charaudeau, P., *Le discours d’information médiatique*, Paris, Nathan, 1997.

Lochard, G. & Boyer, H. (1998) : *La communication médiatique*. Paris, Seuil, 1998.

Van Dijk, T.A. (1978) *La ciencia del texto* (1983), Barcelona-Buenos Aires- Méjico, Paidós Comunicación. 1992.

JUAN HERRERO CECILIA

Universidad de Castilla-La Mancha



Estudio contrastivo de ciertos términos polisémicos en francés y sus equivalentes en español

En el ámbito de la semántica podemos constatar que en lenguas como el español o el francés no se da siempre una relación unívoca entre significante y significado. En este sentido, la homonimia y la polisemia constituyen dos ejemplos de significación múltiple: a un mismo significante le corresponden dos significados diferentes. El trabajo que presento aparece dividido en tres partes: en la primera señalo los aspectos más interesantes en la teoría de la polisemia en dos autores clásicos como son Michel Bréal y S. Ullmann; en la segunda destaco algunas ideas de autores recientes y en la tercera realizo un estudio de ciertos términos polisémicos en francés, desde dos puntos de vista: histórico y contrastivo.

En su *Essai de sémantique* Michel Bréal habló por primera vez de polisemia, describiendo el fenómeno en los siguientes términos: “...les mots sont placés chaque fois dans un milieu que en détermine d’avance sa valeur”¹. En el capítulo XI (“Élargissement du sens”) habla de diversas circunstancias que favorecen la ampliación de sentido de determinados términos. Entre los ejemplos que cita se encuentra el del latín *pecunia*, que designaba en primer lugar la riqueza medida en cabezas de ganado y que terminó por designar cualquier tipo de riqueza. Opone la metáfora, que considera como la percepción instantánea de una cierta semejanza entre dos objetos, a este tipo de ampliación de sentido, más lenta, en la que el pueblo continuaba utilizando por ejemplo, sin ser consciente de ello, el término *pecunia* en un momento en el que la fortuna del ciudadano romano ya no se medía en términos de ganado².

En el capítulo XIV, dedicado a la polisemia, señala que el lenguaje, además de poseer sus propias leyes, recibe influencias exteriores que escapan a toda clasificación, y que el nuevo sentido de un término no desplaza al antiguo, conviviendo los dos simultáneamente. “Nous appellerons ce phénomène de multiplication la polysémie”, a partir del griego *polys* (“nombreux”) y *semeion* (“signification”)³.

¹ Bréal, Michel (1897), *Essai de sémantique*. Paris, Hachette, 1913, p.145.

² *Ibid*, pp.118-119.

³ Bréal, Michel, *Op.cit.*, p.144.

Según Bréal, puede ocurrir que el sentido de origen de un término caiga en desuso y que sobreviva una acepción segunda de dicho término, como sería el caso de *danger*, cuyo valor en origen era el de “puissance”, pero que sigue utilizándose como sinónimo de *péril*. O bien puede ocurrir que un término polisémico comience a escribirse con grafías diferentes, como es el caso de: *les desseins de Dieu* y *les dessins de Raphaël*⁴.

También habla de una polisemia indirecta o de segundo grado, en casos como el del adjetivo latino *maturus*, que significaba “matinal”. Así, *lux matura* era la luz del alba, *aetas matura* era la adolescencia. Después, aplicado a los productos de la naturaleza, *maturare* adquirió el valor de “madurar”, y como sólo se madura con el tiempo, el adjetivo *maturus*, influido por el verbo, terminó significando “sage, réfléchi”, siendo esta acepción prácticamente la contraria de la que tenía en origen⁵.

En el capítulo XV señala una de las posibles causas de la polisemia que sería la reducción, es decir, que de dos términos primitivamente asociados uno se suprime y el que permanece puede cambiar de sentido. Sería el caso de *prince* que proviene de la estructura *princeps senatus* (“premier du sénat”) o bien del verbo latino *defendere* que significaba en origen “écarter”, en estructuras como *defendere ignem a tectis*, *defendere hostes ab urbe*. Por reducción se empezó a decir *defendere urbem* o *defendere domos*⁶.

Ullmann señala que el término polisemia fue creado por Michel Bréal para hacer referencia al fenómeno situado en las antípodas de la sinonimia. La polisemia implica importantes consecuencias de orden diacrónico, puesto que las palabras pueden adquirir acepciones nuevas sin perder el sentido primitivo. Esta posibilidad no tiene paralelismo en el ámbito de los sonidos. En el plano sincrónico la importancia del fenómeno es considerable puesto que afecta a la economía del lenguaje: la polisemia permite explotar el potencial de las palabras atribuyéndoles sentidos diferentes, pero con el riesgo de la ambigüedad⁷.

Para Ullmann la cristalización de las desviaciones semánticas en acepciones diferentes es el resultado de una evolución lenta y gradual, contrariamente a lo que ocurre con la metáfora y la metonimia que suponen una reacción inmediata y que formarían parte de lo que denomina expresiones figuradas, o segunda fuente de la polisemia. Finalmente Ullmann señala que dada la importancia y la frecuencia de la polisemia el locutor puede sorprenderse al comprobar lo poco que se ve afectado por ello el funcionamiento del lenguaje, puesto que es el contexto el que evita normalmente toda posibilidad de equívoco.

⁴ *Ibid*, pp.146-147.

⁵ *Ibid*, pp.148-150.

⁶ *Ibid*, pp.151-153 y 158.

⁷ Ullmann, S., *Précis de sémantique française*. Ed.A.Francke, Berne, 1952, p.198.

En la segunda parte del trabajo destaco las ideas que considero más representativas acerca de la polisemia en trabajos recientes.

Pierre Cadiot afirma que la existencia de sentidos diferentes para una misma palabra, pero percibidos como relacionados de una u otra manera, no se ajusta fácilmente al marco de la descripción de los diccionarios, que utilizan términos como *figuré, spécialisé, par allusion, par analogie*, etc. para hacer referencia a este tipo de relaciones⁸.

Se han dado ejemplos que ilustran los diferentes valores contextuales de un mismo término, por ejemplo *école*, cuyo valor varía en enunciados como: *L'école donne sur l'avenue; Je n'ai pas école vendredi prochain; Mon école a gagné tous les matches; Ses idées ont fini par faire école.*

Franck Lebas afirma que la escuela de pintura se opone a la escuela tradicional de una manera que estaría próxima a la homonimia, pero que la razón por la que sigue siendo una diferencia polisémica radica en la “naissance évolutive” del sentido del término⁹. El nuevo sentido nacería de una diferencia, que no supondría ningún problema para la comunicación, entre la intención del locutor y la comprensión del interlocutor. Pero si la existencia de este tipo de “malentendido” explica la aparición de un sentido nuevo, no soluciona el problema de la cohabitación con el primero.

Dos consideraciones merecen destacarse. En primer lugar que la polisemia no es un fenómeno excepcional sino que ocupa un lugar importante en las lenguas naturales. Son las palabras más comunes las que se implican en estructuras polisémicas, mientras que las palabras menos comunes son generalmente monosémicas. En segundo lugar que la polisemia puede afectar a todas las categorías gramaticales (las preposiciones, los adjetivos y los verbos por ejemplo) y no son exclusivamente los nombres los que pueden ser polisémicos. Veamos los ejemplos que cita Tracy¹⁰: *C'est la bouteille de Paul – C'est la bouteille de whisky; Comme la vie est dure! – Comme ce pain est dur!; Ma voiture ne marche pas quand il pleut – Moi, je ne marche pas quand il pleut; J'ai trouvé la clé de l'armoire – J'ai trouvé la clé du mystère.*

Pero lo cierto es que cuando pensamos en polisemia nos referimos generalmente a la polisemia nominal. Esto se debe al papel que juegan los nombres en la lengua. Los nombres se asocian con lo tangible y lo estable, lo cual es una consecuencia del conocimiento que tenemos del objeto designado por el nombre (pensemos en *table*, por ejemplo). Cuando hablamos del lenguaje, y sobre todo del sentido de las palabras o de la relación entre

⁸ Cadiot, Pierre, “Aux sources de la polysémie nominale” en *Langue Française*, 113, 1997, p.3.

⁹ Lebas, Franck, “Conséquences théoriques des frontières de la polysémie. Application au pronom il” en *Langue Française*, 113, 1997, p.36.

¹⁰ Tracy, Leland, “La clé du mystère: mettre le référent à sa place...” en *Langue Française*, 113, 1997, p.66.

significante y significado hablamos a menudo de nombres¹¹. La polisemia es un fenómeno lingüístico que se define en relación a otros como la homonimia, la metonimia e incluso la metáfora.

De manera general se habla de polisemia cuando los diferentes sentidos de una misma forma aparecen relacionados entre sí y así es como el locutor los percibe, y de homonimia en el caso contrario. Pero los criterios utilizados para diferenciarlas han sido de naturaleza variada. Los de tipo histórico sugieren una etimología común para los términos polisémicos. En el ámbito de la semántica estructural habría polisemia en el caso de que exista al menos un sema en común. Los principios semántico-lógicos de derivación tendrían en cuenta la existencia de un sentido de base y de sentidos “derivados” por extensión, restricción, etc.¹².

François Récanati considera la homonimia y la polisemia como dos formas de ambigüedad: la primera estaría caracterizada por la ausencia de relaciones de parentesco entre las diferentes acepciones y la segunda por la existencia de tales relaciones¹³. Estas relaciones tienen que ser no solamente relaciones de contenido sino también “génétiques”: por ejemplo, ambos sentidos deben proceder de un mismo sentido de base o bien uno de ellos deberá ser el resultado de una operación de diversificación semántica aplicada al otro. Cuando tal proceso genético existe se puede afirmar que los sentidos *s* y *s'* están emparentados genéticamente¹⁴.

En lo que se refiere a la tercera parte del trabajo, que es esencialmente contrastiva y diacrónica, podemos señalar en primer lugar que en ocasiones nos encontramos ante casos límite entre la homonimia y la polisemia, de manera que podemos considerar dos términos como homónimos desde el punto de vista sincrónico, si los hablantes consideran que se trata de términos diferentes. Pero si en realidad tienen el mismo origen debemos concluir que se trata del mismo término, que ha adquirido a lo largo del tiempo acepciones diferentes, y estaríamos ante un caso de polisemia, aunque los valores que tenga estén muy alejados y sólo pueda detectarse de qué manera ha derivado uno de otro con un estudio especializado. Sería el caso de *voler* o de *pas*, por ejemplo.

Pero no siempre resulta fácil ponerse de acuerdo acerca de la consideración de ciertos términos como homónimos o polisémicos. En el capítulo dedicado a la homonimia, Ullmann establece dos fuentes posibles de homonimia: la evolución fónica convergente y la evolución divergente de sentido. Como ejemplo de ésta segunda cita, entre otros, el caso de *voler* y afirma que en estos casos la separación entre las diferentes acepciones aumenta hasta el punto

¹¹ *Ibid.*, p.69.

¹² G.Kleiber, “Polysémie et référence” en *Cahiers de Lexicologie*, 44, 1, 1984, p.86.

¹³ *Ibid.*, p.109.

¹⁴ *Ibid.*, p.112.

de que los lazos de unión pueden romperse y dividirse la palabra en dos. Dice textualmente: “La polysémie cède alors le pas à l’homonymie”¹⁵.

Desde el punto de vista etimológico, *voler* en el sentido de “dérober” es un empleo metafórico del primer *voler* y esta metáfora, documentada desde el siglo XVI, proviene del lenguaje de la cetrería (“le faucon vole la perdrix”). Sin embargo para Ullmann, desde el punto de vista sincrónico, “le seul qui soit applicable à la délimitation d’unités linguistiques”¹⁶, y para la conciencia lingüística del locutor contemporáneo, se trata de dos palabras diferentes y la homonimia de los dos *voler* se situaría al mismo nivel que la de los dos *louer* (a los que se llega a partir de dos orígenes diferentes: *laudare* y *locare*). Sin embargo, el lingüista debe tener también en cuenta el criterio etimológico, y en el caso de *voler* la realidad es que el origen es el mismo.

El propio Ullmann señala que en ocasiones no hay acuerdo, incluso entre los mejores diccionarios, a la hora de interpretar algunos casos particulares, puesto que es una cuestión de motivación semántica y por lo tanto un factor subjetivo.

El caso de *pas* resulta muy interesante, puesto que se trata de un término al mismo tiempo homónimo y polisémico. Sería homónimo desde el punto de vista sincrónico si tenemos en cuenta los dos *pas* (el adverbio de negación y el sustantivo) y la conciencia del locutor actual de encontrarse ante dos términos completamente distintos. Evidentemente, un estudio diacrónico nos muestra que el adverbio de negación *pas* proviene, de la misma manera que otros segundos índices de negación, de una desviación lenta del sentido de unos sustantivos (*passuum, punctum, persona, res*, etc.) positivos en origen.

En tanto que término polisémico el sustantivo *pas* puede tener, en cada contexto en el que adquiere una acepción diferente, un término equivalente en español y un sinónimo en francés. Podrá ser traducido por: *umbral, escalón, diligencia*, siendo sinónimo respectivamente de los términos franceses: *seuil, marche y démarche*.

Resulta interesante comparar *voler* y *louer* con los términos equivalentes en otras lenguas romances. En el primer caso, sólo existe polisemia en la lengua francesa. En las demás lenguas estudiadas existe unanimidad, puesto que a partir del mismo origen del término francés *voler* (es decir *volare*) tenemos *volar* en español y en catalán, *voar* en gallego y en portugués y *volare* en italiano –el término rumano equivalente es *a zubura*–; sin embargo sería la forma germánica *raubôn* la que daría origen a *robar* en español y portugués, a *roubar* en gallego, a *rubare* en italiano y a *a rapi* en rumano.

¹⁵ Ullmann, S., *Op.cit.*, p.221.

¹⁶ *Ibid.*, p.222.

En el caso de *louer*, el español se diferencia, en cuanto a sus orígenes, del francés. *Louer*, con el valor de “alquilar” proviene del latín *locare*, de la misma manera que sus equivalentes catalán (*llogar*), gallego y portugués (*alugar*); el italiano *appigionare* y el rumano *a închiria* tendrían otro origen. Sin embargo, el español *alquilar* provendría del árabe *al-kirâ* (= el arriendo y su precio). *Louer* con el valor de “alabar” proviene de *laudare*, de la misma manera que sus equivalentes catalán (*lloar*), portugués (*louvar*), italiano (*lodare*) y rumano *a lauda*. El término gallego equivalente, *gabar*, se remonta al provenzal que provendría del germánico *gabb* con el sentido de “burla”. Por su parte el español *alabar* proviene del latín tardío *alapani* (“jactarse”), quizás a partir del latín clásico *alapa*, con el sentido de “bofetón” o “bofetada”.

Un estudio contrastivo de dos lenguas, como el español y el francés en este caso, debería tener en cuenta las circunstancias en las que diferentes acepciones de un mismo término en una de ellas puedan corresponder a términos diferentes en la otra. Para ilustrar esta posibilidad analizo el caso de *rayon*: los valores y empleos que tiene en la lengua francesa actual, las etimologías de las diferentes acepciones, los valores que tenía en latín y señalo las formas correspondientes en español y en las demás lenguas estudiadas, así como la existencia o no de polisemia en las diferentes lenguas.

En el diccionario etimológico de Bloch y Wartburg¹⁷ aparecen dos entradas diferentes de *rayon*, cada una con un origen distinto. Además es preciso comentar el término *raie*, origen del valor que tiene *rayon* en su tercera entrada en los diccionarios del francés actual:

1. En *rayon*, con el valor de “jet de lumière”, Bloch y Wartburg nos envían a *rai*. *Rai*: escrito normalmente *rais*, sólo se emplea prácticamente en el sentido de “rayon de roue”; el sentido de “rayon de lumière” es arcaico. Ha sido substituído por *rayon* cuyo sufijo expresa la idea de división de la luz en múltiples subunidades, como en el caso de *échelon*. Proviene del latín *radius*, en los dos sentidos de la palabra. *Rayon*, derivado de *rai* se introduce en la lengua francesa en 1534.

2. *Rayon*, con el valor de “rayon de miel”, se documenta a partir de 1538. De aquí proviene el empleo con el sentido de “casier, tablette de bibliothèque, de meuble, etc.”, que tiene a partir 1770. Deriva del francés antiguo *ree* “rayon de miel” (siglo XII) que proviene del francique * *hrâta*.

3. *Raie*, con el valor de “ligne tracée sur une surface”, remontaría a una forma gala **rica* (documentada en el siglo VII bajo la forma *riga* en un escritor nacido en Inglaterra). En

¹⁷ Bloch, Oscar y Wartburg, Walther von, *Dictionnaire étymologique de la langue française*. París, P.U.F., 1968.

la edad media se documenta *raie* en el sentido de “rayon”, que resulta de una confusión de *rai* “rayon” con *raie* “ligne”. La familia de ambos apenas se distinguía por la forma y los sentidos también estaban próximos.

En el diccionario etimológico de la lengua latina de Ernout y Meillet¹⁸ encontramos el origen de *radius*. De etimología oscura, significaba en latín “baguette pointue” y después “rayon lumineux” (normalmente representado bajo la forma de una lámina de punta aguda). También tenía los valores de “rai”, de “rayon d’une roue” (llamado así porque sale del centro como los rayos de un centro luminoso), de “rayon d’une circonférence” y se aplicaba en general a cualquier objeto puntiagudo (*éperon, dard, radius du bras*). En las glosas se documenta un femenino *radia*.

El diccionario etimológico de Bloch y Wartburg también documenta términos como *radio-* (prefijo), *radium* y *radius*, cuyo origen es el mismo que el de los términos anteriores, pero que serían en estos casos cultismos o semicultismos y no formarían parte de la serie de homónimos que nos ocupan.

En los diccionarios del francés actual aparecen tres entradas diferentes para *rayon*¹⁹:

1. La primera que corresponde a los valores de “trace de lumière en ligne ou en bande” (*rayon de soleil*) y que por analogía se aplica a los fenómenos físicos considerados como análogos a los rayos de luz (*rayon X*), a “chacune des pièces qui relie le moyeu d’une roue à sa jante, en divergeant” y a “la distance qui sépare un point mobile sur une courbe du centre, de l’origine de ses coordonnées” (*le rayon d’un cercle*).

2. La segunda entrada corresponde a “chaque gâteau de cire formé par des abeilles ou des guêpes, et dont les alvéoles ou cellules sont remplis de miel ou de couvain” y por extensión a “partie d’un grand magasin réservée au commerce d’une marchandise” (*le rayon des manteaux, chef de rayon*).

3. La tercera entrada corresponde al valor de “petit sillon tracée sur une planche labourée et ratissée ou au bord d’une allée”.

Resulta interesante comparar los tres *rayon* con los términos equivalentes en otras lenguas, para saber si en éstas es o no un término polisémico o si hay o no homonimia con otros términos. En lo que se refiere al trio de términos españoles *radio*, en sus dos acepciones, y *rayo*, encontramos un paralelismo entre el español y el catalán. A partir del mismo término llegamos a tener formas diferentes, la misma para “radio de rueda” y para el elemento

¹⁸ Ernout, Alfred y Meillet, Antoine, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. Paris, Klincksieck, 1985.

¹⁹ *Le Nouveau Petit Robert*. Dictionnaires Le Robert, Paris, 1994.

químico y una diferente para “rayo de luz”, que corresponderían respectivamente a los términos catalanes *radi* y *raig*. Sin embargo en francés, gallego, portugués, italiano y rumano el primer *radio* coincide en su forma con los equivalentes de *rayo* en español, manteniéndose una forma diferente para el elemento químico. Así, en gallego y portugués tenemos *raio* frente a *radio*, en italiano *raggio* frente a *radio* y en rumano *raza* frente a *radium* como equivalente del francés *radium*. En todos los casos existe polisemia pero el español y el catalán se diferencian de las demás lenguas.

En lo que concierne a la segunda entrada de diccionario del término *rayon*, las diferentes acepciones que puede tener y que pueden ser traducidas por *panal*, *estante*, *sección*, *departamento*, etc. en español, presentan diferentes traducciones en las demás lenguas, pero sólo en rumano existe polisemia como ocurre en francés. Así, por ejemplo, el término *panal* coincide con el español en lenguas como el gallego o el portugués y tendría como origen el latín *panis*. En cuanto al rumano, podemos comentar en primer lugar que existe el término *etajera* como sinónimo de *rayon* en el sentido de “estante”. Y en segundo lugar resulta interesante señalar la polisemia del término *raion* utilizado como equivalente de “sección” y de “departamento”.

Finalmente la tercera entrada de diccionario de *rayon* tiene equivalencias en las demás lenguas que provendrían todas del término latino *sulcus* con el valor de “hendidura que hace el arado”: *surco* en español, *solc* en catalán, *suco* en gallego, *sulco* en portugués y *solco* en italiano, pero en ningún caso se da homonimia ni polisemia.

A modo de conclusión, en lo que se refiere al término francés *rayon*, podemos afirmar que se trata de un término al mismo tiempo polisémico y homónimo. Es polisémico el *rayon* que proviene de *radius*, en la medida en que ha adquirido valores diferenciados y que se traduce de manera diferente en otras lenguas (*radio* y *rayo* en español); y al mismo tiempo es homónimo (homófono y homógrafo) con el *rayon* que proviene del francique **hrata* y que se traduce por *panal* en español.

También existe polisemia en las demás lenguas romances estudiadas, en lo que se refiere a las equivalencias que aparecen en la primera entrada de diccionario de *rayon*, pero con una diferencia entre el español y el catalán que coinciden y que se diferencian a su vez de las demás lenguas.

MARI CARMEN JORGE

Universidad de Zaragoza

Traducción técnica: percepción y expresión

La traducción es una actividad humana universal que ha sido necesaria en todas las épocas debido a los múltiples contactos que han existido entre personas de culturas y lenguas diferentes. Esta actividad consiste en reproducir un mensaje de una lengua, llamada de partida o lengua origen, en otra lengua distinta, llamada de llegada o lengua meta. Tradicionalmente, como escribe Hildegard Resinger¹, se contemplan dos tipos de traducción: la traducción literaria y la traducción no literaria. Es en el segundo tipo donde encontramos la traducción técnica.

El gran desarrollo de la ciencia y de la tecnología ha convertido la traducción técnica en una herramienta de vital importancia para la comprensión y transmisión de conocimientos científicos y técnicos de unas lenguas a otras. Sin la traducción técnica resultaría prácticamente imposible acceder a toda la información científica y técnica.

La traducción técnica es, según Mercedes Eurrutia² (1999:23), «[...] aquella que versa sobre una esfera especializada de conocimientos y que contiene una terminología particular. » Nosotros añadiremos que la traducción técnica debe reflejar en la lengua de llegada las características de la lengua de comunicación de la Ciencia, a saber: exactitud, objetividad y precisión. Para ello, el traductor especializado debe poseer las siguientes características: conocimiento tanto de la lengua de partida como de la lengua de llegada y conocimiento de la especialidad, es decir, dominio de los sistemas lingüísticos y dominio de la terminología especializada. En la misma línea, Cabré³ (1992:97) defiende la idea de que una buena traducción no debe únicamente expresar los mismos conceptos del texto de partida sino que debe hacerlo utilizando las mismas formas que utilizaría un hablante nativo de la lengua de traducción. Por ello, en la traducción especializada, Cabré recomienda que el traductor sea especialista en la materia a traducir con el fin de ser fiel a los contenidos del texto de partida. Podríamos seguir abordando la traducción técnica comentando el perfil del traductor técnico y los numerosos problemas y dilemas a los que debe enfrentarse cada día en su labor, pero éste no es el propósito de esta ponencia.

¹ Resinger, H. "Aspectos culturales de la traducción científica en España". ELE - Espéculo. (www.ucm.es/info/especulo/ele/hilde.html). Fecha consulta: 2005.

² Eurrutia, M. "La traducción técnica. Apreciaciones sobre la traducción de textos médicos", *Livius*, nº 14, 1999, p.21-40.

³ Cabré, M.T *La terminología. La teoría, els mètodes, les aplicacions*. Barcelona, Les Naus empuries, 1992.

El propósito de la misma es comentar qué lugar ocupa la traducción técnica y cómo la perciben nuestros alumnos, futuros ingenieros y arquitectos.

Las motivaciones y expectativas que conducen al alumno de la Universidad Politécnica de Valencia a la asignatura de Francés Lengua Extranjera difieren sensiblemente de las de otro tipo de alumno. En este caso, estos alumnos son futuros ingenieros o arquitectos y es el aspecto técnico el que predomina en su elección. Es por lo que, desde el primer momento, la demanda se centra en aprender una lengua extranjera para utilizarla en el marco de su especialidad, y esto se concreta en la demanda de "dominar" cuanto antes el vocabulario específico de su especialidad en esta lengua. Ya que nuestra labor consiste en enseñar una lengua extranjera, la lengua francesa, y teniendo en cuenta el prisma de un ingeniero o de un arquitecto, pensamos que la traducción de los términos especializados puede contribuir favorablemente a la difusión del conocimiento científico y técnico, que es, no lo olvidemos, la primera demanda de estos alumnos, pero también puede contribuir favorablemente a la enseñanza de la lengua francesa. Consideramos, como Maillot⁴(1997:21), que: « La iniciación en los principios de la traducción, incluso en una forma elemental, constituye un factor no desdeñable en la enseñanza de las lenguas vivas. »

Por lo tanto y teniendo en cuenta el nivel de francés de nuestros alumnos, no hemos considerado, en un primer momento, la traducción de textos técnicos en su integridad, sino la traducción de los términos técnicos, más o menos complejos, presentes en los textos técnicos estudiados. No olvidemos que el objetivo de estas traducciones es favorecer el aprendizaje de una lengua extranjera, no el aprendizaje de un listado de vocabulario técnico fuera de contexto gramatical y semántico.

La observación de los alumnos en el proceso de comprensión de un texto técnico en francés tuvo como consecuencia la elaboración de una encuesta sobre esta actividad con el fin de conocer con más detalle este proceso. Comentaremos a continuación el trabajo de los alumnos antes y después de la encuesta. Antes de la encuesta y por regla general y en un primer momento, los alumnos no intentaban deducir por el contexto el significado del término que no conocían. Recurrían directamente al profesor, preguntando no el significado de dicho término sino su equivalente en castellano. Incluso cuando, en primer lugar, se les proporcionaba el significado de este término, una gran parte de los alumnos insistía en contestar: "Si, pero... ¿Cómo se dice en castellano?". Sin embargo, algunos de los alumnos proponían equivalentes en castellano o en valenciano apoyándose en la forma del término en

⁴ Maillot, J., *La traducción científica y técnica*. Madrid, Gredos, 1997.

francés. Pensamos que esta estrategia es muy válida porque permite involucrar mucho más al alumno en el proceso de aprendizaje.

La encuesta pasada a los alumnos contenía las siguientes preguntas:

1- Cuando está leyendo un texto en francés y no entiende alguna palabra, ¿qué hace?			
	Nunca	A veces	Siempre
Saltar la palabra y seguir leyendo			
Deducir el significado por la forma de la palabra			
Deducir el significado por el contexto			
Preguntar el significado (compañero, profesor, otros)			
Buscar el significado en un diccionario monolingüe			
Buscar la traducción en un diccionario bilingüe			
Abandonar la lectura en ese punto			

2- Defina la traducción.

3- ¿Considera necesaria la traducción?

¿En qué campos?

¿Por qué?

4- ¿Considera que, en la enseñanza de lenguas de especialidad, la traducción es:

- **útil?**
- **necesaria?**
- **innecesaria?**
- **indiferente?**

¿Por qué?

Gracias por su participación.

A partir de los resultados de esta encuesta, podemos destacar los siguientes aspectos: En el grupo de los alumnos de la ETSA⁵, cuyo nivel en francés es sensiblemente más alto, en el 70% de los casos, cuando no entienden una palabra, la saltan y siguen leyendo el texto. Cuando se detienen en la palabra, deducen su significado tanto por la forma como por el contexto, pero en un porcentaje mayor en el primer caso. Destacamos que no recurren a un

⁵ ETSA (Escuela Técnica Superior de Arquitectura).

diccionario monolingüe en el 70% de los casos. Sin embargo, en el 56% recurren a un diccionario bilingüe y en un 60 % a un compañero o a un profesor.

En el grupo de los alumnos de la ETSMRE⁶, en el 77,8% de los casos, cuando no entienden una palabra, la saltan y siguen leyendo el texto. Cuando se detienen en la palabra, deducen su significado tanto por la forma como por el contexto, pero en un porcentaje más equilibrado entre los dos casos. Destacamos que no recurren a un diccionario monolingüe en el 64% de los casos, frente al 70% de los alumnos de la ETSA. Pero, recurren tanto a un diccionario bilingüe como a un compañero o a un profesor en un alto porcentaje.

Los alumnos de la ETSA consideran necesaria la traducción en un 100%, frente a los alumnos de la ETSMRE que la consideran necesaria sólo en el 85%. Sin embargo, todos los alumnos consideran útil y necesaria la traducción en la enseñanza de lenguas de especialidad, dando para ello diversas razones, como por ejemplo: para aprender una lengua de especialidad, para aprender vocabulario técnico, para mejorar la comunicación, para acceder a un puesto de trabajo, para conocer otras lenguas y otras culturas, etc.

Después de rellenar la encuesta, hemos podido comprobar con satisfacción que la actitud del alumno respecto al trabajo de comprensión de un texto técnico en francés y respecto al proceso de la traducción ha mejorado, deduciéndose de ello que la reflexión previa a una actividad prepara favorablemente a la misma. Ya que la encuesta también sirvió para que cada alumno reflexionase sobre su modo de proceder y para potenciar otras estrategias de comprensión de términos técnicos en francés, tales como el recurso al contexto, a los diccionarios monolingües para deducir el significado, a los diccionarios bilingües, así como el recurso a la deducción a partir de la forma del término y a la comparación con otras lenguas, en este caso, el castellano y el valenciano, pero también el inglés o el italiano.

Creemos que el proceso de traducción de los términos técnicos es, en la mayoría de los casos, relativamente fácil para nuestros estudiantes por varias razones. En primer lugar, porque nuestros alumnos poseen un dominio bastante completo de su especialidad y, en segundo lugar, porque la proximidad del francés con las dos lenguas habladas en Valencia, el castellano y el valenciano, facilita esta labor. Estas dos razones, la similitud de la forma del término entre estas lenguas y el conocimiento de la materia, se combinan entre sí para lograr no solamente el reconocimiento del término técnico, sino también su significado, en la mayoría de los casos.

⁶ ETSMRE (Escuela Técnica Superior del Medio Rural y Enología).

A continuación ilustraremos, con ejemplos sacados de los textos trabajados en clase por nuestros alumnos, las situaciones encontradas al traducir los términos técnicos en las especialidades de Arquitectura y de Agricultura. Tanto en el campo de la Arquitectura como en el campo de la Agricultura, cuatro situaciones se han registrado:

- formas idénticas en francés y en castellano
 - formas idénticas en francés y en valenciano
 - formas similares en francés y en castellano
 - formas similares en francés y en valenciano
- En el campo de la **Arquitectura**, en las formas idénticas en francés y en castellano encontradas por los alumnos se han apreciado diferencias en cuanto al uso de la tilde, como por ejemplo en *balcón*, *diván*, *hábitat* y *jardín*, con tilde en castellano. Veamos algunos ejemplos:

-Términos en francés: *Balcon*, *Chalet*, *Divan*, *Habitable*, *Habitat*, *Jardin*, *Lavabo*, *Mirador*, *Parquet*, etc.

-Términos en castellano: *Balcón*, *Chalet*, *Diván*, *Habitable*, *Hábitat*, *Jardín*, *Lavabo*, *Mirador*, *Parquet*, etc.

En las formas idénticas en francés y en valenciano, también se han apreciado diferencias en cuanto al uso de la tilde, como por ejemplo en *hàbitat*, con tilde en valenciano. Veamos algunos ejemplos:

-Términos en francés: *Habitat*, *Pont*, *Parquet*, *Parterre*, *Réhabilitable*, *Temps*, etc.

-Términos en valenciano: *Hàbitat*, *Pont*, *Parquet*, *Parterre*, *Rehabilitable*, *Temps*, etc.

Veamos ahora algunos de los ejemplos de formas similares en francés y en castellano:

-Términos en francés: *Arc*, *Construction*, *Construire*, *Décoration*, *Frise*, *Habitabilité*, *Habiter*, *Maquette*, *Monument*, etc.

-Términos en castellano: *Arco*, *Construcción*, *Construir*, *Decoración*, *Friso*, *Habitabilidad*, *Habitar*, *Maqueta*, *Monumento*, etc.

En cuanto a las formas similares en francés y en valenciano señalamos estos ejemplos:

-Términos en francés: *Balcon*, *Céramique*, *Habiter*, *Stuc*, *Ornement*, *Plan*, *Porte*, *Réhabiliter*, *Restauration*, etc.

-Términos equivalentes en valenciano: Balcó, Ceràmica, Habitar, Estuc, Ornament, Pla, Porta, Rehabilitar, Restauració, etc.

- En el campo de la **Agricultura**, éstas son algunas de las formas idénticas en francés y en castellano encontradas por los alumnos:

-Términos en francés: Animal, Bouquet, Brocoli, Cacao, Café, Coco, Colza, Digestion, Gluten, Foie gras, Jardin, Parterre, Pâté, Tomate, etc.

-Términos equivalentes en castellano: Animal, Bouquet, Brócoli, Cacao, Café, Coco, Colza, Digestión, Foie gras, Gluten, Jardín, Parterre, Paté, Tomate, etc.

Algunas de las formas idénticas en francés y en valenciano son las siguientes:

-Términos en francés: Aliment, Animal, Arbre, Café, Coco, Colza, Gluten, Parterre, Porc, Temps, Sol, Vent, etc.

-Términos equivalentes en valenciano: Aliment, Animal, Arbre, Café, Coco, Colza, Gluten, Parterre, Porc, Temps, Sol, Vent, etc.

Algunas de las formas similares en francés y en castellano son las siguientes:

-Términos en francés: Agriculteur, Agriculture, Agronome, Aliment, Alimentation, Ecosystème, Horticulture, Mycotoxine, Plante, Production végétale, Rose, Tronc, Vin, Vinaigre, Viticulture, etc.

-Términos equivalentes en castellano: Agricultor, Agricultura, Agrónomo, Alimento, Alimentación, Ecosistema, Horticultura, Micotoxina, Planta, Producción vegetal, Rosa, Tronco, Vino, Vinagre, Viticultura, etc.

Veamos por último algunas de las formas similares en francés y en valenciano:

-Términos en francés: Agriculteur, Agriculture, Agronome, Alimentation, Aubergine, Ecosystème, Farine, Fenouil, Feuille, Fruit, Hiver, Plante, Pomme, Rose, Terre, Vin, Viticulteur, Viticulture, etc.

-Términos equivalentes en valenciano: Agricultor, Agricultura, Agrònom, Albergina, Alimentació, Ecosistema, Farina, Fenoll, Fulla, Fruita, Hivern, Planta, Poma, Rosa, Terra, Vi, Viticultor, Viticultura, etc.

Con este ejercicio, los alumnos han constatado, por ellos mismos, el origen común de las tres lenguas en contacto: el francés, el castellano y el valenciano. Además, la presencia de palabras de origen español en francés, como *cacao*, *tomate*, *mirador*; de origen italiano, como *balcon*, *balustre*, *brocoli*, *coco*, *salon*; de origen suizo, como *chalet*; de origen neerlandés, como *colza*; o de origen turco, como *café*, *divan*, ha confirmado la existencia de relaciones

estrechas entre unas lenguas y otras y la importancia del conocimiento de lenguas para el aprendizaje de otras lenguas. Resultando por ello este ejercicio altamente productivo y atractivo para nuestros alumnos, además de motivador en su proceso de aprendizaje.

Conclusión

En esta comunicación hemos pretendido comentar la percepción y la expresión de la traducción técnica que poseen los alumnos de francés de Arquitectura (ETSA) y de Medio Rural y Enología (ETSMRE). En primer lugar, estos alumnos consideran necesaria y útil la traducción técnica en la enseñanza de la lengua y, en segundo lugar, las estrategias que utilizan para llevarla a cabo son: la deducción por la forma y por el contexto y la comparación con otras lenguas, en este caso, con el castellano y con el valenciano. Hemos comprobado cómo las similitudes entre el francés y el castellano y entre el francés y el valenciano facilitan el estudio del francés.

Siguiendo las palabras de Maillot⁷, consideramos que la traducción, y en nuestro caso, la traducción técnica, es una herramienta de gran valor en la enseñanza del francés en Escuelas Técnicas Superiores de Ingeniería. Finalmente añadiremos que la traducción técnica permite además el reconocimiento y el acercamiento entre lenguas, y, por lo tanto, entre culturas.

Bibliografía

- Actes du Colloque International AELPL. *La traducción littéraire, scientifique et technique*. Brive: La Tilv. 1991.
- Cabré, M.T. *La terminología. La teoria, els mètodes, les aplicacions*. Barcelona: Les Naus Empúries. 1992.
- Cabré, M.T. "La terminología en la traducción especializada" en Gonzalo C, García Yebra, V *Manual de documentación y terminología para la traducción especializada*. Madrid: Arco/Libros, 2004, p.89-125.
- Eurrutia, M. "La traducción técnica. Apreciaciones sobre la traducción de textos médicos", *Livius*, nº 14, 1999, p.21-40.
- Gonzalo C, García Yebra, V. *Manual de documentación y terminología para la traducción especializada*. Madrid: Arco/Libros. 2004.
- Lorenzi, E. "Sobre el menester de la traducción" en *El español y otras lenguas*. Madrid: SGEL. 1977.

⁷ Maillot, J., *Op.cit.*

- López Santiago, M. *Estudio del léxico francés de la Agricultura Ecológica. Terminología. Neología. Traducción al español*. Tesis Doctoral (en prensa) 2005.
- Maillot, J. *La traducción científica y técnica*. Madrid: Gredos. 1997.
- Resinger, H. "Aspectos culturales de la traducción científica en España". ELE- Espéculo. (www.ucm.es/info/especulo/ele/hilde.html). Fecha de consulta: 2005.

MERCEDES LÓPEZ SANTIAGO

Universidad Politécnica de Valencia

Le texte descriptif. Stratégies pour la classe de Français Langue Étrangère

L'enseignement des langues étrangères est très lié, de nos jours, à l'analyse du discours et à la linguistique textuelle. L'approche communicative privilégie l'approche de la langue à travers les documents authentiques, oraux ou écrits.

La question sur laquelle nous allons développer notre travail est, justement, la présence d'un de ces documents dans les stratégies de classe: le texte descriptif.

Compréhension et expression écrites

La compréhension et l'expression écrites sont les deux compétences sur lesquelles s'appuie la communication écrite. Cela veut dire qu'un scripteur va transmettre, d'une certaine façon, un message à un lecteur. Nous devons aider l'élève à trouver les recours qui vont l'aider à comprendre ce message en langue étrangère.

L'objectif des stratégies que nous cherchons, est que les élèves soient capables de comprendre les éléments et la structure qui caractérisent le texte descriptif. Cela va leur permettre de reconnaître une description et de l'interpréter correctement dans une situation de communication réelle, en dehors de la classe.

Dans la démarche du cours, on commencera toujours par la compréhension car, cela va faciliter aux élèves un modèle qui va leur permettre d'appliquer un schéma déjà connu au moment de produire un texte avec les mêmes caractéristiques, c'est-à-dire, au moment d'écrire un texte descriptif.

Cependant, nous voulons signaler, à partir des idées de Sophie Moirand, que l'activité de compréhension peut être pour l'élève, plus utile que la production des documents.

C'est Sophie Moirand qui a signalé que, dans les activités de compréhension, l'élève se rapproche plus de la réalité car il peut avoir besoin de lire n'importe quel type de document en langue étrangère: un roman, un journal, une publicité, un texte de spécialité en rapport avec sa formation ou son travail...

la production des écrits en langue étrangère semble moins prioritaire que la compréhension et plus dépendante de besoins spécifiques liés aux situations sociales des apprenants. La pédagogie de l'expression écrite en langue étrangère nous paraît donc devoir intervenir

secondairement à la compréhension (chronologiquement et quantitativement), mais en étroite liaison avec elle.¹

L'expression écrite dans une situation de communication réelle est plus limitée que la compréhension. Et cette réalité est encore plus réduite en langue étrangère où, les seuls textes que l'élève aura besoin d'écrire sont des lettres à des amis, des lettres professionnelles ou de demande d'information.²

En rapport avec le texte descriptif, les stratégies d'expressions seront, donc, de simples exercices pour la classe. Cela ne va pas constituer un modèle d'écrit pour la communication réelle dans la vie quotidienne de l'élève.

Ce que nous proposons c'est d'orienter ces activités vers des objectifs pratiques. Au lieu de demander aux élèves un exercice de rédaction tel que: *Décris ta maison, décris une personne de ta famille, décris un personnage célèbre...*, nous devons chercher des activités qui situent l'élève dans une situation de communication réelle: *Tu viens de déménager, écris à un(e) ami(e) et raconte lui comment est ta maison. Tu est allé(e) à un spectacle, il y abaté un chanteur ou un acteur qui te plaît beaucoup. Écris à un(e) ami(e) et décris le spectacle ou le personnage qui t'a plu.*

Nous ne rejetons pas les activités avec un objectif uniquement *pédagogique* ; c'est-à-dire, des activités destinées à l'analyse textuelle du document ou bien, des activités d'évaluation qui nous permettent de vérifier si l'élève a compris, à travers les activités de compréhension, quelles sont les caractéristiques d'un texte descriptif et s'il est capable de refléter ces connaissances dans la production.

En ce qui concerne la compréhension, nous partons de quelques principes que nous tenons à respecter en tout moment.

Les élèves savent déjà lire en langue maternelle et ils possèdent une expérience en tant que lecteurs et en tant que personnes qui ont vécu.

Ce fait signifie que nos élèves ont des recours cognitifs qu'ils emploient en langue maternelle et qu'ils vont utiliser en langue étrangère. Ces recours vont permettre à chaque élève de reconnaître un document par sa forme, par les éléments iconiques et typographiques.

Au niveau du texte proprement dit, l'apprenant va, peut être, identifier le thème du texte, c'est-à-dire, ce qu'on décrit. D'autres aspects qu'il pourra reconnaître, ce sont des mots et des structures qui deviendront transparents grâce aux indices et aux inférences du contexte. Cette découverte exige, bien sûr, plusieurs lectures du texte.

¹ Sophie Moirand, *Situations d'écrit*, Paris, Clé International, p.94.

² *Ibid.*, p.95.

De la même façon, sa langue maternelle et d'autres langues qu'il peut connaître, vont aider l'apprenant à la compréhension de certains mots parce qu'ils se ressemblent à des termes connus dans ces langues.

Les spécialistes, conscients de cette réalité, insistent sur le fait qu'il faut chercher une vraie activité de lecture. On doit éviter le décodage, l'explication du texte de la part du professeur et la traduction.

Le texte descriptif

La plupart des documents authentiques que nous pouvons trouver présentent des textes *mixtes*, c'est-à-dire, des textes où se mélangent des fragments descriptifs, narratifs, explicatifs, argumentatifs... Cependant, il existe certains genres de discours où le descriptif est dominant. Parmi ces genres nous pouvons signaler:

- Le roman. Texte littéraire où le descriptif est intercalé dans la narration. Ce n'est pas difficile de trouver des descriptions qu'on peut isoler comme texte complet pour les travailler avec les élèves. On peut y trouver des descriptions de personnages, d'endroits et d'objets.
- La publicité. Le document publicitaire présente des caractéristiques particulières. On peut y trouver des indices extralinguistiques qui aident l'élève dans la compréhension: des images, des typographies spéciales... Dans le monde de la publicité nous pouvons trouver des descriptions de personnes, d'endroits, d'objets. Nous voulons souligner le texte que nous appellerons *touristique*, dont l'objectif principal est de présenter des endroits (villes, régions, monuments...) à travers la description dans le but d'attirer les touristes.
- Le texte journalistique. Les journaux nous offrent aussi une grande variété de documents où nous pouvons trouver des descriptions.
- Le texte scientifique. Dans ce domaine nous trouvons des descriptions d'objets, principalement. Ce sont des documents qu'on peut adapter aux besoins et intérêts d'un certain type d'élèves. En tout cas, nous pouvons trouver des textes divulgatifs qui présentent un lexique général et que nous pouvons adapter à n'importe quel groupe d'élèves.
- Le texte technique. Présente des caractéristiques communes avec le texte scientifique. Nous allons trouver aussi des descriptions d'objets. La principale différence vient donnée par les contenus.

Chacun de ces genres peut présenter des caractéristiques spécifiques qui vont nous obliger, le professeur et les élèves, à orienter les stratégies de manières différentes.

Une question très importante, à notre avis, est l'analyse détaillée de ces documents basée sur certains critères.

Pour établir ces critères nous nous appuyons sur certains courants de l'analyse textuelle qui nous apportent des informations très utiles.

Ce sera Jean-Michel Adam, qui introduit la notion de séquence, qui va nous faciliter l'analyse de la structure descriptive.

L'unité textuelle que je désigne par la notion de SÉQUENCE peut être définie comme une STRUCTURE, c'est-à-dire comme:

–un réseau relationnel hiérarchique: grandeur décomposable en parties reliées entre elles et reliées au tout qu'elles constituent;

–une entité relativement autonome, dotée d'une organisation interne qui lui est propre et donc en relation de dépendance/indépendance avec l'ensemble plus vaste dont elle fait partie.

En tant que structure séquentielle, un texte (T) comporte un nombre n de séquences complètes ou elliptique(s).³

Une séquence descriptive est constituée par quatre procédures descriptives: *ancrage*, *aspectualisation*, *assimilation*, *thématisation*.⁴ Sans entrer dans la terminologie, nous devons aider les élèves à découvrir ces procédures qui vont leur servir pour établir la structure du texte.

Nous devons agir de la même façon avec les questions de la cohérence et la progression du texte. Nous suivons dans ce cas les théories de Bernard Combettes.

Ces aspects doivent être reflétés dans les stratégies de classe. L'apprenant va découvrir la structure et les différents éléments qui caractérisent le texte descriptif et cela va l'aider à développer ses propres stratégies pour la compréhension et la production de n'importe quelle description, même en situation de communication réelle.

Stratégies pour la classe de FLE

Nous allons proposer une démarche dans le travail des textes descriptifs qui peut servir comme modèle des étapes qu'il faudrait suivre avec les apprenants.

Lorsque nous travaillons avec un texte nous considérons qu'il faut privilégier trois aspects:

- Éléments extralinguistiques: iconiques, typographiques.

³ Jean-Michel Adam, *Les textes: types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992, p.28.

⁴ *Ibid*, p.85 ss.

- Éléments discursifs: structure (procédures qui composent le texte), progression (anaphore), cohésion (connecteurs logiques, connecteur qui expriment l'espace).
- Éléments lexicaux: mots-clés.

Dans une première étape d'observation on demandera aux élèves de repérer les éléments iconiques, les titres et les sous-titres. À partir de ces indices, on essaiera de proposer des hypothèses sur le contenu du document, son objectif (publicitaire, divulgatif...), sur le type de texte (descriptif) et le genre de discours (article de journal, roman, prospectus...) , sur le support du document (internet, support papier), source du document (journal, livre spécialisé...).

Pour la réalisation de cette première étape les élèves sont obligés d'utiliser leurs capacités cognitives, leurs connaissances provenant de leur expérience en tant que lecteurs en langue maternelle et en tant que des personnes qui ont vécu. Ils doivent aussi, et cela pendant toutes les étapes, développer des stratégies de lecture de la même façon qu'ils le font en langue maternelle.

C'est une activité qu'on peut faire oralement, en grand groupe ou en petits groupes et à l'aide d'une grille qu'ils doivent remplir.

On proposera une seconde étape d'observation, cette fois du texte proprement dit. On fera attention aux éléments typographiques à l'intérieur du texte, des termes qui peuvent être mis en relief d'une certaine façon. Cela peut aider les apprenants à confirmer ou infirmer les premières hypothèses et en proposer d'autres.

Dans la lecture proprement dite, les élèves devront chercher les mots-clés du texte, lesquels vont faciliter des données pour la compréhension du texte, par exemple quel est le thème-titre. C'est-à-dire, qu'est-ce qu'on veut décrire. Le thème-titre peut apparaître au début, à la fin, ou, par contre il peut être présent tout le long du texte. (ancrage).

On demandera à l'élève de repérer les formes nominales et pronominales qui reprennent ce thème.

On peut proposer un exercice à choix multiple où on présente une liste de substantifs du texte et les élèves doivent signaler lesquels font référence à la personne , l'objet ou l'endroit que l'on décrit.

Le thème-titre sera décomposé en parties qui, à leur tour, seront qualifiées (aspectualisation).

On peut présenter cette phase à travers un jeu. Chaque élève écrira dans un morceau de papier une partie qui pourrait apparaître dans une description de ce thème -titre. Le professeur

lira à haute voix les noms et les élèves devront vérifier s'ils sont dans le texte. De cette façon, ils seront conscients du fait que le texte descriptif suppose une sélection d'aspects qu'on va retenir.

En rapport avec les propriétés de ces parties, l'adjectif et la relative jouent un rôle très important. Une fois que les élèves connaissent les parties, ils peuvent travailler en petits groupes pour relier ces substantifs à certains adjectifs, ou bien des relatives. Dans la mise en commun, on va vérifier lesquels de ces éléments apparaissent dans le texte.

À travers la procédure de la mise en relation l'auteur emploie parfois des comparaisons et des métaphores que les élèves doivent signaler dans le texte. On peut leur proposer aussi de remplir une grille.

À travers la procédure de thématization, l'auteur développe de petites descriptions à partir de sous-thèmes.

On peut diviser la classe en petits groupes, chaque groupe cherchera un sous-thème et établira un schéma de la description de ce sous-thème.

En ce qui concerne la progression du texte. On travaillera l'anaphore en demandant aux élèves de repérer les éléments nominaux et pronominaux qui ont comme référent le même terme.

En rapport avec la cohésion, on travaillera sur les connecteurs logiques, les éléments déictiques, les termes qui expriment la situation dans l'espace, car, dans un texte descriptif l'espace est plus important que le temps. Il faudra faire attention aussi aux liens entre les paragraphes.

Comme activités d'évaluation formative, nous proposons de faire un schéma du texte.

Puisque le texte descriptif nous présente une réalité que nous devons imaginer, nous pouvons demander aux apprenants de dessiner, de réfléchir sur le papier l'image qu'ils ont de ce qu'on décrit dans le texte.

Une activité d'évaluation serait aussi le passage à la production: Élaborer un texte semblable à celui qu'on vient d'analyser.

Pour les activités d'expression écrite, à part les lettres que nous avons signalées plus haut, nous proposons des activités qui nous permettent de travailler le schéma d'une description. À partir d'un schéma avec le thème-titre, les parties et les propriétés, on peut demander aux apprenants de rédiger un texte.

On peut leur présenter une image et leur demander de décrire ce qu'ils voient.

D'autres activités seront en rapport avec la manipulation de textes: le résumé, l'élargissement d'un texte, réécrire un texte à partir d'un point de vue différent...

Pour finir, nous voulons signaler que nous venons de présenter un schéma général de ce qu'on peut faire en classe avec les élèves. Il faudra les adapter aux caractéristiques de chaque document et au niveau des élèves. Avec des niveaux débutants on travaillera davantage avec des activités en groupe, des jeux... Par contre, avec les niveaux avancés on insistera sur la réflexion et l'analyse du texte.

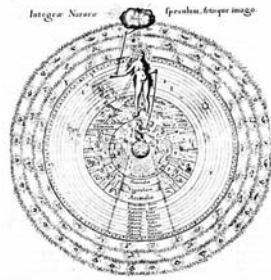
Notre tâche à partir de ce moment est de réaliser cette adaptation et d'enrichir ces activités.

Bibliographie

- Adam, J-M. et Petitjean, A., *Le texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989.
- Adam, J-M., *Les textes: Types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992.
- Courtillon, J., *Élaborer un cours de FLE*, Paris, Hachette 2003.
- Cuq, J-P. et Gruca, I., *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*, Grenoble, PUG, 2003.
- Cuq, J-P. (dir.), *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*, Paris, Clé International, 2003.
- López Alonso, C. et Séré, A., *La lectura en lengua extranjera*, Hamburg, Buske, 2001.
- Moirand, S. et Peytard, J., *Discours et enseignement du français*, Paris, Hachette, 1992.
- Combettes, B., *Pour une grammaire textuelle*, Paris-Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1988.
- Moirand, S., *Enseigner à communiquer en langue étrangère*, Paris, Hachette, 1990.
- Moirand, S., *Situations d'écrit*, Paris, Clé International, 1979.
- Rück, R., *Linguistique textuelle et enseignement du français*, Paris, Hatier, 1980.
- Vigner, G., *Lire: du texte au sens*, Paris, Clé International, 1979.

MARÍA JOSEFA MARCOS GARCÍA

Universidad de Salamanca



De Don Quijote a Don Quichotte: estudio diacrónico de las traducciones al francés

1. Traducir a Cervantes: El Quijote, obra de arte del lenguaje

Enfrentarse a la traducción de una obra clásica es tarea difícil. El primer problema del texto es de índole lingüístico, aunque reconocemos con los grandes traductores europeos de la obra universal que otros factores como para qué tipo de lector se escribe, el imaginario que evoca, el énfasis en algunos aspectos más que en otros, etc., determina la calidad de una traducción. Hay dos grandes obras en la bibliografía cervantina que han analizado brillantemente las características de la lengua cervantina, son las de Helmut Hatzfeld (1966²) *El Quijote como obra de arte del lenguaje* y la de Angel Rosenblat (1995²) *La lengua del Quijote*. En ellas nos inspiramos para hacer las siguientes reflexiones en torno a los problemas que plantea la traducción del texto cervantino.

1.1. Traducir a Cervantes es traducir la oralidad del texto

La obra de Cervantes es, ante todo, una historia de aventuras, hay pues que traducir para el oído. Traducir como en los cuentos, con los recursos propios de este tipo de narración, obliga al traductor a hacer determinados retoques al texto. Estos son algunos de los rasgos lingüísticos que conforman un texto:

- *La frase cervantina*. El tipo de frase es larga y sinuosa, que va desarrollándose a medida que va progresando la historia que se cuenta, salta de la causa a la concesión, de la relativa a la adversativa, llena de nexos de subordinación y de coordinación. Hoy día no se escribe de esta forma porque el francés opone a esa sinuosidad y expansión frástica una serie de cortes, de pausas, etc., que transforman la frase cervantina en varias frases. Una estructuración de la frase en periodos cortos facilita la comprensión oral del relato y acerca la prosa narrativa a la del cuento de nuestros días.

- *Los sinónimos*. La acumulación de sinónimos es otro rasgo relevante de la escritura cervantina. Para el lector español de hoy resulta un poco abusivo, no es sinónimo de belleza o maestría de la lengua, como en épocas pasadas, creo que resulta algo pesado oír y leer tantos y tantos sinónimos. Probablemente el francés permitiría asumir todos los sinónimos, pero el resultado sería también un texto poco ágil para el lector de hoy.

- *Los arcaísmos y formas divergentes.* En *El Quijote* compiten formas lingüísticas tradicionales con otras más modernas, cómo en tantos textos y autores de entonces. Hacia 1600 eran todavía muchos los usos que oscilaban entre diversas posibilidades, por ejemplo alternaban las formas verbales: pudimos/ podimos, trajo/ trujo, recibí/ recibí, etc. Pero parece evidente que los rasgos más característicos de la lengua cervantina deben atribuirse no tanto a una gramática o a un léxico específico cuanto a la recreación literaria y retórica de los materiales lingüísticos que manejaba. Es difícil traducir cuando se pretende dar cuenta de esta riqueza expresiva.

- *Algunas marcas sintácticas.* Dejando aparte los rasgos ortográficos y morfológicos de la lengua cervantina, lo más llamativo en sintaxis sería, para mí, los anacolutos, la repetición de ciertas conjunciones y la elipsis. Los anacolutos son un procedimiento del habla coloquial que se utiliza para convencer al lector de que lo que está leyendo es un coloquio auténtico. El autor focaliza un elemento que aparece después en la frase. Por otra parte, en el texto cervantino la conjunción “que” introduce claridad en las largas parrafadas. Es un rasgo general del coloquio en español (me pregunto **que** qué buscaba). La elipsis: « La del alba sería... » (I, 4), la omisión de palabras que se entienden por el contexto son frecuentes en Cervantes y era un procedimiento discursivo del gusto de la época.

Estos rasgos de la escritura cervantina tienen difícil traducción aunque es justo señalar que son las que dan el color textual a una escritura y a una época. Para un traductor la traducción de estas marcas sintácticas suponen un verdadero reto.

1.2. Traducir a Cervantes es traducir la rica polifonía textual

Si traducir la oralidad es una empresa difícil mucho más complicado resulta dar cuenta de la riqueza polifónica del texto. La mutación fundamental que introduce el Renacimiento en la Literatura de ficción consiste, esencialmente, en la independencia creciente de los personajes, y es cierto que a partir de los trabajos de Bajtin se conoce la íntima relación que existe entre el descubrimiento de lo cotidiano como objeto de relato y la irrupción de lo que él llamó polifonía lingüística.

Desde el principio de la obra cervantina la polifonía es evidente: el narrador ignora el nombre del hidalgo: Quijana, Quesada, Alonso Quijano. Algo parecido sucede con Sancho: Sancho Panza, Sancho Zancas. Pero por si esto fuera poco, recordemos como en la II parte de la obra el hidalgo y el criado se salen de la novela para enterarse de la I parte y juzgarla, lo que denota una muestra clara de su independencia.

Es en el lenguaje, en los múltiples lenguajes con que la vida se manifiesta, donde el traductor libra su batalla con Don Quijote, tan seria, al menos, como la que libró el personaje con sus Molinos de viento. Los arcaísmos apiñados al principio del relato, la elocución de un léxico llano, la espontaneidad coloquial cuando el personaje no habla en su condición de héroe, etc., son algunos interrogantes que se abren al traductor y que exigen una respuesta adecuada.

La polifonía es compleja en la prosa que diferencia el habla de los protagonistas porque en ella se hacen presentes múltiples estilos orales y escritos de la época. El estilo más constante es el oratorio. Y de todos ellos se aprovecha el hidalgo para dar magnificencia, ironía, contundencia dialéctica y rigor a su elocuencia pues hay muchos Don Quijotes en la obra cervantina, como también hay muchos Sanchos.

1.3. Traducir a Cervantes es saber traducir refranes

Sancho ha de hablar conforme a su clase, al estilo que corresponde a su naturaleza, y lo propio de él va a ser la retaña de refranes, recurso éste que inicia en la obra Pedro el cabrero (I, 12) a quien se corrige porque no los dice bien. Este recurso a la corrección de los refranes mal dichos, que más tarde utiliza Don Quijote con su escudero y éste con su mujer Teresa (II, 4, 658), es algo tan esencial en la obra y tan del gusto del público, que en la II parte (4, 658) leemos « vengan más quijotadas, embista Don Quijote y hable Sancho ».

La presencia de tanto refrán en la obra cervantina (los críticos no llegan a ponerse de acuerdo si hay 300 - Elias Olmos Canalda, o se trata de 263 como asegura Coll y Vehí, o finalmente tenemos 159, como desea Suñé Benages) es un elemento clave de la polifonía textual. No podemos olvidar que el empleo de refranes en Don Quijote lo utiliza Cervantes para conseguir que su personaje Sancho pase de ser inicialmente un tonto, porque sus pocas luces no deben impedir el desvarío del héroe, hasta adquirir el volumen comparado al hidalgo: « Resuelto has de decir, mujer...y no revuelto » (II, 5, 670) dice a su mujer Teresa cuando ésta le recuerda el refranero. En todas las traducciones consultadas los autores han “sufrido” con la traducción del refranero.

2. Algunas traducciones de Don Quijote en francés

En este breve estudio diacrónico vamos a presentar algunas de las múltiples traducciones de la obra cervantina al francés, acompañándolas de algunas valoraciones y comentarios. Quede claro para el lector que se trata de un breve análisis, pues el espacio que se suele reservar a los artículos que se publican suele ser reducido.

2.1. Las traducciones del siglo XVII

En primer lugar citamos la primera traducción francesa, en vida de Cervantes, de la primera parte de la obra. Se trata de la traducción de César OUDIN (1614) Michel de Cervantès: *L'ingénieux Don Quichotte de la Manche*. Paris, Foulet, 1 volume. Première partie traduite par ...Se trata de una obra histórica, con un rico registro lingüístico de la época, hecha por un buen conocedor del español y que cuenta con numerosas ediciones. Fue esta traducción la primera que publicó la Bibliothèque de la Pléiade cuando en 1949 Jean CASSOU consigue publicar la obra cervantina, de la que dice « traduction de César Oudin, revue, corrigée et annotée par Jean Cassou ». La primera versión de esta traducción fue publicada, según Canavaggio (2001) en 1934.

La segunda parte de la obra cervantina se publica en París en 1618: Michel de Cervantès: *L'Histoire de l'Ingénieux et redoutable chevalier Dom Quichotte de la Manche*. Paris, Moreau, 1 volume. Deuxième partie. Traducteur François de ROSSET. Cassou publicó las dos partes, la de Oudin y la de Rosset. Él pensó que Oudin y Rosset ofrecían un vocabulario, una sintaxis y, en suma, una lengua más próxima a Cervantes que la nuestra del siglo XX. Por tanto Cassou se limitó a retocar inexactitudes y a aclarar obscuridades, aligerando la traducción de aquellos pasajes largos pero respetando el sabor arcaico. La Biblioteca Nacional de Madrid y la Biblioteca de Cataluña en Barcelona guardan ejemplares, tanto de las primeras ediciones de Oudin y Rosset como de la publicada en el siglo XX por Jean Cassou.

Pero el siglo XVII nos ofrece otro regalo: una nueva traducción, ésta sí completa, de François FILLEAU DE SAINT-MARTIN. Obra publicada, parece ser, en 1687 y de cuya edición la Biblioteca Nacional de Madrid guarda dos ediciones de la obra, una de 1681 y otra de 1687. *Histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche*. Paris, chez Claude Barbin, au Palais, sur le perron de la Sainte Chapelle, 4 volumes. Dejamos para un estudio posterior la valoración de esta traducción.

2.2. Las traducciones del siglo XVIII

Sin duda alguna la traducción más relevante del siglo XVIII es la de FLORIAN, sobrino –parece ser– de Voltaire. La Biblioteca Nacional de Madrid guarda dos ejemplares que los fecha en 1799 pero afirma que se trata de una obra póstuma: *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche, traduit de l'espagnol de Michel de Cervantes. Ouvrage posthume, orné de 24 figures*. Paris, à l'imprimerie de P. Didot l'Aîné: chez Deterville libraire, 3

volumes, traduit par FLORIAN (1755-1794). Nuestra colega Maria del Pilar Blanco ofrece en este Congreso un análisis de esta traducción histórica.

2.3. Las traducciones del siglo XIX

El siglo XIX es rico en traducciones. En primer lugar, citamos la traducción de H. BOUCHON-DUBOURNIAL, en cuatro volúmenes, de 1822: *Le Don Quichotte, nouvelle édition, revue, corrigée, ornée de douze gravures, et de la carte de voyage*. Paris, Méquignon-Marvis, libraire éditeur... No dice el texto de cuándo puede ser la primera edición.

Otro traductor conocido, a principios de siglo, es DELAUNAY. Delaunay traduce la obra cervantina a principios de siglo, traducción que conocemos por la edición de 1890, Michel de Cervantès Saavedra: *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*. Paris, Garnier Frères, Librairies Éditeurs, 2 volumes, traduction de Delaunay. Ignoro en qué año se produjo la primera edición de esta curiosa traducción.

Un trabajo valioso que revisa todas las traducciones anteriores es el de F de BROTONNE. En efecto, en 1837, Bretonne publica *Histoire de don Quijote de la Manche*, traduite sur le texte original et d'après les traductions comparées de Oudin, Rosset, Filleau de Saint-Martin, Florian, Bouchon-Dubournial et Dealunay par F de Brotonne. Tome premier/ seconde. Paris, Lefèvre, Libraire Éditeur.

En estos mismos años aparece la traducción de Louis VIARDOT (1836-1837) Miguel de Cervantes Saavedra: *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*. Paris, J. J. Dubochet et Cie, éditeurs, Librairie Paulin, traducteur Louis Viardot. La obra de Viardot ha conocido centenares de ediciones y también algunas críticas. Según J. Cl. Chevalier (Préface à la traduction de A. Schulman 1997) « Il s'agit d'un texte insipide dans une prose empruntée, raide et bien grise », Pero Canavaggio (2001: LXXIII) no opina lo mismo:

Viardot, qui savait son français, a su conférer à sa traduction un allant qui, aujourd'hui encore, entraîne le lecteur, et dont celle qu'a retouchée Cassou manque souvent. Mais il n'y est parvenu qu'en prenant d'assez larges libertés avec l'original espagnol. On lui pardonnera d'avoir supprimé quelques redondances; mais à vouloir plonger Cervantès dans un bain de jouvence, il sacrifie l'ample mouvement des séquences narratives originelles dont il brise constamment le rythme...D'au un nivellement de différents registres d'écriture qui s'exerce au détriment de cette polyphonie qui est un des attraits du style de Cervantès.

Un nuevo traductor aparece en la segunda mitad de siglo, se trata de Lucien BIART. Miguel de Cervantes Saavedra: *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*. Traduction nouvelle de Lucien Biart précédé d'une notice sur la vie et l'oeuvre de Cervantes

écrite spécialement pour cette traduction par Prosper Mérimée. Paris, J Hetzel et Cie, éditeurs
¿1878?

2.4. Las traducciones en el siglo XX

En el siglo XX tenemos varias traducciones de corte muy diferente. En primer lugar citamos la de Xavier CARDILLAC y Jean LABARTHE (1923/ 27) Miguel de Cervantes Saavedra: *Don Quichotte de la Manche*. Toulouse, Edouard Privat, éditeur. Nouvelle traduction intégrale et annotée par ... que en opinión de Jean Canavaggio (2001)

Restituer le texte original au mot près, à travers un jeu d'équivalences posé comme une manière de norme, mais qui, en fait, est (...) arbitraire. C'est ainsi que Labarthe et Cardillac ont publié un Don Quichotte qui aspire à nous donner une transposition exacte de chaque mot: tentative louable mais qui repose sur un critère inapplicable – celui du décalque – et qui aboutit à un texte généralement plat, en dépit de l'emploi de tours et d'expression pittoresque empruntés à l'occitan.

Pocos años después encontramos la traducción de Jean BABELON (1929) Cervantès: *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*. Paris, à la Cité des Livres, 4 volumes. Traduction nouvelle précédée d'une introduction par ... Y en 1934 la ya citada y comentada de Jean CASSOU, publicada en B de la Pléiade en 1949.

Hay que esperar a finales de siglo para encontrar dos novedades traductológicas de la obra cervantina. Me refiero a las traducciones de Aline SCHULMAN (1997) Miguel de Cervantes: *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*. Paris, Seuil. Traduction de..., préface de Jean-Claude Chevalier, 2 volumes. Texto original *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición de Vicente Gaos según la edición Princeps 1605 para el tomo I y 1915 para el tomo 2. Y la de Jean CANAVAGGIO (2001) Cervantès: *Don Quichotte précédé de La Galatée. Œuvres romanesques complètes I*. Édition publiée sous la direction de..., avec la collaboration de Claude Allaigre et Michel Moner. Paris, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade (*L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traduction par J. Canavaggio, pp.385-1428. Édition de base Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes Crítica, 1998, 2 vols. (pág. LXXVI).

Con estas palabras valora Canavaggio la traducción de Schulman (pp.LXXIV):

Essayer de construire un texte forgé dans le creuset d'un français vivant, celui que nous lisons, écrivons et parlons et, comme telle, conforme à nos mœurs comme à l'attente de nos contemporains a été le travail mené para Aline Schulman et Francis de Miomandre. La version

de Schulman a laquelle la presse et le public ont réservé un accueil favorable, manifeste assurément la vitalité du chef-d'œuvre de Cervantès.

Y con estas otras su propia traducción (pp.LXXIV-LXXV):

En premier lieu l'objectif que nous nous sommes assigné était double: d'une part, respecter la spécificité de textes qui, au terme de plus de quatre siècles, ont acquis une patine dont on ne saurait le dépouiller si l'on veut préserver, avec les contraintes qui lui sont inhérentes, ce regard particulier qu'exige du lecteur d'aujourd'hui toute œuvre du passé; en même temps, se garder aussi bien d'une transposition archaïsante, accumulant les particularités lexicales et syntaxiques d'une époque révolue, que d'une version dans le goût d'aujourd'hui, que sa liberté d'allures, soumise aux caprices de la mode; condamnerait à un prompt oubli. Un tel équilibre n'est pas aisé à trouver; c'est pourtant sur lui que se fonde notre choix d'un rajeunissement discret: une « entreprise d'honnête homme ».

Les traductions qui sont ici proposées gardent le plus souvent, sans ruptures arbitraires, le mouvement ample et sinueux des périodes espagnoles, c'est pourquoi elles maintiennent plus d'une fois des répétitions qui relèvent d'une véritable esthétique ; c'est pourquoi elles préservent la respiration de la prose cervantine (...), c'est pourquoi enfin, elles en conservent le vocabulaire, sans que l'on retranche à toute force, pour vouloir aller droit aux faits, subordonnants et coordonnants, épithètes et synonymes.

Conclusiones

Una breve conclusión del análisis traductológico de las obras reseñadas permite afirmar lo siguiente: en el siglo XVII nos enfrentamos a dos traducciones de concepción muy diferente, Oudin y Rosset son dos traductores que conocen bien el español y que pretenden ofrecer al lector un texto próximo al original en cuanto a la búsqueda de los recursos retóricos pertinentes, un vocabulario arcaico y un registro de lengua de la época. No es este el caso de François Filleau de Saint-Martin que no tiene un buen conocimiento del español (en particular en lo que se refiere a los giros idiomáticos, los refranes, la elipsis, etc) suprime partes del texto aligerando las historias y añade algunas frases de cosecha propia.

En cuanto a la traducción de Florian, la traducción más relevante de la obra cervantina en el siglo XVIII, remito al análisis que ofrece Maria del Pilar Blanco en esta obra.

En cuanto al siglo XIX, de las cinco traducciones citadas, quizás cabe destacar la de Louis Viardot porque ha sido muy difundida en todo el mundo, se conocen decenas de ediciones y porque como afirma Canavaggio nos encontramos con una traducción que provoca « un allant qui entraîne le lecteur ».

La valoración de las diferentes traducciones del siglo XX supone un trabajo profundo y muy interesante que sobrepasa el propósito que me he marcado en esta aproximación traductológica a la obra cervantina. No obstante me permitiré señalar que las traducciones más recientes, las de Schulman (1997) y Canavaggio (2001) son dos aportaciones muy valiosas en el ámbito de la crítica de traducciones y nos hacen aprender muchas cosas nuevas.

El esfuerzo de Schulman por restituir el texto clásico a un francés vivo, el que se habla hoy día, y rescatar la oralidad del texto de la que hablé al inicio de estas líneas, es sobresaliente. Se trata de una traducción brillante. Por otra parte, la traducción de Canavaggio que combina, como él mismo explica, esa triple dimensión textual: el ritmo de la prosa cervantina, con las repeticiones (epítetos y sinónimos) y un cierto grado de conservación del vocabulario clásico permite afirmar que nos encontramos ante una traducción que pasará a la historia como un gran trabajo.

FERNANDO NAVARRO DOMÍNGUEZ

Universidad de Alicante

Dos ejemplos del francés del siglo XV: los manuscritos de *Le Canarien*

Como ya hemos indicado en alguna otra ocasión –la más reciente con motivo de nuestra contribución al *Homenaje al Profesor D. Francisco Javier Hernández*¹–, el documento inaugural de la historiografía de Canarias es el relato de la conquista y colonización de las Islas a principios del siglo XV, de 1402 a 1404 por Gadifer de La Salle y Jean de Béthencourt, el libro autodenominado *Le Canarien*, cuyos redactores primeros fueron los clérigos de la expedición, el benedictino fray Pierre Boutier, probablemente capellán de Gadifer, y el capellán de Béthencourt Jean Le Verrier, que hacen explícito en el primer folio de introducción su propósito de registrar los hechos de los que eran testigos desde el comienzo y a medida que se fueran produciendo los acontecimientos hasta el 19 de abril de 1404, en que « est venue l’escripture en autres Manis ». Las dos copias manuscritas que se conservan –la conocida como G, por la inicial de Gadifer, y la llamada B, por Béthencourt– son obra de manos diferentes, cuyas redacciones están separadas por un lapso de tiempo notable y cuyo conocimiento y recepción se produjo en orden inverso a su antigüedad. Mientras que el manuscrito « B » fue realizado hacia 1490 por Jean v de Béthencourt, sobrino y único heredero del conquistador, y fue editado por Pierre Bergeron en 1630, el manuscrito « G », el más próximo a los acontecimientos, parece haber sido preparado por el propio Gadifer de La Salle, ya septuagenario, que habría encargado la realización de una copia lujosa destinada, muy probablemente, al duque de Borgoña Juan sin Miedo, asesinado en el puente de Montereau en 1419, acontecimiento que podría explicar que en esa fecha quedase interrumpida la redacción del códice, que en 1420 se encontraba en poder del nuevo duque de Borgoña Felipe el Bueno, y que sólo fue descubierto y editado a finales del siglo XIX (la primera edición es obra de Pierre Margry, publicada póstumamente en 1896), tras casi cinco siglos de olvido.

Las dos copias, separadas por un intervalo de unos setenta años, aunque de extensión y aspecto muy diferentes, constituyen un buen ejemplo del francés escrito en el siglo XV, el

¹ « La transmisión de *Le Canarien* », en colaboración con D. Corbella (pp.455-473). Puede verse asimismo la « Introducción » a Pico, B., E. Aznar y D. Corbella, *Le Canarien. Manuscritos, transcripción y traducción*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 2003, pp.XV-XXXII.

llamado « francés medio ». La copia « G » es un ejemplar de gran belleza, comprende 36 folios *recto* y *verso* escritos sobre vitela en cuidada caligrafía gótica libraria de una sola mano, con el texto dividido en párrafos que comienzan con una inicial iluminada en oro y rojo o azul, inserta en un cuadrado, de cuyo margen izquierdo parte una decoración vegetal de finos sarmientos con hojas de vid, cercillos y tijeretas; tanto las iniciales como la decoración vegetal, y la que se encuentra ornando el margen izquierdo de la lámina policroma que figura en el fol. 2 representando la nave de los conquistadores, se asemejan notablemente a las de los grandes iluminadores del siglo anterior, pues se percibe indudable parentesco con *Les Grandes Chroniques de France*, *Les petites heures* de Jean de Berry, o *Le Livre des propriétés des choses*², lo que permite suponer que la copia « G » fue realizada por profesionales de cierto prestigio. El manuscrito « B » es más extenso, comprende 83 folios por ambas caras, escritos por una sola mano sobre papel vergé en letra bastarda cursiva, con escritura que se hace progresivamente descuidada, y cuyo texto está cortado por la inclusión de 85 viñetas de dibujos a pluma, generalmente precedidas de una leyenda de una o varias líneas en rojo. El aspecto formal de ambas copias tiene, indudablemente, cierta repercusión sobre las características lingüísticas que de ellas se extraigan, cuya breve descripción sigue, comenzando por la grafía.

1. Ortografía

Los rasgos gráficos del francés medio son uno de los aspectos llamativos de los textos del periodo, cuando se ha pasado de la cultura predominantemente oral del francés antiguo en el que, como se ha repetido tantas veces, la ortografía era esencialmente « pour l'oreille », a una cultura predominantemente escrita en la que la grafía se hace más « pour l'œil ».

1.1. Vocalismo

Es de notar la grafía para [œ], vocal labializada producto de la diptongación de /o/ abierta y cerrada, que en francés antiguo tenía una distribución bastante clara –transcrita como *ue* para el resultado de /o/ abierta, y como *eu* para el resultado de /o/ cerrada–, mientras que en francés medio la situación se hace confusa, como así lo confirman las dos copias, alternando para el resultado de /o/ abierta ambas grafías, *ue* y *eu*, con la diferencia de que en G todavía predomina la distribución etimológica, mientras que en B ya se ha procedido

² La decoración del fol. 2 presenta analogía con la del fol. 208 de las *Grandes Chroniques de France*. Uno de los iluminadores más notables fue Jean Pucelle, que desarrolló sus trabajos durante la primera mitad del siglo XIV. Son conocidos los que iluminaron a finales de ese siglo las *Petites heures* de Jean de Berry: Jean Le Noir,

claramente a la unificación, incluso si se dificulta la lectura tras velar sorda (*cuer*, G1v, pasa a *ceur* en B1, o *requeillir*, G4v, se escribe *receullir* en B6).

Otro fenómeno representativo de la época es la oscilación entre el cierre de la /o/ átona inicial en [u] o su mantenimiento, que en el siglo siguiente, como es conocido, dio lugar al enfrentamiento de los « ouístas » y los « oístas », estando bien representadas ambas tendencias, como atestiguan algunos ejemplos de G: *prouffit* 5v, *froumens* 33, *Goumere* 33v, junto a *profit* 20v, *froment* 31v, *Gomere* 33v.

Pese a que es característica del francés medio la reducción de los hiatos, la grafía presenta un aspecto netamente conservador manteniéndolos de forma generalizada (*sceü*, *veü*, *deü*...), e incluso extendiéndolos gráficamente a formas que carecían de él, como *sceür* (*sur*), B23v.

Como es de esperar, una de las grafías vocálicas más representativas y frecuentes de la época es la *y*, cuyo empleo, si bien tuvo en principio la función de marca diacrítica sustituyendo a la *i* en contigüidad de *m*, *n*, *u*, tal como recomendaba el autor de la *Orthographia gallica* antes de 1377 por mor de la legibilidad³ (y así se emplea en *mye*, *chemyn*, *yve*, *Bertyn*, *luy* ...), pronto se extiende del diptongo *uy* a los demás y termina siendo un simple sustituto ornamental que alterna con la *i* corta y la larga, *j*, siendo su uso muy frecuente en ambos textos.

La grafía del vocalismo se adecua en general a los usos establecidos, salvo en el frecuente uso de *an* para la *e* nasalizada, o esporádicos reflejos de la pronunciación, como *poel* G36 (por *poil*), *poessons* B22 (por *poissons*), *omentast* B41 (por *augmenta*), *fortresse* B43 (por *forteresse*). Sin embargo, al ser el escriba de B menos culto que el de la otra copia, confunde frecuentemente la grafía de [e] e introduce inadecuadamente el dígrafo *ai*, lo que crea formas aberrantes tales como *aistre* 53v (*estre*), *maistre* 58v (*mettre*), *faiste* 64 (*feste*), *Fair* 69 (*Fer*), *amés-lay* 73v (*amés-le*), siendo destacable que en este último ejemplo queda patente la tonicidad del pronombre postpuesto al imperativo.

En B se produce, además, una confusión que parece obedecer en algunos casos a que el escriba pudiera estar transcribiendo al dictado, aunque sólo se trate de su dictado interior, y recoge lo que le resulta más familiar: es el caso de *Alby* por *Mahy* (22v), *Albanye* por *Erbane* (26), o el mucho más interesante de *eunyon* por *union* (7) o el adjetivo *honnys* aplicado a piedras lisas (G *unies*), y *hunny* al valle, 26v (G *uni*), lo cual, al margen del efecto chocante

discípulo de Pucelle, Jacquemart de Hesdin, y por último los hermanos Limbourg.

³ « Quandoque *i* stat inmediate ante vel post *m*, *n* vel *u*, potest mutari in *y* ut legibilior sit » (Marchello-Nizia, Ch., *Histoire de la langue française aux XIV^e et XV^e siècles*, París, Bordas, 1979, p.93).

que produce su lectura, podría atestiguar la nasalización y apertura de [ü] en [œ] ante nasal explosiva en el siglo XV, frente a la idea generalizada en fonética histórica de que tal nasalización es inexistente o, en todo caso, propia del pueblo de París en el siglo XVII.

1.2. Consonantismo

En este caso el hecho más destacable en los dos manuscritos es el constante intercambio anárquico de grafías para el fonema fricativo dental sibilante sordo /s/, que, lejos de la tradición gráfica culta, puede ser transcrito como *s, c, x, sc* en posición inicial y *z* en posición final, sin relación etimológica: *auxi, aucy* (aussi), *pencee* (pensee), *ceul* (seul), *se* (ce), *ces* (ses), *toutez, cyans* (siens, G9v) a lo que se añade en B el dígrafo *ch*: *chinquante, chens*, lo que eleva a seis las grafías para un único fonema.

Mientras en G el fenómeno fonético de la pérdida de las consonantes finales apenas está representado, en B es tan frecuente que la concordancia se ve notablemente alterada, con adjetivos en singular y sustantivos en plural (*encienne ystoires*, 2r, *aucune vitailles*, 12v, *aucun jours*), sujetos en plural y verbos en singular (*ilz y mette*, 10v, *estoit aucuns des mariniers monté*, 7v), o viceversa (*Bethencourt avoient*, 10v), formas verbales confusas (*fus* por *fut*, 7v), alternancia *leur-leurs* (*leur femmes et leurs enffans*, 27r), y la comprensión está particularmente dificultada cuando *qui* representa a conjunción y pronombre singular o plural *qu' il* o *qu' ils*.

Como es habitual en la escritura de la época, también se encuentra una sobrecarga gráfica etimologizante con la introducción de letras quiescentes que no responden a ningún fonema sino a la etimología, la mayor parte de las veces acertada (*doubter, cognoistre, faicte, sainte, prebstre...*), o errónea, como es el bien conocido caso de *savoir*, que se hacía derivar de *scire*, no de *sapere*, que en ambas copias se escribe con *sc-*, *scavoir*, en la práctica totalidad de las ocurrencias, o el de *habundante* (G28r), que se remontaba a *habere*.

Algo distinto es lo que ocurre con la introducción de grafemas etimológicos por la necesidad de precisar el valor de grafías ambiguas, sobre todo con la *u* vocálica o consonántica; en el primer caso se reintroduce sistemáticamente la *l* antecónsonántica (*aultres, oultre, moult, mieulx, douce, faulte, coupable*) o la *b* implosiva (*doubter, soubz*), y a la indicación de su valor consonántico responden las grafías *breffuement, nepueu, decepuent, concepuoir, nafues*, si bien esta última forma alterna en B con *nauefs, nauefz* (B12v, 33v), ya sin valor diacrítico. Igualmente tiene valor diacrítico la grafía *vne* para el indefinido femenino y *ung* para el masculino, este último sistemático en B y totalmente ausente de G.

2. Morfosintaxis

2.1. El grupo nominal y sus sustitutos

Algunos sustantivos presentan en la época diferencias respecto al género, como ocurre, por ejemplo, con los femeninos *exemple* (*bonne exemple* B1v, *bonnes exemplez* G30), todavía atestiguado como femenino en el s. XIX, *lezardes*, cuyo masculino se introduce en este siglo (G33 *lesardez grans*, B46v *lesadez grandes*), o *miracle* (*les merveilleusez miracles*, G23v), que no registran los diccionarios históricos como femenino; el femenino *la cap de Fineterre* (B3v) podría ser o bien distracción del copista, o interferencia del femenino *la cape*, que en Normandía como término de marina designaba la ‘vela mayor’. Existen oscilaciones en la asignación de terminaciones analógicas cuando en la antigua flexión nominal se producían alomorfos al añadirse la -s: *batel o batiau* (G8), *ruissel o russiau* (G17,16v). En cuanto a la errática ocurrencia de *homs*, en aposición, con aparente marca de caso sujeto (*Abraham, homs parfait et Dieu cremant* G23v), ha de ser considerada con cautela.

Con la forma del adjetivo *grant*, epiceno en francés antiguo, apenas hay fluctuaciones, y es la única que se encuentra en los dos manuscritos como adjetivo antepuesto, y, mientras que postpuesto en G sólo aparece una ocurrencia de *grande* como atributo (33v), en B ya son 10. El femenino del antiguo epiceno *fort* ya sólo se encuentra como *forte*, incluso junto a *grant* (*une tour si grant et si forte*, G23), en tanto que los adjetivos derivados del participio en -ant todavía mantienen la indiferenciación de género (*une fort plaisant ille* B52).

Por lo que concierne a los determinantes, es destacable la proliferación del determinante compuesto de *dit*, masculino o femenino, precedido de artículo, posesivo o preposición: *ledit, audit, dudit, ladite, mondit*, con todas sus variantes, que tanto se desarrolló en francés medio. Están bien representados los demostrativos de las dos primeras series, con la extensión progresiva de la tercera serie *ce-ces*, que en plural masculino neutraliza la distinción de las dos primeras, y se extiende al femenino (*ceste chose*, B10 - *ces choses*, B15), con lo cual la función deíctica es desempeñada por el adverbio: *ces deulx chappellains cy* (B15).

Todavía son innumerables en ambos textos los complementos determinativos absolutos, sin preposición, cuando el determinante es un nombre propio y el determinado va precedido de artículo definido: *la traïson Bertin, le fait Bertin, les compaignons Bertin, le batel Gadifer, le bastart Gadifer, le filx Artamy, la merci Dieu, la lignié le roy David ...*, que alternan con las construcciones de determinante precedido de *de* (*la cremour de Dieu* G1, *le pechié d’Adam*, G23v).

Entre las formas particulares del pronombre personal, es de señalar la persistencia en las dos copias del empleo de las formas predicativas o tónicas ante infinitivo o forma en *-ant*, heredero del francés antiguo, como leemos en G: *d'euls en aler* (5), *lui aiant la male traïson en pensee* (9), *pour euls en aler* (12, 21v), *euls estans en terre* (12v), *ont commencié a euls fortifier* (31v)..., lo que podría explicarse a partir de una posible extensión del uso de la forma predicativa tras preposición. Una de las grandes innovaciones del francés medio es la extensión de las formas predicativas de régimen al empleo de sujeto, en concurrencia con las formas no predicativas: *quant euls estoient retrais, ilz courirent sus, sans faulte eulx combatiront ... car ilz sont* (G18v), *ainçois qu'il se departissent, eulx commencerent une tour* (G23r).

El pronombre personal complemento de imperativo puede encontrarse aún en la forma no predicativa precediendo al imperativo coordinado: *alez et me faictes venir le roy* (G9, B10v). Asimismo, aunque poco frecuente, está bien atestiguada la reducción por haplogía de *le lui, la lui* en *lui*: *le conte luy octroya (le lui, G2v)*, *si j'ai aucune chose du sien je lui rendré (la lui, B15v)*.

El empleo del ordinal tras el pronombre personal tónico para cuantificar indirectamente un conjunto sigue plenamente vigente en los dos manuscritos: *soy vint et troisesme, soy quart, soy XIX^e, lui XI^e, lui XIII^e*.

Entre los indefinidos, cabe reseñar la vitalidad de *aucun* con los valores positivos de *quelque* como adjetivo y *quelqu'un* como pronombre. Y, entre los relativos, destaca la proliferación de todas las formas de *lequel* que, por su claridad al variar en género y número y por la posibilidad de recibir todo tipo de preposiciones, conoció gran auge en el francés medio; junto a los valores de *dont* como relativo, cuya sintaxis no es distinta a la actual, se encuentran construcciones hoy perdidas : *cing ... dont les trois* (G14), o con su sentido primitivo *de unde* para indicar el origen: *considerent bien dont ilz vindrent et ou ilz tourneront* (G30v).

2.2. El verbo

Es sabido que en la morfología verbal una de las características del francés medio es la reducción de las alternancias de radicales en el presente de indicativo, tan frecuentes en francés antiguo, unificándose las bases generalmente a partir del vocalismo no tónico; sin embargo, tal unificación dista de estar generalizada, sobre todo en los verbos usuales: el verbo *trouver* mantiene la alternancia en G *treuve* (2)/*trouvons*, y la misma ocurrencia en B pasa a *trouve* (2). Las marcas desinenciales que se extienden en francés medio para la primera

persona de imperfectos y condicionales, en que se elimina la *-e* en provecho de la *-s* apenas existen en el relato, de carácter diegético, aunque en uno de los escasos diálogos en estilo directo el condicional presenta la antigua desinencia: *je seroie contant* (B45v). La terminación de primera persona de plural del imperfecto de indicativo en *-iens* se encuentra, curiosamente, sólo en el verbo *estre, estiens*, con la misma frecuencia que *estions* en ambos textos.

Es conocida la dificultad para distinguir participio y gerundio en la forma en *-ant*, ya que salvo claros gerundios precedidos de *en* (*en les coustoiant*, G20v), o construcciones con verbos de movimiento: *s'en vindrent coustoiant* (G20), *se vont tapissant* (G15), toda forma en *-ant*, gerundio, participio o adjetivo, es susceptible de variar, por lo que no es este el lugar para profundizar en su análisis, y basta decir que la situación es aún casi tan intrincada como en francés antiguo.

Para terminar esta breve descripción, es destacable la tendencia que se puede observar comparando en una y otra copia la frase negativa con *ne* acompañado de forclusivo, constatándose el desarrollo vertiginoso de *ne... pas*, y menos de *ne... point*, en detrimento de *ne... mie*: en G, contrariamente a lo que se suele decir para el periodo⁴, *ne... pas* sólo presenta dos ocurrencias (13, 28v), *ne... point* 16, en tanto que *ne... mie* tiene 38, y la proporción se invierte totalmente en B: *ne... pas* alcanza 72 ocurrencias, *ne... point* tiene 48, y *ne... mie* se encuentra únicamente 6 veces.

3. Léxico

Los autores de la crónica son clérigos, por lo que el léxico que utilizan no presenta vulgarismos notorios y sí numerosos latinismos, tan peculiares de los textos cultos de este periodo. Más que emprender un análisis general del vocabulario, en este lugar parece más oportuno detenernos brevemente en ofrecer algunos ejemplos de términos que han planteado dificultades de lectura e interpretación a los editores o traductores que nos precedieron, o en los vocablos para los que proponemos o percibimos un sentido o una acepción diferentes, o, en fin, en las divergencias significativas entre las copias.

La grafía de las letras a trazos de los manuscritos puede provocar discrepancias en la lectura, como ocurre con el término que leemos claramente *convine*, que figura repetidas veces en la crónica precedido de posesivo como complemento de un verbo de conocimiento: el trujamán *savoit nostre convine et nostre povreté* (G13v), Gadifer estuvo en Gran Canaria dos veces para conocer *leur estat et leur convine* (G34v), y cuando los canarios *virent nostre*

⁴ Martin, R. & M. Wilmet, *Manuel du français du moyen âge. 2. Syntaxe du moyen français*, Burdeos, Sobodi, 1980, p.27: « *Ne... mie* est déjà beaucoup moins fréquent que *ne... pas* et *ne... poin t* ».

convine (B44) decidieron la traición. *Convine* es una variante de *covine*, que se refiere a la situación en que se encuentran personas o cosas, y en la construcción indicada es de uso frecuente en las crónicas medievales, por lo que nos parece que esta es la lectura adecuada⁵.

Otra divergencia provocada por la grafía es la que se produce con el pasaje relativo al arca de Noé, que habría de ser calafateada con betún de Judea (B33r). Es curioso que *Iudee* del texto, Judea, haya sido leído por Bergeron como *Indie*, India, y que ninguno de los sucesivos editores haya reparado en el error de lectura, siendo los yacimientos de betún más conocidos desde antiguo los del valle del Jordán (betún de Judea). En este mismo pasaje el texto aclara que el betún de Judea es una cola tan fuerte que las maderas unidas con ella no podría ser separadas más que con *fleur de femme*, que ha sido traducido como «flor de mujer», cuando tal expresión no tiene referente en español; en este caso no sabemos si se trata de eufemismo pudoroso, ya que está claro que *fleur*, de verbal de *fluer*, se refiere al flujo menstrual: en a.fr. *flueur* que había llegado en francés medio a la homonimia con *fleur*, tal vez por influencia metafórica, de modo que *fleur* designa la menstruación (en su anatomía, Ambroise Paré recoge que « les femmes appellent leur flux de sang par la matrice ... fleurs rouges »).

Asimismo los editores anteriores tropezaron con el término *huytefale*, que se encuentra en la crónica para aludir a la forma en que las mujeres de Fuerteventura llevaban los cabellos: « crespéz, taillés devant le front en la maniere que les hommes, les portant en *huytefale* » (G36). La dificultad el término ha llevado a intentar corregir el texto proponiendo que se trataría de un topónimo muy estropeado, o bien corrigiendo como *en ceste ysle*, en lugar de *huytefale*. Sin embargo, el diccionario de Tobler-Lommatzsch registra la entrada *huitefale*, de traducción poco clara (“Kirmes?”), y diversas variantes (*hutefalle*, *hurefal*, *witefale*), entre ellas *hurebale*, que Godefroy interpreta como jolgorio. Es posible que los cronistas, al indicar que las mujeres llevan el pelo rizado cortado sobre la frente « en *huytefale* » pretendieran indicar de modo gráfico y expresivo que lo llevaban desordenado y alborotado.

Para ilustrar nuestra preferencia por un significado diferente al que ha sido habitualmente acogido, basta el ejemplo de *herse*. En la crónica se utiliza para describir la forma de las islas de Tenerife y Gran Canaria « en maniere d’une herse », (G34, B48). Se había venido traduciendo por ‘rastrillo’, cuando desde finales del XII *herse* se emplea para designar un gran candelabro de iglesia erizado de puntas en las que se clavan los cirios, o un tenebrario, candelabro triangular de 15 velas utilizado en los oficios de tinieblas, acepción que

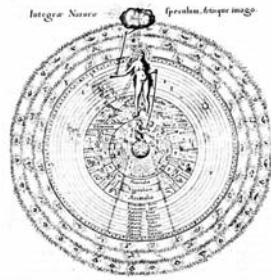
⁵A partir de la mala lectura, Margry decide transcribir *coutume*, mientras Bergeron, Major, Gravier y Serra-Cioranescu leen *comune*.

se adecua mejor a la de ‘rastrillo’ a la imagen que tendrían los exploradores de las islas.

Finalmente, como ejemplo de diferencias léxicas entre las dos copias, B procede a reemplazar términos ya en desuso, como ocurre con *tousdis* de G, que pasa a *tousjours*; pero más significativa es la sustitución del término *mescreants* con que en G se designa a los infieles habitantes de Canarias por el de *Sarrazins*, con lo que la empresa de Béthencourt adquiriría otra intención.

BERTA PICO

Universidad de La Laguna



La percepción negativa de sí mismo o principio de asimilación al otro: el caso del franco-ontariano de Sudbury (Canadá)

1. Introducción

Canadá tiene una superficie de más de nueve millones de Km. cuadrados y en 2001 su población era de casi treinta millones de habitantes¹. Es una federación dividida en diez provincias de las cuales Québec y Ontario son las más grandes en extensión y en población. Canadá cuenta con dos pueblos “fundadores” y dos lenguas oficiales, el inglés y el francés. Ahora bien, el hecho de que sea un país oficialmente bilingüe (bilingüismo social) no significa que todos los canadienses hablen las dos lenguas (bilingüismo individual), sino que los servicios gubernamentales deben ser prestados en ambas lenguas. Los habitantes de este gran país hablan otras muchas lenguas, las lenguas de los pueblos nativos y las lenguas maternas de los que allí han emigrado desde el principio de su historia. El francés, al igual que estas decenas de lenguas, es una lengua minoritaria frente a la lengua mayoritaria, el inglés; lo que la diferencia de ellas es el reconocimiento institucional, factor fundamental en el estatus y el devenir de un idioma, como veremos más adelante.

Una estancia de tres meses, en 2004, en la ciudad ontariana de Sudbury y en la Universidad Laurentienne nos permitió conocer la realidad del bilingüismo de primera mano. Parte del estudio realizado entonces será expuesto en esta comunicación.

La municipalidad de Grand Sudbury-Great Sudbury incluye una serie de pequeñas localidades urbanas en torno a la ciudad de Sudbury, que es la ciudad más poblada del norte de Ontario. Esta ciudad es especialmente significativa en el tema que nos ocupa, pues refleja de manera paradigmática la situación del Canadá francófono fuera de Québec (única provincia oficialmente francófona), ya que los francófonos de Sudbury son minoritarios con respecto a una mayoría anglófona. Además, es un centro sociocultural francófono de referencia gracias, por ejemplo, al Théâtre du Nouvel Ontario, al Centre de Folklore Franco-

¹ La extensión de España es de algo más de quinientos mil Km², y en 2001 tenía casi treinta y nueve millones de habitantes.

Ontarian, a la Maison d'Édition Prise de Parole, al Collège Boréal y, sobre todo, a una de las pocas universidades bilingües del país, Laurentian University- Université Laurentienne.

2. Educación²

La existencia en la actualidad de estas universidades bilingües y de otras instituciones bilingües y francófonas es el resultado de una gran lucha política, social e incluso religiosa por el derecho a recibir una educación en francés fuera del territorio francófono por excelencia que es la provincia de Québec.

En varios momentos en el siglo XX el gobierno ontario adoptó medidas que impedían o limitaban la educación en francés, fomentando así una asimilación a la cultura anglófona dominante. La medida más intolerante fue el Reglamento XVII que prohibió la enseñanza de la lengua francesa en todas las escuelas desde 1912 y hasta 1927. Entonces, un nuevo gobierno estableció un sistema de escuelas primarias bilingües en las que, al principio, las dos lenguas oficiales estaban presentes. En estas escuelas el francés alcanzó una situación más prioritaria con el paso de los años. Sin embargo, para acceder a una educación secundaria pública en francés hubo que esperar hasta mediados de los años 60 y la educación post-secundaria en francés fuera de Québec sigue siendo motivo de reivindicaciones todavía hoy.

La Universidad Laurentienne fue pionera en su tiempo. En 1957 los jesuitas fundaron la Université de Sudbury, bilingüe y confesional, y tres años más tarde entró en una federación con otras escuelas de otras religiones (anglicana y metodista) para formar la Universidad Laurentienne, bilingüe y no confesional. En las dos décadas siguientes, la importancia de los franco-canadienses en la nueva universidad disminuyó en beneficio del grupo anglófono en crecimiento constante.

3. Minoría franco-ontariana

Al hablar de minoría francófona en Ontario nos referimos a las estadísticas de población³. Para entender mejor la situación de bilingüismo en esta provincia y en la región que nos ocupa de manera más específica, Grand Sudbury, compararemos el porcentaje de personas que se declaran francófonas de nacimiento con el número de personas que saben hablar la lengua francesa.

² Bordeleau, L-G., Bernard, R., Cazabon, B., "L'éducation en Ontario français", en J. Y. Thériault (Dir.), *Francophonies minoritaires au Canada*, Moncton, Les Éditions d'Acadie, 1999, p.435-473.

³ Los datos que a continuación se comentan se encuentran en la página electrónica de Statistique Canada, www.statcan.ca.

Población según la lengua materna (lenguas oficiales)

ONTARIO	Inglés solamente	Francés solamente	Francés e Inglés
2001			
Total: 11.285.550	7.965.225 70%	485.630 4%	37.135 0,3%

Población según el conocimiento de las lenguas oficiales

ONTARIO	Inglés solamente	Francés solamente	Francés e Inglés	Ni Inglés ni Francés
2001				
Total: 11.285.550	9.690.745 86%	42.305 0,3%	1.319.715 12%	232.780 2%

De estas tablas se desprende que, en Ontario, en 2001, de un total de algo más de 11 millones de habitantes, sólo el 4% declara el francés como su lengua materna⁴, junto a un 0,3% que se declaran bilingües de nacimiento, frente a una mayoría anglófona del 70%. Y el resto de la población hasta llegar al 100% declarará otra lengua no oficial como su lengua materna.

Al comparar estas cifras con el número de personas que conocen las dos lenguas oficiales, se observa que el porcentaje de personas que sólo saben hablar francés disminuye considerablemente con respecto al número de francófonos (el 0,3%), mientras que el porcentaje de hablantes que conocen las dos lenguas oficiales aumenta en comparación a los bilingües de nacimiento (el 12%). Esto se debe a que la mayor parte de los francófonos han aprendido inglés como segunda lengua. A estos francófonos bilingües hay añadir algunos anglófonos que han aprendido francés como lengua segunda, además de un determinado número de alófonos⁵ que también han aprendido francés. Así vemos cómo este 12% representa a hablantes de las tres categorías anteriores.

⁴ Entendemos por lengua(s) materna(s), la primera(s) aprendida(s) durante la infancia.

⁵ Se llama alófonos a los hablantes cuya lengua materna es una lengua no oficial.

Algo parecido ocurre entre los hablantes que, de las dos lenguas oficiales, sólo saben hablar inglés (el 86%). Para obtener esa cifra, al número de anglófonos (el 70%) hay que sumar un número de alófonos que han aprendido inglés.

La principal conclusión que podemos sacar de esta comparación es el hecho de que la mayoría de los franco-ontarianos son bilingües.

Población según la lengua materna (lenguas oficiales)

GRAND SUDBURY	Inglés solamente	Francés solamente	Francés e Inglés
2001			
Total: 153.890	95.990 62%	43.350 28%	2.075 1%

Población según el conocimiento de las lenguas oficiales

GRAND SUDBURY	Inglés solamente	Francés solamente	Francés e Inglés	Ni Inglés ni Francés
2001				
Total: 153.890	90.255 59%	1.730 1%	61.440 40%	470 0,3%

Esta situación se repite en el distrito de Grand Sudbury. De los casi 154 000 habitantes que había en 2001, el 28% se declara francófono. Recordemos que el porcentaje total de la región era sólo el 4%, lo que pone de manifiesto que Sudbury es un distrito con una gran presencia francófona.

En cuanto al bilingüismo, ese 28% de francófonos de nacimiento contrasta con el 1% de habitantes que sólo saben francés, frente al 40% de la población que sabe hablar las dos lenguas oficiales. Este 40% es el resultado de la suma del 27% de francófonos de nacimiento que han aprendido inglés, más un 1% de hablantes bilingües de nacimiento, y un 3% de anglófonos que han aprendido francés (la diferencia entre el 62% de la población que se declara anglófono de nacimiento y el 59% que sólo sabe hablar inglés). Ahora bien, esta suma (27%, 1% y 3%) asciende a un 31% y suponemos que el 9% restante para llegar al 40% total serían alófonos que han aprendido las dos lenguas oficiales y que, por tanto, serían trilingües.

De nuevo las estadísticas muestran que los francófonos son el grupo de hablantes bilingües más numeroso.

Demógrafos como Charles Castonguay⁶ o sociólogos como Rober Bernard⁷ prevén un futuro desalentador para la lengua francesa en la región de Ontario, y en Canadá en general. Analizan, por ejemplo, las estadísticas de población, que muestran una falta de crecimiento de la población francófona⁸; el comportamiento de las parejas exógamas, o lingüísticamente mixtas, en cuanto a la transmisión de la lengua a los hijos, ya que cuando hay un cónyuge anglófono, su lengua es la transmitida mayoritariamente; así como la tendencia de la minoría francófona de aprender inglés, para adaptarse a las necesidades de una sociedad en la que esta lengua es mayoritaria. En estos tres casos, demografía, exogamia y asimilación, los resultados que ellos obtienen muestran una disminución del francés.

3.1. Vitalidad etnolingüística

Hay, sin embargo, lingüistas que auguran un futuro más alentador para la lengua francesa en Canadá fuera de Québec, pues centran su atención en otros aspectos de la sociedad franco-canadiense.

Giles, Bourhis y Taylor⁹ acuñaron en 1977 el término “ethnolinguistics vitality” para referirse al conjunto de factores sociales a tener en cuenta para poder valorar las funciones de una lengua en una comunidad y poder así determinar su utilidad. Hablan de tres grandes factores: estatus, demografía y respaldo institucional. El factor que diferencia a la lengua francesa del conjunto de lenguas minoritarias habladas en Canadá es el hecho de ser lengua oficial. Este reconocimiento ha permitido que actualmente la comunidad francófona tenga acceso, por ejemplo en el ámbito público, a los medios de comunicación y a una enseñanza primaria y secundaria en francés.

3.2. El franco-ontariano

La variedad de la lengua francesa hablada en Ontario tiene ciertos rasgos propios y algunos se deben al contacto con la lengua inglesa. Así, las alternancias, las interferencias y el uso de términos ingleses¹⁰ son comunes en el francés hablado en la vida diaria.

⁶ Castonguay, C., “Le contexte démographique franco-ontarien”, *Revue du Nouvel Ontario*, nº27, 2002, p.3-42.

⁷ Bernard, R., “Portrait démographique de l’Ontario français”, *Revue du Nouvel Ontario*, nº20, 1996, p.15-45.

⁸ Hasta mediados del siglo pasado, las familias francófonas solían ser numerosas y esto aseguraba la pervivencia del francés.

⁹ Giles, H., Bourhis, R. Y., y Taylor, D. M., “Towards a theory of language in ethnic group relations” en H. Giles (Ed.), *Language, ethnicity and intergroup relations*, London, Academic Press, 1977, p.307-348.

¹⁰ Los términos ingleses usados en francés pueden ser clasificados en préstamos, calcos y anglicismos o recibir el nombre genérico de anglicismos.

Un estudio de Raymond Mougeon realizado en 1980¹¹ con jóvenes de la provincia de Nouveau-Brunswick, identificó como ámbitos resistentes a los anglicismos, las partes del cuerpo, la escuela y la religión, mientras que en los ámbitos de los oficios, la calefacción, la iluminación y los deportes los encuestados utilizan más términos en inglés.

Véronique Moore, en el trabajo de investigación para su “maîtrise”¹², realizó una encuesta con estudiantes francófonos de la Université Laurentienne matriculados en Francés y en Psicología. Todos los estudiantes utilizaban más términos en inglés que en francés en los campos semánticos del transporte y el deporte, mientras que utilizaban pocos al hablar de la naturaleza.

4. Nuestra encuesta

Durante nuestra estancia en la Université Laurentienne tuvimos la oportunidad de realizar una encuesta escrita con estudiantes francófonos de dicha universidad. Los estudiantes respondieron de manera sucesiva a un cuestionario sociolingüístico y a una serie de cuatro actividades: una léxica y tres gramaticales. La encuesta se desarrolló con varios grupos de alumnos en horario lectivo de la asignatura Francés y con el consentimiento de las profesoras.

4.1. Perfil de los estudiantes

El número total de cuestionarios válidos es de 41, pues sólo las respuestas de estudiantes franco-ontarianos han sido considerados como válidos; es decir, aquellos que nacieron y residen en Ontario y cuya lengua materna es el francés, aceptándose también las respuestas dobles francés e inglés (5 casos).

De los 41 cuestionarios conservados, 32 fueron respondidos por mujeres (el 78%) y 9 por hombres (el 22%). Si tenemos en cuenta que el porcentaje de alumnos matriculados en el curso 2004-2005 es del 65% de mujeres y del 35%, observamos que las jóvenes franco-ontarianas se interesan más que los jóvenes por mejorar su competencia en francés.

La edad media de los estudiantes es de 18,9 años y cursan estudios de diferentes carreras universitarias (Informática, Derecho, Historia, Psicología, Francés, ...).

¹¹ Mougeon, R. Y al., *Le français parlé en situation minoritaire*, (2 vol.), Toronto, Ontario, Ministère de l'Éducation, 1980.

¹² Moore, V., *Le bilinguisme et le vocabulaire de l'étudiant franco-ontarien: entre la perception et la réalité*, Sudbury, Ontario, Université Laurentienne, 2004.

La mayoría de ellos han recibido la educación primaria y secundaria totalmente en francés; sólo dos alumnos señalan que el 90% de su educación fue en francés y uno hizo el 25% de sus estudios secundarios en francés.

Dos preguntas nos ayudan a comprender mejor el contacto del inglés y el francés a la hora de comunicarse. Usando un baremo de 1 a 6 (siempre en francés-siempre en inglés) los alumnos debían indicar, por un lado, la lengua que usan en situaciones familiares y, por otro, la de los medios de comunicación que habitualmente utilizan.

En primer lugar, al preguntar a los estudiantes cuál es la lengua de comunicación en varias situaciones familiares (entre los padres entre sí, entre el o la estudiante y la madre/tutora o el padre / tutor, con los abuelos, con los hermanos y los amigos), la respuesta más numerosa es “casi siempre o siempre en francés”. Sólo al hablar con los amigos, la mayoría declara hablar “con igual frecuencia en inglés y en francés”¹³. Y al hablar con sus hermanos 14 estudiantes utilizan siempre el francés, mientras que 13 utilizan tanto el inglés como el francés. La conclusión que podemos obtener de estos resultados es que la frecuencia con la que los estudiantes encuestados utilizan el inglés aumenta cuando hablan con interlocutores más jóvenes (hermanos y amigos).

En cuanto a la segunda pregunta, es decir, la lengua de los programas de televisión que ven, de los programas de radio o música que escuchan, así como de las lecturas que hacen aparte de sus estudios, el inglés es la lengua mayoritaria. Concretamente, en el apartado de las lecturas, 19 estudiantes dicen leer tanto en inglés como en francés, mientras que 13 lo hacen casi siempre en inglés.

4.2. Resultados de la actividad sobre el léxico

Esta actividad consistía en una presentación de ochenta imágenes que representaban ocho campos léxicos: naturaleza, animales, transportes, deportes-juegos, comida, ropa, casa y salud-atención médica. Los seis primeros habían sido analizados en estudios anteriores y los dos últimos los introdujimos de manera novedosa. Elegimos el campo léxico de la casa porque, aunque la lengua hablada entre sí por los miembros de las familias francófonas suele ser el francés, el inglés también está presente en el ámbito familiar. En el caso de la salud, los

¹³ Para poder interpretar con exactitud el uso de las dos lenguas en esta situación, sería conveniente saber si los amigos de los estudiantes son francófonos, anglófonos o bilingües. El aspecto más interesante sería saber en qué lengua hablan con sus amigos francófonos bilingües; si hablan en francés darían prioridad a su lengua materna pero si hablan en inglés, sería un indicio de asimilación.

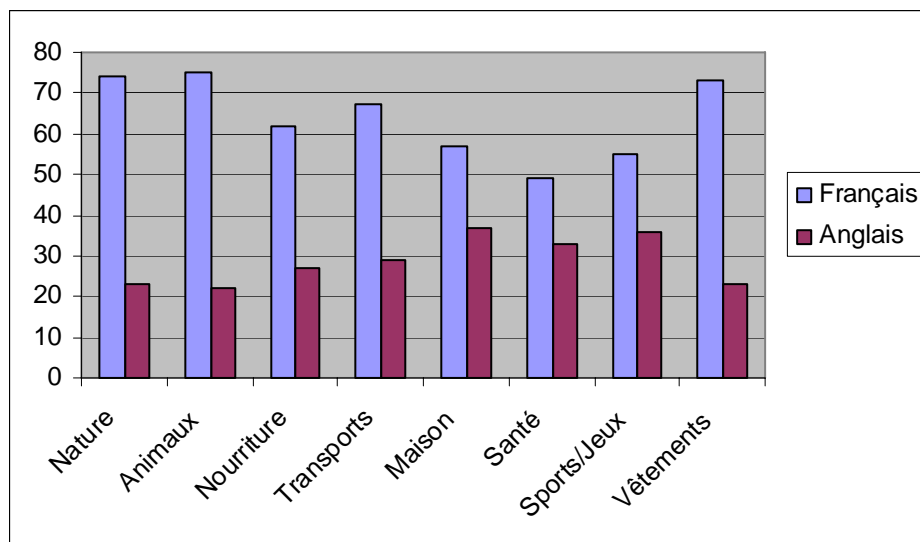
francófonos tienen derecho a recibir la asistencia médica en francés pero la realidad no siempre es así.

La tarea de los estudiantes era nombrar las imágenes proyectadas en una pantalla con la primera palabra que les viniera a la mente, sin importar la lengua, y a continuación dar la traducción de ese primer término. Puesto que sólo podían participar en el sondeo personas de origen franco-ontariano, esperábamos que las respuestas fueran en francés y/o en inglés. Las imágenes estaban numeradas, del 1 al 80, y la hoja donde los estudiantes debían escribir los términos tenía el siguiente formato:

1. 1.
 2. 2. Etc.

Nuestra atención se centró en el primer término utilizado. Una imagen, por ejemplo, representaba una tortuga y una respuesta posible era: 1. tortue, 1. turtle.

Los resultados de esta actividad muestran que los estudiantes utilizan términos en inglés como primera respuesta (por ejemplo: 1. turtle, 1. tortue), en todos los campos semánticos pero, a diferencia de los estudios anteriormente comentados, el porcentaje de anglicismos en ningún caso supera el 50% del total.



Este diagrama de barras muestra el porcentaje de los términos en francés y en inglés utilizados por los estudiantes. Observamos una mayor presencia de anglicismos en los campos léxicos del deporte (un 55% de los términos utilizados en primer lugar son franceses frente a un 36% de términos ingleses), la casa (un 57% de términos franceses frente a un 37% de

términos ingleses) y la salud (un 49% de términos franceses frente a un 33% de términos ingleses).

Por otro lado, el bajo porcentaje de términos ingleses en otros campos léxicos (transporte, ropa y comida) discrepa con los resultados del estudio de Véronique Moore, en el que la presencia de anglicismos en estos casos era mayoritaria.

En nuestra encuesta, la naturaleza y los animales, como ya había sido señalado en otros estudios, presentan el menor número de anglicismos.

Observamos resultados que, en cierta manera, pueden ser contradictorios. En primer lugar, los campos de la comida y la ropa presentan menos anglicismos que el ámbito de la casa, pudiendo incluirse los tres campos en la esfera de lo privado. Igualmente, el transporte y el deporte pertenecerían a la esfera de lo público y lo social pero el primero presenta menos anglicismos que el segundo. Esta asimetría entre ciertos resultados puede deberse al reducido número de encuestas que hemos analizado (un total de 41), por lo que un futuro estudio más amplio sería aconsejable para obtener más datos y poder así completar esta información.

5. Conclusión

Al pasar de la sociedad tradicional a la moderna, lo anglófono se asociaba al poder económico y político, al acceso a la educación y a una plenitud de derechos y beneficios. La comunidad francófona ha debido luchar mucho para conseguir derechos, sobre todo el de la educación, en su lengua materna. La época más reivindicativa fueron los años 60-80, cuando se consideraba que el francés y su cultura estaban en serio peligro al no contar con el apoyo institucional. Sin embargo, unas décadas después, conseguido ese reconocimiento, parece que la “alerta” ha desaparecido. La presencia del inglés en el franco-ontariano progresa al amparo, sobre todo, de los medios de comunicación, que hacen del inglés la lengua de su expansión global. Consecuentemente, lo francófono queda relegado a un segundo puesto y esta percepción negativa del francés está presente en el inconsciente colectivo. Si a esto añadimos la presión que la comunidad francófona recibe en casi todos los aspectos de la vida diaria, podemos comprender el desafío al que se enfrenta. La evolución de las lenguas es algo natural y, al igual que sus usuarios, éstas cambian a lo largo del tiempo. Ahora bien, consideramos que los francófonos deberían estar más comprometidos a título personal con la transmisión y el fomento de su lengua y su cultura y no delegar esta tarea únicamente a las instituciones. Las nuevas generaciones tendrán un papel decisivo en la defensa de su identidad y de sus tradiciones.

Bibliografía

- Bernard, R., “Portrait démolinguistique de l’Ontario français”, *La Revue du Nouvel Ontario*, n°20, 1996, p.15-45.
- Bordeleau, L-G., Bernard, R., Cazabon, B., “L’éducation en Ontario français”, en J. Y. Thériault (Dir.), *Francophonies minoritaires au Canada*, Moncton, Les Éditions d’Acadie, 1999, p.435-473.
- Castonguay, C., “Le contexte démographique franco-ontarien”, *La Revue du Nouvel Ontario*, n°27, 2002, p.3-42.
- Giles, H., Bourhis, R. Y., y Taylor, D. M., “Towards a theory of language in ethnic group relations” en H. Giles (Ed.), *Language, ethnicity and intergroup relations*, London, Academic Press, 1977, p.307-348.
- Moore, V., *Le bilinguisme et le vocabulaire de l’étudiant franco-ontarien: entre la perception et la réalité*, Sudbury, Ontario, Université Laurentienne, 2004.
- Mougeon, R. Y al., *Le français parlé en situation minoritaire*, (2 vol.), Toronto, Ontario, Ministère de l’Éducation, 1980.

MARÍA TERESA PISA CAÑETE

Universidad de Castilla-La Mancha

De la perception des sons à la réalité du sens

L'enseignement de la prononciation est à la base de la communication orale. Dans la chaîne de communication, un sujet (le locuteur) parle à un autre sujet (l'auditeur) qui écoute et doit discerner les phrases prononcées dans un message tout en leur donnant un sens. Cette communication a pour objet, d'une part, l'étude des difficultés de certains phonèmes français pour un hispanophone et d'autre part, le système intonatif que nous nous proposons de mettre en évidence. La perception de phonèmes inconnus déroute l'apprenant et l'éloigne très souvent de la réalité. Notre but est de faire correspondre son et sens afin de comprendre et produire une infinité de phrases françaises conforme aux normes du "français correct" dans la chaîne parlée et établir une correspondance entre interlocuteurs.

1- Problèmes de perception

Deux facteurs essentiels posent un double problème:

- La surdité phonologique de l'apprenant.
- La perception des traits prosodiques de cette nouvelle langue.

C'est dans cette perspective que nous plaçons le travail phonétique en introduisant progressivement des démarches d'amélioration de prononciation à partir d'erreurs constatées chez les hispanophones dues à une réception défectueuse. Tout apprenant va être confronté à une série de difficultés lorsqu'il apprend une langue nouvelle. Une des principales difficultés rencontrées concerne la prononciation, pourquoi? Parce que nous percevons les sons d'une autre langue à travers la grille des sons qui existent dans notre propre langue. Or la plupart des études réalisées dans ce domaine établissent un parallélisme entre la reproduction et la perception des sons; à savoir pour bien reproduire un son, il faut d'abord l'avoir bien perçu.

Donc quand un phonème n'existe pas dans notre langue, nous l'ignorons, nous le modifions, nous le confondons avec "nos" phonèmes. On parle de surdité phonologique.

Pour parvenir à une véritable communication entre francophones et non francophones, il est indispensable de dépasser les enfermements de l'apprenant en l'aidant à discriminer les bruits-sons qui le bloquent. Dans le but de répondre aux demandes de plus en plus pressantes des étudiants et sans la prétention de proposer des solutions absolues, nous prenons en considération certaines caractéristiques de la langue espagnole et suggérons quelques

exercices afin de favoriser l'apprentissage et d'avancer dans la production orale. L'apprentissage d'une langue étrangère doit être gratifiant et ne pas s'enraciner dans un milieu scolaire. L'important est que l'apprenant ait confiance en ses possibilités et qu'il s'engage, à plus ou moins long terme, dans des échanges communicatifs réels dans une perspective actionnelle.

Même si dans certains cas la compétence linguistique est pauvre, si la prononciation est recevable, le message sera compris et accepté. La démarche d'une bonne prononciation sera donc vue et considérée comme un besoin langagier. Tous les sons devront s'unir et prendre un sens. Le signifiant, grâce à sa forme, deviendra signifié, c'est-à-dire l'image phonique, grâce à la forme, surgit dans notre esprit et nous transmet un message. Il ne s'agit pas de faire entendre des sons juxtaposés mais de les assimiler comme un tout chargé de sens et auquel l'apprenant doit se soumettre dans sa totalité.

Les sons doivent renfermer un sens, une existence, une signification, représenter un objet du monde, faire partie du micro-cosmos de l'apprenant. Le référent a un son mais aussi une forme. Ce n'est certes pas la succession de sons qui donnent le référent; tentons de développer chez l'élève un instinct de la langue qui lui fera comprendre des mots qu'il n'a jamais entendus.

2- L'importance des éléments prosodiques

L'expérience avec nos étudiants et l'observation constante portée sur les éléments prosodiques débouchent sur une réflexion: ces éléments assument une fonction linguistique au même titre que les phonèmes. Ainsi, le rythme aide à la mémorisation et favorise la correction phonétique. Par le rythme, l'apprenant s'habitue à la nouvelle langue et finit par prévoir la "suite", de même que l'on pressent la suite d'une chanson sans se souvenir des paroles, Fraisse¹ affirme "La perception du rythme est faite tout à la fois de la perception de structures et de leur répétition". La maîtrise d'une langue va au-delà de la phrase, le locuteur doit pouvoir se débrouiller, engager ou poursuivre un dialogue.

Pour mener à bien ce travail phonétique, il est nécessaire d'analyser les différences phoniques de la langue espagnole et de la langue française afin de mieux comprendre la "surdité phonologique" de l'apprenant. Comme l'affirmait Jakobson "Les différences phoniques permettent de distinguer un mot de tous les autres, car ce sont elles qui portent la signification."

¹ Fraisse, P., *Psychologie du rythme*, Paris, PUF, 1974, p.107.

Il nous suffirait d'examiner le [b] et le [v]. Ces phonèmes sont capables de différencier les significations des mots, ce sont deux phonèmes distinctifs, pertinents et très productifs. Nous parlons donc, de différences fonctionnelles pour un francophone, mais ces différences ne sont pas perçues par un hispanophone. Or le francophone est, dès l'enfance, conditionné à distinguer: le [b] du [v]; le [s] du [z]; le [i] du [y]... tandis que l'hispanophone distinguera le [s] du [θ]...

Le francophone oppose:

-le [b] du [v]

Louis boit une bouteille de vin / Louis voit une bouteille de vin

Le vent souffle sur le banc du jardin

Il a repéré la bâche en pleine campagne / Il a repéré la vache en pleine campagne

Les balises de l'aéroport (illuminent les pistes d'atterrissage) / Les valises de l'aéroport (passent la douane)

-Il en est de même pour le [s] face au [z]

Il a mangé un poisson et bu du poison

Elles ont écouté le discours et sont écoutées par leurs collègues

Ton cousin a déposé un coussin sur son lit

-Ou le [i] opposé au [y]

La vue au volant, c'est la vie

Le riz ne pousse pas dans la rue

Il sue parce qu'il scie

Il la vit à la campagne / Il l'a vue à la campagne

Tandis que l'hispanophone distinguera:

-le [s] du [θ]

La casa / la caza

La rosa / la roza

-le [r] du [rr]

El pero / el perro

Caro / carro

Ces exemples montrent la complexité des informations nécessaires pour reconstituer et produire un mot. En contact avec une langue étrangère, les erreurs les plus fréquentes ont lieu au niveau de la perception d'une unité phonologique appartenant au système de la langue étrangère.

3- Comment éduquer l'audition d'une langue étrangère

Le domaine de la prononciation demande dans un premier temps beaucoup d'attention ainsi que l'éducation des organes vocaux avant d'espérer pouvoir produire plus ou moins fidèlement les sons. L'apprenant devra apprendre à mouvoir les organes de la voix d'une façon spontanée, automatique afin de sécuriser son langage et de se sentir à l'aise. Il est indéniable que la répétition de quelques phonèmes rend beaucoup de services au formateur et que les erreurs gênantes à la compréhension dans la chaîne parlée demandent des exercices de correction. Renard insiste sur l'éducation de l'oreille: "Le principe du système verbo-tonal est d'éduquer l'oreille à partir de la faute et de fonder le conditionnement du processus audio-phonatoire sur le facteur tension".²

Notre système linguistique conditionne notre perception des sons de la parole et l'oreille ne perçoit que les différences les plus utiles au fonctionnement de la communication.

Le crible phonologique est un système d'écoute dirigé par notre système phonologique qui nous empêche de percevoir correctement les sons d'une langue étrangère, d'apprécier à leur juste valeur les traits pertinents (crible phonémique), d'appréhender valablement les schémas prosodiques (crible prosodique).³

D'où la nécessité d'éduquer l'audition d'une langue étrangère. Apprendre à parler consiste d'abord à apprendre à percevoir.

Pour se débarrasser de l'aspect artificiel de l'apprentissage d'une langue étrangère, il faudrait d'emblée introduire dans l'enseignement des raisons qui justifieraient son emploi, c'est-à-dire fournir un prétexte, une raison pour parler. Certes, il serait hasardeux, pour améliorer la prononciation, de vouloir donner un programme rigoureux. Alors comment concilier la phonétique et le plaisir? à partir de charades, de jeux de langue, de rébus, d'histoires drôles, de sketches, de virelangues..., de lecture expressive. Apprendre à s'exprimer, apprendre l'expression doivent devenir les deux formes indissociables et simultanées de l'enseignement de la langue. L'oral est la priorité de l'enseignement d'une langue! Ce côté ludique encourage l'apprenant qui rentre carrément dans le jeu et contribue à entretenir la motivation et à expérimenter les savoirs de l'apprenant.

En racontant une petite histoire drôle, l'élève se centre sur le message, oublie la contrainte de la prononciation et cherche la complicité de son interlocuteur pour partager l'hilarité de la plaisanterie.

² Renard R., *Mémento de phonétique à l'usage des professeurs de langue et des orthophonistes*, Centre International de Phonétique Appliquée, Mons, Bruxelles, Didier-Hatier, 1983.

³ *Ibid.*, p.46.

- Le prof: Martin, connais-tu la différence entre le soleil et ton devoir de maths?
- Martin: Non.
- Le prof: Le soleil est un astre et ton devoir est un désastre!

Nous attachons un intérêt tout spécial à certains phonèmes vu leur productivité et pertinence en Français. La lecture de cette petite histoire met en évidence le [v] et par le biais de l'autre énoncé, lu par un étudiant faux débutant, nous analysons la production du [v] dans différentes positions.

“Yves, qui adore les voyages, a envie de partir à Venise en voiture.”

Observons le résultat de notre analyse:

- *⁴ [bwaja:□] / *[bwaty:R] ----- [b] devant [wa]
- * [v/bəni:z] ----- [v/b] devant [ə] (un [b] relâché)
- [āvi] ----- [vi] devant [i]
- [*iv] ----- [iv] après [i]

Dans la petite histoire drôle, “devoir” demande d’énormes efforts. Deux difficultés s’accumulent: d’une part le [ə] et d’autre part le [v]. il en résulte que la tension demandée pour l’articulation du [ə] met dans l’embarras notre étudiant. Il doit prononcer immédiatement après le [ə], le phonème [v]. C’est ici qu’intervient le relâchement du phonème, alors il contourne la difficulté en remplaçant un phonème par un autre: [v] devient [b]. Afin qu’il ait le moins d’effort à faire pour parvenir à une prononciation acceptable, nous procédons à un dépouillement du phonème, de manière à pouvoir aborder certains aspects du mode et lieu d’articulation.

4- Analyse des erreurs

Pour mieux comprendre les erreurs, nous analysons l’articulation des phonèmes qui posent problèmes et remarquons que pour prononcer:

[wa]: les lèvres avancées et rapprochées produisent une voyelle médiane qui facilite la prononciation du [b]. Le [wa] présente un second resserrement moins étroit qui change passablement le timbre en arrière, face au voile du palais. La production du [vwa] demande d’une part pour le [v] que l’articulation aille vers l’avant, tandis que pour le [wa], la partie la

⁴ L’astérisque devant les crochets indique la prononciation deffectueuse.

plus proéminente du dos de la langue s'affaisse légèrement contre le mou. Le canal de constriction est très étroit.

Pourquoi [v]+[u] pour un hispanophone = [bu]? Parce que la voyelle bilabiale n'est sans doute pas la voyelle la plus appropriée pour aborder cet apprentissage car elle demande un changement de mode d'articulation. Il en est de même pour le [vo]; pour un hispanophone, [bo] sera certes plus facile, le mouvement est continu.

[ə]: les lèvres s'avancent mais la tension demandée oblige le locuteur à les séparer un peu [b/v]. En plus, le phonème [ə] demande davantage d'efforts. Il serait peut-être plus raisonnable de commencer par le [vi].

[vi]: l'articulation va vers l'avant avec le [i] et le canal s'élargit. La pointe de la langue entraîne momentanément avec elle dans son mouvement ascensionnel la masse antérieure de la langue qui se rapproche du point d'articulation du [i]. Les lèvres s'écartent, donc l'articulation du [v] + [i] favorise la prononciation du [v].

[*iv]: nous observons que ce phonème est produit avec aisance, voyons pourquoi. Si les productions s'étendent sur les phonèmes aigus, le [v] sera plus facilement acquis et reproduit.

5- Pédagogie pour une meilleure prononciation

Le phonème peut se trouver en position initiale, médiane ou finale, exemple:

Valérie / Viviane Évian / livraison rive / Yves

- En position initiale: "Valérie / Viviane" la production est difficilement atteinte car l'effort doit être fait "à vide" sans le soutien ni l'appui d'aucun phonème.
- En position médiane, l'effort demandé est moindre: "Évian / livraison", le phonème [v] repose sur la voyelle précédente, le souffle est déjà amorcé, engagé.
- En position finale: "rive / Yves" l'effort touche à sa fin et l'apprenant le sait. D'autre part, vu que rien ne suit, on peut conseiller à notre élève de maintenir l'articulation et de continuer à "souffler" sans séparer les incisives de la lèvre inférieure. De cette façon, il produira mieux le phonème s'il est soutenu et n'est pas interrompu par une autre syllabe.

On peut donc conclure que si [vi] demande moins d'effort à un hispanophone en ce qui concerne l'acquisition de ce phonème, il est possible d'envisager des exercices de correction à partir de la combinatoire analysée.

La mise en relief du phonème [v] est évidente, et la répartition des articulations de celui-ci affirmera l'acquis, puisque ces unités rythmiques forment des séquences de facile assimilation.

Il faudra éviter que notre apprenant, en vertu de la loi du moindre effort, se laisse aller vers sa langue et, dès le début, l'empêcher de reproduire les phonèmes français sur le calque de sa langue maternelle. Il va sans dire que différencier les phonèmes par opposition consolide le nouvel acquis, et attirer l'attention de l'apprenant sur ces modifications articulatoires vise à l'appropriation de nouveaux phonèmes pour les faire siens. Il ne s'agit pas simplement de décrire les phonèmes qui posent des problèmes, mais de les examiner, pour découvrir les règles de prononciation et former des hypothèses de correction aux apprenants espagnols.

Dans le cadre de nos préoccupations prioritaires en tant qu'enseignants, il est vivement recommandé d'insister dès les premiers moments de l'apprentissage sur la nécessité d'éduquer une bonne perception des traits prosodiques de cette nouvelle langue, mais toujours dans un cadre discursif. Convenablement exploitée, la méthode verbo-tonale⁵ permet d'obtenir des résultats intéressants. Le travail phonétique se fait sur la base d'échanges réels, impliquant la mise en oeuvre de tous les paramètres des échanges parlés. Sauf exception justifiée, le travail phonétique sur des phrases ou des énoncés décontextualisés est à rejeter.

Nous avons testé, par nos propres analyses, les éléments prosodiques qui éloignent de "l'accent français" les hispanophones. Notre étude a pour objectif d'aider nos apprenants à se rapprocher de ce dernier. Les recherches sur les éléments suprasegmentaux ont donné récemment un nouveau souffle à la phonétique appliquée. Nous voudrions souligner l'importance du facteur temporel et ses conséquences dans l'apprentissage du français, langue étrangère.

En classe de FLE, nous nous proposons surtout de faire acquérir les compétences d'aisance de l'oral, c'est-à-dire de favoriser la communication entre interlocuteurs non francophones et francophones.

Comment intégrer le dialogue dans l'apprentissage de la langue étrangère? En créant le besoin d'agir et de dire quelque chose à quelqu'un, c'est-à-dire être capable de recevoir et de transmettre un message. Ces dialogues doivent correspondre au critère de la communication, donc éloigner le plus possible l'apprenant du monde artificiel de l'apprentissage et l'immerger dans la communication de la vie quotidienne. Il s'intéressera ainsi à l'aspect communicatif de la langue et mettre de côté les réflexions grammaticales – nous ne souhaitons pas encourager l'apprenant à parler n'importe comment mais à acquérir la

⁵ La méthode verbo-tonale fut mise au point par Gubérina à l'Institut phonétique de Zagreb dans les années 50.

langue étrangère le plus "naturellement" possible en acceptant les erreurs qui ne gênent pas à la communication. Evidemment nous nous situons dans la grammaire implicite.

Nous attachons un intérêt tout spécial aux éléments suprasegmentaux. Nous constatons que l'intonation, le rythme, les pauses donnent "l'accent" à la langue. Sans eux, l'appréhension du message s'avère quasiment impossible pour un natif.

Sur ce, pour faire un bon travail phonétique, il faut toujours s'appuyer sur les éléments prosodiques: un élève ayant une bonne intonation, se corrigera plus facilement et plus vite.

Ce qui importe lorsque l'on parle, c'est le regroupement des syllabes en unités rythmiques. Il faut veiller à ne pas "hacher" le rythme pour mieux faire comprendre un segment de phrase à l'apprenant. En effet, il convient de ne pas créer des coupures inexistantes dans le débit du discours pour faciliter la compréhension. Le continuum phonétique doit être celui de la langue française et non pas d'une langue artificielle. En général, les unités rythmiques correspondent à des unités syntaxiques et si celles-ci changent, l'intonation changera de même. N'oublions pas que l'intonation française est étroitement liée à la syntaxe. Il ne suffit pas de faire prononcer correctement des phonèmes isolés mais un continuum, afin de maîtriser la langue.

Les phrases doivent être appréhendées dans leur totalité. En aucun cas, il ne faut segmenter les syntagmes. Si la correction d'un phonème s'avère indispensable, celui-ci doit être inclu dans le discours, il nous faut nous intéresser à la pragmatique de l'énonciation. Celle-ci, qui tient compte de l'implicite du discours et de la contextualisation des énoncés, n'exclut pas les dimensions extralinguistiques de la communication, donc de tous les phénomènes prosodiques.

La dimension parlée de la communication est au centre de notre réflexion linguistique et touche à l'énonciation, à la pragmatique. Ses interactions renforcent notre conviction qu'il est indispensable que les apprenants soient confrontés dès le début à certaines formes de discours parlé. Afin de dédramatiser l'apprentissage, nous proposons des activités ludiques, entre autres la chanson qui constitue un potentiel d'enrichissement linguistique et culturel. Pour chanter une chanson il nous faut les paroles et la musique mais il arrive souvent que les mots (paroles) reviennent instinctivement peu à peu grâce à la musique. L'apprentissage d'une langue se fait suivant ce schéma: les phonèmes (les paroles) et les unités suprasegmentales (la musique) génèrent le discours, la langue. Un apprenant ayant une "bonne oreille" et le sens de la musicalité, découvrira et s'adaptera plus facilement à une autre langue. Il imitera sans difficulté les nouveaux "sons" ainsi que "l'air", et la reproduction se fera donc plus aisément. Une oreille bien éduquée est toujours plus perceptive. Développer une telle

sensibilité permettra un apprentissage plus précis et l'apprenant surmontera l'obstacle de l'adaptation.

6- L'intérêt de la lecture expressive

La lecture à voix haute implique une appréhension perceptive globale des structures écrites et une oralisation de ces structures en fonction des codes spécifiques. Elle entretient des relations avec l'exclamation, l'interrogation, la négation, l'incise qui révèlent le point de vue de l'énonciateur. La lecture expressive d'une saynète met en œuvre des stratégies d'apprentissage qui facilitent la manipulation de la langue et donnent à l'élève l'occasion d'exercer l'intonation pour marquer la surprise, l'étonnement, la curiosité, le reproche, le plaisir... dans la réalité de la production littéraire. D'autre part, lire, raconter des histoires amusantes... aide à l'intériorisation de la langue.

On parle souvent de procédures pédagogiques issues de pratiques théâtrales ayant pour objet l'acquisition d'une langue étrangère. Dans ce cas, il faut rattacher cette activité non seulement à des pratiques ayant pour but la mise en voix, la mise en scène de textes dramatiques de la langue cible; outre le travail en groupe, les jeux dramatiques ont un effet dynamisant. Ils favorisent l'expression orale et la créativité de l'apprenant.

Le jeu dramatique implique l'individu, consolide les acquis, élargit la formation des enseignants. L'enseignant conduit l'apprenant à faire "sans y penser". Ses efforts vont l'aider à développer et à maîtriser les apprentissages nécessaires pour se débrouiller à l'oral.

La saynète "L'automobiliste"⁶ comporte deux personnages, la situation et le vocabulaire de cette petite pièce comique s'adaptent facilement à des faux débutants. Si nous voulons encourager nos élèves à prendre la parole en classe, nous devons essayer de créer les conditions matérielles et psychologiques qui faciliteront la prise de parole et la participation aux activités dans un climat de confiance, de tolérance et de respect mutuel.

Outre les jeux de mots, qui par ailleurs distrairont et amuseront l'apprenant, la lecture de cette saynète nous permet de travailler l'intonation et sa fonction distinctive dans le discours.

"En voiture"

L'agent (rejoignant l'automobiliste après avoir siffler): Alors, monsieur vous n'avez pas vu le feu?

L'automobiliste: Le feu? Où ça? Il y a le feu? Il faut appeler les pompiers!

L'agent: Mais non, monsieur, le feu rouge! Il faut s'arrêter au feu rouge.

L'automobiliste: Ah, excusez-moi, je ne l'ai pas vu.

L'agent: Et votre ceinture? Vous n'avez pas attaché votre ceinture!

L'automobiliste: Je n'ai pas besoin de ceinture, monsieur l'agent, j'ai des bretelles pour tenir mon pantalon.

⁶ Hinglais, S., *Pièces et dialogues pour jouer la langue française*, Paris, Retz, 1999.

L'agent: Oh, mais je n'aime pas qu'on se moque de moi. Montrz-moi vos papiers!

L'automobiliste: Quels papiers?

L'agent: Les papiers de la voiture, bien sûr!

L'automobiliste: (qui cherche dans ses poches et en sort toute une série de papiers): Des papiers...

Attendez, j'ai du paier pour écrire, des papiers de bonbons, des mouchoirs en papier... c'est tout.

L'agent: Bon, vous n'avez pas de papiers... Et votre permis de conduire, vous l'avez?

L'automobiliste: Un permis de conduire? Mais pourquoi faire?

L'agent: Mais enfin, monsieur, vous ne pouvez pas rouler sans permis!

L'automobiliste: Mais si! la voiture ne peut pas rouler sans essence, mais sans permis, elle marche quand même, vous savez!

L'agent: Mais il est fou celui-là! Vous allez souffler dans le ballon!

L'automobiliste: Vous avez un ballon? Vous pouvez me le donner pour mon petit garçon? Il adore jouer au ballon!

L'agent: Cette fois, ça suffit! (Il fait descendre l'automobiliste de la voiture.) Je vou emmène au poste!

L'automobiliste: Ah non!

L'agent: Comment ça, non?

L'automobiliste: D'abord on dit pas "au poste", monsieur l'agent, on dit "à la poste". Ensuite, le facteur est déjà passé, alors je n'ai pas besoin d'aller à la poste!

L'agent: Et moi, je vous dis que vous allez venir avec moi au poste de police!

L'automobiliste: Mais lors, qu'est-ce qu'on fait de la voiture?

L'agent: On la laisse là.

L'automobiliste: C'est embêtant, elle n'est pas à moi...

L'agent: Ah bon? À qui est-elle?

L'automobiliste: Je ne sais pas, je l'ai trouvée en bas de la rue...

Pour conclure, nous dirons que dans le domaine de l'apprentissage d'une langue étrangère, la manière de remédier la surdité phonologique passe par l'éducation auditive aussi bien au niveau du phonème que de la dimension de la communication. Nous pouvons dire que la bonne perception des nouveaux sons dans le discours fait partie intégrante de la réalité de la nouvelle langue.

Références Bibliographiques

Fraisse, P., *Psychologie du rythme*, Paris, PUF, 1974.

Hinglais, S., *Pièces et dialogues pour jouer la langue française*, Paris, Retz, 1999.

Renard, R., *Mémento de phonétique à l'usage des professeurs de langue et des orthophonistes*, Centre International de Phonétique Appliquée, Mons, Bruxelles, Didier-Hatier, 1983.

FERNANDE RUIZ QUEMOUN

Universidad de Alicante

La competencia de mediación como estrategia de comprensión

1. Introducción

Patricia Kohler-Bally, describiendo la situación de los estudiantes universitarios que acuden a un país extranjero, acogidos a los programas de intercambio Erasmus, señala que

[...] l'étudiant découvre que la situation de communication ne se déroule pas toujours comme prévu dans la méthode ou le livre d'apprentissage de la langue ne l'avait prévu. Il a pourtant appris un certain nombre de "recettes" qui ne fonctionnent malheureusement pas car le milieu immersif, loin d'être progressif et homogène, lui réserve d'amères épreuves qu'il doit surmonter dans l'immédiateté de la situation de communication. La classe de langue l'avait préparé à un certain nombre de problèmes avec leurs solutions mais la vie en immersion lui fait découvrir mille autres situations communicatives dont il ne possède pas toujours la clé.¹

Según las orientaciones del Consejo de Europa en materia de aprendizaje de lenguas, se entiende por competencia de mediación, la capacidad para hacer de intermediario entre culturas, negociar la diversidad de los sentidos y adaptar puntos de vista móviles para facilitar la comprensión de los interdiscursos.

La relevancia y actualidad del tema en materia de enseñanza-aprendizaje de lenguas es tal, que el mismo Consejo de Europa creó en 1994 una institución, el CELV (*Centre Européen pour les Langues Vivantes*), cuyos objetivos principales son el apoyo institucional para la puesta en marcha de políticas lingüísticas educativas y el desarrollo de proyectos innovadores en el campo del aprendizaje y de la enseñanza de las lenguas en una Europa plurilingüe. En el CELV se han llevado a cabo proyectos y talleres de reflexión y análisis de las necesidades lingüísticas en situaciones de comunicación en las que intervienen participantes de diferentes lenguas, en las que es necesario desarrollar elementos de mediación que ayuden a la intercomprensión lingüística y cultural.

El objetivo del presente trabajo es poner de manifiesto la necesidad e importancia de integrar la formación al desarrollo de la competencia de mediación en el currículo de lenguas con vistas a formar usuarios de Lengua Extranjera (LE) capaces de establecer puentes entre su propia lengua y cultura (o entre otras que conoce) y la(s) que está aprendiendo.

¹ Kohler-Bally, P. "Médiation et séjour d'études: le cas de l'étudiant Erasmus", en Lévy, D., Zarate, G. (coord.) *La médiation et la didactique des Langues et des cultures*, LFD, Recherches et Applications, Paris, Clé International, 136-142, 2003.

2. La competencia de mediación

Según el *Marco de Referencia Europeo* (MRE) para el Aprendizaje de Lenguas del Consejo de Europa, la mediación es considerada como una de las dimensiones de la competencia comunicativa que han de desarrollar los ciudadanos europeos integrados en una sociedad plurilingüe. Por primera vez el MRE considera las actividades y estrategias de interacción y de mediación como componentes básicos de la competencia comunicativa al lado de las tradicionales actividades y estrategias de comprensión y de expresión oral y escrita. El enfoque plurilingüe expresado en el MRE se centra en la capacidad de los hablantes de ir ampliando su experiencia lingüística a medida que van recorriendo nuevos contextos culturales. Tal y como afirman Cantero y De Arriba² la mediación lingüística no es una mera novedad metodológica, sino una actividad esencial de supervivencia en las relaciones humanas que se desarrollan en contextos plurilingües.

En la base misma del concepto de *mediación* existe un componente sociocultural. Sin embargo, tal y como señala Lévy³, la mediación abarca ámbitos muy variados: derecho, psicología, traducción e interpretación en el mundo diplomático, psicopatología de las relaciones interpersonales, política de acogida e integración de inmigrantes, etc., siempre desde el punto de vista de la resolución de conflictos pacíficos.

En el campo de la psicopedagogía, es un término que se asocia con el papel del enseñante en los modelos de Vygotski y Bruner. Vygotski ya en 1934 apuntaba al concepto de mediación en los siguientes términos:

Con ayuda de la imitación en la actividad colectiva guiada por los adultos, el niño puede hacer mucho más de lo que puede hacer con su capacidad de comprensión de modo independiente. La diferencia entre el nivel de las tareas realizables con ayuda de los adultos y el nivel de las tareas que pueden desarrollarse con una actividad independiente, define el área de desarrollo potencial del niño. [...] Lo que el niño puede hacer hoy con ayuda de los adultos lo podrá hacer mañana por sí solo⁴.

La labor del profesor, partiendo de este concepto, es de orientar la situación, de guiar a los estudiantes hacia el descubrimiento de los modelos implícitos que tienen en sus mentes y que les pueden ser útiles para resolver los problemas a través de preguntas motivadoras y

² Cantero Serena, F.J., De Arriba García, C. “Actividades de mediación lingüística para la clase de ELE”, Revista *Red ELE*, nº 2, ISSN: 1571-4667, http://www.sgci.mec.es/redele/revista2/cantero_arriba.htm, 2004, (22/04/05).

³ Lévy, D. “Médiation, didactique des langues et subjectivité”, en Lévy, D., Zarate, G., *La médiation et la didactique des Langues et des cultures*, LFD, Recherches et Applications, París, Clé International, 2003, p.11.

⁴ Vygotski, L. S. “Aprendizaje y desarrollo intelectual en la edad escolar”, en *Infancia y Aprendizaje, 1934-1984 “Vygotski, cincuenta años después”*, ed. Aprendizaje S.A., Madrid, 1984, p.112-113.

desafiantes por ejemplo, es decir, tratar de hacer aflorar y desarrollar en los estudiantes su *área de desarrollo potencial*.

Ampliando la idea de Vygostki, Bruner define como “andamiajes” (*scaffolding*) las conductas de los adultos destinadas a posibilitar el aprendizaje y la realización de tareas por parte del niño, que estarían más allá de sus posibilidades individuales. Esta nueva aportación justifica nuevamente la labor del profesor en el proceso de aprendizaje. Para Vygotski y Bruner, en definitiva, el aprendizaje es una transacción, un intercambio sociocultural entre el aprendiz y un miembro de su cultura más experimentado que él.

De manera global podemos situar el concepto de mediación en cuatro ámbitos de aplicación, tal y como señala Villanueva⁵:

- La *mediación pedagógica*, entendida ésta en dos sentidos: mediación entre profesor y estudiante, según Vygostki y Bruner, y mediación entre estudiantes.
- La *mediación espontánea* de la vida corriente, es decir la que impulsa a los ciudadanos a ofrecer ayuda en situaciones de desequilibrio de información (viajes, migraciones laborales, etc.).
- La *mediación de los trabajadores sociales* (asistentes sociales, voluntarios) busca ayudar a emigrantes o personas que necesitan de un tercero para resolver asuntos burocráticos y administrativos.
- La *mediación jurídica* es un sistema alternativo de resolución de conflictos en el que interviene un tercero neutral al que se le denomina *mediador*.

Por otro lado, Villanueva presenta la *competencia lingüística de mediación*, competencia que poseen los traductores e intérpretes, y que en mayor o menor medida está presente en las otras situaciones de mediación descritas. También es una dimensión de la competencia lingüística en L1 y L2 que contempla el MRE, tal y como hemos señalado anteriormente. En todos los casos, la noción de mediación conlleva la idea de construir puentes que faciliten la comprensión, de crear y negociar espacios de diálogo, de acortar las distancias, desarrollar estrategias de acercamiento y tejer conjuntamente, a través del discurso, la trama de la intercomprensión.

⁵ Villanueva Alfonso, M.L., “Plurilingüisme i Mediació”, conferencia impartida el 11.04.05 en las *Jornades: La Llengua a Europa i la integració lingüística a la Plana. Comunicació en català a l’espai cultural europeu*, Universitat Jaume I. Castellón de la Plana. En prensa.

3. La competencia de mediación en didáctica de las lenguas extranjeras

El aprendizaje de una LE es un proceso complejo en el que podemos distinguir tres niveles de aprehensión y utilización de la misma: (1) como un objeto de estudio en el país de origen con un objetivo más o menos claro de uso inmediato; (2) como instrumento de comunicación en el país de destino; (3) como elemento de integración sociocultural cotidiano en el país de destino en interacción con otros hablantes. El encuentro con el otro es lo que permite pasar del uso instrumental al valor de integración de la lengua⁶. El primer nivel, a nuestro entender, es el más importante, es en el que tenemos que ofrecer las bases y las herramientas a nuestros estudiantes para que en los niveles 2 y 3 la comunicación tenga éxito.

En nuestra situación de clase nos encontramos con que el profesor de lengua y cultura extranjeras representa ante sus estudiantes lo que Gautheron-Boutchatsky *et alii*⁷ definen como un *passeur de sens*, ya que en su clase se crea un espacio en el que la mediación es necesaria por diferentes razones y a diferentes niveles. En primer lugar, la enseñanza es en ella misma un proceso de mediación, de transmisión de sentido a quienes todavía no han accedido al saber; en segundo lugar, el contenido mismo que se enseña conduce a una confrontación de lenguas, culturas e identidades diferentes. Además, la creciente movilidad social hace que sea cada vez más frecuente encontrar en las aulas estudiantes de culturas diferentes, aspectos que, por un lado, pueden acarrear incomprensiones y causar malentendidos, pero que, por otro lado, ofrecen la posibilidad de realizar un trabajo de acercamiento, de construcción de sentido y de mediación muy útil y rico, en cuanto a las variedades de comportamiento. El enseñante se convierte en este contexto en mediador que debe establecer lazos entre las diferencias lingüísticas y culturales, y hacerlas accesibles y aceptables a los aprendices.

Cada una de las actividades que se realizan para el aprendizaje de la lengua está diseñada o seleccionada por el profesor, esto supone que éste conoce las claves que el estudiante necesitará para comprender la cultura del país de acogida y podrá así anticipar sus reacciones para ayudarles a construir objetivamente sus nuevos puntos de referencia. Su función ya no es la de transmitir un saber, sino más bien la de hacerle sortear los obstáculos relacionados con un nuevo entorno social y cultural, ayudándole a descubrir al “otro”.

⁶ Kohler-Bally, P., *op.cit.* p.140.

⁷ Gautheron-Boutchatsky, Ch., Kok Escalle, M-C., Androulakis, G., Rieder, K., “Retrouver le sens perdu ou les fausses identités du document authentique publicitaire” en Lévy, D., Zarate, G. (coord.) *La médiation et la didactique des Langues et des cultures*, LFD, Recherches et Applications, París, Clé International, 2003, p.45.

El concepto de saber se redefine así presentándose como la elaboración de nuevas herramientas para aprender a descodificar un nuevo entorno lingüístico y cultural diferente. Ayudando al aprendiz a vivir las diferencias y a resolver problemas de comunicación, la mediación se presenta como una estrategia, tanto para el profesor como para el aprendiz. En este proceso, la colaboración de los aprendices se hace imprescindible en el trabajo de construcción de puentes entre las culturas. Por su parte, el aprendiz se convierte también en mediador.

El desconocimiento del sistema sociocultural propio de la lengua estudiada perjudica el buen funcionamiento de la comunicación, pudiendo hacerla incluso imposible creando malentendidos. Normalmente, los aprendices perciben la cultura extranjera a través de su propia cultura que actúa como filtro⁸ y se sienten sorprendidos por aquello que difiere de su propio conocimiento. Su sistema de valores, sus representaciones culturales les conducen a menudo a la generalización. Deben aprender a observar, interpretar y comprender los comportamientos de los miembros de la comunidad implicada. Es conveniente, por tanto, realizar un trabajo de reflexión con ellos para que puedan detectar las representaciones primarias e ir más allá de los estereotipos; estas primeras diferencias les harán observar lo nuevo con una mirada atenta y harán que poco a poco se vayan convirtiendo poco a poco en embajadores de su propia cultura⁹ y la compararen con la de otros países. En este sentido, profesor y aprendiz juegan el papel de “mediadores de la propia cultura”, en términos de M. Anquetil¹⁰.

4. Actividades y estrategias que favorecen la mediación

En el ámbito de la negociación comercial H. Peyrard/Zumbihl¹¹ afirma que lo esencial de la competencia de mediación sólo puede adquirirse en el seno de la empresa extranjera en el país de que se trate. Evidentemente, ésta es la situación ideal en todos los ámbitos. Sin embargo, la realidad de una clase, es bien diferente. En este caso, la carencia del contexto real ha de ser sustituida por la experiencia y conocimientos del profesor que ha de realizar las labores de mediador y hacer aflorar aquellos elementos que pueden llevar a confusión para evitar el error y el malentendido.

⁸ Sanz Gil, M., “Aprendizaje de lenguas: una apuesta por el plurilingüismo y la multiculturalidad”, *Homenaje a Josefa María Castellvi*, Valencia, Universitat de València, 2002, p.360.

⁹ Kohler-Bally, P., *op.cit.* p.141.

¹⁰ Anquetil, M., “Apprendre à être un médiateur culturel en situation d’échange scolaire”, en Lévy, D., Zarate, G. (coord.) *La médiation et la didactique des Langues et des cultures*, LFD, Recherches et Applications, Paris, Clé International, 2003, p.124.

¹¹ Peyrard/Zumbihl, H., *Anglais de spécialité et acquisition de la compétence de médiation culturelle en milieu universitaire*, Tesis Doctoral defendida en diciembre de 2004, Université de Nantes.

Según el MRE, “en las *actividades de mediación*, el usuario de la lengua no se preocupa de expresar sus significados, sino simplemente de actuar como intermediario entre interlocutores que no pueden comprenderse de forma directa, normalmente (pero no exclusivamente) hablantes de distintas lenguas”.

De manera general¹², el profesor deberá propiciar la reflexión con los alumnos sobre la manera de dibujarse, de dibujar al otro y de dibujar las prácticas extranjeras desconocidas, o conocidas pero estigmatizadas, a través de ejercicios de educación lingüística sobre la caracterización, el distanciamiento, la búsqueda de analogía, diferencia, contraste, etc. Se trataría de conocerse a sí mismo para descubrir al “otro”.

En este sentido, podemos determinar tres momentos en el proceso de mediación: (1) proceso de auto-observación y análisis; (2) descentramiento, distanciamiento de la propia cultura; (3) ponerse en el lugar del otro para establecer las claves del entendimiento mutuo.

Según M. Anquetil¹³ la labor de los didactas de lenguas y culturas extranjeras debe ir encaminada a: (1) crear protocolos de situaciones comunicativas de mediación o situaciones en las que los sujetos en situación de contacto intercultural deberán acomodar su comportamiento práctico, verbal y cultural, a fin de encontrar terrenos y modalidades de interacción distintos de los de la propia cultura; (2) concebir una enseñanza progresiva de las competencias de mediación, es decir del conjunto de *savoirs* y de *savoir-faire* lingüísticos, culturales, de comportamiento y metodológicos necesarios para tener éxito en los intercambios; (3) valorar las competencias adquiridas insertándolas plenamente en los recorridos curriculares escolares.

Las estrategias de mediación constituyen un proceso de acercamiento al otro que implica desarrollar otras estrategias como: estrategias de planificación, teniendo en cuenta las necesidades y las características del interlocutor; de previsión de posibles interpretaciones diferentes; de control y verificación de la coherencia de la recepción. Esta verificación puede incluir actividades de reparación que implican una redefinición, reformulación, un ajuste de la expresión recurriendo a diccionarios, fuentes de documentación, o consultando a expertos.

Como entrenamiento a este tipo de estrategias el MRE sugiere la realización de una serie de actividades de mediación tanto orales como escritas, que si bien algunos autores las critican argumentando que parecen pertenecer más a la formación de traductores e interpretes que a la formación en LE, pensamos que se trata de actividades fácilmente extrapolables a una situación de clase de LE, realizadas como pequeños ejercicios de simulación o juegos de rol.

¹² Anquetil, M., *op.cit.* p.127.

¹³ *Op.cit.* p.125.

Como actividades de mediación oral el MRE señala: la interpretación simultánea, la interpretación consecutiva y la interpretación informal: de visitantes extranjeros en el país propio; de hablantes nativos en el extranjero; en situaciones sociales y en intercambios comunicativos con amigos, la familia, clientes, huéspedes extranjeros, etc.; de señales, cartas de menú, anuncios, etc. En cuanto a las actividades de mediación escrita: la traducción exacta, la traducción literaria, el resumen, la paráfrasis, etc.

Otro aspecto importante es lo que M. Anquetil¹⁴ denomina “el arte de hablar a los extranjeros”, se trata de controlar la calidad física de la elocución (dicción, volumen, ritmo de la producción oral), de utilizar sinónimos y paráfrasis, escoger el registro de habla, recurrir a palabras genéricas, términos internacionales, evitar o explicitar las expresiones con sentidos implícitos o con fuerte contenido cultural inaccesible a un locutor extranjero principiante.

5. Conclusión

Danielle Lévy plantea el tema de la mediación como una pregunta al inicio de su trabajo: «La médiation, un passage obligé quand on parle de langues?»¹⁵. Tras la argumentación presentada en el nuestro, nos encontramos en disposición de poder plantearlo como una aserción.

En efecto, una enseñanza orientada hacia la didáctica de la mediación velará por proporcionar rápidamente a los aprendices los medios lingüísticos necesarios para una expresión atenta para presentar, comparar, juzgar, reaccionar, informarse sea en lengua materna o en lengua extranjera.

En este sentido, reclamamos pues, una mayor presencia de las actividades de mediación en la clase de lenguas incluso impartida como materia independiente destinada a aquellos estudiantes que han de continuar sus estudios en universidades extranjeras, materia independiente en el sentido en que favorece una reflexión sobre las estrategias de aprendizaje, basadas en la interacción entre las situaciones formales e informales. Se trataría “no de dar recetas” sino de conocer las propiedades de los ingredientes.

Referencias bibliográficas

Anquetil, M., “Apprendre à être un médiateur culturel en situation d’échange scolaire”, en Lévy, D., Zarate, G. (coord.) *La médiation et la didactique des Langues et des cultures*, LFDM, Recherches et Applications, París, Clé International, 121-135, 2003.

¹⁴ *Op.cit.* p.127

¹⁵ Lévy, D. , *op.cit.* p.10.

- Cantero Serena, F.J., De Arriba García, C. “Actividades de mediación lingüística para la clase de ELE”, Revista *Red ELE*, nº 2, ISSN: 1571-4667, http://www.sgci.mec.es/redele/revista2/cantero_arriba.htm, 2004, (22/04/05).
- Gautheron-Boutchatsky, Ch., Kok Escalle, M-C., Androulakis, G., Rieder, K., “Retrouver le sens perdu ou les fausses identités du document authentique publicitaire” en Lévy, D., Zarate, G. (coord.) *La médiation et la didactique des Langues et des cultures*, LFDM, Recherches et Applications, Paris, Clé International, 44-57, 2003.
- Kohler-Bally, P. “Médiation et séjour d’études: le cas de l’étudiant Erasmus”, en Lévy, D., Zarate, G. (coord.) *La médiation et la didactique des Langues et des cultures*, LFDM, Recherches et Applications, Paris, Clé International, 136-142, 2003.
- Lévy, D. “Médiation, didactique des langues et subjectivité”, en Lévy, D., Zarate, G. (coord.) *La médiation et la didactique des Langues et des cultures*, LFDM, Recherches et Applications, Paris, Clé International, 10-23, 2003.
- Consejo de Europa, *Marco Referencia Europeo para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*, <http://cvc.cervantes.es/obref/marco/> (22/04/05).
- Peyrard/Zumbihl, H., *Anglais de spécialité et acquisition de la compétence de médiation culturelle en milieu universitaire*, Tesis Doctoral defendida en diciembre de 2004, Univ. de Nantes.
- Sanz Gil, M., “Aprendizaje de lenguas: una apuesta por el plurilingüismo y la multiculturalidad”, *Homenaje a Josefa María Castellvi*, Valencia, Univ. de València, 353-364, 2002.
- Villanueva Alfonso, M.L., “Plurilingüisme i Mediació”, conferencia impartida el 11.04.05 en las *Jornades: La Llengua a Europa i la integració lingüística a la Plana. Comunicació en català a l’espai cultural europeu*, Universitat Jaume I. Castellón de la Plana. En prensa.
- Vygotski, L. S., “Aprendizaje y desarrollo intelectual en la edad escolar”, en *Infancia y Aprendizaje, 1934-1984 “Vygotski, cincuenta años después”*, ed. Aprendizaje S.A., Madrid, 105-138, 1984.

MERCEDES SANZ GIL

Universitat Jaume I

La catacresis: de la inopia a la expresividad

El término catacresis es de origen griego, siendo su primera acepción en el lenguaje corriente la de “uso excesivo o consumo”¹. El gramático Tryphon (siglo I a.C.) lo define² como una manera de hablar que consiste en la transferencia de una primera denominación, empleada en sentido propio o verdadero, a una realidad privada de designación. La lengua francesa lo incorpora a su léxico en 1557 con la forma *catachrèse*³. Es inicialmente una figura de significación –por oposición a las figuras de construcción o de organización del discurso– por la que se otorga a un significante un significado que ya pertenece a otro. Esa impropiedad proveniente de la desviación está impuesta generalmente –aunque no siempre como veremos– por la inopia o ausencia del término adecuado en el repertorio léxico de la lengua. Para paliar una laguna en la terminología disponible, el hablante separa una palabra de su sentido ordinario con la intención pragmática de bautizar otra realidad de sentido coincidente en algún punto, desprovista hasta ese momento de apelación propia o específica. La catacresis se convierte en tropo cuando la palabra, ya alejada de su sentido propio, se acepta dentro del lenguaje común para significar algo nuevo por analogía con el objeto al que daba nombre en un principio.

Por ser fuente de polisemia es naturalmente un procedimiento de enriquecimiento semántico, pero conlleva indefectiblemente un empobrecimiento en el terreno léxico. O lo que es lo mismo, la palabra aumenta sus acepciones en detrimento de un posible mayor número de neologismos. En ese terreno conviene no obstante distinguir entre neologismos de forma y

¹ “κατάχρησις, εως, *excessive use or consumption*, Pteb. 61(b). 305 (ii B.C.), Gal. 19.679”, en Liddell, H.G. y Scott, R., *A Greek-English Lexicon*, Oxford, 1968, p. 921.

² Tryphon, Περὶ τρόπων, ed. Spengel L., *Rhetores Graeci* (1856), vol. 3, Leipzig, Teubner, reimpr. Frankfurt am Main, Minerva, 1966, p. 192, 21. M. Aquien y G. Molinié señalan que la catacresis se utilizaba como figura de retórica para designar el empleo abusivo de una palabra, *Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 476. Por su parte, H. Morier precisa la etimología del término aludiendo a su condición de sustantivo verbal de “καταχράω, j’exploite, je fais (un mauvais) usage de, formé de κατά, en bas, et χράω, je me sers de”, en *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique* (1961), Paris, PUF, 1989, p. 178.

³ En *Le Bon Usage* se señala, dentro de la evolución semántica, el cambio de sentido que por su morfología sufre este término en Bélgica, en donde se llega a emplear como insulto: “La forme des mots, leur sonorité, semble jouer un certain rôle. C’est le cas des termes d’affection ou d’injure. Ainsi, apothicaire et catachrèse en Belgique: *Mais je ne vous insulte pas, espèce de CATACHRÈSE!* [dit le capitaine Haddock] (HERGÉ, *Bijoux de la Castafiore*, p. 19)”, en Grevisse, M., *Le Bon Usage. Grammaire française refondue par André Goosse*, (1993), De Boeck & Duculot, 2001, p. 265.

neologismos de sentido⁴. Es en esta última categoría en la que habría que incluir la catacresis.

Pierre Fontanier⁵, autor del tratado considerado por Gérard Genette⁶ como la culminación de toda la retórica francesa, distingue tres tipos de catacresis según su origen. La transferencia semántica puede obedecer a una simple analogía –catacresis metafórica–, a una analogía con idea de contigüidad –catacresis metónimica–, o de inclusión –catacresis de sinécdoque.

En cualquier caso, el proceso comienza con un deslizamiento semántico: una palabra se emplea como metáfora, metonimia o sinécdoque para designar una realidad que ningún término literal identifica en la lengua. Con el tiempo y adoptadas por el uso, estas imágenes se fijan y se convierten en una expresión corriente. Son figuras que, por su acierto, han calado tanto en la mente humana que ya no se consideran como tales al desvanecerse su primitivo carácter de elementos de denominación por asociación. En eso se distinguen de las metáforas, metonimias y sinécdoques puras en las que una palabra desplaza a otra para dar nombre a un referente. Las catacresis se consideran por tanto tropos lexicalizados y necesarios con los que no se pretende conseguir ningún efecto de impacto expresivo. Pierden su rango de figuras de estilo pero ganan en carácter objetivo y no fluctuante, admitido por la comunidad lingüística y cultural. Esto hace que el hablante no pueda optar por un sinónimo, no tenga libertad de creación, ya que se interpretaría como un error por su parte: eso ocurriría por ejemplo al decir *la patte* en vez de *le pied*, o *la coupe* en vez de *la tête*, refiriéndose a un árbol.

Las catacresis de metáforas fijan el paso de un significado a otro por la presencia de un sema común que da lugar en principio a una comparación y acaba convirtiéndose en identificación. Son numerosísimas y pueden afectar prácticamente a todas las categorías tradicionales de la oración. Las razones de su aparición y de su éxito son complejas, y no vamos a entrar en enumerarlas, aunque no podemos dejar de aludir a las dadas por Charles Bally⁷ al referirse a los orígenes del lenguaje figurado. En efecto, la incapacidad del ser

⁴ Véase al respecto el estudio de Sommant, M., “Innovation lexicale: sources de néologismes, normalisation et intégration dans les nomenclatures des dictionnaires de la langue française”, en Sablayrolles, J.-F., *L’innovation lexicale* (Textes réunis et présentés par), Paris, Champion, 2003, p. 247-260. Dentro de los neologismos de sentido distingue “néologismes par changement de classe ou de catégorie grammaticale” y “néologismes par sens nouveau donné à un mot existant déjà, nouveau rapport signifiant / signifié”, p. 253. Estos últimos hicieron las delicias de A. Breton y de P. Eluard, que en su *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938), Paris, J. Corti, 1991, concebido como catálogo de la Exposición Internacional del Surrealismo, los legitimaron para poder definir las invenciones de este movimiento. Eluard comentaba un año más tarde en *Donner à voir*: “J’ai toujours eu l’impression qu’il y a bien assez de mots dans le dictionnaire pour exprimer d’une façon décente mes désirs”, *Oeuvres complètes I*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, p. 930.

⁵ *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 213-215.

⁶ *Ibid.*, Introducción de G. Genette, p. 5.

⁷ *Traité de Stylistique française*, Genève, Libr. Georg & Cie. / Paris, Libr. C. Klincksieck, vol. I, 1951, p. 187-189.

humano para concebir la abstracción absoluta sin establecer ningún contacto con la realidad concreta que da origen a la metáfora, la tendencia a dar nombres a la naturaleza aplicándole los mismos parámetros que al ser humano, y la pereza mental o lingüística a la hora de enunciar con toda precisión lo que percibimos, son determinantes en el proceso.

El hombre, como canon del universo conocido, ha proporcionado una importante fuente de analogías. También el entorno más o menos próximo a él constituye un yacimiento inagotable de parangones. Así por ejemplo, *bras, tête, aile, feuille, ciel, cataractes*, en un principio sólo designaban esas partes corporales, o elementos de la naturaleza. En vez de inventar nombres para identificar nuevas realidades observadas o creadas, se les dieron otros usos a aquéllos.

Dentro del ser humano, la parte considerada primordial, la cabeza, designa en virtud de su forma, del lugar que ocupa o de su importancia dentro del cuerpo del hombre, numerosas realidades. Así, decimos: *la tête d'un clou, d'une épingle, d'un arbre, d'un pavot, d'un chou, une tête de pont, à la tête d'une armée, une tête d'ail*. El ojo también ha dado lugar a incontables catacresis que evocan sus características: podemos referirnos a *un oeil de pomme de terre* (a pesar de existir el término más exacto: *bourgeon*), a *l'oeil de l'aiguille, de la serrure*. Los ojos de otros animales forman nombres compuestos: *un oeil-de-boeuf, un oeil-de-chat, un oeil-de-perdrix* adjudicados a realidades que poco tienen que ver con ellos. La boca es igualmente fuente de deriva: *une bouche de métro, d'égout*. *Cul* puede nombrar el lugar sobre lo que algo se asienta, *un cul-de-jatte, le cul d'une bouteille, d'une casserole, faire cul sec*, pero también el final de un circuito: *un cul-de-sac, un cul-de-lampe*, e incluso un color verde muy preciso: *cul-de-bouteille*. En cuanto a las extremidades, los brazos han dado: *un bras de mer, les bras d'une rivière, d'une balance, être en bras de chemise, un bras de fer, un bras d'honneur...* *Les pieds de table* designa las patas que soportan el tablero, *le pied du lit* se refiere en cambio a uno de los extremos de la cama; *le pied d'athlète* da nombre a una patología de la piel.

Dentro del mundo animal, la mariposa da nombre a nuestra “pajarita”: *un noeud papillon*. Se dice *avoir des fourmis dans les jambes*; hablamos de *un boa* para referirnos a una estola de plumas. *Une grue* en sus distintas acepciones puede designar: una grulla, una grúa, una prostituta, entre las que el rasgo común es el ángulo de posición de descanso, de equilibrio, de espera. Nos referimos a las dos partes o extremidades situadas a uno y otro lado del cuerpo principal como: *les ailes d'un moulin, d'un château, d'un bâtiment, d'une armée, d'un avion, du nez*. *L'antenne de la radio, du téléviseur* sirven como las antenas de los animales para la percepción y comunicación con el exterior. *La queue* puede designar un tipo

de peinado en los humanos: *une queue de cheval*, pero distingue también un tipo de piano: *le piano à queue*. *Une langue de chat* puede ser una delicia para el paladar, si es de repostería. *Un dos d'âne* o *un nid-de-poule* se emplean como catacresis a pesar de que el término propio existe en los dos casos: *cassis* para “badén” y *trou* para “bache” del camino. En el sur de Francia, el obstáculo se humaniza y toma forma de *gendarme caché* para nombrar el “resalto” de la calzada, que obliga a reducir la velocidad en población. En otro contexto, *un gendarme* designa una impureza en una piedra preciosa, que el español prefiere, más poéticamente, llamar “jardín”. Y ya dentro del ámbito vegetal, también las derivas son frecuentes: decimos *une feuille de papier*, *feuilleter le journal*. *Pomme*, quizás por ser un fruto emblemático, da lugar a muchas desviaciones: *pomme de terre*, *de pin*, *d'arrosoir*, *de douche*, *d'Adam*. *Les palmes* dan nombre a las aletas para nadar por su semejanza con la hoja de palma. Un *champignon atomique* evoca la nube que produce la explosión nuclear. *Un chignon banane* alude, como la *queue de cheval*, a una manera de recogerse el pelo. El mundo de las plantas silvestres o cultivadas abunda en derivas: *la queue-de-renard*, *la chaîne-des-coeurs*, *le nid-d'oiseau*, *l'épine du Christ*, *l'étoile de Noël*, ...

Los nombres de elementos de la naturaleza se pueden aplicar a un objeto fabricado por el hombre: *un ciel de lit* o al revés: *le lit d'un fleuve*; el nombre de un objeto fabricado puede aplicarse a otro: *la nef d'une église*; *une bretelle d'autoroute* para referirnos a un ramal de conexión. En el ámbito de la alimentación, pongamos por caso, se recurre a cualquiera de los campos citados: *une baguette*, *un croissant*, *un éclair*, *un petit chou*, *le trou normand*. Joyas como *une alliance*, *un solitaire*, toman su nombre de actos o sentimientos humanos.

Entre los adjetivos, abundan las catacresis de metáforas sinestésicas cuando la deriva se hace aplicando lo que correspondería a la percepción proveniente de un determinado sentido, a otro sentido diferente: *une couleur criarde*, *un bruit sec*, *un son éclatant*, *une chaleur écrasante*, *un ton rude*, *une voix douce*. *Aigre* tiene un campo de aplicación bastante amplio ya que desde el originario del gusto, ha invadido con éxito otros como los del olfato, el oído, el tacto o la vista: *une odeur aigre* se aplica a un olor desagradable; decimos también *un grincement aigre*, *une voix aigre*; en pintura se denominan *couleurs aigres* los que no están difuminados en sus uniones con otros, o están mal conjuntados.

La catacresis de metonimia se produce cuando la primera acepción se convierte en un sema de la nueva acepción, designando un objeto autónomo con respecto al primero, pero manteniendo con él un lazo obligado de contigüidad, coexistencia o dependencia. Pueden proceder del nombre del individuo creador, inventor, promotor o fabricante para designar el objeto inventado o fabricado: *Poubelle*, prefecto parisino que impuso el uso del recipiente

destinado a recoger la basura no podía imaginar la acogida de su apellido en el mundo de los desechos. Mejor suerte corrieron Mac Adam, que bautizó sin proponérselo el sistema de pavimento a base de granito triturado: *macadam*, o el inventor de la marca de frigoríficos *Frigidaire*, que hoy da nombre a ese electrodoméstico. Bougie, ciudad argelina de donde procedía la cera, denomina por antonomasia a la vela. A su vez, el objeto o instrumento puede designar a la persona que lo utiliza: *un béret vert*, o *le premier violon* y no *le premier violoniste*. En este último caso, la razón es que este término no aparece hasta 1823, mientras que *violon* existía desde 1500. Sin embargo, hoy se mantiene *premier violon* como estrato de la lengua anterior a la aparición de *violoniste*. Algo parecido ocurre con *flûte*, término consignado en 1175, que da nombre al instrumento y a quien lo toca: *un flûte*, mientras que *un flûtiste* se crea en 1832; o con *un trompette* (1400) y su derivado *trompettiste* (1830). También se mantienen los dos términos para el músico que toca la tuba: *un tuba*, *un tubiste* (aunque este último sólo lo utilizan los iniciados). El continente puede ser el único medio de referirse al contenido: *le parterre*, *le paradis* (designan respectivamente la platea y el gallinero, pero también al público que los ocupa en un teatro), de la misma manera que el uso al que se destina un edificio o institución puede designar inequívocamente a éstos: *L'Opéra* identifica al teatro parisino.

Las catacresis de sinécdoques proceden de esa variedad o subespecie de metonimia por la que un término sustituye a otro sobre la base de una relación de inclusión o englobamiento. Pueden nombrar la parte para designar el todo: *Il nous manque des bras* implica que se necesitan jornaleros, como *gagner son pain* alude al dinero para comprar cualquier cosa, no sólo el pan, *les sans-toit*, *les sans-papiers* a los que carecen respectivamente de vivienda o son inmigrantes en situación irregular, *un nez* al experto en reconocer aromas de perfumes o vinos, y *un tabac* alude a la tienda en que se vende, entre otras muchas cosas, tabaco. En otras ocasiones tenemos que nombrar el todo para designar la parte: *La police lui a demandé ses papiers*, cuando lo que se le ha pedido al conductor es concretamente el carnet de conducir y la documentación del coche; decimos: *Mon père a la Légion d'honneur*, cuando está claro que sólo posee la condecoración y no el organismo que recompensa valores civiles y militares.. La materia sustituye en ocasiones al objeto fabricado con ella: ése es el caso de *l'argent* para decir “dinero” aunque ya no se haga de ese metal, de *un bronze* por una figura de bronce o un *marbre* por una estatua de mármol, de *une toile* por una pintura sobre lienzo, de *un vison* por el abrigo hecho con la piel de ese animal, de *un fer à cheval*, *à repasser*, *à souder*, *à friser*, de *un feutre* para referirse a un sombrero flexible o a un *crayon/stylo-feutre*. A veces el género o especie toman el lugar del individuo o elemento:

Comme dîner, une charcuterie; Allons prendre une viennoiserie. Son catacresis de sinécdoques por antonomasia: *un hercule, un mécène* o *un sosie*.

Este parasitismo léxico permite no obstante en determinados contextos reavivar el procedimiento trópico que originó la catacresis. Se habla de *les dents d'une scie, d'une fourche, d'un peigne* por la similitud de las formas, pero a partir de ahí se puede hablar de *un peigne édenté*, lo que aumenta un grado la figuración. Así, la lexicalización de una figura puede conllevar con el tiempo, empleos que chocan con el sentido original, sobre todo cuando se la apone a otro término con el que es, por definición, inconciliable. Eso ocurre cuando hablamos de *un pirate de l'air*, de *le mur du son* para aludir a los fenómenos aerodinámicos que se producen cuando un móvil se desplaza en el aire a la velocidad del sonido, de *le mur bleu* para una gran profundidad marina en la que se pierde el control a pesar de llevar escafandra, o de *le mur de la chaleur* hablando de un conjunto de fenómenos caloríficos. Igualmente, decimos sin pestañear: *papier toile, papier d'aluminium, de soie, de pelure, de verre, d'argent*, hablamos de *la laine de verre* o de *la laine* o *la paille de fer*, de *un écran aux cristaux liquides*, de *un fil d'acier, de fer* o *électrique*, sin pararnos a pensar en lo sorprendente de la asociación. No son sino aberraciones desde el punto de vista de la conjunción de materias recíprocamente excluyentes, que acaban imponiéndose en el uso cotidiano de la lengua para dar nombre a un elemento nuevo. Hay incluso casos de acumulación de catacresis como: *un fer à repasser en aluminium*, con los que se invita al hablante más que nunca a liberarse de sus prejuicios lingüísticos.

Por esa calidad paradójica, la catacresis puede obedecer, además de a una intención práctica, a una intención humorística o ingeniosa. Morier⁸ menciona al humorista Bainville, por asociar la agricultura a la Venus de Milo, dado que ambas carecen de brazos. D. Bergez señala por su parte una acertada fusión dentro del poema "Tendresse" de Pierre Reverdy gracias a dos catacresis en un mismo término: "Mon coeur ne *bat* que par des ailes"⁹.

La catacresis es pues fruto de la inopia, pero no sólo de ella. Nada impediría elegir para un objeto nuevo, un nombre nuevo. Pero eso supondría un esfuerzo de memorización que se puede reducir sobremanera recurriendo a lo ya conceptualizado. A veces, como se ha señalado, la catacresis actúa sin que la casilla esté vacía, y se produce la adopción de la deriva a pesar de que el término apropiado exista. P. Bacry¹⁰ señala el caso de: *bras du fauteuil* y

⁸ *Op. cit.*, p. 176.

⁹ Bergez, D., Géraud, V. y Robrieux, J.-J., *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1994, p. 41.

¹⁰ "Notons que ce phénomène de la catachrèse peut aussi apparaître lorsque le mot adéquat existe. Ainsi la formule "les bras du fauteuil" (alors qu'on pourrait dire *les accoudoirs*) a-t-elle peut-être été à l'origine une figure de style, qui faisait employer le mot *bras* dans un sens figuré [...]. Mais personne aujourd'hui ne perçoit

accouvoirs, preguntándose por qué existiendo este último y siendo perfectamente evocador, se ha preferido el primero. Si en algunos casos se descarta un término por una homonimia que puede llevar a confusión¹¹, aquí parece tratarse de una falta de aceptación popular del término propio o, en cualquier caso, una preferencia por el término figurado.

La imagen visual, sonora o mímica resulta, por su expresividad, apropiada para reforzar la vitalidad de la palabra. Esto hace que no dejen de crearse catacresis, especialmente en los campos de técnicas innovadoras. *Naviguer, serveur, portail, souris, tapis, clé (USB), surfer, mémoire, fichier, page (web), virus, corbeille à papiers, pirate*, toman hoy acepciones nuevas en un medio que avanza velozmente: el de la informática¹²; en electrónica se habla por ejemplo de *les pistes d'un magnétophone*, o de *un lecteur de disques compacts*. La posibilidad de encontrar derivados acertados a partir del término elegido o palabras de la misma familia cuenta mucho para su aceptación (*naviguer, navigateur; surfer, surfeur; pirate, pirater...*). Un ejemplo tradicional para ilustrar lo que pueden producir sucesivos abusos del lenguaje es el de la palabra *bureau* que ha designado sucesivamente por medio de catacresis metonímicas los siguientes referentes: una tela basta de lana / una mesa de trabajo sobre la que se escribe, y por extensión, cualquier mueble sobre el que se escribe, cubierto para su protección por ese tipo de tela / la habitación en la que se encuentra ese mueble / el conjunto de habitaciones donde se ejerce la actividad de la escritura / el grupo de personas que dirigen un organismo orientado a una actividad. A ese conjunto nos permitimos añadir un elemento más sacado de ese mundo informático que acabamos de mencionar: la imagen de pantalla que presenta los diferentes iconos, equivalente al “escritorio” español.

Consecuentemente, la vigencia de la catacresis está ligada a la de la realidad que denomina. Un niño de hoy en día puede no captar el sentido de *une soucoupe volante*, y sin embargo entender a la perfección lo que significan *un vaisseau spatial, la cabine-mère* o *un bouclier anti-missile*. En cuanto a la vitalidad del procedimiento, está íntimamente unida a una serie de factores internos, estrictamente lingüísticos, que actúan de forma inversamente proporcional a la adaptación de los neologismos de forma al sistema de la lengua. A estos factores se unen otros extra-lingüísticos, esencialmente de tipo social y económico. Todos ellos componen una dinámica en la que interactúan distintas fuerzas. Dentro de las fuerzas

plus de figure dans une expression aussi banale”, P. Bacry, *Les Figures de style*, Paris, Belin, 1992, p. 27.

¹¹ Morier señala el caso de la hembra del caballo, *equa* en latín, que dio *eve, ive* o *ewe* en los siglos XI y XIII. Dado que *eve* era también una de las formas de designar el agua, para evitar la homonimia se recurrió a *jument* que daba nombre hasta ese momento a cualquier bestia de carga, *op. cit.*, p. 178.

¹² Véase sobre el tema, *Glossaire des termes officiels de l'informatique*, Journal officiel de la République française, ed. abril de 1991.

sociales se encuentran el poder público, la administración, la institución escolar, los medios de comunicación y las distintas gamas de diccionarios¹³, que adquieren un rango determinante al dictaminar el correcto uso del léxico. Mención aparte merece el mundo de la técnica en constante evolución, que responde a menudo a repertorios específicos, vocabularios normalizados, bancos de términos. Pero no hay que olvidar otros factores provenientes de ciertas élites que por su prestigio político, social, cultural o mediático promueven una determinada innovación, y por supuesto al grueso de hablantes, receptores de esta lluvia de influencias y generadores espontáneos de una serie de preferencias, modas y usos tan variados como los medios sociales a los que pertenecen. A todo ello se une en Francia una labor de lo que M. Chansou¹⁴ llama “aménagement lexical”, un intervencionismo que existe desde 1950, promovido por el *Comité d'étude des termes techniques français* y otras comisiones de terminología que, analizando abundante documentación sobre las diversas tendencias del hablante, intentan encontrar un equilibrio entre neologismos de forma, catacresis y préstamos de otras lenguas.

Asumiendo la frase de Baudelaire « *Au début, il y avait l'analogie et la métaphore* », habría quizás que pensar que la catacresis supera el estadio de la apropiación indebida para recuperar esa viveza que responde al mundo de la relación mental, del re-conocimiento, de la re-interpretación. Tan brillante casi como la primigenia imagen a la que da nuevo uso, útil por la solución que presta a la inopia, maleable al componer juegos de palabras, y sorprendente dentro de las paradojas que requieren, cuando menos, una reflexión inteligente, se podría concluir que la catacresis constituye en las distintas fases de su vida trópica una aberración indispensable.

Referencias bibliográficas

Aquien, M., y Molinié, G., *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1999.

Bacry, P., *Les Figures de style*, Paris, Belin, 1992.

Bally, Ch., *Traité de Stylistique française*, vol. I, Genève, Librairie Georg et Cie. / Paris, Librairie C. Klincksieck, 1951.

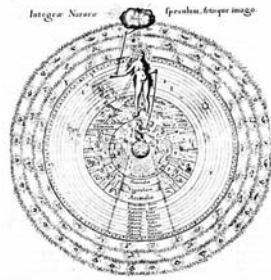
¹³ *Dictionnaire des néologismes officiels*, Journal officiel de la République française, 5^aed., 1988; *Dictionnaire des termes officiels de la langue française*, Journal officiel de la République française, ed. enero 1994; *Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Centre National de la Recherche Scientifique, 16 vol. , 1971-1994.

¹⁴ Chansou, M., *L'aménagement lexical en France pendant la période contemporaine (1950-1994)*, Paris, Champion, 2003.

- Bergez, D., Géraud, V. y Robrieux, J.-J., *Vocabulaire de l'analyse littéraire*", Paris, Dunod, 1994.
- Breton, A. y Eluard, P., *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938), Paris, J. Corti, 1991.
- Chansou, M., *L'aménagement lexical en France pendant la période contemporaine (1950-1994)*, Paris, Champion, 2003.
- Dictionnaire des néologismes officiels*, Journal officiel de la République française, 5^{ed.}, 1988.
- Dictionnaire des termes officiels de la langue française*, Journal officiel de la République française, ed. enero de 1994.
- Eluard, P., *Oeuvres complètes I*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.
- Fontanier, P., *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.
- Glossaire des termes officiels de l'informatique*, Journal officiel de la République française, ed. abril de 1991.
- Grevisse, M., *Le Bon Usage. Grammaire française, refondue par A. Gousse* (1993), De Boeck & Duculot, 2001.
- Liddell, H.G. y Scott, R., *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1968.
- H. Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique* (1961), Paris, PUF, 1989.
- Sablayrolles, J.-F., *L'innovation lexicale (Textes réunis et présentés par)*, Paris, Champion, 2003.
- Spengel, L., *Rhetores Graeci*, vol. 3, Leipzig, Teubner, 1856 (reimpr. Frankfurt am Main, Minerva), 1966.
- Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Centre National de la Recherche Scientifique, 16 vol., 1971-1994.

ELENA SUÁREZ SÁNCHEZ

Universidad de Sevilla



Perception, expérience et représentation de la réalité en français et en espagnol: quelques exemples (I)

Nous voulons dans cet article exposer une expérience de travail dans nos cours d'histoire de la langue française autour d'une question qui se pose à nos élèves assez rapidement: comment la langue française s'est-elle constituée? Comment la langue reflète-t-elle les nouvelles réalités? La langue –les mots d'une langue– reflète-t-elle la réalité, c'est-à-dire, a-t-elle pour objet ou fonction de refléter la réalité? Notre propos est donc d'un côté d'ordre sémantique historique (étude de la signification des mots et des changements des sens qui se produisent au cours de l'évolution historique des langues), mais aussi d'ordre sémiologique, dans le sens que Saussure accordait à cette discipline: « la science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale » (1975: 33), en partageant avec lui la considération de la langue en tant qu' « institution sociale ». Nous distinguons trois étapes quant au traitement méthodologique de cette question: une réflexion initiale sur le rapport langue-réalité à travers des exemples fournis aux élèves ou recherchés par eux-mêmes ; une analyse du lexique des sentiments; les réponses des linguistes. Pour des raisons d'espace, nous ne pourrons nous occuper lors de cet article que de la première étape du travail.

Langue et réalité

Disons tout d'abord que la première réponse, enfantine, à la question: « la langue reflète-t-elle la réalité? » est de répondre: oui, bien sûr! C'est la croyance commune des gens de la rue. Il y a le mot « arbre » en langue parce qu'il y a des « arbres » dans la réalité; il y a le mot « colère » ou « tristesse » parce que nous ressentons de la colère ou de la tristesse, c'est bien clair. La découverte par l'enfant que chaque mot correspond à un objet, au cours de l'acquisition de sa langue maternelle, entraîne chez lui une « explosion » de questions d'ordre langagier: il veut traduire la réalité en mots, et, en l'assimilant, la dominer. Pendant longtemps, il ne va exister chez lui aucune différence entre le mot et la chose. L'un des avantages de l'apprentissage précoce d'une langue étrangère est de remettre en question cet ordre figé et sécurisant des choses.

Vu de l'optique actuelle, l'opération consistant à coller un mot à une chose ne semble pas revêtir d'une difficulté extrême, puisque l'objet est là, externe, et tout le monde le voit.

Les langues paraissent ainsi, à première vue, un catalogue (une nomenclature) de mots correspondant à des choses: si une chose n’existait pas, comment pourrait-on la nommer, pourquoi voudrait-on la nommer? L’opération de nommer quelque chose peut paraître facile: on désigne l’objet (un arbre, par exemple), on le montre, on le substitue par un dessin ou une image plus ou plus ressemblante, un hiéroglyphe, puis on l’identifie à l’aide d’une suite de sons (ou de lettres). Les amérindiens du Brésil appellent par exemple l’arbre du caoutchouc « l’arbre qui pleure ». On trouve ainsi chez les peuples primitifs un besoin de mimétisme entre langue et réalité: certains animaux portent le nom du cri qu’ils poussent; les noms des personnes reprennent une caractéristique essentielle du caractère ou de la personnalité de chaque personne (« celui qui danse avec les loups », « celle qui est debout avec le poing fermé », etc.). Dans ces sociétés, la photo-l’image-le dessin représentant quelqu’un a la même valeur que la personne même; c’est la personne même. Malgré cette apparente facilité à désigner les choses à l’aide d’un mot, il faut constater que plusieurs dizaines de milliers d’années ont dû passer avant que l’*homo sapiens sapiens* ait réussi à inventer la « langue ».

On peut avancer de même que créer ou inventer un terme correspondant à une notion abstraite (un sentiment, par exemple: la tristesse) a dû être une opération bien plus compliquée: elle exige tout d’abord d’identifier, de percevoir de façon nette, ce qui se passe au for intérieur d’une personne, et que cette perception puisse être commune ou partagée par l’ensemble de communauté linguistique en question. De rien ne sert que je me sente « humilié », par exemple, si les autres ne ressentent pas ou n’ont jamais senti ce sentiment. La traduction en langue (avec un terme de lexique) de cette « perception » viendrait après: et là encore, la difficulté est bien plus grande, les images ou dessins approximatifs ne servant à rien: comment dessiner la tristesse? comment la décrire à l’aide d’une expression langagière?

Eh bien, même dans la perception de la réalité externe, visible, constatable, il existe des différences entre les langues. La vision de la réalité n’est pas partout la même, et les divisions analytiques de la réalité nous montrent que la catégorisation du réel en langue est toujours problématique. Si on fait réfléchir les élèves sur cette question, ils trouvent facilement quelques exemples archi-connus:

- Bois, arbre, forêt:

espagnol	Français	allemand	Russe
<i>leña</i>	bois	Brennholz	Drová
<i>madera</i>		(bois de chauffage)	Dérevo
<i>árbol</i>	Arbre	Baum	

<i>bosque</i>	Bois Forêt	Holz	les
<i>selva</i>	Forêt vierge	Wald	

Tableau 1. Bois, arbre, forêt en plusieurs langues européennes

- Les parties du corps:

Espagnol	Français	Autres langues
<i>pelo</i>	poil – cheveux	
<i>dedos</i>	doigts – orteils	
<i>boca</i>	bouche – gueule	
<i>pie, pierna</i> <i>mano, brazo</i>	pied, jambe main, bras	-un seul terme en russe -un seul terme dans les langues slaves, en irlandais, en grec...
<i>cabeza, pelo</i> <i>pecho, vientre</i>	tête, cheveux poitrine, ventre	-un seul terme en indien (<i>navajo</i>) -un seul terme en langue aztèque

Tableau 2. Les parties du corps dans plusieurs langues européennes

Plusieurs questions peuvent être posées déjà à ce sujet: pourquoi en français on distingue entre le poil des animaux et les cheveux des hommes? La division entre doigt, main, poignet, bras: existe-t-elle dans la réalité?

Des recherches sur Internet à l'aide d'une série de mots-clés leur permettent ensuite de trouver de nombreux exemples qui nuancent ou contredisent les premières réponses fournies à la question initiale, et qui leur montrent que la répartition de la réalité se fait selon l'expérience humaine. Nous allons en donner plusieurs exemples:

- Les couleurs. L'apparition de termes chromatiques dans le vocabulaire d'une langue se produit selon une séquence évolutive déterminée (voir Berlin, B.; Kay, P., 1991).

stade 1:	noir - blanc
stade 2:	noir - blanc - rouge
stade 3:	noir - blanc – rouge – jaune vert
stade 4:	noir – blanc – rouge – jaune - bleu vert

De nombreuses langues ne possèdent pas tous les termes chromatiques, et on peut regrouper l'apparition des couleurs dans les langues selon deux lignes de dispersion ou de

différenciation progressive; les couleurs chaudes ou claires (à partir du blanc: jaune, rouge) et les couleurs froides ou foncées (à partir du noir: vert, bleu). Pour que le bleu (sixième terme) apparaisse, il faut que le jaune et le vert soient distingués déjà. Certaines langues distinguent des nuances de couleurs que d'autres langues ne distinguent pas: les Inuits possèdent 17 variétés de « blanc »; il va sans dire que la qualité de la neige (dure ou molle; plus froide, etc.) donne des teintes de couleur qui sont essentielles à la survie, de là ces distinctions chez ce peuple. Même entre langues proches géographiquement, ou appartenant à une même famille, se produisent des nuances dans les termes de couleur: par exemple, l'espagnol *marrón* n'est pas exactement la couleur « brun », ou la couleur « marron ». En histoire de la langue, les élèves ont déjà vu que certaines couleurs apparaissent ou disparaissent: ainsi, l'ancien français possédait la couleur *vair*, qui n'existe plus, et qui regroupait les couleurs bleu clair, brillant, gris...

- L'expression de la quantité. La manière de compter ou de mesurer les objets de la réalité. Par exemple, le « duel » (qui s'opposait au singulier et au pluriel) a disparu. Il reste l'expression: une paire de..., mais dans certaines langues indo-européennes, tous les objets étaient susceptibles d'être appréhendés sous leur forme: singulier, duel et pluriel. Le mot « zéro » ne correspond en rien à la réalité: c'est ainsi que sa découverte et son introduction dans les langues est tardive; les termes numériques au-dessus d'un certain chiffre sont de pures inventions ou abstractions: qui a vu 676 objets réunis ensemble pour les désigner grâce à un numéro précis? Le système décimal introduit une abstraction énorme dans la perception des quantités et de la mesure, questions qui ne faisaient traditionnellement par rapport à la mesure/quantité d'un objet qui servait d'étalon (le pied, le pouce, le pot utilisé pour le lait, le vin ou l'huile, le récipient où l'on mettait le grain, un certain espace de terre que l'on possédait...). Les termes (noms, pronoms, expressions) qui expriment des indéterminés n'existent pas non plus dans la réalité: personne (négation: personne n'est arrivé encore), quelqu'un, un certain, peu, beaucoup... Ce sont des réalités qui existent pour quelqu'un; il faut un sujet (une personne, un individu) pour leur donner existence, et dépendent de sa perception. Pour quelqu'un, le nombre de personnes qui ont accouru à une manifestation peut être grand (« il y en a beaucoup qui sont venus»), et pour quelqu'un d'autre, ça peut être un petit nombre (« ils sont peu nombreux »): ce sont les attentes, les désirs qui font « voir » la réalité.

- Les rapports de parenté ne sont identiques chez tous les peuples: dans certaines langues africaines, le père est autant le père biologique que les frères du père (ou c'est-à-dire, les oncles), et cela sur plusieurs générations d'individus qui descendent du même ancêtre par les hommes, tandis que ceux qui descendent de cet ancêtre par une femme sont des cousins. Sans aller aussi loin, qui n'a pas été surpris du recours par le français à des termes composés *beau-frère*, *belle-mère*, *petit-fils*, etc., pour désigner les divers rapports de parenté?
- La classification des plantes et des animaux est différente d'une langue à l'autre: dans certaines langues africaines, la catégorie « oiseaux » comprend des insectes (par exemple, la sauterelle), et distinguent deux genres ou catégories d'animaux: les animaux comestibles et les animaux non-comestibles. La distinction entre « rat » et « souris » n'est pas faite en japonais... Qui de nous pourrait dire si le bananier est un arbre ou une plante? D'autres langues africaines ne possèdent pas un terme générique pour le vent, pour les nuages, le soleil, la lune: chaque type de vent possède un terme propre, chaque sorte de nuage, chaque état de la lune (lune pleine, lune croissante) ou du soleil (soleil couchant, soleil au centre du zénith)... Sans aller jusqu'aux langues lointaines, le français et l'espagnol ne distinguent par toujours l'animal femelle de l'animal mâle, comme on pourrait s'y attendre: la panthère, le crocodile, le moustique, la mouche, etc., et parfois ces deux langues, si proches pourtant, s'y opposent. Si des extraterrestres n'avaient que le seul repère des dictionnaires, ou des catalogues des mots d'une langue, pour décrire la réalité existante sur terre, ils seraient bien étonnés de découvrir que tous les rats mâles se trouvent en France, et que tous les rats femelles se trouvent en Espagne, et là l'inverse quant aux souris! Heureusement, s'ils ont une carte sous les yeux, ils pourraient voir qu'il s'agit de deux pays proches l'un de l'autre et imaginer que ces animaux, marcheurs infatigables, se rejoignent à la frontière des Pyrénées pour célébrer les cérémonies de l'accouplement une fois par mois!
- les formes géométriques n'existent pas dans la réalité: le carré, le cercle, le triangle, le trapèze, une ligne droite... n'existent pas; on a dû forcément les inventer! C'est-à-dire, on a inventé la chose, tout autant que le terme.
- De nombreux termes correspondent en effet à une « réalité » inventée par les hommes, dérivée de leur organisation sociale, ou des progrès des disciplines scientifiques: les

institutions politiques (démocratie, sénat, représentant, votation, etc.), le droit (le juge, l'accusé, la typologie des délits: larcin, vol, cambriolage, hold-up), les disciplines (psychologie, médecine, linguistique, botanique, sport, etc.). Les termes qui désignent les différentes variétés de la réalité « langue » n'existent pas dans la réalité: langage, langue, dialecte, patois, parole, parler, discours, idiolecte, créole, sabir, argot, jargon... La seule réalité qui existe, c'est la parole, des gens qui parlent.

- Les termes qui désignent l'imaginaire, les croyances: dieu, fantôme, esprit, réincarnation, etc., sont bien sûr une réalité subjective, répondant à une vision mythologique (et non scientifique) de la réalité.
- Les questions grammaticales ou syntaxiques de chaque langue manifestent aussi des différentes façons de voir la réalité, et le recours à d'autres langues proches permet de trouver de nombreux exemples, très nets, d'une distance entre langue et réalité:
 - la non-distinction entre *tu* (singulier) et *vous* (pluriel) en anglais;
 - l'opposition en français entre *son-leur* (inexistante en espagnol);
 - le *nous* et le *vous* en français sont épiciènes, et regroupent le masculin et le féminin, face à l'espagnol qui distingue *nosotros-nosotras*, *vosotros-vosotras*;
 - la non-distinction entre *il* et *elle* en turc;
 - le *they* anglais regroupe *ils* et *elles*; l'adjectif démonstratif marque en anglais le sexe du possesseur, mais pas le genre de l'objet possédé comme en français ou en espagnol (*his-her*);
 - la différenciation en *madame* et *mademoiselle* n'a pas correspondant pas au masculin: pourquoi distinguer, dans la façon de s'adresser aux femmes, celles qui sont mariées à celles qui ne sont pas mariées (*damoiseau* n'existe plus; *señorito* a un sens bien précis)?;
 - la perception du futur, donnée comme quasiment réelle en français (*demain, quand tu viendras...*; *qu'il fasse ce qu'il veut*), est bien certainement éventuelle en espagnol (*mañana, cuando vengas...*; *que haga lo que quiera*)...
 - dans certaines langues indo-européennes, il n'y a pas de verbe « être » au sens cartésien du mot (« je suis », de façon absolue), mais seulement *être* au sens de « être ici, là, à telle époque, en ayant telle qualité »: c'est un sens proche de l'espagnol *estar*. En français, par contre, c'est le « être là » (*estar*) qui fait défaut: on n'appréhende la réalité qu'à travers la catégorie de l'« être » de façon absolue ou essentielle.

L'opposition (qu'on trouve en espagnol) entre *ser* et *estar* n'existe pas dans la réalité, mais dans la conscience du locuteur, qui marque que l'objet a une façon d'être permanente, essentielle: « *este coche es un Renault, es caro, es muy bueno* ») ou qu'il est dans un stade ou état occasionnel (« *este coche está abollado, está mal aparcado, está sucio* »);

- les articles marquent la façon où nous percevons les objets extérieurs; il existe ainsi des problèmes de transfert des notions comportées par la présence/absence d'article d'une langue à l'autre (par exemple, les langues slaves, ou le latin, ne possèdent pas d'articles)...
- La langue (telle que la décrivent les dictionnaires, la grammaire) n'existe pas: ce qui est réel, ce sont des énoncés prononcés par des personnes concrètes dans des lieux et des moments déterminés. La langue appartient au domaine du virtuel, ce serait comme une partition musicale écrite, une lettre morte; ce qui existe, ce sont des énoncés, qui seuls appartiennent au monde du réel, du réalisé, du concret, du vivant. Et les discours sont construits par les énonciateurs, à l'aide de substituts entièrement détachables de la réalité, qui comportent de façon inhérente une modalisation de celle-ci.. Parler c'est porter un jugement sur la réalité: la description objective de la réalité n'existe pas, et chacun de nous voyons une réalité différente. « L'activité de langage va bien au-delà de l'échange utilitaire d'informations. [...] Nous modulons toujours, et nous percevons l'existence de modulation chez autrui. L'absence de modulation est perçue comme bizarre ou intentionnelle » (Culioli 1990: 38). Le discours prétendument objectif, aseptique, et dénué de connotations ou d'implicites, propre aux méthodes de langues audiovisuelles, fut rejeté rapidement précisément par sa facticité, son manque d'authenticité. Un même objet peut être analysé de plusieurs optiques différentes: la « réalité homme » n'est pas la même pour un sportif, un médecin, un biologiste, un politicien, etc. De nombreux adjectifs n'indiquent pas des caractères essentiels aux objets (prérogative du regard scientifique), mais des qualités perçues par les hommes, par rapport à l'expérience humaine: chaud, froid, grand, petit, comestible, etc.
- Les termes abstraits ont tous une existence « irréaliste », fabriquée par les hommes: c'est vrai pour les capacités cognitives ou opérations de l'esprit (l'intelligence, l'analyse, le raisonnement) mais surtout aussi des sentiments, qui sont également inventés (la nostalgie, l'amour, les différentes formes de la douleur, la joie, l'envie, la colère...). Nous

pouvons dire que nous ressentons « un sentiment » parce qu'un mot a été « inventé » pour le décrire, autrement nous ressentirions autre chose (similaire ou proche), de façon plus confuse).

- les emprunts faits d'une langue à l'autre révèlent des visions de la réalité qui surgissent au sein d'une communauté linguistique, que d'autres communautés incorporent ensuite à leur fonds propre de lexique: *l'élite*, la *reprise*, le *spleen*, *chauviniste*, la *guerrilla*...
- les façons d'être des personnes, les termes ou expressions qui sont employées pour cerner les traits du caractère ou de la personnalité, ou encore pour décrire le comportement des individus, ne se recourent pas toujours d'une langue à l'autre: être *chic*, *bricoleur*, *débrouillard*, *bête*..., sont des façons d'être bien françaises, qui n'ont pas été lexicalisées en espagnol; et on peut en dire autant pour l'espagnol avec *pícaro*, *listo*, *juerguista*, *empollón*, *listillo*, *somormujo* (dialectalisme andalou)... Que dire des insultes? Elles relèvent toutes d'une façon d'appréhender ce qui est un outrage à l'autre.

À travers ces exemples et la réflexion qu'ils entraînent, les élèves découvrent bien vite que la langue est en elle-même un puissant atout de connaissance de l'idiosyncrasie d'un peuple, et qu'apprendre une langue étrangère est un outil de relativisation et de questionnement sur notre propre vision du monde. Et d'autres questions arrivent: pourquoi telle ou telle langue « voit » dans la réalité des choses que nous ne voyons pas, dans notre propre langue? Chaque langue possède-t-elle une façon spécifique de voir la réalité? Peut-on traduire la façon de voir la réalité spécifique à chaque langue? Peut-on vraiment communiquer aux autres? Des réponses surgissent, des controverses s'installent en classe... L'analyse du monde des sentiments nous permettra une plus forte assise dans la quête d'une réponse mûre ou réfléchie. Nous renvoyons à un prochain article, où nous aurons l'occasion de nous occuper de cette question.

Références Bibliographiques

Berlin, B.; Kay, P. (1969). *Basic Colors Terms*. Univ. of California Press. 1991.

Culioli, A. *Pour une linguistique de l'énonciation*. Tome I. Paris, Ophrys. 1990.

Denis, S.; Pompidou, L.; Maraval, M., *Dictionnaire espagnol-français, français-espagnol*. Paris, Hachette. 1968.

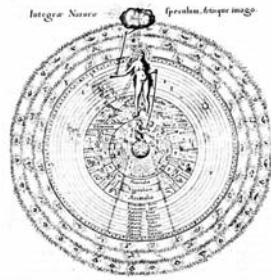
Grijelmo, A. (2000). *La seducción de las palabras*. Madrid, Taurus. 2004.

Wierzbicka, A. *Semantics, Culture and Cognition*. OUP. 1992.

Marina, J. A. (1999). *La selva del lenguaje*. Barcelona, Anagrama. 1999.

JAVIER SUSO LÓPEZ

Universidad de Granada



Conectores, puntos de vista y representaciones discursivas

La tesis general que defendemos en el presente trabajo se sustenta en la idea según la cual, de toda actividad lingüística se deriva la proyección de una imagen del locutor. No se trata, efectivamente, de una idea nueva, Aristóteles ya contemplaba la existencia de semejante figura en su Retórica. Por ello, y en homenaje al pensador, mantendremos el nombre de *ethos* para referirnos a dicha imagen.

Sin embargo, la perspectiva en la que nos situamos no es retórica –al menos de una manera directa– sino lingüística. En ese sentido, nuestra propuesta es deudora esencialmente de los trabajos desarrollados por los lingüistas franceses J.CL. Anscombe y O. Ducrot. Este último, introduce la figura que nos ocupa, en el marco de su concepción polifónica de la enunciación. No se trata de una descripción exhaustiva, ya que utiliza el concepto de *ethos* con el mero fin de distinguir otros dos conceptos centrales en su teoría, a saber: el *locutor como tal* –de aquí en adelante, el *locutor-autor*– y el *locutor en tanto que objeto del enunciado* –en lo sucesivo, el *locutor-objeto*. Tomando como punto de partida los trabajos de Mikail Bajtín centrados en el ámbito literario, Ducrot, desde una lingüística del enunciado, se opone también a la tesis comúnmente admitida de la unicidad del sujeto hablante, y por lo tanto defiende la posible presencia en el enunciado de varias voces cuyo origen no siempre se puede atribuir al locutor.

Estas dos figuras a las que hacemos alusión son entidades discursivas cuya existencia esta vinculada a la actividad discursiva; la primera remite al locutor como responsable del enunciado, la segunda, al locutor en tanto que objeto del enunciado. De tal forma que si comparamos los ejemplos (1) y (2):

(1) *George se présentera aux prochaines élections.*

(2) *J'ai bien eu une aventure avec ma secrétaire.*

estaremos de acuerdo en afirmar que, si bien los dos enunciados implican obligatoriamente un autor responsable de cada uno de los enunciados, sólo el ejemplo (2) presenta al locutor como objeto del enunciado. Se trata pues de un desdoblamiento enunciativo: el *locutor-autor* del enunciado representa al *locutor-objeto* en un tiempo anterior al momento de la enunciación

teniendo una aventura con su secretaria, y por ende, permite ilustrar un caso de autocrítica. Fenómeno este que O. Ducrot describe brevemente al distinguir las dos figuras:

[...] la distancia entre estos dos aspectos del locutor es particularmente sensible cuando L (el locutor-autor) se gana la benevolencia de su público por la manera en que humilla a λ (el locutor-objeto): virtud de la autocrítica¹.

Una idea clave para circunscribir nuestra concepción del ethos y central en la teoría polifónica, consiste en defender que el enunciado puede presentar diferentes *puntos de vista*, concepto este que definimos, siguiendo a P.P. Haillet² como la *representación discursiva de un proceso* (entendiendo por ello, tanto una relación de acción como una relación de estado) y respecto del cual el locutor puede adoptar distintas actitudes. El ejemplo (3) permite ilustrar esta idea:

(3) *George s' imagine qu' il gagera les élections*

en el que podemos distinguir dos puntos de vista, dos representaciones:

PDV₁: *George s' imagine quelque chose.*

PDV₂: *Je gagerai les élections.*

El punto de vista₁ (PDV₁), cuyo origen es el locutor, y que atribuye a George ciertas esperanzas en ganar las elecciones es obviamente asumido por el locutor. Sin embargo, el punto de vista₂ (PDV₂) –*Je gagerai les élections*– cuya paternidad se atribuye a George, es presentado como erróneo por el locutor del enunciado y por lo tanto como no asumido por él.

¿Pero qué tiene que ver el punto de vista con la representación discursiva del locutor, es decir con el ethos?

El concepto de ethos que defendemos corresponde efectivamente a una *representación discursiva del locutor*, es decir a una imagen intencional que el locutor construye de sí mismo a través de su actividad discursiva, a través de un acto de enunciación. Nos limitamos, por tanto, al ethos proyectado exclusivamente a través de procedimientos lingüísticos explícitos o implícitos. Un fenómeno como la autocrítica, que podría ilustrarse con el ejemplo (2) –*J'ai bien eu une aventure avec ma secrétaire*–, implicaría, desde nuestro punto de vista, sendos procedimientos. Por un lado, presenta, de manera explícita, un punto de vista: *Moi - avoir une aventure avec ma secrétaire - alors*, mediante el cual el locutor proyecta un ethos negativo, que corresponde a una representación discursiva del locutor en un proceso anterior al momento de la enunciación. Por otro lado, un punto de vista implícito, que se obtiene del acto

¹ Ducrot, O., (1984): *Le dire et le dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, p.201.

² Haillet, P.P., (2002): *Le conditionnel en français: une approche polyphonique*, Paris, Éditions Ophrys, p.167.

de contrición: *Moi - reconnaître ma faute - maintenant*, que permite al locutor proyectar un ethos negativo que corresponde a una representación discursiva del locutor en un proceso contemporáneo del momento de la enunciación.

Y es que, atendiendo al dicho según el cual *uno no tira piedras sobre su propio tejado*, consideramos que el locutor tiene siempre la intención de proyectar una imagen positiva de sí mismo. De no ser así, habrá que preguntarse si no estamos ante una estrategia más compleja, como, por ejemplo, la autocrítica.

Por otra parte, y dada la definición propuesta, esta imagen favorable del locutor no puede reducirse a una serie de rasgos reales que constituirían la identidad de este último. Siendo el locutor una entidad discursiva, la imagen o las imágenes que se le atribuyen son meras representaciones discursivas que, en el mejor de los casos, configuran una *identidad discursiva del locutor*, pero en ningún caso la identidad real del locutor.

Por ello, consideramos que el ethos se proyecta, en un primer nivel de representación, a través de enunciados en los que el locutor es objeto – lo que se traduce por la utilización de la primera persona; y en un segundo nivel de representación, a través de la relación que se establece entre el locutor y el / los punto(s) de vista y la actitud adoptada respecto de estos últimos.

Volvemos al punto de vista ya que es el concepto que precisamente nos permite articular la concepción polifónica de la enunciación con la teoría de la argumentación.

La idea de base de esta segunda teoría, desarrollada por Anscombe y Ducrot, se fundamenta en un principio según el cual interpretar el sentido de un enunciado consistiría en descubrir los “valores semánticos profundos”, es decir instrucciones que se encuentran en el nivel de la frase, y que, entre estas instrucciones de “naturaleza pragmática” se encontrarían algunas cuya función consiste en permitir encadenamientos argumentativos. Estas instrucciones son los *topoi*. Por nuestra parte, suscribimos esta idea de que existen, en el nivel profundo, elementos que favorecen el paso de argumento a conclusión, sin embargo, consideramos que estos elementos constituyen, en definitiva, un tipo especial de punto de vista. Puntos de vista que son seleccionado por el locutor en su actividad enunciativa pero cuyo origen no se le puede atribuir en tanto que responsable de la enunciación, ya que preexisten al acto de enunciación. Pertenecen al ámbito del saber compartido por una comunidad. Proponemos llamarlos *puntos de vista primitivos*. En este sentido, el *punto de vista primitivo* no sería más que un punto de vista subyacente con una función precisa –al menos en el presente trabajo–: justificar el paso de un argumento a una conclusión.

La elección de uno u otro punto de vista, que sea o no primitivo, y la actitud que, respecto de ellos, adopta el locutor, ofrece una representación discursiva de este último, se trata, en definitiva, del ethos lingüístico del locutor. En efecto, los puntos de vista seleccionados para la elaboración del discurso reflejan las creencias que el locutor tiene intención de hacer compartir, o incluso imponer a su(s) interlocutor(es), con el fin de hacerle actuar de una determinada manera. Elegir un punto de vista primitivo, en lugar de otro, implica un posicionamiento por parte del locutor, posicionamiento que lo define ante su interlocutor.

En otros casos, representarse como asumiendo un punto de vista en lugar de otro permite al locutor evitar la proyección de un ethos negativo. Así, al menos, es como explicamos un fenómeno como el de la atenuación. El ejemplo (4) permite ilustrar lo afirmado:

(4) *Je cherchais le bureau de M. George.*

PDV (punto de vista) → *Je cherchais le bureau de M. George.*

PDVS (punto de vista subyacente) → *Je cherche le bureau de M. George.*

Conclusión → *Dis-moi où il se trouve.*

PDVP (punto de vista primitivo) → *On répond toujours à une requête.*

Nuestro acercamiento al análisis consiste en interpretar este enunciado como el lugar de inscripción de dos puntos de vista referidos al mismo proceso. El primero, “*Je cherchais le bureau de M. George*” constituye una atenuación del punto de vista subyacente “*Je cherche le bureau de M. George*”.

A través del enunciado de superficie, el locutor-autor representa al locutor en tanto que objeto del enunciado en un proceso desactualizado³. O lo que es lo mismo, “yo-ahora-autor del enunciado” representa a “yo- entonces-objeto del enunciado” como actante de un proceso anterior al ahora de la enunciación. Lo que se traduce por la utilización del imperfecto de indicativo combinado con la primera persona. Esta representación del proceso como desactualizado es percibida como menos agresiva que la que corresponde al punto de vista subyacente en el cual el objeto del enunciado, el locutor-objeto, es representado en un proceso contemporáneo del ahora de la enunciación, se trata esta vez de yo-ahora-objeto del enunciado. El locutor-autor es responsable del enunciado de superficie y origen del punto de

³ Todo proceso temporalmente no actual, es decir representado como anterior o posterior al momento del habla, será interpretado como desactualizado: cf. Foullioux, C., Tejedor, D., (2004) « A propos du mode et de l'atténuation », in P.P.Haillet (éd.), « La modalisation en tant que stratégie discursive », *Langue Française*, Larousse, Paris, p.112-126.

vista respecto del cual adopta una actitud de compromiso; por el contrario, esta marcando una distancia respecto del punto de vista subyacente “*Je cherche le bureau de M. George.*”.

Distinguir este desdoblamiento enunciativo permite justificar la interpretación del enunciado de superficie como versión atenuada del punto de vista subyacente. Punto de vista subyacente que constituye, por otra parte, un argumento que favorece una conclusión implícita del tipo: “*Dis-moi où il se trouve*”. Conclusión que se puede inferir en virtud de un punto de vista primitivo, según el cual y de una manera general: “*On répond toujours à une requête*”. Lo interesante del fenómeno es que no se puede imputar la responsabilidad de la conclusión inferida al locutor ya que este, al representarse en un proceso anterior al ahora de la enunciación, se libera de toda responsabilidad incluso de la responsabilidad de los efectos derivados de la versión no atenuada. El hecho de distanciarse del punto de vista subyacente y en consecuencia del encadenamiento argumentativo contribuye a evitar la proyección de un ethos negativo de individuo que agrade a su interlocutor mediante una orden, y en consecuencia evita que el interlocutor se sienta en posición jerárquica inferior.

Añadiremos que dentro de esta noción de ethos lingüístico, distinguimos un *ethos lingüístico enunciativo*. Enunciativo ya que coincide, en el tiempo, con el momento del habla, y un *ethos lingüístico* que calificamos de *histórico*, ya que se trata, en nuestro aparato conceptual, de una representación discursiva anterior al momento de la enunciación, pero proyectado por este mismo acto de enunciación. No nos referimos al ethos institucional o prediscursivo, cuyo valor en el análisis no negamos, ya que pertenecen al nivel extralingüístico e implican necesariamente, por parte del interlocutor, un conocimiento previo al acto de enunciación de una imagen del locutor. En nuestra propuesta tanto el ethos enunciativo como el ethos histórico son proyectados mediante el acto de enunciación, pertenecen al nivel lingüístico. Dicho de otra forma, defendemos que el *ethos enunciativo* corresponde a la imagen que el locutor-autor construye del locutor en tanto que objeto del enunciado representado en un tiempo contemporáneo al momento de la enunciación, y que el ethos histórico corresponde a la imagen que el locutor-autor construye del locutor en tanto que objeto del enunciado representado en un tiempo anterior al momento de la enunciación.

Por último, articularemos lo dicho anteriormente, a saber: los conceptos de punto de vista, de representación discursiva y de ethos, con el de conector. En este caso concreto con uno de los valores del conector *mais*.

He aquí, lo que dice Ducrot, respecto de la categoría general de los conectores en la “semántica lingüística”:

Que l'on étudie *mais*, *eh bien*, *décidément* ou *d'ailleurs*, on se trouve en présence de mots dont le rôle habituel est d'établir un lien entre deux entités sémantiques. C'est pourquoi nous ne pouvons pas décrire *mais* ou *d'ailleurs* isolément: nous devons décrire les structures *P mais Q*, *P d'ailleurs Q*.⁴

Más adelante, añade una idea de gran interés para nuestra propuesta:

[...] les connecteurs de la langue concernent non point des *segments* matériels du texte, mais des entités sémantiques qui peuvent n'avoir qu'un rapport très indirect avec de tels segments.⁵

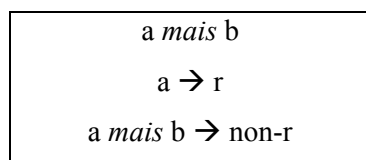
Por otro lado, sabemos que en función del cotexto en el que aparece y combinado con otros elementos, el conector *mais* permite diferentes interpretaciones. Sin embargo, la descripción central de dicho conector, propuesta por O. Ducrot, consiste en interpretar las entidades que articula como favoreciendo orientaciones discursivas diferentes. Los ejemplos (5), (6) y (7) permiten ilustrar lo afirmado:

(5) Le baromètre monte *mais* il fait mauvais.

(6) Il fait beau *mais* je suis fatigué.

(7) Pierre a réussi *mais* il avait beaucoup travaillé.

Estos tres ejemplos propuestos por Ducrot pueden esquematizarse de la manera siguiente,



donde *a* es un argumento orientado hacia la conclusión *r*, *b* un argumento orientado hacia la conclusión *no-r* (b pudiendo ser también = *no-r*) y donde el encadenamiento argumentativo *a mais b* favorece globalmente la conclusión *no-r*.

Pese a lo dicho, quisiéramos llamar brevemente la atención sobre un ejemplo cuando menos curioso, cuyo contexto es fácil de imaginar:

(5) *Cette chemise se vend sûrement très bien cet été. Mais je l'achète parce qu'elle me plaît.*

PDV₁ → *Cette chemise se vend très bien cet été.*

Conclusión → *achetez-la*

PDVP₁ → *Il faut acheter ce qui est à la mode.*

⁴ Ducrot, O. et al., (1980): *Les mots du discours*, Paris, Les éditions de Minuit, p.15.

⁵ *Ibid.*, p.15.

PDV₂ → *Elle me plaît.*
Conclusión → *je l'achète*
PDVP₂ → *il faut acheter ce qui plaît.*

Este ejemplo permite ilustrar de manera evidente la importancia que tiene el análisis de la relación que mantiene el locutor con los puntos de vista en la construcción del ethos lingüístico. En él, el locutor-autor proyecta un ethos destinado a contrarrestar una imagen que “otro” le quiere atribuir, es decir que rechaza el ethos sustentado en un punto de vista primitivo y, por ende, el encadenamiento argumentativo ya que no los comparte, lo que significa, por lo tanto, que no comparte el sistema de creencia de su interlocutor. En su lugar proyecta una imagen basada en la elección de un punto de vista primitivo que refleja un sistema de creencias subjetivo, el suyo.

En efecto, este movimiento concesivo presenta diferentes puntos de vista. Tenemos, en primer lugar, un punto de vista₁: “*Cette chemise se vend très bien cet été*” cuyo origen el locutor-autor atribuye a su interlocutor, lo que viene marcado por la utilización del modalizador *sûrement*. Este punto de vista constituye un argumento orientado hacia una conclusión implícita del tipo: “*achetez-la*”. Encadenamiento argumentativo que viene favorecido por la convocación de un punto de vista primitivo₁, según el cual y de una manera general: “*Il faut acheter ce qui est à la mode*”. Al atribuir esta argumentación a su interlocutor, el locutor se está poniendo a distancia del sistema de creencias revelado a través del punto de vista primitivo que no comparte.

Lo interesante del caso, es que el punto de vista₂: “*Elle me plaît*”, asumido esta vez por el locutor-autor, constituye un argumento que favorece la conclusión explícita: “*je l'achète*” que coincide con la conclusión del encadenamiento anterior. Conclusión que, sin embargo viene garantizada mediante la convocación de un punto de vista primitivo₂ distinto al anterior, a saber: “*hay que comprar lo que gusta*”. Punto de vista cuyo origen no se puede atribuir al locutor dado que preexiste al momento de la enunciación, pero que comparte.

Tenemos pues dos argumentos orientados hacia la misma conclusión, pero recurriendo a puntos de vista primitivos distintos que permiten oponer dos sistemas de creencias opuestos, el del interlocutor y el del locutor. Esta oposición viene marcada por la presencia del conector *mais* cuya función no dudamos en afirmar que consiste en oponer puntos de vista primitivos, en definitiva creencias y no argumentos o conclusiones como suele ser lo habitual en el

funcionamiento de dicho conector. En efecto, no se trata de un *mais de renforcement-renchérissement*, tal y como lo describe J.-M. Adam⁶ con los ejemplos (6), (7) y (8):

(6) *Non seulement* le yogourt bifidus aux fruits est un vrai délice, *mais* il fait *aussi* du bien. *De plus*, il est édulcoré au fructose, bien plus digeste que le sucre cristallisé. À goûter à tout prix.

(7) Pour l'aventure, bien sûr, *mais* pour une leçon de cinéma *aussi*.

(8) Pour une leçon de cinéma, bien sûr, *mais* pour l'aventure *aussi*.

En definitiva, el locutor rechaza la imagen, el ethos que se deriva de la aceptación del sistema que el interlocutor trata de imponerle; por el contrario, el locutor al asumir la validez del punto de vista primitivo₂ (PDVP₂), proyecta un ethos lingüístico enunciativo, una imagen positiva de individuo que no se deja manipular ni tampoco llevar por los movimientos de moda.

DIDIER TEJEDOR DE FELIPE

Universidad Autónoma de Madrid

⁶ Adam, J.M. (1990): *Eléments de linguistique textuelle*, Liège, Mardaga, p.192-194.

Du bon usage des positions vides et des défauts en verlan. Une approche déclarative

Les jeunes des quartiers défavorisés, plongés dans le drame de la quotidienneté, possèdent un petit espace de liberté: *leur langue*. Une langue extrêmement fertile dont ils sont d'authentiques virtuoses, mais qui, en même temps, les stigmatise du fait de son origine argotique. L'utilisation et la création d'un argot contribuent à signaler leur spécificité, leur identité, et cela, d'une part, face aux adultes et, d'autre part, face à ceux qu'ils nomment les *gaulois* ou les *caves* —en fait, leurs victimes—, qu'ils considèrent responsables de leur marginalisation. Cependant, s'il est licite de parler de marginalisation, ne perdons pas de vue le fait que cet argot ou *langue des cités*, témoignent aussi d'un phénomène d'auto-exclusion, de mise à part volontaire qui cimente la solidarité au sein du groupe, et maintient, par la même occasion, le *cave* à distance, même si cela n'est, à l'origine, qu'une réponse à l'exclusion initiale. Ce *cave* n'est autre que le *bouffon*, c'est-à-dire l'*autre*.

Nombreux sont les linguistes qui se sont intéressés à ce parler. Le sujet que nous traitons dans ce travail ne retient qu'un des phénomènes qui apparaît dans l'un des argots à clefs: le verlan.

Le système utilisé pour la création du verlan semble très facile. Il suffirait de décomposer le mot en deux syllabes et d'en inverser l'ordre.

Ex.: C'est moi qui l'ai *vétrou*. (trouver)
T'es complètement *guélar* (largué) dans cette histoire.

Cependant, le découpage qu'opère le verlan ne correspond pas toujours au découpage syllabique traditionnel. S'il ne pose aucun problème pour les dissyllabes du type: garder, choper (respectivement dégar et pécho), comment *verlaniser* un mot comme Pascal et surtout comment expliquer sa *verlanisation*? Dans ce cas, la division syllabique doit être effectuée avant la consonne:

Ex.: T'as pas un *pascal* (ancien billet de 500 francs) à me prêter?
- découpage syllabique traditionnel: *pas-cal*.
- découpage en verlan: *pa-scal-->scalpa*.

Le fait est que l'on revient toujours à la permutation de deux syllabes, le but étant de faire entrer le maximum de mots dans cette catégorie des dissyllabes. C'est à travers la phonologie déclarative que nous allons essayer d'y répondre.

Un cadre pour la description syllabique

Il est entendu que toute description linguistique a besoin d'un modèle et l'analyse des processus phonologiques d'une langue n'est pas une exception. La syllabe est, d'une part, le lieu privilégié qui permet la vérification des divers processus phonologiques aboutissant aux changements phonétiques (diachronie), et d'autre part, c'est aussi le lieu idéal pour l'observation directe des liens qu'établissent entre eux les segments qui constituent la chaîne parlée (synchronie). De ce point de vue, la phonologie est un outil qui permet l'interprétation de ces objets linguistiques appelés *sons* du langage. Il s'agit, bien sûr, d'une interprétation non *sémantique*, mais associative, segmentale et prosodique. La Phonologie Déclarative¹ (Bird 1991 et 1995; Angoujard 1997a et 1997b, 2003 et 2004), qui s'inscrit dans le cadre plus général des grammaires à base de contraintes (un objet linguistique est décrit au travers des contraintes qui le délimitent), est une phonologie lexicaliste et non dérivationnelle, ce qui revient à dire qu'elle exclue les niveaux sous-jacents typiques des grammaires dérivationnelles ainsi que la possibilité d'une quelconque résyllabification. Un seul niveau de représentation sera donc pris en compte dans nos représentations phonologiques (l'équivalent de la structure de surface dans les phonologies génératives).

Un modèle rythmique (et prosodique)

Il est généralement admis que les segments sont organisés en séquences phonologiques *rythmiquement* structurées. Pour la plupart, le modèle utilisé pour *représenter* les objets qui constituent la syllabe consiste en une structure *arborescente* (FIG. 1).

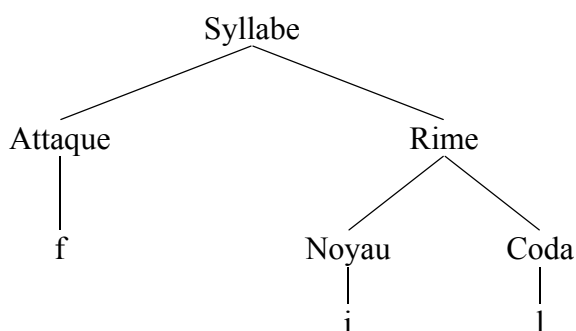


FIG. 1 – *Exemple de structure syllabique*

¹ Bird, S. (Editor), *Declarative Perspectives on Phonology*. Edinburgh Working Papers in Cognitive Science, n° 7, 1991, Centre for Cognitive Science, Edinburgh, The University Press, The University of Edinburgh.
 Bird, S. *Computational Phonology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
 Angoujard, J.-P., "La Phonologie déclarative", *Langages*, n° 125, 1997, p.35-54.
 Angoujard, J.-P., *Théorie de la syllabe. Rythme et qualité*, Paris, CNRS Editions, 1997.
 Angoujard, J.-P., "Phonologie et diachronie", Lyon, ENS éditions, 2003, p.173-194.
 Angoujard, J.-P., *Phonologie déclarative*. Paris, CNRS Editions (en prensa).

Mais ce modèle s'avère, à notre avis, insuffisant pour structurer en syllabes des mots phonologiques complexes². Le modèle que nous utiliserons est celui proposé par Jean-Pierre Angoujard³, qui contemple une association (plurilinéaire) entre les différents segments constituants de la syllabe dans une *grille rythmique* à 3 positions (dont la troisième est facultative et les deux autres obligatoires), elle-même composée d'un nombre *n* de *modèles rythmiques*. Chaque segment est considéré comme étant associé à une position de courbe de sonorité dite aussi *courbe prosodique*. Ce dernier aspect est fondamental, car il a l'avantage de contraindre très fortement les descriptions syllabiques en raison de la sonorité de chaque segment (FIG. 2).

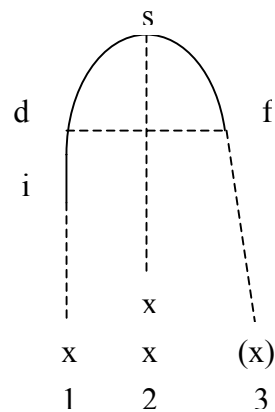


FIG. 2 – *Modèle rythmique à 3 positions et courbe prosodique*

Chaque « x » représente une unité de temps, la position 2 (sommet) se caractérisant par deux « x » de sonorité maximale (d'autres niveaux peuvent s'ajouter au sommet). Chaque position du squelette correspond à une position dans la courbe prosodique: pos.1= *i* (initiale); pos. 2= *s* (sommet) et pos. 3= *f* (fin) et *d*= plage de sonorité. Naturellement, Il existe aussi des positions de sonorité intermédiaires en fonction de la sonorité du segment concerné. Comme il est attendu, une position peut être aussi non instanciée ou « vide ». C'est là un point fondamental du modèle tripositionnel et dont l'importance nous semble cruciale pour la description des langues naturelles (et aussi du verlan).

² Par exemple *strict*, qui ne saurait être considéré par nous comme un mot monosyllabique ou bi syllabique, mais comme un mot comportant quatre syllabes : •s-tri-k•t•, ou le symbole • indique qu'il y a un sommet vide dans les syllabes 1, 3 et 4.

³ Angoujard, J.-P., *Théorie de la syllabe. Rythme et qualité*, Paris, CNRS Editions, 1997.

Le son [s] dans l'échelle de sonorité: une continue coronale un peu indomptable

Si nous accordons une grande importance à la *plage de sonorité*, c'est pour une raison de poids: un segment ne saurait s'associer à n'importe quelle position dans la grille rythmique et son association à une position du squelette devra se justifier en fonction de son ancrage à une position de courbe prosodique uniquement en raison de la sonorité⁴ dudit segment. Plusieurs échelles de sonorité ont été constituées depuis Jespersen qui proposent un classement des sons de la chaîne parlée selon leur indice de sonorité⁵, chacune d'entre elles assignant une position différente à la consonne [s]. Quel que soit le niveau sonore précis du son [s], il est admis que cette consonne puisse s'associer à la position 3 (ou *coda*) de la grille. Or, cette position est réservée, dans le modèle à 3 positions, aux segments les plus sonores, voire à ceux qui ont une sonorité au moins égale à celle des sonantes⁶.

En général, il y a un certain accord parmi les phonologues pour reconnaître une certaine spécificité de sonorité au son [s] par rapport au reste de consonnes. En principe, rien ne semble distinguer cette consonne d'autres consonnes « sourdes » du même rang sonore. Mais sa sonorité provient assurément des qualités acoustiques de l'élément **I** dont elle est constituée: c'est une obstruante coronale. Cet élément est responsable d'avoir contribué à la formation d'un sommet en latin populaire, grâce à sa sonorité, suscitant un [i] dit prosthétique⁷. Dans le mot *histoire*, par exemple, un [s] est associé clairement à la position 3 de la grille rythmique, mais l'italien *storia* la position de l's est la même, comme c'est le cas de l'anglais *story*.

Pascal joue au basket avec un moustique

Nous présenterons par la suite trois exemples sur le comportement de la consonne [s] dans la syllabe à l'objet de mettre en relief les différences qui nous séparent de la description phonologique, disons, plus traditionnelle dont le modèle le plus utilisé consiste en une structure composée d'*attaque* et *rime*, ce dernier constituant, à son tour, comportant un *noyau* et une *coda*. Le mot *Pascal* serait un mot dissyllabique⁸ (FIG. 3).

⁴ A proprement parler, la sonorité du segment est en réalité celle apportée par les éléments dont il est composé. Pour les descriptions en éléments, voir : Jonathan Kaye, Jean Lowenstam & Jean-Roger Vergnaud. «La structure interne des éléments phonologiques : une théorie du charme et du gouvernement.» *Recherches linguistiques*, n° 17, 1988, p.109-132, et aussi: Angoujard, J.-P., *Théorie de la syllabe. Rythme et qualité*, Paris, CNRS Editions, 1997, p.65 et 133.

⁵ Par exemple, pour le français : Grammont, M., *Traité de phonétique*, Paris, Delagrave, 1933.

⁶ Angoujard, J.-P., *Théorie de la syllabe. Rythme et qualité*, Paris, CNRS Editions, 1997, p.81.

⁷ Bretos, J. & Chehabi, S., "Phonologie et diachronie du français: théorie et application. Apparition et évolution de l'i dit prosthétique", *Le français face aux défis actuels. Histoire, langue et culture*. Universidad de Granada, APFUE-GILEC, 2004, I, p.303-311.

⁸ Méla, V., "Le verlan ou le langage du miroir", *Langages*, 101, 1991, p.73-94.

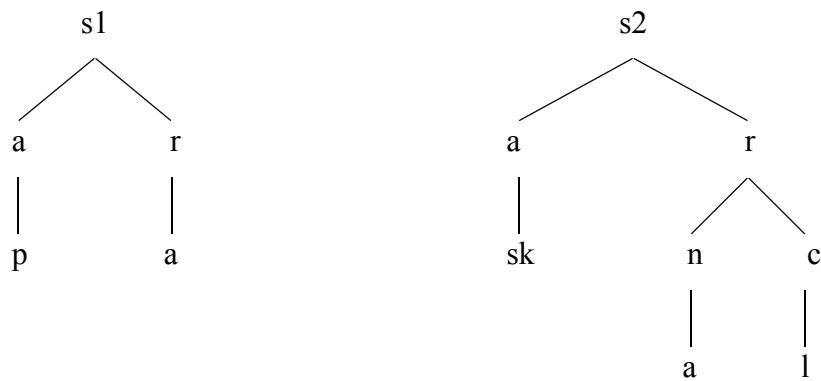


FIG. 3 – Une représentation idéale de Pascal?

Cette représentation⁹ a l'inconvénient d'opérer une coupe syllabique *idéale* mais irréalisable qui aurait, vraisemblablement, pour seul but, de rendre possible que les deux syllabes du mot *Pascal* permutent lorsque celui-ci est verlanisé en *Scalpa*: une espèce de syllabification sur mesure. Ainsi serait donc de tous les mots présentant un [s] *implosif*, comme par exemple, *basket* et *moustique*. Or, un groupe [sk] en position d'*attaque* syllabique, serait-il possible? Notre modèle rythmique a l'avantage de montrer que toute position doit être comprise comme étant associée à une position de *courbe prosodique*. Cela implique que, à une position de courbe intermédiaire de sonorité (disons *p*), comme c'est le cas de la position occupée par [k] dans un groupe d'*attaque* [sk], pourra s'associer uniquement un segment dont la sonorité se corresponde avec cette position de courbe et non pas avec une autre. Par contre, il est évident qu'un segment associé à *p* sera moins sonore que *i*, puisque *p* représente une position de courbe intermédiaire entre la position initiale (*i*) et la position de sommet (*s*), et il nous semble de tout point invraisemblable que l'on puisse affirmer sérieusement qu'un [k] (associé à *p*) est plus sonore que [s] (associé à *i*). En fait, cette position *p* est réservée aux segments ayant une sonorité intermédiaire entre les consonnes et les voyelles (les glides dans les diphtongues légères) ou aux sonantes (r, l dans les attaques doubles obstruante + sonante, du type tr, br, dr, vr, bl).

Courbe prosodique et position rythmique sont inséparables de *segment* dans notre description de l'objet syllabe. Les représentations [*pa•skal], [mu•stik] et [ba•skɛt] nous semblent aussi fantaisistes qu'irréalisables (le groupe [st] étant irréalisable en position d'*attaque* pour les mêmes raisons que le groupe [sk]). La seule position attendue pour [s] est

⁹ Méla, V., *op.cit.*, p.76.

la position 3. Or, [*pa•skal], [mu•stik] et [ba•skɛt] ainsi syllabifiés auraient-ils « l'avantage » de ne pas laisser des positions vides dans le modèle rythmique traditionnel?

Il ne faut pas avoir peur des positions vides

Dans le modèle rythmique tripositionnel, il existe des positions vides lorsque, par exemple, *Pascal* devient *Scalpa*, où le [s] ne change pas de position malgré tout (FIG. 4).

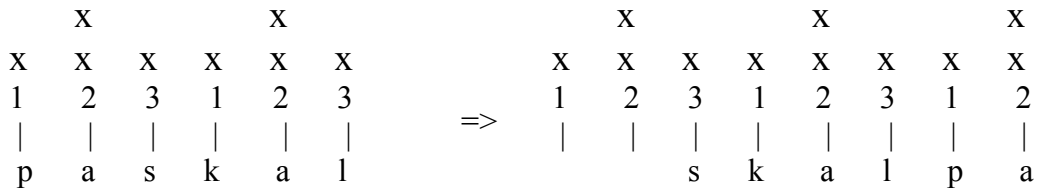


FIG. 4 – *Pascal vs Scalpa*

On le voit bien, ces positions « vides » peuvent être instanciées le moment venu. D'autres langues comme l'italien font usage aussi des positions vides (FIG. 5).

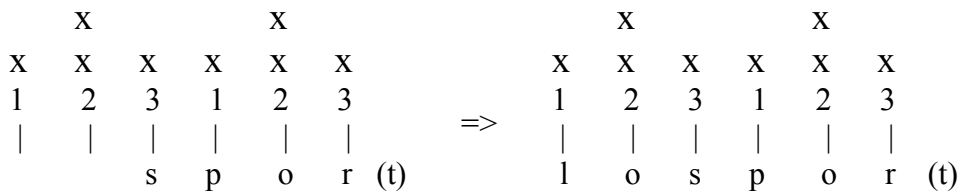


FIG. 5 – *Italien: sport vs lo sport*

En français aussi, un syntagme comme *Ce Scalpa est un sticlou* est parfaitement possible, et les deux segments [s] et [ə] vont s'associer, comme attendu, aux positions « vides » 1 et 2 du modèle rythmique (FIG. 6).

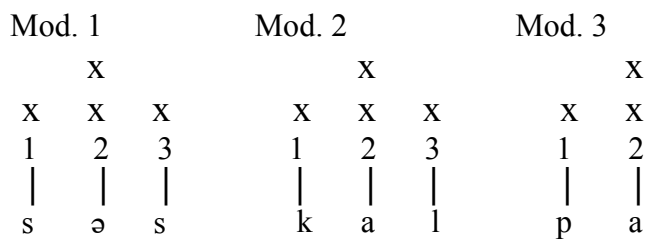


FIG. 6 – *Ce Scalpa*

Un flic, un mec et une voyelle (par défaut): le schwa¹⁰

En français, si un sommet syllabique (position 2) est « vide », seul un segment vocalique peut s'y associer, comme c'est le cas de la voyelle par défaut, et cette voyelle n'est autre qu'un schwa: l'*e caduc*. En phonologie déclarative, on l'a déjà dit, une résyllabification du mot phonologique est exclu et il n'y a qu'un seul niveau de réalisation, l'équivalent de la réalisation de surface dans les grammaires dérivationnelles. La structure syllabique du mot phonologique *médecin* reste donc intacte après la réalisation articulatoire « complète » du mot (avec l'*e caduc* articulé) aussi bien que lorsque la réalisation articulatoire du mot est « incomplète » (non articulation de l'*e caduc*). Dans ce dernier cas, il n'est pas question de réduction syllabique mais d'association des 3 segments [m], [e], [d] à un pied fort. Ceci n'est nullement contradictoire et n'a par ailleurs aucune conséquence sur la structure syllabique du mot, puisque *pied* et *syllabe* sont des objets qui correspondent à des niveaux prosodiques nettement différenciés qui ne s'interfèrent ni se chevauchent entre eux¹¹. Le verlan constitue, à cet égard, un domaine linguistique privilégié pour l'étude des *défauts*. Nous allons essayer de le prouver par la suite.

Loin des théories qui supposent que toute consonne finale peut être suivie, en français, d'un *e épenthétique*¹² dont la réalisation nous semble peu probable, nous considérons que la prononciation de toute consonne en position finale a tendance à relâcher son articulation, ce qui peut donner lieu, à la fin de son émission, à un son *chuchoté* le quel, à peine son articulation est renforcée (comme il arrive souvent dans certains dialectes du sud de la France), est réalisé comme un schwa, c'est-à-dire: comme un *e caduc*. Il nous semble plus logique aussi que l'origine de ce segment soit un sommet originellement « vide » qui peut être instancié, plutôt que la réalisation ou l'élimination qui obéirait à un ensemble de règles de réécriture qui ne font, par ailleurs, aucun usage de la notion de rythme¹³.

Nous postulons, par contre, que l'*e caduc* est la voyelle *par défaut* du français, ce qui est confirmé par la verlanisation de mots comme *flic* et *mec* (ce qui met définitivement en cause, entre autres, qu'un [k] puisse être associé à une position de *coda*), car l'*e caduc* dans [kəfli] et [kəmɛ] (après l'interversion syllabique opérée par la verlanisation des deux mots) suppose deux sommets vides dans le modèle rythmique antérieur à leur verlanisation. Ce sont

¹⁰ Pour une description détaillée du fonctionnement du schwa dans le modèle rythmique à 3 positions, voir Angoujard, J.-P., *Phonologie déclarative*. Paris, CNRS Editions (en prensa).

¹¹ Voir à ce sujet Nespors, M. et Vogel, I., *Prosodic Phonology*, Dordrecht – Holland/Riverton – U.S.A., Foris Publications, 1986, p. 83.

¹² Méla, V., *op.cit.*, p.77: mer / mère ; mec / Mècque.

¹³ C'est la description typique de la phonologie générative. Voir par exemple, Dell, F., *Les règles et les sons*. Paris, Hermann, 1985.

les *défauts* auxquels nous avons fait référence plus haut et dont il convient faire « un bon usage ».

Le modèle rythmique à 3 positions rend possible une description des *défauts*¹⁴ et de leur utilisation en phonologie déclarative (FIG. 7 – 8).

FRANÇAIS	VERLAN
X X X X X X 1 2 1 2 / \ f l i k @	X X X X X X X X X 1 2 1 2 1 2 / \ k ə f l i k @

FIG. 7 – *flic*

FRANÇAIS	VERLAN
X X X X X X 1 2 1 2 m ε k @	X X X X X X 1 2 1 2 k ə m ε

FIG. 7 – *mec*

Les deux mots ont une même représentation en français: le sommet du modèle 2 est non instancié ou « vide ». En verlan, après l’interversion syllabique qui a eu lieu, au sommet du modèle 1 est associé un schwa, qui est la voyelle « par défaut » d’un sommet « vide » en [flik•] et en *mec* [mek•]. La syllabe [kə] dans [kəmε] et [kəflik] (celui-ci ayant aussi un sommet vide après le deuxième [k]) est le résultat attendu après la verlanisation des deux mots... à condition de faire un « bon usage » des défauts syllabiques!

DIDIER TEJEDOR, JESÚS BRETOS, SERGIO CHEHABI

Universidad Autónoma de Madrid

¹⁴ Les *défauts* sont symbolisés par @ et dans les représentations et nous ne tenons pas compte de la troncation ni de la reverlanisation de *flic* et *mec*, qui auraient besoin de plus d’espace pour une explication plus détaillée.

Percepción, confusión y realidad de un texto

Cuando nos encontramos ante un documento ya sea un texto, una imagen o una grabación la reacción es intentar comprender qué es lo que nos está transmitiendo, qué información nos está aportando y cuál es la percepción que hemos captado. La Real Academia Española define la percepción como “acción y efecto de percibir”, es decir, “de recibir por uno de los sentidos las imágenes, impresiones o sensaciones externas, comprender o conocer algo”¹. En el proceso de percepción se selecciona un estímulo que proviene de fuera y puede ser activo o pasivo, descriptivo o abstractivo pero lo que sí es, es un análisis de rasgos que no suele ser arbitrario y que nos lleva a la toma de decisiones, en nuestro caso definir, explicar, discernir qué es lo que nos está mostrando ese documento. Pero somos nosotros, finalmente, los que decidimos cómo procesar la información que tenemos delante.

El lenguaje, oral o escrito, es un soporte de información que permite su almacenamiento y su posterior utilización. Es un canal de comunicación y únicamente cuando el lector o el oyente es capaz de extraer esa información no explícita en el texto o en una imagen se puede decir que se ha logrado la comprensión del mismo, lo que se puede dar en diferentes niveles. El resultado final está condicionado por variables de todo tipo y el lector u oyente ha de ser capaz de llegar al significado que se le está transmitiendo; para ello debe realizar una búsqueda que conduzca a una descripción que le llevará a una explicación para desembocar, finalmente, en la comprensión completa.

Pero esta percepción puede provocar una confusión que nos lleva a una interpretación de la realidad que puede no ser la única aunque, para nosotros, en ese momento sí lo sea. Analizamos unas variantes y deducimos de ellas una realidad que para nosotros es la verdadera.

Sirva como ejemplo el cuadro “Capricho” de Bernardino Montañés Pérez². En un primer momento, mirando el cuadro con detenimiento, nos encontramos ante una imagen dulce, que encarna la amistad, la felicidad y donde todos los detalles nos encarrilan a una representación bucólica del amor y donde todos los sentidos están representados por diversos símbolos que rodean a la entrañable pareja. Sin embargo estamos ante un juego de apariencias

¹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 2001, pp.1726-1727.

² *Capricho*. Óleo sobre lienzo 34’5 x 31 cm. Zaragoza, 1891, Museo de Huesca.

y realidades, las apariencias que nosotros subjetivamos y las realidades que el autor ha querido expresar.



Tras esa apariencia bucólica, dentro de un claro contexto de ternura, de amor, de vida, puede surgir otra visión totalmente diferente. Es el mismo autor, en la descripción manuscrita que hace del cuadro, el que lo define de esta manera:

Visto el cuadro de lejos y à poca luz representa una calavera, pero acercandose se ven dos niños asomados à una ventana que expresan la vida con sus cinco sentidos corporales. (...) De este modo se unen en un pensamiento de ideas tan opuestas y à la vez tan inseparables, la vida y la muerte.³

Es decir esa imagen de ternura dulzona se transforma en una exaltación de la muerte. Y además por mucho que intentemos entender la realidad de esta obra, siempre nos puede faltar una percepción total de la misma y perder matices como en este caso donde la presencia de los dos personajes nos conduce al convencimiento de que se trata de una pareja de novios, o simplemente de dos enamorados o dos amigos y, sin embargo, “Si no lo reseñara expresamente Montañés, nadie hubiera adivinado que los dos personajes, ciertamente

³ Transcripción textual del original, cedido por la familia Carderera al Museo de Huesca.

aliñados, eran, en realidad, hermanos”.⁴ Sólo cuando se es capaz de captar toda la información, aún la no explicitada, se podrá decir que se ha logrado una comprensión plena y auténtica del cuadro, cumpliéndose de este modo el objetivo principal de cualquier tipo de comunicación.

Esta misma impresión que se origina ante un cuadro se nos presenta ante un texto pero son varias las posibilidades con las que nos podemos encontrar.

Las vías que nos pueden conducir a una parcial, mala o total comprensión del texto pueden ser diversas así como variados los factores que pueden influir en ello.

Los más pequeños cuando inician el estudio del orden de los elementos dentro de la oración, se van a encontrar que en la mayoría de los libros de texto se les presentará el orden sujeto + verbo y, sólo, al final pueden aparecer unos pocos ejemplos en el sentido verbo + sujeto. Si esa información sujeto + verbo se sigue transmitiendo, la experiencia demuestra que es eso lo único que percibe el niño, y que si luego a estos niños se les pone el ejemplo *llegarán las cigüeñas*, una mayoría tendrá grandes problemas para reconocer a las cigüeñas como el sujeto, lo que les dificultará, posteriormente, la comprensión de un texto donde el orden “establecido” esté alterado. Se adquiere una gran cantidad de información sobre cómo se estructura la lengua, pero muchas veces no somos capaces de entender lo que tenemos delante, porque los clichés de información que nos han dado se han utilizado siempre en un mismo sentido. El mecanismo de análisis emplea indicaciones sobre el orden de las palabras y llegaremos a la comprensión si combinamos el significado de varias palabras en la relación adecuada. La presencia de los ordenadores ha originado una nueva vía de orientación del tratamiento del estudio psicológico, el análisis de procesamiento de la información⁵, que compara el funcionamiento del cerebro a un ordenador, que ha puesto en un primer plano el proceso cognitivo de la toma de información y que se puede aplicar en este caso.

Cuando se utiliza un diccionario o una gramática se hace con el convencimiento de hallarse ante una fuente que va a proporcionar una información veraz, clara y de la que se puede, en principio, fiar completamente. Sin embargo, pueden darse situaciones donde la percepción que captamos y aceptamos como realidad no sea tal.

Al buscar el significado de *prêcher dans le désert* el diccionario Petit Robert lo define como « sans être entendu »⁶, pero Michaela Heinz lo matiza al decir que « Il ne s’agit pas de

⁴ Hernández Latas, J.A., *Bernardino Montañés (1825-1893) Arte y erudición en la edad de la inocencia*, Col. Mariano de Pano y Ruata, 21, Zaragoza, C.A.I., 2002, p.146.

⁵ Gagné, E.D., *La psicología cognitiva del aprendizaje*, Madrid, Visor, 1991. p.62.

⁶ Robert, P., *Le Petit Robert*, (1967), Paris, S.N.L., 1976. p.458.

‘prêcher sans être entendu’ mais bien plus simplement de ‘parler sans être écouté »⁷. Es decir el diccionario nos está induciendo a la confusión. El lector espera y desea que una definición sea redactada y enunciada de un modo concreto, de fácil comprensión y de una forma única, es decir aquella en que a cada elemento corresponde inequívocamente a una significación final.

Se puede encontrar con que el mismo diccionario sea el que le conduzca, en cuanto al significado, a la confusión si a una misma locución le otorga dos definiciones, en función de la palabra por la que se busca. Es el caso de *être comme un coq en pâte*, que desde *coq*⁸ significa « être soigné, dorloté » pero desde *pâte*⁹ nos encontramos con « être bien chaudement dans son lit, par ext. Mener une vie très confortable, très heureuse ».

A esta misma confusión nos puede arrastrar a veces una gramática cuando, seguramente debido a una errata, nos dice en el enunciado de un epígrafe « 2.2. Loin que + subjunctif / loin de + indicatif »¹⁰; esta última construcción es evidentemente incorrecta pues debería poner de *loin de + infinitif*, pero está en el punto de mira más importante de la presentación de una regla gramatical, donde se supone que se da la norma para luego en el enunciado detallar los ejemplos.

En muchas, por no decir en cualquier situación de comunicación tanto oral como escrita, nos encontramos con demasiada frecuencia ante palabras, oraciones, expresiones, es decir, información que o no entendemos del todo, o nos lleva a confusión o no nos aporta nada, y no es porque no seamos capaces de discernir lo que nos dicen, sino porque la forma en que se nos presenta no es la adecuada o no está situada en el contexto apropiado que nos posibilite la comprensión. Es evidente que cuando nos situamos ante un texto lo hacemos con el convencimiento de que vamos a ser capaces de poder entender, en su totalidad, lo que se nos está diciendo y que no vamos a interpretar otra cosa. Muchas veces el producto final de la comprensión está supeditado por supuestos de todo tipo y que a veces ni tan siquiera somos capaces de adivinar, y por ende, a veces nos enfrentamos al texto dispuestos a captar lo que ni tan siquiera está expresado, vamos condicionados por esa idea preestablecida; así Bernadette Noël al hablar de este tema comenta:

Ceci s’explique par le fait que les gens ont tendance à croire que les communications qu’ils reçoivent sont vraies, complètes et informatives, en partant de cette hypothèse, ils tentent de donner du sens à un texte, même s’il est confus voire incohérent.¹¹

⁷ Heinz, M., *Les locutions figurées dans “Le Petit Robert”*, Tübingen, Niemeyer, 1993. p.275.

⁸ *Ibid.*, p.351.

⁹ *Ibid.*, p.1248.

¹⁰ Vincenot, Cl., *Précis de grammaire logique*, Paris, Honoré Champion, 1998, p.959.

¹¹ Noël, B., *La métacognition*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1991.

Pero a veces, aunque queramos entender lo que se nos trasmite, nos resulta realmente difícil llegar a buen término. Esto se da muy a menudo en los textos o fragmentos escritos en los periódicos, es como si se quisiera ocupar espacio sin importar la información que se transmite. El lector o el oyente ha de ser capaz de llegar al significado que el escritor o hablante está transmitiendo y no puede darse una comprensión total si falla la información semántica de una o más palabras. No somos capaces de percibir qué es lo que nos están diciendo pero quizás es lo que realmente buscan.

Lo que tipifica a tan penúltima forma de democracia en su inmediato horizonte posindustrial, poshistórico, parece ser una decisiva metamorfosis tecnopolítica. La conjugación tecnocrática de la comunicación, ordenadores y 'mass-media' preside el asalto hacia el futuro del planetarizado tiempo.¹²

Otras veces la intelección viene condicionada por las estructuras gramaticales utilizadas, puede ser el caso de ciertos folletos turísticos donde podemos leer una frase tal que « Éste es el convento de la congregación cuya fundación data del siglo XVIII ». Evidentemente el que lo escribió tenía clara la fecha pero nosotros nos sabemos si corresponde al convento o a la congregación. Se produce equívoco, ambigüedad y por consiguiente una comprensión no completa. Estos son los casos recogidos por la anfibología.

Otra situación diferente es aquella en la que el lector debe interpretar lo que se le está comunicando. Lo tiene que deducir por el contexto pero no porque en el escrito se le haya facilitado la información que le permita acceder a su percepción precisa. En el siguiente texto se nos proporciona una enorme y precisa cantidad de información, pero sin embargo no somos capaces de percibir realmente de qué nos están hablando, se nos escapa la realidad del mismo. Evidentemente nos están describiendo una feria, pero ¿a qué tipo de feria se refiere?

Inhorgenta. Intensa comunicación

Cuatro días de intensa comunicación entre las partes que componen el mercado representaron un inicio eficaz del ejercicio ferial con un ambiente extraordinario: esta es la recapitulación unánime de los participantes de Inhorgenta 2000, que tuvo lugar entre el 25 y el 28 de febrero en el nuevo recinto ferial de Munich. La oferta saturada de numerosas innovaciones que presentaron 1.322 (1999: 1.287) expositores de 40 (34) países, atrajo al nuevo recinto ferial a alrededor de 26.000 (25.652) visitantes profesionales que llegaron desde 78 países para mantener conversaciones comerciales con profesionales. Inhorgenta 2000 ha logrado concentrar y reunir a un amplio círculo de profesionales representantes de la oferta y la demanda, proporcionando al sector importantes impulsos con sus numerosos foros, también después de finalizar el evento.¹³

¹² Romero Gualda, M^a. V., *El español en los medios de comunicación*, Madrid, Arcos/Libros, 2000, p.18.

¹³ *Cronos*, n° 64, 2000, p.12.

Es un claro ejemplo de artículo que fuera del contexto donde está ubicado es muy difícil deducir a qué clase de feria se está aludiendo. Se les ha olvidado introducir la palabra que permitiría saber de qué nos están hablando. Intuimos el motivo de la feria porque el artículo está publicado en una revista exclusivamente dedicada a los relojes, pero nuestro entendimiento no nos permite llegar a la realidad del texto puesto que nos falta la palabra clave ya que la feria puede ser, por lógica del contexto, exclusivamente de relojería pero nada nos impide pensar que pueda ser más amplia y que abarque a toda la joyería. La información suministrada va más allá de lo necesario pero se han olvidado de lo más preciso.

La publicidad escrita, en principio, pretende transmitir una información para que el consumidor la pueda comprender, para que no le conduzca a la confusión y que sepa realmente qué le están ofreciendo. En este sentido los dos ejemplos siguientes representan dos variantes muy distintas pero las dos provocan que la percepción sea en un caso casi imposible y en el otro confusa.

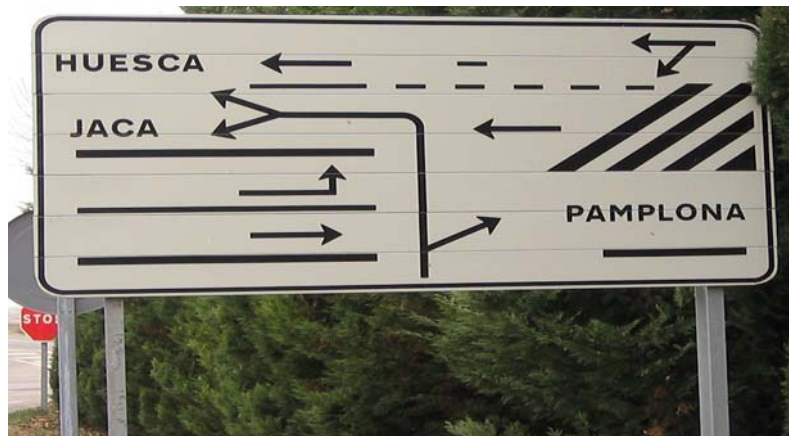
En una facultad, en todos aquellos lugares donde se puede colocar un cartel, aparece uno de grandes dimensiones (70 x 50 cm) donde, con un derroche tipográfico en cuanto al color y al tamaño de la letra, se puede leer « *da = tu color, tu ideología, tu religión, tu capacidad, tu raza, tu sexualidad, tu ropa, tu peinado, el color de tus ojos, los piercings, los tatuajes, tu música preferida, tu equipo de fútbol, playa o montaña.* » No hay más información y si se quiere saber de qué se nos está hablando habrá que recorrer el centro hasta encontrar, por casualidad, en un mesa un pequeño folleto donde nos explican que es una propuesta para atraer a los jóvenes al asociacionismo juvenil y por lo tanto instarles a que se inscriban en alguna asociación, de cualquier tipo. Ni el mensaje ni el mismo cartel sirven para ese fin, la percepción que se tiene es la de pensar que se nos están hablando del multiculturalismo, de la igualdad entre los jóvenes...

Otro caso totalmente diferente pero que nos expresa cómo, a veces, al querer transmitir una idea, lo que se hace es emitir un mensaje no muy afortunado: un frutero que tiene dos tiendas, con el fin de reducir gastos, ha mandado imprimir una bolsa de compra, dedicando cada una de las caras a una de las dos tiendas. En una de ella se puede leer como lema *Servicio y Calidad* pero en el anverso aparece *Sólo Calidad*. Habrá que ir a comprar a la primera de ellas, pues además de la calidad nos ofrecerán servicio.

Erasmus¹⁴ ya nos cuenta que si es preciso forzar el sentido de un párrafo se puede entreverar frases, se puede estirar o encoger en función de lo que se busca, lo que finalmente

¹⁴ Erasmo de Róterdam, *Elogio a la locura*, Barcelona, Planeta, 1987. p.134.

conduce a la confusión. Lo que los teólogos de la antigüedad, los coetáneos de Erasmo y actualmente, por ejemplo, siguen haciendo ciertos políticos, economistas, etc. es hablar mucho para no llegar a nada y sí sembrar una cierta confusión. Seguramente no es lo que pretendían los que elaboraron la señal siguiente, pero que sí lo han logrado. Se encuentra a la salida de una autovía y a escasos metros de la señal de stop donde se debe realizar la maniobra especificada con toda precisión en el indicador, con el que uno se topa, sin casi poder ni tan siquiera darse cuenta de que está colocado en ese lugar, ya que el espacio existente entre el inicio del ramal de acceso, el cartel y la nueva carretera no va más allá de los cien metros. Es este un claro caso en que el exceso de información no conduce a nada concreto, más bien induce a la confusión, al temor a hacer una mala maniobra pero con el agravante de que se encuentra situado en el contexto adecuado pero evidentemente no cumple, ni por casualidad, la función a la que está destinado.



Si el conductor intenta comprender la señal está expuesto al peligro de saltarse el stop que se encuentra justo después, con el riesgo que ello conlleva. Pero si no consigue leerlo y entenderlo puede, también, tener un accidente puesto que la incorporación a la carretera general debe de hacerse por el carril central, respetando un segundo stop que no se encuentra reflejado en ningún sitio de la señal.

Finalmente comentaremos el problema de comprensión que se produce cuando la traducción que se hace, de forma oficial, conduce a una redacción de difícil percepción. Este texto se encuentra en la web de una entidad francesa de reconocido prestigio internacional en la enseñanza de la lengua francesa para extranjeros, y que tiene traducida, en iconos específicos (no hay que activar ningún traductor), la información relativa a su ubicación, a sus enseñanzas y a sus instalaciones para los alumnos españoles, ingleses y alemanes.

Tous nos cours sont assurés par des professeurs de langue maternelle française, diplômés de grandes universités. [...] La forêt est aménagée pour permettre randonnées pédestres et cyclistes, promenades à cheval, natation et bateau sur plusieurs étangs.

Todos nuestros cursos están con profesores de lengua natal francesa, con diplomas de las mejores universidades. [...] En el bosque se puede hacer ciclismo y caminatas, montar a caballo, natación y pequeños barcos en estanques.

Esperemos que ningún alumno se haya matriculado en este centro por creer que podría conjugar su deseo de aprender un idioma con profesores nativos y la afición a realizar maquetas de barcos, ni por relacionar la calidad de las enseñanzas con la presentación de las mismas.

Al enfrentarnos a un texto, da igual en la lengua en que esté escrito, buscamos comprender todo lo que se nos presenta pero a veces no se puede conseguir y esto conduce a dos opciones: o a dejarlo y quedarnos con una información parcial o, por el contrario, querer llegar a la comprensión completa del mismo. En este caso el camino será mucho más fácil si somos capaces de poner en funcionamiento nuestras estrategias metacognitivas, consiguiendo de ese modo descomponer el problema para poder llegar a una solución, es decir a la percepción y por consiguiente comprensión del texto.

Brown¹⁵ manifiesta que hay que saber, saber lo que se sabe y saber lo que se necesita saber, y todo ello nos permitirá poder llegar a una comprensión total puesto que se ha hecho una progresión en la percepción del texto.

Cambiamos saber por leer, escuchar o mirar, y seguramente la información aportada por el texto escrito u oral o por la imagen nos conducirá a su total percepción alejándose de la confusión para mostrarnos la realidad que contiene.

M^a PILAR TRESACO BELÍO

**Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación
Campus de Huesca. Universidad de Zaragoza**

¹⁵ Brown, A.L., *The development of memory: knowing, knowing about knowing, knowing how to know*. In: Reese, H.W., (Ed.), *Advances in child development and behavior*, V. 10, New-York, Academic Press. 1975. p.105.

Ce que Moratín fait dire et ne fait pas dire à *Candide*

Comme chacun sait, la traduction "moderne" acquiert ses lettres de noblesse en Espagne à partir de la deuxième moitié du XVIII^e s., tout particulièrement sous l'impulsion des "ilustrados"; car jusque-là, la production de textes traduits était surtout orientée vers la religion et les classiques grecs et latins.

Cette effervescence traductrice repose le plus souvent sur des fondements qui se révèlent au moins autant d'ordre idéologique, que philologique ou esthétique. En effet, une partie de l'Espagne "éclairée" regarde de l'autre côté des Pyrénées pour des raisons et intérêts divers. Les théoriciens de la traduction, précurseurs de nos traductologues actuels, débattent déjà sur les différentes manières d'aborder un texte ou un auteur à traduire. Bon nombre d'intellectuels "avant la lettre" deviennent ainsi les importateurs d'idées nouvelles provenant d'Europe et en particulier de la France des "Lumières". Une partie de la bourgeoisie adopte le français comme seconde langue. Ainsi, le "galiparla", charabia semé de néologismes et de constructions à base de gallicismes s'impose, non seulement dans les textes, mais aussi dans les conversations courantes des précieux de l'époque. Il existe par ailleurs une telle prolifération de textes traduits à la hâte, provenant surtout de cet engouement pour le français, que les têtes pensantes de l'époque remettent en cause le bien fondé de la traduction. Ainsi, Capmany en vient à dire que les mauvaises traductions sont une des raisons de la dégradation et de l'appauvrissement de la langue espagnole.

Ceci dit, auteurs choisis et manières de traduire relèvent bien évidemment de sensibilités et de parti-pris différents, sans oublier, bien évidemment, les circonstances historiques et la personnalité du traducteur.

Moratín Traducteur

En toute logique, les traductions de Moratín se sont orientées principalement vers le théâtre; elles reflètent à la fois ses goûts et sa vocation de dramaturge. Ainsi propose-t-il la première version directement traduite de l'anglais à l'espagnol du *Hamlet* de Shakespeare; et il traduit aussi Molière: *L'École des maris* (*La Escuela de los maridos*) et *le Médecin malgré lui* (*El Médico a palos*).

Cañas Murillo dans son article "Leandro Fernández de Moratín, traductor dramático"¹, nous présente une brève analyse de ces différentes traductions et signale que le traducteur est assez fidèle au texte de Shakespeare, alors qu'il se permet de nombreuses privautés lorsqu'il s'agit des pièces de Molière, qui tiennent plus de l'adaptation que de la traduction. Bref, qu'il y a, entre autres, une "espagnolisation" de la réalité: adaptation des noms des personnages et des lieux, modifications dans le dénouement, transformations dans les dialogues et dans les indications scéniques, etc.; et aussi –et ceci tiendrait de la "trahison"²–, des omissions ou rajouts qui seraient le plus souvent d'ordre moral et idéologique. Bref, Cañas Murillo constate que dans sa traduction de Shakespeare le traducteur l'emporte sur le dramaturge, tandis qu'avec Molière "il y a superposition du dramaturge sur le traducteur"³. Il signale, par ailleurs, qu'il existe aussi des distorsions qui ne proviendraient évidemment pas de la méconnaissance des œuvres à traduire ou des difficultés provenant d'une compréhension insuffisante de la langue d'origine⁴, mais d'une volonté délibérée de transformer et d'adapter une réalité extérieure à des critères personnels, qui ne seraient issus ni de l'écrivain ni du traducteur mais, pour paraphraser le philosophe, de Leandro de Moratín et de ses circonstances.

Ces réflexions nous amènent tout naturellement à nous pencher sur Moratín traducteur de Voltaire. À ce propos, Lafarga, nous signale dans son *Voltaire en España* qu'en toute vraisemblance c'est durant l'année 1814⁵ que Moratín traduit *Candide*, bien que sa version du conte philosophique n'apparaisse qu'en 1838, quasi simultanément à Cadix et à Valence.

Le fait que la rédaction du texte traduit soit datée en 1814 n'est pas sans intérêt: à cette époque, en effet, Moratín se trouve certainement à Valence après que les Français s'y sont réfugiés, suite à la défaite d'Arapiles. De sorte qu'à cette époque Moratín ne peut être considéré uniquement comme "ilustrado" mais aussi comme "afrancesado"; cet appellatif n'étant en aucune façon usurpé, car après avoir rempli quelques charges officielles sous le gouvernement de Godoy, il collabore avec les envahisseurs et il va se réfugier pendant

¹ Voir p.463-475, *La traducción en España (1750-1830), Lengua, literatura, Cultura*, Ediciones de la Universidad de Lleida, 1999.

² Dans le sens où l'entend Javier del Prado: "La traición es un concepto ético. Implica la voluntad manifiesta, mediante trampas y argucias. La traición es un engaño por abuso de acción o por omisión voluntaria. "Lo que Clarín dice y lo que acalla en su traducción de Zola", *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Universidad de Oviedo, 1991, p.175.

³ "En la producción moratiniana que estamos analizando el autor se muestra como un perfecto representante de las épocas en que realiza su trabajo, la época de la ilustración en todos sus aspectos. En él, como veíamos, es posible hallar al traductor escrupuloso. En él, es posible identificar al adaptador, que trata con más libertad el texto del que se sirve para su tarea, preocupado por acoplarlo, por un lado, a sus propias convicciones estéticas, por otro, a las circunstancias concretas en el que el resultado de su labor va a ser difundido." Murillo, *op.cit.*, p.472.

⁴ Moratín avait déjà fait plusieurs voyages en France, envoyé par Jovellanos comme secrétaire du Comte de Gabarrús (janvier-avril 1787).

⁵ Rappels que *Candide* est publié en France en 1760.

"l'occupation" sous "protectorat français". Il ne s'en tire d'ailleurs pas mal du tout, puisque dans un premier temps, il conserve son poste de Secrétaire d'Interprétation des Langues et qu'il est nommé par la suite, sous l'égide de Joseph Bonaparte lui-même "Bibliotecario Mayor de la Biblioteca Real". Nous pouvons donc penser, sans avoir peur de nous tromper, que Moratín traduit *Candide* à partir d'éditions assez fidèles au texte original. Deux bonnes raisons nous amènent à cette conclusion: non seulement il a certainement réussi à se procurer le livre lors de ses voyages en France, mais aussi, grâce à ses prérogatives de bibliothécaire, il a réellement pu travailler avec une édition non expurgée.

Inutile de préciser que le choix de traduire *Candide* de la part de Moratín n'est pas fondé sur des critères uniquement esthétiques. Voltaire, en effet, représentait en Espagne avec Rousseau et Montesquieu, l'un des idéologues de la Révolution Française qui, par ses écrits avait mis fin, en quelque sorte, aux privilèges de l'aristocratie en France.

Ainsi, Moratín traducteur se tourne vers Voltaire à travers l'un de ses contes emblématiques, certainement pour des raisons d'accointances idéologiques, et dans le but de propager en Espagne les idées du philosophe-conteur.

Il est curieux de constater, par ailleurs, que le *Cándido* de Moratín ne sera pratiquement pas réédité durant le XIX^e s., et ce n'est que de nos jours que plusieurs maisons d'édition le reprendront à leur compte. Ces différentes rééditions n'ont, que nous sachions, jamais remis en cause la fidélité de l'auteur du *Si de las niñas* au texte de Voltaire; au contraire, on serait en général plutôt favorable à la traduction de don Leandro. Cependant, nous avons pu constater en faisant une étude détaillée des deux textes, qu'il existait entre l'original et la copie espagnole des différences significatives qui mériteraient peut-être d'être signalées et analysées. C'est ce que nous nous sommes employé à faire ici⁶.

A.- L'empreinte de Moratín:

1. Les titres de chapitres, le découpage du texte

Tout d'abord, nous avons pu constater que les titres de chapitre ne correspondent que très rarement à ceux de Voltaire. En effet, comme il se faisait à l'époque, Voltaire annonce généralement les points forts du chapitre qui va suivre. Chez Moratín, bien que le nombre de chapitres et le découpage de ceux-ci soient les mêmes, huit seulement sont fidèles à l'original; les autres sont sujets à des altérations sémantiques, à des transformations par addition ou

⁶ Éditions de référence, *Romans de Voltaire*, Gallimard, poche, 1961. *Voltaire, Cándido y otros cuentos*, S.G.E.L., Clásicos universales, 1982.

suppression, et ceci au bon vouloir du traducteur. Il en est même ou le titre n'a aucun rapport apparent avec l'original. En voici trois pour l'exemple⁷:

Ch. VI Volt. *Comment on fit un bel autodafé pour empêcher les tremblements de terre, et comment Candide fut fessé.*

Mor. *Celébrase un autodafé para que no haya terremotos, y Cándido **hace en él uno de los principales papeles.***

Ch. XV Volt. *Comment Candide tua le frère de sa sœur Cunégonde.*

Mor. ***De lo que hizo Cándido en un momento de cólera.***

Ch. XXVIII Volt. *Ce qui arriva à Candide, à Cunégonde, à Pangloss, à Martin, etc.*

Mor. ***Trabajos del barón Jesuita y del doctor Pangloss.***

2. Les noms propres

Comme il était coutume à l'époque, les noms propres sont traduits, parfois selon des critères quelque peu fantaisistes⁸, et ils sont aussi accompagnés, selon la sympathie qu'éprouve le traducteur pour les personnages, d'attributs ou métaphores destinés à les caractériser. Ainsi Cunégonde devient: "aquella flor de la hermosura", "la hermosa doliente", "la idolatrada señorita Cunegunda", "la preciosa Cunegunda", "la insuperable Cunegunda", etc. Par contre, le pauvre abbé périgourdin n'est pas épargné, et il devient sous la plume de don Leandro: "El abate gordillo y chisquirrituelo", "el abate mofletes", "el abate pancilla", "el abate panzudillo".

3. Broderies moratiniennes

Il semblerait aussi que Moratín, peut-être dans le souci d'orienter le lecteur, se sente obligé d'émailler sa traduction, de petites touches très personnelles, de précisions qui n'apparaissent pas dans le texte original. Nous ne citerons, afin d'illustrer notre propos, que quelques exemples de cette technique assez courante à l'époque:

On dramatise une situation déjà dramatique en soi:

Volt. *Il mourut en moins de deux heures avec des convulsions épouvantables.*

Mor. *Murió en menos de dos horas entre **angustias** y convulsiones horribles.*

On apporte au texte une vraisemblance "réaliste":

Volt. Candide perdit connaissance, et Pangloss lui apporta un peu d'eau d'une fontaine voisine.

Mor. En eso le dio a Cándido una congoja. Pangloss fue por un poco de agua a una fuente que estaba cerca y rociándole con ella en el rostro, le hizo volver en sí.

On enjolive le texte original:

Volt Il entre et voit le fessé Candide l'épée à la main, un mort étendu par terre, Cunégonde effarée, et la vieille donnant des conseils.

⁷ Les "écarts" de Moratín sont signalés en caractères gras.

⁸ Parmi d'autres curiosités: *Paquette* ⇒ *la Paulita*, *Smyrne* ⇒ *Smirna* (Esmirna), *Hollande* ⇒ *Amsterdam*, et évidemment *les Genevois* ⇒ *Los genoveses*.

Mor. Vio al azotado Cándido con una espada sangrienta en la mano, a Cunegunda horrorizada, a la vieja dando consejos, y un muerto tendido a la larga, atravesado el cuerpo con una estocada de parte a parte...

On "espagnolise":

Volt. Ils les envoient au ciel.

Mor. Les dicen misas y les aplican sufragios para que se vayan derechos a la gloria.

On rajoute une pointe d'humour:

Volt. Mais il nous reste encore deux moutons avec plus de trésors que n'en aura jamais le roi d'Espagne.

Mor. En los dos carneros que nos quedan llevamos más riquezas que las del rey de España puede tener en toda su vida aunque se muera de viejo.

4. Le discours rapporté

Souvent, les personnages utilisent des phrases totalement inventées par Moratín afin de "théâtraliser" les situations. Nous trouvons aussi des conversations insérées dans la narration qui sont reprises au style direct par le dramaturge-traducteur. Ainsi, à la fin du chapitre X quand la vieille va raconter son histoire:

Volt. Ce discours fit naître une extrême curiosité dans l'esprit de Cunégonde et de Candide. la vieille leur parla en ces termes:

Mor. Pues vamos, diga usted quien es; refiéranos su vida y sus calamidades—dijo Cunegunda—, que ya estamos con gran curiosidad de oírlo. La vieja entonces comenzó su relación de esa manera.

Autre exemple:

Volt. Candide aussitôt fit demander au seigneur Pocouranté la permission de venir le voir le lendemain:

Mor. Pues hemos de verle, no hay remedio —añadió Cándido— le enviaré un papel diciéndole que nos permitía ir a visitarle, y no temo que nos desaire.

Sous la plume de Moratín les dialogues s'épaississent, ils prennent une forme et une tonalité différentes avec des précisions scéniques qui n'existaient pas dans l'original. Ainsi, ce qui est sous-entendu chez Voltaire, devient explicite:

Volt. Ce n'est pas ma main qu'il faut baiser dit la vieille; je reviendrai demain

Mor.—Ay, hijo mío! No es a mí a quien has de besar; guarda los besos para otra persona que lo merece mejor⁹.

Parfois l'auteur de *la Mojigata* se laisse emporter par un certain lyrisme. Ici, la concision du "hélas" voltairien se transforme en une véritable tirade.

Volt Hélas! cria-t-il.

Mor. —¡Dios mío!—decía— ¡Qué me sucede! ¡Qué será de mí! ¡Qué alevosía es esta! ¡No!

⁹ Allusion évidente à Cunégonde.

Au chapitre XXII, les laquais, admiratifs, pensent que Candide doit être quelqu'un de très important puisqu'il vient de perdre cinquante mille francs au jeu sans sourciller. Chez Moratín, le commentaire de ceux-ci atteint une démesure qui n'existe pas dans l'original:

Volt. *-Il faut que ce soit quelque Milord anglais.*

Mor. *-¡Canario en el hombre, y qué sereno está! ¡No tiene quite; por fuerza es éste algún Milord inglés.! ¡Canario, y como pierde, y qué poco cuidado le da!*

5. Une traduction hyperbolique

La rhétorique du conte, par sa nature, tend vers l'hyperbole, et l'exagération. Voltaire, à travers ses descriptions, s'en donne à cœur joie. Moratín n'est pas en reste. Ainsi, dans ce passage, difficile de s'y retrouver chez Voltaire, mais encore plus chez Moratín:

Volt. Cinquante guerres civiles, de noirs contre noirs, de noirs contre basanés, de basanés contre basanés, de mulâtres contre mulâtres...

Mor. Cincuenta guerras civiles de negros contra blancos, mulatos contra negros, blancos contra mestizos, bazos contra mulatos y negros contra mulatos, bazos mestizos y loros.

Afin de rassasier le lecteur de l'époque assoiffé d'exotisme, Voltaire ne tarit pas de détails sur un banquet dans le pays de El Dorado (ch.XVII); certainement influencé par les récits des explorateurs, où naufrages, découvertes d'îles désertes, de peuples sauvages, de cités enchantées étaient à l'ordre du jour, Moratín en remet quelque peu:

Volt Deux singes rôtis d'un goût excellent, trois cent colibris dans un plat, et six cents oiseaux-mouches dans un autre; des ragoûts exquis, des pâtisseries délicieuses; le tout dans des plats d'une espèce de cristal de roche...

Mor. Dos monos asados de un sabor exquisito, un magnífico lagarto guarnecido de caracoles, trufas y espárragos, y trescientos (sic) pájaros moscas espetados en agujas de platina, verduras, comptas, pastas, frutas, helados, todo delicioso y servido en platos de cristal de roca, y muchos y excelentes licores fermentados de pita y caña de azúcar, con los cuales llenaban muy a menudo los criados unas profundas copas de lapislázuli...

Il en est de même pour la description des merveilles de ce pays de rêve:

Volt. *On leur fit voir la ville, les édifices publics élevés jusqu'aux nues, les marchés ornés de mille colonnes, les fontaines d'eau pure, les fontaines d'eau rose, celles de liqueurs de canne de sucre, qui coulaient continuellement dans de grandes places, pavées d'une espèce de pierreries qui répandaient une odeur semblable à celle du géofle et de la cannelle...*

Mor. *Edificios públicos de inmensa grandeza, plazas rodeadas de espaciosos pórticos, sostenidos en columnas de venturina y ágata, fuentes de agua pura, labradas en preciosos jaspes, fuentes de agua rosada, fuentes de horchata, de licores de caña de azúcar, y otras bebidas agradables; el suelo empedrado de mármoles de varios colores, y entre ellos, artificiosas grecas y cenefas de marquesitas, esmeraldas, zafiros y balajes, y a trechos, hermosos jarrones de pórvido y granito cárdeno, con plantas de clavo, canel y cinamono, que esparcían por todo el ambiente aromas suavísimos...*

Ainsi, comme nous pouvons le constater à travers ces quelques exemples, Moratín, en général, ne trahit pas la pensée de Voltaire. Cependant dans les détails, la fidélité au texte

original laisse souvent à désirer, car au style de Voltaire se superpose la plume de Moratín. Certes, l'hypothèse que Moratín ait eu entre ses mains une mauvaise version du *Candide* est plausible et ne peut être écartée; cela pourrait expliquer, par exemple, certaines omissions, ou que l'on puisse très souvent trouver un mot mis pour un autre: par exemple "ancas" pour "cul", "afectuoso" pour "pathétique", "jamón" pour "lard", "bayoneta" pour "couteau", etc. Cependant, certaines constantes et récurrences, nous amènent à penser que Moratín tend à se laisser emporter par sa propre plume, que don Leandro ne peut se contenir et laisse une large place à sa pratique d'écrivain et surtout de dramaturge. En effet, il ajoute des précisions complémentaires absentes du texte original, que ce soit sur les décors, l'ambiance, les gestes et expressions des personnages.

6. Quelques rajouts significatifs

Dans le chapitre VIII, Voltaire y va de son couplet antisémite. On retrouve Cunégonde venant de raconter à Candide¹⁰ comment le grand inquisiteur et le banquier juif, don Issacar¹¹ se partagent ses charmes; à ce moment, ce dernier arrive dans la pièce où ils se trouvent pour goûter les doux appâts de la pauvre captive. Moratín apporte des modifications au texte original qui semblent ne pas être innocentes.

Chez Voltaire, Cunégonde et Candide se retrouvent seuls sur un canapé et sont certainement dans d'excellentes dispositions pour des ébats amoureux. Dans la traduction, la vieille empêche, par sa seule présence, toute velléité concupiscente. Il est possible que Moratín ne veuille pas nous présenter une Cunégonde libertine mais, au contraire, nous la dépeindre sous les traits d'une jeune fille qui n'aurait subi l'acte de chair qu'à travers la violence, mais étant encore vierge par l'esprit et non disposée à perdre sa vertu, même avec l'homme qu'elle aime.

Deuxième modification, et toujours dans le même passage, le traducteur rajoute à titre personnel, et sans l'accord de Voltaire – qui s'en serait certainement réjoui – quelques traits de caractère attribués, dans la plus pure tradition antisémite, aux juifs:

Volt. *Les voilà qui se mettent tous deux à table; et, après le souper, ils se replacent sur un beau canapé dont on a déjà parlé; ils y étaient quand le signor don Issacar, l'un des maîtres de la maison arriva. C'était le jour du Sabbat. Il venait jouir de ses droits, et expliquer son tendre amour.*

Mor. ***Tiró de un cordón, sonó a lo lejos una campanilla, vino la vieja, cenaron y volvieron a reclinarse en el canapé magnífico. Ábrese repentinamente una de las puertas del gabinete y se aparece con el espanto de todos tres D. Isacar. Eran ya las once y media de la noche,***

¹⁰ Chapitre VIII.

¹¹Dénommé aussi par Moratín "el infame hebreo".

*se acababa el sábado, y venía a gozar de sus derechos y explicar con **hipérboles hebraicas** su pasión amorosa.*

Il en est de même pour les jésuites. Voltaire qui n'est pourtant pas très tendre pour les disciples de Saint Ignace est parfois dépassé par son traducteur, qui est beaucoup plus explicite. Au chapitre XV, Candide fait entendre au baron de Thundr-ten-Tronck, jésuite allemand et frère de Cunégonde, qu'il est bien décidé à épouser sa sœur:

Volt. *Maître Pangloss m'a dit que tous les hommes sont égaux, et assurément je l'épouserai.*
Mor. *El doctor Pangloss me decía continuamente que los hombres son iguales, y a pesar de toda la Compañía de Jesús y de todos los barones de Alemania, su hermana de usted será mi mujer.*

Même technique pour dénoncer la vénalité de la justice (ch.XXII)

Volt. *Plutôt que de s'exposer aux procédures de la justice, Candide [...] propose à l'exempt trois petits diamants...*
Mor. *Cándido, para no exponerse a caer en las corvas uñas de procuradores, agentes, relatores, abogados, y demás chusma que vive de hacer justicia [...] le dio tres diamantes.*

B.- Omissions ou suppressions?

1. Moratin et les femmes

Rappelons le croustillant chapitre XVI où Candide aux pays des Oreillons voit "deux jeunes filles toutes nues qui couraient légèrement au bord de la prairie, tandis que deux singes les suivaient en leur mordant les fesses". Sans le savoir, en abattant les primates, notre héros brise une histoire d'amour, et son désarroi est immense lorsqu'il voit, à son grand étonnement, résultat de son acte, "les deux jeunes filles embrasser tendrement les deux singes, fondre en larmes sur leurs corps et remplir l'air de cris douloureux". Texte original expurgé? Mutilation volontaire? Toujours est-il que nous ne trouvons trace de ce passage dans le texte de Moratín. Malgré son admiration pour Voltaire, il est certain que le prude Moratín, défenseur de la dignité des femmes et du bon goût, disciple de Boileau, auteur de *La Mojigata* et du *Si de las niñas*, ne pouvait admettre ce libertinage à la française. Respect du texte, mais *non troppo*; Moratín à cheval sur des règles du théâtre classique voyait dans la comédie, et il était en cela disciple de Molière, un instrument pédagogique pour dénoncer les carences, les injustices de son temps¹². L'outrance et la misogynie voltairiennes ne pouvaient donc que choquer la morale stricte et sévère de don Leandro¹³.

¹²"La comedia pinta a los hombres como son, imita las costumbres nacionales y existentes, los vicios y errores comunes, los incidentes de la vida doméstica; y de estos acaecimientos, de estos privados intereses, forma una

2. Description de bataille

Comme à son habitude Voltaire dénonce les horreurs de la guerre à travers des descriptions hyperboliques. Dans le chapitre XX où Martin, le savant manichéen, décrit la cupidité des hommes comme fauteuse de guerre, le passage est entièrement supprimé par le traducteur. Celui-ci aurait-il pensé, qu'en traduisant intégralement ces quelques lignes, on aurait pu y voir une allusion un peu trop directe à ses protecteurs du moment?

Volt. *Un million d'assassins enrégimentés, courant d'un bout de l'Europe à l'autre, exercent le meurtre et le brigandage avec discipline pour gagner son pain, parce qu'il n'a pas de métier plus honnête.*

Mor. [...].

3. Les institutions

Lorsqu'il s'agit du Saint Office ou de la Compagnie de Jésus, Moratín aurait le plus souvent tendance à en rajouter; cependant, certaines attaques voltairiennes aux pratiques religieuses n'apparaissent pas dans le texte traduit. Par exemple, lorsqu'on suggère à Candide, très malade, de payer des indulgences pour sauver son âme, celui-ci ainsi que Martin, le savant manichéen, refusent toute aide divine:

Volt. *La maladie de Candide devint sérieuse, un habitué du quartier vint avec douceur lui demander un billet payable pour l'autre monde, Candide n'en voulut rien faire. Les dévots l'assurèrent que c'était une nouvelle mode; Candide répondit qu'il n'était point homme à la mode. Martin voulut jeter l'habitué par les fenêtres. Le clerc jura qu'on n'enterrerait point Candide. Martin jura qu'il enterrerait le clerc s'il continuait à les importuner. La querelle s'échauffa; Martin le prit par les épaules et le chassa rudement, ce qui causa un grand scandale, dont on fit un procès verbal.*

Mor. [...].

Ce passage est totalement supprimé. Évidemment, plusieurs hypothèses sont possibles: Moratín aurait pu omettre cet extrait par inadvertance, ce qui est plausible, mais peu probable; il se peut aussi qu'il n'apparaisse pas dans l'édition consultée par don Leandro; ou bien, dernière hypothèse, Moratín qui n'hésite pas à traduire toutes les attaques voltairiennes contre l'Inquisition, est cependant moins radical que l'écrivain français; et comme la plupart des "ilustrados", il adopte une attitude prudente face à la religion qu'il voudrait plutôt régénérer que supprimer¹⁴.

fábula verosímil, instructiva y agradable". Citation de Moratín reprise par Lázaro Carreter en *Moratín en su teatro*, Cuadernos de la Cátedra Feijoo n° 9, Universidad de Oviedo, 1961, p.16.

¹³ "En todo era don Leandro moderado y hasta cobarde: se había constituido en prisionero de sí mismo, y necesitaba un orden estable para que su intimidad pudiera sentirse segura. Cualquier situación que le enajenara, que le expusiera a no ser completo dueño de su espíritu, fue siempre evitada por él." *Ibid.*, p.22.

¹⁴Lázaro Carreter, s'appuyant sur Sarrailh, *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIII^e* Paris, 1954, écrit: "Moratín, en todas sus obras, parece vivir en un vaivén [...] las luces, por un lado, y una religiosidad heredada y

Pour finir, nous avons donc pu constater que le conte philosophique de Voltaire est soumis à une "espagnolisation", éloignée, cependant, de tout casticisme. Dans la controverse qui agitaient les milieux de la traduction, dans le débat classique liberté/fidélité, Moratín apporte une version du *Candide* où les idées de Voltaire, les péripéties, les aventures et mésaventures des personnages "dans le meilleur des mondes possibles" sont restituées à travers une plume qui se satisfait d'elle-même et qui se laisse aller, le plus souvent à des débordements fort plaisants mais où la virtuosité du traducteur-écrivain-dramaturge prend souvent le pas sur l'écriture voltairienne, déjà riche pourtant en hyperboles et exagérations propres au genre. En effet, Il n'est pas une phrase où Moratín ne laisse son empreinte avec toutes sortes de procédés d'amplification, d'accumulation, de substitution, qui viennent apporter une expressivité nouvelle au conte.

Par ailleurs, d'un point de vue formel, bien que Moratín respecte le découpage du conte en trente chapitres, nous trouvons à l'intérieur de ceux-ci de nombreuses modifications, que ce soit dans la mise en page, dans la distribution des paragraphes, dans l'insertion des dialogues, etc.

Cette surabondance d'expressivité moratinienne se laisse surtout percevoir dans certains sujets exploités par Voltaire et qui sont particulièrement prisés par notre "afrancesado"; en particulier la justice, certains aspects de la religion, comme les jésuites et l'inquisition. Par ailleurs, dans une perspective purement littéraire, nous trouvons l'empreinte du dramaturge dans la narration, les descriptions et la mise en perspective des personnages.

Finalement, nous devons signaler que si la tendance de Moratín est en général de renchérir sur le texte de Voltaire, il existe certaines lacunes significatives par rapport au texte premier. Sans pouvoir l'affirmer, nous ne pouvons exclure que ces omissions soient volontaires et proviennent de divergences d'ordre idéologique; certains épisodes ayant pu choquer la morale quelque peu janséniste du traducteur.

Nous nous trouvons, en tout état de cause, devant un cas manifeste de traduction-récréation et, dans une moindre mesure de traduction-correction¹⁵. La lecture de *Cándido*

familiar, de la que intenta liberarse de la ironía o su conversión en materia estética. Pero, además de un sentimiento personal, la religiosidad constituye un problema social, que matiza muy peculiarmente la convivencia en la tierra hispana. En general, los ilustrados claman por una regeneración del espíritu cristiano, por una restitución del mismo a una pureza incontaminada de supersticiones y creencias parareligiosas". *Ibid.*, p.39.

¹⁵ Nous nous remettons aux termes employés par Inmaculada Urzainqui dans "Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: "Los horizontes del traductor", en *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Universidad de Oviedo 1991, p.623-638:

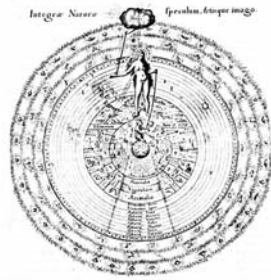
Traducción-corrección:"aquel en que el traductor, aun pudiendo ser fiel en conjunto al original, lo somete a una labor de filtro y retoque para eliminar errores, y para suprimir o cambiar ideas que considera equivocadas o perniciosas (cuando no, para evitarse problemas con la censura)".

s'avère fort agréable pour le lecteur espagnol, où le magister de Moratín s'exerce dans la ligne proche des grands traducteurs du XVIII^{ème} siècle et du début du XIX^{ème} (Feijoo, Campmany, Maury, Marchena...), qui consistera avant tout d'éviter toute interférence de la langue française et de mettre en valeur les qualités intrinsèques de la langue cible, en l'occurrence l'espagnol, même si cela s'exerce parfois au détriment de la fidélité au texte original. Ce parti-pris est d'ailleurs mis en exergue dans la présentation de *Cándido* dans l'édition de Cadix de 1838: "La hermosa traducción del *Optimismo* de Voltaire que presentamos al público tiene más sal y más gracia que el original mismo". Nous ne le démentirons pas.

EDUARDO VARGAS

Universidad de Valladolid

traducción-recreación: "Cuando en la reelaboración el traductor se rige proritariamente por criterios estéticos y por su gusto personal estamos ante lo que pude llamarse traducción-recreación, o comúnmente adaptación o refundición. "



Presuposición y argumentación. La manipulación de la realidad discursiva

La teoría de la argumentación en la lengua, formulada por J.C. Anscombe y O. Ducrot se basa en un postulado fundamental, según el cual la función prioritaria de la lengua no es la de describir la de realidad, sino la de ejercer una presión sobre las opiniones del otro. Por lo tanto, la lengua no estaría esencialmente destinada a permitir la representación verbal de la realidad, sino a modificar el modo en que los demás perciben esa realidad. En este sentido, Anscombe y Ducrot manifiestan claramente su postura cuando afirman que « la prétention à décrire la réalité ne serait qu'un travestissement d'une prétention plus fondamentale à faire pression sur les opinions des autres¹ ». De este modo, la lengua se presenta, según el mismo Ducrot lo reconoce², como el espacio del debate y de la confrontación de las subjetividades.

Ahora bien, la noción de *argumentación* utilizada por Anscombe y Ducrot no corresponde exactamente a lo que se entiende por este termino en el lenguaje ordinario, sino que constituye un concepto técnico, definido formalmente dentro de la teoría que ellos desarrollan. Así, en el ámbito de la teoría, este concepto es utilizado para hacer referencia a discursos constituidos de, al menos, dos enunciados proferidos por un mismo emisor. Uno de estos enunciados, el argumento, es presentado para autorizar, justificar o imponer el otro, es decir la conclusión. Tal es el caso de los enunciados « *il fait beau* » y « *sortons* », en discursos como « *Sortons, puisqu'il fait beau* » o « *Il fait beau, sortons donc* ». En esta concepción, la argumentación está basada en una relación que se establece necesariamente entre el argumento y la conclusión. Esta relación, que da lugar a una de las nociones fundamentales de la teoría de la argumentación en la lengua, la noción de *topos*, pone en correspondencia dos escalas graduadas de hechos. De este modo, los topoi que sustentan las argumentaciones adoptan las formas “plus P, plus Q”, “plus P, moins Q”, “moins P, plus Q” o “moins P, moins Q”. Los topoi establecen que el grado en el que una situación o un objeto poseen una propiedad está en función del grado en que otra situación u objeto poseen otra propiedad. Así, los topoi son considerados por Anscombe y Ducrot como caminos, trayectos o itinerarios que

¹ Anscombe, J.-C. y Ducrot, O., *L'argumentation dans la langue*, Liège, Mardaga, 1983, p.169.

² Ducrot, O., *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p.31.

es necesario tomar para que un enunciado pueda servir como argumento a favor de una determinada conclusión. La argumentación, por lo tanto, se basa en el encadenamiento de dos segmentos, un argumento y una conclusión, mediante un topos que garantiza el paso del primero a la segunda. Ahora bien, dicho topos no es objeto de una aserción por parte del emisor; éste lo da por sentado en el momento en que construye su discurso argumentativo.

La tesis que vamos a mantener es que los topoi, que actúan de manera implícita y que, según hemos visto, no aparecen en el discurso a modo de afirmación, constituyen casos de presuposiciones. Evidentemente, el emisor tiene siempre la posibilidad de introducir el topos explícitamente, por medio de un enunciado afirmativo, sin embargo no es así como funcionan habitualmente los discursos argumentativos.

Ducrot sostiene que el emisor « prend pour acquis »³ la relación expresada por el topos. Cabe destacar que esta expresión francesa, o su equivalente en inglés « take for granted », aparece frecuentemente en los trabajos dedicados a la presuposición, para hacer referencia a la actitud del emisor con respecto al contenido presupuesto.

Ducrot afirma igualmente que el topos se encuentra « emmagasiné [...] dans la “sagesse” collective »⁴. Es decir, que los topoi forman parte del conocimiento de una colectividad de la que el emisor forma parte. Esta consideración de los topoi está en perfecta consonancia con la característica fundamental que Berrendonner atribuye a la presuposición y que consiste en que la responsabilidad del contenido presupuesto es atribuida a la opinión general, a la *vox publica*, a un “ON” que incluye al emisor⁵. Esta concepción de los topoi se corresponde también perfectamente con la definición polifónica que Ducrot, tomando como punto de partida las ideas de Berrendonner, ofrece del fenómeno presuposicional. Como es bien conocido, el locutor⁶ de un enunciado que vehícula una presuposición pone en escena dos enunciadore, uno de los cuales es responsable del punto de vista afirmado y el otro del punto de vista presupuesto; el locutor se asimila al primero de ellos, mientras que el enunciadore responsable del punto de vista presupuesto es asimilado a un “ON”, a una voz colectiva que incluye al locutor como ser del mundo. Por otra parte, Ducrot afirma, ya en 1983, que el topos que une un argumento y una conclusión no es inventado en el mismo momento en el que se construye el discurso argumentativo, sino que es preexistente a dicho discurso y consituye un principio general admitido previamente por una comunidad

³ Ducrot, O., “Note sur l’argumentation et l’acte d’argumenter”, *Cahiers de linguistique française*, nº 4, 1982, pp.143-163, p.147.

⁴ *Ibid.*

⁵ Cfr. Berrendonner, A., *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, 1981, cap.II.

⁶ Entendiendo este término de *locutor* en el sentido técnico que recibe en la teoría de la polifonía.

lingüística⁷. Esto coincide con una de las características frecuentemente atribuidas a la presuposición, que es la de ser presentada como objeto de un discurso anterior, que no tiene por qué haberse producido efectivamente y sobre el que existe un consenso previo.

De hecho, el mismo Ducrot reconoce que el topos, al constituir el soporte del discurso argumentativo, tiene muchos puntos en común con la presuposición, cuya función primordial es la de establecer el marco del discurso. Sin embargo, no llega a dar el último paso haciendo de los topoi casos de presuposiciones, paso que a nosotros nos parece necesario.

Ahora bien, si comparamos el ejemplo que utiliza Ducrot para ilustrar su concepción de la presuposición con los discursos argumentativos que conllevan un topos, podremos encontrar ciertas diferencias que podrían ser utilizadas en contra de la consideración de los topoi como casos de presuposiciones. El ejemplo al que hacemos referencia, “*Pierre a cessé de fumer*”, vehicula la presuposición “*Pierre fumait autrefois*”. Como podemos constatar, se trata de una presuposición semántica ligada al contenido del enunciado. Siempre que este enunciado es proferido la presuposición en cuestión se halla ligada a él. Sin embargo, si examinamos uno de los ejemplos de argumentación más conocidos de Anscombe y Ducrot, « *Il fait beau, allons à la plage* », podemos observar que la situación es distinta. En esta argumentación, podemos reconocer un topos del tipo « Plus il fait chaud, plus il est justifié d’aller à la plage » o, expresado en términos no graduales, « Quand il fait chaud, on va a la plage ». Ahora bien, este topos no se encuentra ligado de manera estable al contenido semántico de un enunciado; si tomamos de manera independiente el primer enunciado de nuestra argumentación, « *Il fait chaud* », podemos observar que éste, por sí mismo, no lleva asociada la presuposición en cuestión. Lo mismo sucede si tomamos el segundo de los enunciados, « *Allons à la plage* ». Parece evidente, pues, que el topos no constituye un caso de presuposición semántica, lo que no quiere decir, a nuestro entender, que no pueda ser una presuposición. La tesis que nosotros sostenemos es que los topoi constituyen casos de presuposiciones pragmáticas ligadas no al contenido semántico de un enunciado, sino a la realización de un acto ilocutivo mediante dicho enunciado.

Ahora bien, cabe preguntarse cuál es el acto ilocutivo al que se encuentra ligado este tipo de presuposiciones. Si volvemos los ojos una vez más a la teoría de la argumentación en la lengua, encontramos, ya desde las formulaciones más tempranas, la noción de *acto de argumentación*; dicho acto consiste básicamente en la presentación de un enunciado como argumento a favor de una determinada conclusión. Volviendo al enunciado que estamos

⁷ Ducrot, O., “Opérateurs argumentatifs et visée argumentative”, *Cahiers de linguistique française*, nº 5, 1983, pp.7-36, p.12.

utilizando como ejemplo, « *Il fait beau, allons à la plage* », afirmaremos que la presuposición que tiene como objeto el topos según el cual el buen tiempo justifica el ir a la playa se encuentra ligada al enunciado que sirve como argumento, pero únicamente en tanto en cuanto dicho enunciado es proferido como argumento a favor de la conclusión que constituye la segunda parte de la argumentación. Sin la existencia del topos presupuesto, un enunciado nunca podría realizar un acto de argumentación a favor de una determinada conclusión. Es por ello, además, por lo que el contenido exacto del topos se encuentra condicionado tanto por el argumento, que determina el antecedente de dicho topos, como por la conclusión, que determina su consecuente. Esto constituye otra particularidad de los topoi con respecto al resto de presuposiciones cuyo contenido depende exclusivamente de un solo enunciado.

Una vez presentada nuestra concepción de los topoi argumentativos como presuposiciones, cuando actúan de manera implícita, nos parece necesario poner de manifiesto cómo éstos pueden constituir un instrumento sumamente eficaz a la hora de manipular al interlocutor, imponiéndole una determinada realidad que es creada de manera subrepticia mediante el discurso. Si los topoi son un instrumento tan eficaz de manipulación de la realidad, es tanto por su naturaleza de principios generales, como por su modo de presentación, que hace de ellos casos de presuposiciones. En cuanto al segundo de estos aspectos, su carácter presuposicional, es necesario recordar que Ducrot caracteriza la presuposición por su falta de pertinencia argumentativa, es decir, por el hecho de ser presentada como un contenido que no está destinado a orientar el discurso posterior, a ser objeto de debate. En efecto, el emisor presenta el contenido de la presuposición como algo que constituye el marco del discurso y que no debe orientar la continuación de dicho discurso. El mismo Ducrot ha puesto de manifiesto igualmente el carácter polémico que posee el rechazo de las presuposiciones por parte del destinatario, rechazo que supone la descalificación del acto de habla realizado por el emisor. Así, las presuposiciones son presentadas como algo evidente, sobre lo que existe un acuerdo previo y que no debe someterse a debate.

Por lo que respecta al primer aspecto citado, el hecho de que los topoi constituyen principios generales comunmente admitidos, Anscombe pone de manifiesto una posibilidad de gran relevancia. Se trata de la capacidad que tiene el emisor de un enunciado, en una discusión en la que se trata de convencer al destinatario, de utilizar topoi « *crées de toutes pièces* »⁸ y que no constituyen verdaderamente principios generales comunmente admitidos

⁸ Anscombe, J.C., “Théorie de l’argumentation, topoi et structuration discursive”, *Revue québécoise de linguistique*, n° 18, vol. 1, 1989, pp.75-124, p.23.

por la comunidad. Sin embargo, este tipo de topoi no son presentados como si fueran creados para esa circunstancia concreta, sino como algo evidente y admitido. Anscombe cita el ámbito de la publicidad como uno de los que más ejemplos ofrecen de este tipo de comportamiento lingüístico. Lo mismo sucede en otros ámbitos como el del debate político que, según reconoce Ducrot⁹, recurre frecuentemente a todo tipo de presuposiciones con este mismo objetivo.

Para ofrecer un ejemplo de este tipo de topoi, destinado a convencer al auditorio mediante un cierto grado de manipulación, podemos citar algunos anuncios de coches en los que, para animar a la compra de determinados modelos, se utiliza como argumento la elevada potencia de su motor o la alta velocidad que son capaces de alcanzar. Evidentemente, la argumentación presentada en estos anuncios se basa en un topos del tipo « plus une voiture est puissante, plus il faut l'acheter » o « plus une voiture est rapide, plus il faut l'acheter », topos que presenta un principio general contrario a lo expuesto en las distintas campañas de seguridad vial y que se opone claramente a la responsabilidad que debe primar en la circulación.

M. Tuțescu pone de relieve el hecho de que todo discurso argumentativo está basado en una inferencia que presenta una estructura silogística¹⁰. Tomando como punto de partida esta idea, podemos considerar que el topos de una argumentación corresponde a la premisa mayor del silogismo correspondiente, mientras que el argumento corresponde a la premisa menor; evidentemente, la conclusión de la argumentación correspondería a la conclusión del silogismo. Según hemos visto, los topoi actúan generalmente de manera implícita, con lo que raramente encontramos discursos argumentativos compuestos por tres elementos explícitos; lo que encontramos habitualmente son silogismos incompletos denominados, desde Aristóteles, *entimemas*.

Sin embargo, Anscombe y Ducrot, debido a la concepción que desarrollan del concepto de inferencia, rechazan la posibilidad de hacer de la argumentación en general un tipo particular de este fenómeno. Para ellos, argumentación e inferencia pertenecen a dos órdenes diferentes. En opinión de J. Moeschler¹¹, si Anscombe y Ducrot no pueden dar cuenta de la argumentación en general en términos inferenciales, es porque su definición de la inferencia no abarca la idea de inferencia en lengua natural. Moeschler, por el contrario, sitúa la argumentación en el marco de una concepción general de la inferencia, de la cual la

⁹ Ducrot, O., *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique* (1972), Paris, Hermann, 1991.

¹⁰ Cfr. Tuțescu, M., *L'argumentation. Introduction à l'étude du discours*, Bucarest, Editura Universitatii din Bucuresti, p.386.

inferencia argumentativa es, a su parecer, un caso particular. Así, en su análisis de la argumentación, Moeschler adopta los principios y las concepciones de la teoría de la pertinencia de Sperber y Wilson; de este modo, considera los topoi como un tipo particular de hipótesis contextuales próximas, en ciertos aspectos, a las premisas implícitas, que permiten el acceso a la conclusión.

Como vemos, la argumentación puede ser considerada como un proceso inferencial compuesto por tres elementos, el argumento, que es la premisa habitualmente ofrecida por el emisor; el topos, premisa contextual que, en la inmensa mayoría de los casos, actúa de manera implícita a modo de presuposición; la conclusión, que constituye la implicación contextual de la inferencia y que puede explicitarse o quedar implícita. Sin embargo, podemos constatar la existencia de casos en los que, a partir únicamente del argumento y del topos, no resulta posible llegar a la conclusión de la argumentación; es necesaria, en estos casos, una tercera premisa, que denominaremos premisa suplementaria. En un trabajo de Sperber y Wilson, publicado en francés¹², los autores ofrecen el enunciado « *Je veux dormir dans deux heures* », como una posible respuesta a la pregunta « *Prendrez-vous du café?* ». En términos argumentativos, podemos considerar que esta respuesta constituye el argumento a favor de una conclusión del tipo « *Je ne prendrai pas de café* », argumento que se apoya en un topos del tipo « *Quand on veut dormir dans peu de temps, on ne prend pas de café* ». Ahora bien, la unión de estas dos premisas no permite alcanzar la conclusión. En efecto, la presencia de este topos no justifica suficientemente la decisión de no tomar café. Como Wilson y Sperber ponen de manifiesto, para poder llegar a dicha conclusión es necesario el concurso, además, de una premisa contextual como « *Le café empêche pendant plusieurs heures le locuteur de dormir* ». En efecto, si no consideramos que al emisor de la respuesta el café le quita el sueño, la unión de las otras dos premisas no es suficiente para inferir la conclusión. Por nuestra parte, consideramos que este tipo de premisas suplementarias, cuando quedan implícitas, cosa que sucede en la mayoría de los casos, constituyen también casos de presuposiciones. En efecto, la información que constituye este tipo de premisas es tratada por el emisor como si fuera evidente, como si ya fuera conocida por el destinatario, tanto si efectivamente lo es como si no. Esta información es presentada como si fuera objeto del conocimiento previo de una comunidad de hablantes, que incluye a emisor y destinatario, y que incluso puede reducirse a ellos dos.

¹¹ Moeschler, J., *Théorie pragmatique et pragmatique conversationnelle*, Paris, Armand Colin, 1996, p.42.

¹² Wilson, D. y Sperber, D., “L’interprétation des énoncés”, *Communications*, 30, 1979, pp.80-94.

Como en el caso de los topoi, este tipo de premisas también son presuposiciones pragmáticas. Por supuesto, el enunciado « *Je veux dormir dans deux heures* » no presupone, por sí mismo, que el café impide dormir al emisor. Esta presuposición surge cuando este enunciado es utilizado como argumento a favor de la conclusión citada. Se trata, por lo tanto, de una presuposición ligada al acto de argumentación realizado a través del enunciado y no al contenido semántico de éste.

Este tipo de premisas, dado su carácter presuposicional, también puede convertirse en herramienta de manipulación del auditorio mediante el lenguaje. Como ya hemos visto, al ser presentadas como algo evidente, como ideas comunmente admitidas por la colectividad, se obliga al destinatario a aceptarlas o a poner en cuestión la argumentación del emisor, entrando así de lleno en el terreno de la confrontación personal. Imaginemos una situación capaz de ilustrar esta posibilidad: ante las necesidades de personal en una empresa, se propone la contratación de un candidato que hace tiempo estuvo en prisión. El propietario de la empresa rechaza esta posibilidad mediante el siguiente enunciado: « *Je ne veux pas avoir de problèmes* ». Este argumento estaría basado en un topos como « *Si on ne veut pas avoir de problèmes dans une entreprise, on n'embauche pas quelqu'un qui a été en prison* ». Si esta argumentación es posible, es porque actúa una tercera premisa del tipo « *Les personnes qui ont été en prison provoquent toujours des problèmes* ». Esta premisa vehicula un contenido absolutamente inaceptable que niega la posibilidad de reinserción, pero presentado como evidente y plenamente admitido, lo que le confiere un alto poder de manipulación, ya que pone a quien propuso al candidato en la tesitura de aceptar dicho contenido o enfrentarse abiertamente al emisor del enunciado.

Según hemos visto, lo habitual en un discurso argumentativo es que el topos quede implícito; sin embargo, existen casos en los que es precisamente el topos lo que es explicitado por el emisor, que deja implícitos argumento y conclusión. Se trata de casos en los que el emisor pone especial interés en exponer el principio en el que se basa su conclusión. Una vez dicho principio explicitado, la conclusión es tan evidente que resulta innecesario expresarla, quedando así sobreentendida. Se trata, además, de casos en los que el principio general en cuestión no tiene por qué ser conocido previamente por el destinatario, mientras que el argumento resulta evidente. En el mismo trabajo de Wilson y Sperber al que hemos hecho referencia anteriormente, los autores ofrecen otro ejemplo de posible respuesta a la pregunta « *Prendrez-vous du café* »; se trata del enunciado « *Je ne prends jamais d'excitant* », que nos parece ilustrativo de la situación a la que hacemos referencia. Como podemos constatar, este enunciado constituye el topos de una argumentación cuyo argumento sería « *Le café est un*

excitant », mientras que la conclusión sería una respuesta negativa del tipo « Je ne prendrai pas de café ». Podemos expresar este topos reconstruyendo su antecedente y su consecuente con una fórmula como « Plus une boisson est excitante, mais le locuteur en prend », o en términos no escalares, « Si une boisson est excitante, le locuteur n'en prend pas ». El argumento no es explicitado por el emisor, sino que queda implícito, apareciendo como algo evidente que, sin duda, el destinatario conoce perfectamente. Nos encontramos, así, ante un nuevo caso de presuposición que afecta a un término de la argumentación. En efecto, se trata de una premisa contextual, absolutamente necesaria para que el enunciado sea pertinente, es decir, para que la inferencia pueda realizarse, obteniendo así la implicación contextual que constituye la conclusión. Además, al igual que en los dos casos anteriores, estamos ante una presuposición pragmática, ya que el contenido semántico del enunciado « *Je ne prends jamais d'excitant* » no presupone sistemáticamente que el café es un excitante; esta presuposición aparece cuando dicho enunciado es utilizado como elemento de la argumentación citada y se halla, por lo tanto, ligada al empleo pragmático de éste.

Como en los casos anteriores, este tipo de presuposición también puede constituir un instrumento para la manipulación del auditorio. Las ideas de alguien que sostiene un punto de vista opuesto al nuestro, pueden ser despreciadas profiriendo un enunciado del tipo « *Quand on est fatigué, on n'a pas toujours les idées nettes* ». Este enunciado constituye el topos de una argumentación cuyo argumento presupuesto sería “Tu es fatigué” y cuya conclusión sobreentendida sería « Tu n'as pas les idées nettes ». El argumento es presentado como algo evidente, fuera de toda discusión y obliga al destinatario a aceptarlo, aceptando así la anulación de su punto de vista, o a rechazarlo, adoptando una actitud agresiva contra el emisor del enunciado.

Así, según ha mostrado nuestro análisis, todas las premisas que pueden formar parte de una argumentación a favor de una determinada conclusión pueden quedar implícitas, adoptando un carácter presuposicional. De este modo, pueden ser utilizadas para presentar una realidad ficticia como un hecho evidente y previamente aceptado, con el fin de llevar al auditorio a aceptar esa realidad mediante una manipulación que se sirve del lenguaje.

JAVIER VICENTE PÉREZ

Universidad de Zaragoza





SECCIÓN II

Percibir y representar

Delibes y Michel del Castillo: el hereje y el inquisidor

Una vez firmado el pacto de lectura y arrastrado luego por la fuerza de la escritura, uno navega por el siglo XVI de Delibes y sólo regresa a las costas de su presente durante las pausas exigidas por los ojos cansados o por cualquier otra interrupción exógena. El resto del tiempo vive en aquel Valladolid y, en menor medida, en aquella Castilla apartada de los movimientos intelectuales que germinaban ya en otros países de Europa. La noche del 30 de octubre de 1517 nace Cipriano Salcedo, el futuro hereje, es decir, en el mismo día que se hace pública la Reforma protestante. En un pasaje de la novela, a punto de ser captado por las ideas luteranas y en medio de una conversación con doña Leonor de Vivero, madre del célebre doctor Cazalla, Salcedo libera su pequeña complicidad y confiesa: «¿Sabía vuesa merced que yo nací el mismo día que la Reforma? [...] Quiero decir que yo nacía en Valladolid al mismo tiempo que Lutero estaba fijando sus tesis en la iglesia del castillo de Wittenberg»¹. Antes de su llegada al mundo, ya había aparecido el *Elogio de la locura* de Erasmo. Cuando Salcedo arde en la hoguera, Rabelais ha publicado casi toda la dinamita social que encierra su obra. Para leer los *Essais* de Montaigne habrá que esperar aún un par de décadas y casi medio siglo para que se publicara *El Quijote*, es decir para que aparecieran en los albores de la modernidad no sólo una forma rompedora de narrar, sino la quintaesencia de la libertad, libre ya de ataduras sobrenaturales, la ficcionalización de la realidad que dice mucho más que la historia. Ese era, a muy grandes brochazos, el panorama del pensamiento en la Europa contemporánea del hereje Salcedo y del inquisidor Manrique. Sólo con circular sobre la superficie, el lector de *El Hereje* contempla una ciudad y unas costumbres, una religiosidad fanatizada y una miseria creciente y maloliente. En esta obra, Delibes no despliega ninguna tesis, no nos adoctrina. Tampoco hace un ejercicio de novela histórica, aunque todo lo que en ella se dice, fue. El poso que va dejando en el lector es el que segrega toda buena novela: desvelar aspectos de la condición humana, la misma en esencia desde que nos bajamos del árbol.

En cambio, *La Tunique d' infamie*, como tantas otras obras de Michel del Castillo, es una novela autobiográfica veteada de ensayo antropológico, religioso, político, ético. Es una visión de la historia de España durante el periodo de la Contrarreforma, ya que el novelista

¹ Miguel Delibes, *El Hereje*, Barcelona, Ediciones Destino, 1998, p. 315-316.

francés, casi desde el actual presente del lector, conversa con d. Manrique Gaspar del Río, doctor en Teología por la Universidad de Salamanca, obispo de Palencia y Juez del Consejo de la Suprema Inquisición. Con él y con sus circunstancias históricas. Es también un diálogo entre siglos muy alejados cronológicamente, pero cercanos, porque el lector puede comprobar en numerosas ocasiones aquello de que somos el único animal que tropieza no dos, sino repetidas veces en la misma piedra de su camino histórico.

Ambas obras están publicadas casi al mismo tiempo, *La Tunique d'infamie* en 1997 y *El Hereje* en 1998. (Otra cosa es su génesis creadora. Ignoro el periodo de incubación en Delibes. Desde luego, toda una década, en el caso de Michel del Castillo, según su propia confesión). Al leer la de Delibes se me quedó en el aire de la duda una pregunta que quizá, teniendo en cuenta lo bastante que ignoro de su obra, ni siquiera tenga razón de ser planteada. Con la del novelista francés lo tuve claro desde mi primera lectura. Es un texto más a la búsqueda de su identidad, otra muestra del puzzle autobiográfico que lleva construyendo desde hace más de cuarenta años. La pregunta fue y sigue siendo: ¿por qué dos novelistas, tan formalmente alejados, fijan sus ojos creadores en el siglo XVI español? Esa es mi incógnita, producto quizá de tratar de ver más pies de los que el gato tiene por naturaleza. Sin embargo, me hormigonó la sospecha saber que Bartolomé Bennassar afirma que en 1963 la bibliografía de la Inquisición contaba con 1950 títulos y que treinta años más tarde el repertorio se había más que triplicado, superando las siete mil obras.² Los caminos de la creación son bastante inescrutables, pero no creo que la intención del novelista castellano fuera ir a buscar en la España del siglo XVI las raíces de buena parte de la ideología totalitaria que tantos frutos ha dado posteriormente, no sólo, por supuesto, en el siglo XX y en lo que va del XXI. Además de su constante preocupación por los entresijos del hombre, por sus pasiones e idealismos, es posible que para Delibes esa última novela tenga mucho que ver con el paisaje –tan determinante en sus novelas–, en este caso, con una especie de homenaje a la ciudad-matriz de su vida y de su obra, durante ese periodo tan esencial de la historia de Valladolid.

En el caso de Michel del Castillo no me parece disparatado pensar que su inmersión en ese siglo, el codearse narrativamente con el inquisidor Manrique, obedece a razones históricas, filosóficas, religiosas, antes que a un mero pretexto para recuperar la figura, tan conocida por otra parte, de Don Gaspar Manrique del Río (Dicho sea de paso, el inquisidor vivió en la época de Carlos V, medio siglo antes que su personaje novelesco). Michel del Castillo no sólo ha escrito mucho sobre la historia de España³ –son raros los libros en los que

² Bartolomé Bennassar, *L'Inquisition espagnole, XV-XIX*, Hachette-Pluriel, Paris, 1994.

³ Entre otras obras, *Le sortilège espagnol*, Fayard, Paris, 1996, y *Andalousie*, Seuil, Paris, 1991.

nuestros paisaje y paisanaje están ausentes—, sino que, a partir de su propia biografía, real e inventada, no ha parado de indagar en los orígenes de sus orígenes, en procurar entender y conciliar la dualidad que supone ser un escritor francés y, por otra parte, su vertiente española, la búsqueda de sus raíces existenciales. Para la mejor comprensión de esa cierta esquizofrenia existencial en la que siempre se ha movido Michel del Castillo, daré un solo ejemplo. Su novela *Le Crime des pères* se abre con un aparente puñetazo de odio en el rostro del lector, con una especie de protesta unamuniana: «Je n'aime pas l'Espagne, je déteste les Espagnols». Poco a poco, las dudas del narrador suavizan la piel del rencor y acaba reconociendo: «Je déteste l'Espagne et pourtant j'ai choisi de porter un nom qui me désigne, de façon provocante, comme Espagnol»⁴. Me parece necesario conocer el arreglo de cuentas autobiográfico para explicar el meollo de esta novela. Al tratar de explicar su elección de la figura de un inquisidor, el propio Michel del Castillo lo dice con rotunda claridad: «Il avait vécu en moi depuis la minute de ma naissance, attendant l'instant propice pour se révéler [...] Mes profondeurs baignent dans l'hispanité, tantôt niée, tantôt exaltée. Je ne me sens plus l'âge de lui échapper». Añadamos a todo eso otra obsesión, también desencadenada seguramente por la peripecia vital que le supuso ser abandonado por su madre: la de conocer las entrañas del mal, la de analizar ese huevo de la serpiente que todos llevamos anidado en nuestro interior. Podremos tener así una cierta respuesta a las razones de su hermanamiento con Manrique. Algo similar había hecho anteriormente en un espléndido libro, mezcla de autobiografía, crítica literaria y ensayo filosófico, como fue *Mon frère l'idiot*⁵. Más o menos la misma estructura narrativa, dialogando allí con Dostoievski y aquí con el inquisidor, desdoblamiento creador, intento de encarnar las dos caras de la moneda humana, la luminosa y la sombría. En esta doble representación, y por caminos diferentes, es donde me parece que convergen los dos escritores, Delibes y Michel del Castillo.

Me permito un pequeño remedo del título de una novela de Delibes para afirmar que la sombra de la Inquisición es tan alargada que cubre el mundo entero, la historia toda de los seres humanos desde que descubrimos el poder, o sea, desde siempre. Ahí está, creo, el meollo coincidente de las dos novelas, la similar descripción de una España ya autarquizada, alejada de la modernidad social, cultural e industrial. El novelista vallisoletano focaliza la historia sobre el personaje de Cipriano Salcedo, doctor en leyes y rico y avispado comerciante en cueros y vellones. Desde la percepción de quien —ignorante aún de la posterior cerrazón censora— lee con avidez los libros franceses y alemanes que le envían sus amigos del

⁴ Michel del Castillo, *Le Crime des pères*, Seuil, Paris, 1993, p. 11.

⁵ Fayard, Paris, 1995. Existe traducción española en Ikusager, Vitoria, 2003.

extranjero, observamos cómo «En Francia y Alemania apuntaban formas de asociación que en España todavía se desconocían, en las que no solo se asociaban los hombres, sino también los capitales para incrementar su poder. Incorporar Valladolid a la modernidad era una de sus aspiraciones íntimas»⁶. Aquella Castilla y aquel Aragón que se limitaban a exportar a Flandes la lana que, a su vez, regresaba transformada en alfombras y brocados, esa inacción que hoy llamaríamos, en la jerga neoliberal, desindustrialización o falta de competitividad, producida entonces porque el trabajo manual estaba proscrito en el código del honor, vuelve a aparecer en *La Tunique d'infamie* cuando el viajero Michel del Castillo, a la búsqueda de la biografía de Manrique, recala en Soria y se aloja en el parador Antonio Machado. Desde allí, con el Duero a sus pies, ausculta la historia de España y subraya su desastroso pasado ecológico e industrial: «Les armées ravageuses des moutons avançaient, saison après saison, vers les monts Cantabriques. Elles broutaient les jeunes pousses, achevant de dénuder ces terres creusées par la peur et la guerre. Ce que chèvres et moutons épargnaient, les flammes le calcinaient. Rouvres et chênes disparaissaient, l'herbe était rasée, les cultures saccagées. Ne restait que la roche, l'ossature d'un pays qui, pour survivre, dévorait ses muscles. Cette transhumance ruineuse se dirigeait vers les Flandres dont les ateliers fileraient et peigneraient la laine».⁷

Sobre esa base socioeconómica, sobre el creciente fanatismo religioso y la bunkerización ideológica se tejen estas dos historias individuales, la del hereje y la del inquisidor. Aunque el lector, como el cliente, siempre tenga la última palabra, en la novela de Delibes su intervención es más activa. Es él quien va modelando a los personajes según su propio parecer. Se encuentra ante una historia contada, en la medida de lo imposible, desde una perspectiva impasible, neutra. Ante los ojos de su imaginación, se desarrolla la vida de Cipriano Salcedo que acabaría siendo uno de los sesenta luteranos del doctor Cazalla que, en 1558, fue atrapado por las garras de la Inquisición y quemado vivo en la hoguera. Toda su biografía, desde la niñez desamparada hasta el trágico final, nos transmite un personaje bondadoso, inteligente, emprendedor, respetuoso con los demás, abierto a lo que no conoce y, sobre todo, un perdedor. El mismo Delibes así lo subraya cuando ha declarado: «Esto, creo, está por encima de los siglos, por encima del tiempo. Un perdedor de hace cinco siglos se parece mucho de tejas abajo a un perdedor de nuestro tiempo». Y es ahí, en la última parte de la novela, cuando Salcedo se estrella contra la intolerancia, la vejación, la cárcel y la hoguera.

⁶ Miguel Delibes, *El hereje*, Ediciones Destino, Barcelona, 1998, p. 377.

⁷ Michel del Castillo, *La Tunique d'infamie*, Fayard, Paris, 1997, p. 49.

Y es ahí también cuando se topa con la figura del inquisidor, con la Inquisición y con su formidable máquina de policía del Estado.

En ambas novelas hay dos perdedores. En la de Delibes, por supuesto, Salcedo es la víctima, torturada y quemada, destino final de un hereje. El sacrificado en la de Michel del Castillo ocupa la otra orilla, la de los que detentan el poder. Sin embargo, una vez rascado el barniz de la apariencia, el inquisidor Manrique se confiesa ante el narrador, cuenta el descubrimiento de la impureza de su linaje, reconoce el horror de su error pasado y acaba en el exilio voluntario, en su refugio en tierras holandesas. Vuelvo a recordar otro pasaje de *Le Crime des pères* para apuntalar lo que trato de razonar. En esta novela autobiográfica que, de manera muy resumida, es la visión del escritor de la España de nuestros días en la que aún hay heridas de la memoria sin cerrar, Michel del Castillo mantiene una conversación con la hija de un personaje que casi fue para él un padre postizo, además de un falangista asesino. En ese espejo del presente, «elle me montre mon image inversée. Sans avoir connu la guerre, sans y avoir participé, sans même l'avoir comprise, nous sommes tous deux des vaincus, moi de la défaite, elle de la victoire»⁸. Volviendo a la novela que nos ocupa y en medio de toda la prospección histórica y biográfica, se entabla esa dialéctica de altos vuelos entre el novelista y el inquisidor. Con la cuidada escritura de aparente sencillez, tan propia de Michel del Castillo, el lector es acompañado a una visita por la geografía de la maldad, a todo un denso recorrido por nuestra condición, por la de un inquisidor y sus circunstancias en el siglo XVI y, por supuesto, por una época tan preñada de infamia como la nuestra. Al mismo tiempo que el novelista levanta algunas capas de la cebolla de su individualidad, lo va haciendo con las de su país de origen. Por sobre los siglos y como respuesta a las críticas del narrador sobre las barbaridades de la Inquisición, sobre el fanatismo enquistado en aquella sociedad del siglo XVI, Manrique saca a la luz del diálogo las entrañas podridas de nuestra época, enfrentándonos con el nazismo y el estalinismo: «Mes propos te choquent? Écoute en toi-même: combien parmi ceux de ton espèce bavarde ont encensé des pouvoirs qui suppliciaient, non par milliers, mais par millions? Combien ont applaudi à des procès truqués, plus grossiers qu'aucun de ceux que nous avons intentés? Combien ont écrit des mensonges dont ils se glorifient presque, déballant leurs errements avec une impudence tranquille?»⁹.

En ese sentido, en esa indagación de lo que pueda ser España más allá de la historia oficial cargada de tópicos, es un libro que se sitúa en la estela de Marcel Bataillon o en la de Bennassar. Más acá de la historia, esta novela encaja perfectamente en la coherente y ya larga

⁸ *Idem*, p. 270.

⁹ *Idem*, p. 94.

lista de obras suyas bañadas por la duda ontológica. Después de haber leído casi toda su obra y de conocer lo real y lo inventado de su biografía, creo poder afirmar que es casi un milagro existencial que Michel del Castillo no acabara siendo un *enragé* religioso o ideológico, un ser humano que protege sus angustias detrás de los muros blindados de la religión o de la ideología, un cruzado en la tierra de los fanatismos varios que se resumen en uno solo: el abandono de la incertidumbre, la ignorancia del enigma inagotable que encierra nuestra condición. Al contrario, es fácil observar en su obra la permanente observación del misterio terrenal que nos acompaña y que quizá pueda resumir citando una de sus reflexiones sobre el inquisidor: «Pour se rassurer soi-même, on se complaît à noircir les tortionnaires. S'ils n'appartiennent pas à l'humanité ordinaire, on se sent délivré d'un fardeau. On peut se croire à l'abri de la peste. La vérité pourtant est que les bourreaux sont nos frères, qu'ils aiment et souffrent de la même manière que nous. Ils cultivent parfois la poésie, aiment la musique, lisent et méditent. Rien ne les distingue, que leur métier».¹⁰ Nos sigue tranquilizando creer, en efecto, que los verdugos no pertenecen a la misma raza que nosotros. De hecho, a este tipo de conductas les ponemos la etiqueta de “inhumanas” en un vano intento de desalojarlas de nuestra condición. Desde la ficción, del Castillo dice, en el fondo, lo mismo que, por ejemplo, George Steiner en *Lenguaje y silencio*: «Sabemos que un hombre puede leer a Goethe o a Rilke por la noche, que puede tocar a Bach o a Schubert, e ir por la mañana a su trabajo en Auschwitz. Decir que los lee sin entenderlos o que tiene mal oído, es una cretinez»¹¹.

Cada uno por un camino narrativo diferente, Delibes y Michel del Castillo han construido una obra en la que radiografían la condición humana sin juzgarla, sin tomar partido por uno u otro de sus personajes. El ojo del novelista lo retiene todo en la retina creadora, el blanco, el negro y toda la gama de grises que nos caracteriza, lo grandioso y lo ignominioso que almacenamos. Uno, Delibes, lo expresa al final de su novela. Minervina Capa, la nodriza de Salcedo, es llamada a declarar por los inquisidores tras haber quemado a su *niño*, como ella le llamó siempre. Confiesa que lo que más le conmovió de sus últimos momentos fue el valor, ni una lágrima, ni una queja: «ella diría que Nuestro Señor le quiso hacer un favor ese día». Ante el asombro de los interrogadores por la posibilidad de que Dios fuera misericordioso con un hereje, responde: «el ojo de Nuestro Señor no era de la misma condición que el de los humanos, el ojo de Nuestro Señor no reparaba en las apariencias, sino que iba directamente al corazón de los hombres, razón por la que nunca se equivocaba». En el caso del inquisidor Manrique, descubrimos entre los repliegues del diálogo novelesco la inutilidad de juzgar. No

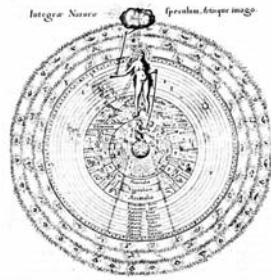
¹⁰ *Idem*, p. 221.

¹¹ George Steiner, *Lenguaje y silencio*, Gedisa, México, 1990, p. 16.

es que, al final, sentimos aprecio *por* él, sino que acabamos sufriendo *con* él y, reflejados en ese espejo, con nosotros mismos. Dos certezas nos encogen el ánimo. La de que hay muchos Manrique, unos a cara descubierta y otros disfrazados, demasiados congéneres que sólo esperan la luz y el calor necesarios para aparecer en el escenario de la infamia. La otra certeza, trágicamente confirmada por nuestra historia reciente, es la de que no existe un hombre nuevo –tentación que en el siglo XX nos condujo a dos de los más terribles totalitarismos–, de que sólo existen hombres, herejes e inquisidores.

Antonio Álvarez de la Rosa

Universidad de La Laguna



La percepción del otro en Éric-Emmanuel Schmitt:

El señor Ibrahim y las flores del Corán

En el marco de la escena europea contemporánea, en la que conceptos como el de personaje o trama argumental aparecen cada vez más diluidos, y en la que el texto dramático casi ha desaparecido para dejar paso a una noción de espectáculo integral, puede resultar sorprendente el éxito de un autor como Éric-Emmanuel Schmitt. Porque Schmitt, uno de los dramaturgos contemporáneos más representados en Francia, traducido a veinticinco lenguas y ganador de varios premios Molière, es lo que tradicionalmente se conoce como un autor de teatro, género cada vez más escaso en una dramaturgia en la que el texto es irrelevante o incluso prescindible.

Éric-Emmanuel Schmitt, s'est installé avec culot et grâce sur le trône déserté de l'écrivain de théâtre contemporain. Les écrivains de théâtre sont une espèce en voie de disparition, parce que, depuis trente ans, on a assisté au règne des metteurs en scène qui préfèrent jouer des auteurs morts pour ne pas avoir de concurrence dans le succès.¹

En una escena donde prima pues el teatro de director, donde se acude al teatro al reclamo de nombres como Thomas Ostermeyer, Pina Bausch, Jan Fabre o Ariane Mnouchkine, y donde el autor del texto, si tal texto existe, presenta cada vez menos relevancia, resulta excepcional encontrar un autor vivo que ha conseguido convertir su nombre en sinónimo de éxito. Dentro de la tendencia actual, que hace del director el nombre de referencia de un montaje por encima de el del autor (en este sentido también es sintomático que se hable cada vez más de *montajes* y no de *obras*) son relativamente pocos los autores de teatro contemporáneos que escapan a esta norma. Entre los escasos dramaturgos vivos cuyo nombre ha logrado convertirse en un reclamo para el público podríamos citar a Yasmina Reza o al propio Éric-Emmanuel Schmitt.

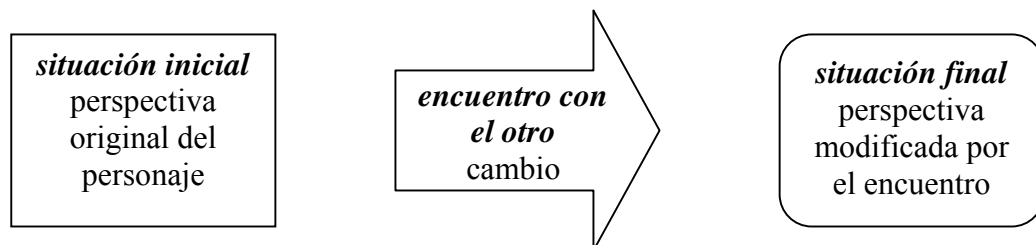
Sin pretender realizar un análisis sobre los motivos de este éxito, me atrevo a afirmar que una de las causas de la popularidad de Schmitt entre el público se halla en su interés por los personajes. Sabido es que una de las características esenciales del teatro contemporáneo es la disolución del personaje². Tras la irrupción del teatro del absurdo, el personaje se despoja

¹ Étienne de Montety, "L'auteur surdoué du théâtre d'aujourd'hui", *Figaro Magazine*, 1998, en <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com>

² Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.

de toda coherencia psicológica y social, perdiendo sus atributos más significativos (condición, carácter, relaciones) rasgo que, en términos generales, caracteriza el teatro de autores como Tardieu, Beckett, Vian o Ionesco. Éric-Emmanuel Schmitt, por el contrario, enlaza con la escena francesa anterior a los años cincuenta, la escena de Cocteau, Anouilh, Camus, Sartre o Giraudoux, cuyos personajes « cuestionan la situación del hombre en el mundo, manifiestan la imposibilidad de ser feliz en un mundo dominado por la crueldad y el absurdo, y se interrogan sobre la responsabilidad del hombre frente a la miseria humana y la injusticia social, frente al crimen de estado y la atrocidad de la guerra »³. Podemos decir que el teatro de Schmitt es un *teatro de personajes*, a la manera en que el teatro realista y naturalista entiende el concepto de personaje, « una figura destacada, presentada como una persona bien dibujada en su fisonomía y en sus posiciones ideológicas, éticas, sociales y profesionales »⁴.

Los personajes de Schmitt no son meros actantes, sino personajes psicológicos, con una coherencia interna en sus actos y en las relaciones que establecen con otros personajes. La teoría que pretendemos defender aquí es la de que, en líneas generales, la dramaturgia de Schmitt se organiza sobre un esquema que se repite de forma recurrente en un número significativo de sus obras. En la situación inicial de la obra, el personaje protagonista parte de unas determinadas circunstancias y tiene una visión del mundo dada, determinada por dichas circunstancias. Los fundamentos de esta visión del mundo serán puestos en cuestión a lo largo de la pieza, de modo que al final de la misma habrán sido revisados en profundidad, dando lugar a una transformación sustancial en la psicología del personaje. El acontecimiento que desencadena este cambio en el personaje es su confrontación con *el otro*, representante de una visión del mundo diferente, capaz de modificar la del personaje protagonista. Así pues, el encuentro con el otro actúa como motor del cambio en el protagonista, permitiéndole modificar sus convicciones y adquirir una visión del mundo más rica y compleja.



³ M^a Isabel Blanco Barros, “El personaje dramático en el teatro francés contemporáneo”, *Mito y personaje. III y IV Jornadas de Teatro de la Universidad de Burgos*, Burgos, Ayuntamiento, 1995, p. 148.

⁴ M^a del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997, p. 327.

En la situación inicial de la obra, los personajes de Schmitt actúan de acuerdo a una concepción del mundo fundada sobre respuestas adquiridas, transmitidas por la cultura dominante como verdades incontestables, que nunca han puesto en cuestión, pero que la experiencia vivida les obligará a replantearse. En palabras de Michel Meyer:

Ses personnages se dessinent plutôt sur fond de réponses acquises, de certitudes que rien ne semble pouvoir remettre en question, avant que ces réponses ne s'inversent et que les personnages finissent par incarner des problèmes, nos problèmes⁵.

En *El señor Ibrahim y las flores del Corán*, Momo encarna a un adolescente judío que sobrevive en un hogar deshecho, junto a un padre depresivo incapaz de establecer la menor comunicación con su hijo. Privado de referentes, Momo crece solo, comete pequeños hurtos, visita a las prostitutas; con un resentimiento no exento de ironía, se enfrenta a un mundo que considera hostil: « Sourire, c'est un truc de gens riches, Monsiur Ibrahim. Je n'ai pas le moyens »⁶. Momo no tiene una conciencia clara de su identidad, para él ser judío « c'est juste un truc qui m'empêche d'être autre chose »⁷. Sin embargo, a pesar de esta débil identidad, o precisamente a causa de ella, Momo no se cuestiona las ideas recibidas sobre el mundo que le rodea, los prejuicios sobre otras culturas y religiones. La religión, como cualquier otro rasgo distintivo, puede convertirse también en una forma de etiquetar, y es sabido que las etiquetas son sumamente cómodas, puesto que ahorran el trabajo de conocer la realidad que subyace tras ellas. Entre sus ventajas, está también el hecho de que sirven como justificante. De este modo, Momo se siente justificado para robar en la tienda del señor Ibrahim, porque « *Après tout, c'est qu'un Arabe!* »⁸. Mediante el trato con el señor Ibrahim, Momo aprenderá que éste no es *Arabe* sino musulmán, y que no todos los musulmanes son iguales. Aprenderá que el sufismo no es, como creía, una enfermedad, sino una corriente mística del Islam, que las cosas no siempre son lo que parecen, y que judíos y musulmanes tienen más en común de lo que a primera vista pueda imaginarse. Tal como señala Meyer:

Le Juif et l'Arabe ne sont finalement peut-être pas si différents que cela (...) Tous deux sont la métaphore de la haine qui éprouve le bon bourgeois stupide quand il ruisselle de certitudes sur les autres⁹.

Considerándola desde un punto de vista antropológico más que literario, puede decirse que la relación que se da en *El señor Ibrahim* es un ejemplo de paso de la multiculturalidad a la interculturalidad. Para establecer la definición de ambos conceptos cito a Marta Rizo, quien

⁵ Michel Meyer, *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Paris, Albin Michel, 2004, p. 14.

⁶ Éric-Emmanuel Schmitt, *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, Paris, Magnard, 2004, p. 21.

⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁹ Michel Meyer, *op. cit.*, p. 66.

define la multiculturalidad como « la situación de coexistencia de miembros de culturas distintas en una misma sociedad, lo cual indica su carácter puramente estático, descriptivo de una situación inmóvil. La interculturalidad, por el contrario, implica una interacción entre dichos individuos, un contacto permanente, y como tal, una situación dinámica, que vería su logro máximo en la consecución de una situación de convivencia entre las personas pertenecientes a culturas distintas ». ¹⁰ Este es exactamente el proceso que se da en el texto que nos ocupa, donde el comerciante musulmán y el adolescente judío pasan de una relación estereotipada, en el marco de un intercambio comercial, definida por unos roles sociales y culturales preestablecidos, a una verdadera relación interpersonal, en la que ambas partes contribuyen al enriquecimiento del otro.

Es de señalar, además, que en la obra se da una inversión de los roles tradicionales, ya que se ofrece una visión positiva de los elementos marginales, concebidos habitualmente como negativos por la sociedad bienpensante. Así, en lugar de ser la familia la que proporciona referentes y afecto al joven, son los marginales -extranjeros y prostitutas- los que le procuran atención:

J'avais toujours froid lorsque j'étais auprès de mon père. Avec monsieur Ibrahim et les putes, il faisait plus chaud, plus clair. ¹¹

Una de las características del esquema que estamos describiendo es que, para que pueda darse el encuentro con el otro, el personaje debe superar la barrera del prejuicio. El encuentro nunca es neutro, hay siempre una idea preconcebida que debe vencerse, y que hace tanto más sorprendente y enriquecedor el encuentro, por lo que éste tiene de inesperado. Tras la crisis que supone la puesta en cuestión de sus valores provocada por la confrontación con el otro, el personaje resulta fortalecido. Esto no significa que el encuentro *solucione* el conflicto inicial del personaje, pero sí que, tras él, el protagonista se halla en posesión de una perspectiva más rica, que le ofrece las armas necesarias para enfrentarse al conflicto o le proporciona la capacidad de asumirlo. Las circunstancias no han cambiado; el personaje, sí.

Tras el abandono y posterior suicidio de su padre, Momo será adoptado por el señor Ibrahim, pero esta situación venturosa no durará mucho, porque el señor Ibrahim morirá en un accidente. En el momento del desenlace, Momo seguirá estando solo, pero ya no será un desarraigado: la relación con el señor Ibrahim le habrá procurado una conciencia de su

¹⁰ Marta Rizo, "Miedo y compasión: dos estrategias de movilización afectiva en el discurso informativo sobre el inmigrante", *Comunica. Revista de la Asociación Internacional de Jóvenes Investigadores en Comunicación*, nº 2, marzo de 2001, en <http://www.aijic.com/comunica/comunica2/RIZO.HTM>

¹¹ Éric-Emmanuel Schmitt, *op.cit.*, p. 19.

identidad y las referencias necesarias para enfrentarse al mundo que le rodea y encontrar su lugar en él.

Si bien nos hemos servido exclusivamente de citas extraídas de *El señor Ibrahim y las flores del Corán* para confirmar la tesis del otro como motor del cambio, creemos que ésta es una estructura que aparece de forma repetida en la dramaturgia de Schmitt, y también en su narrativa. En *El visitante*, por ejemplo, Schmitt nos presenta a un Sigmund Freud anciano y enfermo, acosado por los nazis en una Viena tomada por la Gestapo. En este escenario, Freud recibe la visita de un extraño que parece conocerle asombrosamente bien, un extraño que dice ser el propio Dios. A lo largo de una noche el anciano doctor y el visitante discutirán sobre la existencia de Dios y el sentido de la vida. El misterioso visitante partirá sin que se haya esclarecido su identidad, pero Freud, aún desde su ateísmo, verá encenderse con motivo de este encuentro la llama de una duda, admitirá la posibilidad de la existencia de lo divino. La existencia de esta simple posibilidad cambiará su forma de concebir el mundo: « Jusqu'à ce soir, tu pensais que la vie était absurde. Désormais tu sauras qu'elle est mystérieuse »¹².

El Evangelio según Pilatos es otro ejemplo de relato en el que una idea preconcebida se desmorona como consecuencia del encuentro con el otro. Pilatos, encargado de la investigación sobre la desaparición del cuerpo de Jesús, comenzará su trabajo con la actitud rígida y pretendidamente racionalista de un inspector de policía. A medida que su investigación avanza, los conocimientos que va adquiriendo sobre ese tal Yechoua perturbarán su seguridad inicial. Pilatos nunca sabrá si Yechoua ha resucitado realmente o si su cuerpo ha sido robado para hacer creer en su naturaleza divina; en último término, tampoco importa. Lo relevante es que el protagonista ha dejado de aferrarse a sus certezas iniciales y, poniéndolas en cuestión, se ha permitido considerar una visión de la realidad diferente.

También en *Oscar et la Dame Rose* será el encuentro el desencadenante de un cambio decisivo en el personaje. Oscar, a sus diez años, va a morir de cáncer, y se pregunta, lleno de resentimiento hacia Dios y hacia sus padres, cuál es su culpa para merecer tal castigo. El diálogo con Mamie-Rose, voluntaria que ofrece compañía a los niños enfermos, permitirá que Oscar acepte su destino, y se reconcilie con la vida y con sus padres.

En resumen, encuentro con el otro se utiliza como un mecanismo que hace caer prejuicios e ideas adquiridas y posibilita un mejor conocimiento del mundo. Mediante esta estrategia, la dramaturgia de Éric-Emmanuel Schmitt nos demuestra que cambiar nuestras

¹² Éric-Emmanuel Schmitt, *Le visiteur*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1994, p. 62.

concepciones sobre el otro es, para empezar, posible; desde luego, no siempre fácil; y sin duda, siempre enriquecedor y favorable para quien tiene el valor de afrontar este cambio.

Referencias bibliográficas

- Abirached, R. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994
- Abou, S. *L'identité culturelle*, Paris, Anthropos, 1981.
- Augé, M. *El sentido de los otros*, Buenos Aires, Paidós, 1996.
- Blanco Barros, M. I. “El personaje dramático en el teatro francés contemporáneo”, *Mito y personaje. III y IV Jornadas de Teatro de la Universidad de Burgos*, pp. 139-154, Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 1995.
- Bobes Naves, M. C. *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997.
- Hsieh, Y. “Entre deux équinoxes: Variations énigmatiques d'Éric-Emmanuel Schmitt”, *Dalhousie French Studies*, nº 58, 2002, pp. 143-51.
- Jiménez Burillo, F. *Psicología social*, Madrid, UNED, 1987.
- Meyer, M. *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Paris, Albin Michel, 2004.
- Montety, E. “L'auteur surdoué du théâtre d'aujourd'hui”, *Figaro Magazine*, 1998, en <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com>
- Rizo, M. “Miedo y compasión: dos estrategias de movilización afectiva en el discurso informativo sobre el inmigrante”, *Comunica. Revista de la Asociación Internacional de Jóvenes Investigadores en Comunicación*, nº 2, marzo de 2001, en <http://www.ajic.com/comunica/comunica2/RIZO.HTM>
- Schmitt, Éric-Emmanuel, *Le visiteur*, Paris, Actes Sud - Papiers, 1994.
- *Le libertin*, Paris, Albin Michel, 1997.
 - *Variations énigmatiques*, Paris, Albin Michel, 2000.
 - *L'Évangile selon Pilate*, Paris, Livre de Poche, 2001.
 - *Oscar et la Dame Rose*, Paris, Albin Michel, 2002.
 - *Petits crimes conjugaux*, Paris, Albin Michel, 2003.
 - *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, edición y notas de Josiane Grinfas-Bouchibti, Paris, Magnard, 2004.
- Stern, W., Allport, G.W. et al., *El conocimiento de sí mismo y de los demás*, Buenos Aires, Paidós, 1968.

IRENE ARAGÓN GONZÁLEZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Recepción y plasmación de la realidad en *Li Conte du Graal* de Chrétien de Troyes¹

El término realidad unido al nombre de Chrétien de Troyes parece expresar un binomio antitético, pues, automáticamente, al evocar el nombre del poeta, se hacen presentes Arturo, Erec, Lancelot, Yvain, Perceval, Gauvain, así como un misterioso mundo de hadas, bellas damas, valientes caballeros, objetos mágicos, extrañas aventuras, que componen el ambiente de *féerie* que caracteriza al universo de la Materia de Bretaña. Ese lejano mundo es básicamente el fruto de la reutilización literaria de narraciones preexistentes, en su mayoría de origen celta y galés, actualizadas en parte por Marie de France y, sobre todo, por el poeta champañés, quien, mediante un proceso de reescritura y aplicando muchos de los artificios que le ofrecía la Retórica, va más allá que Marie en la racionalización de los temas “bretones”. Centrándonos en el cuento del Grial, cualesquiera que hayan sido las fuentes de las que se sirvió el poeta champañés para redactar el texto del *Perceval*, lo cierto es que, mezclando temas heredados con otros hijos de su propia fabulación, consiguió, mediante un proceso de restricción del significado de numerosos elementos utilizados en sus obras anteriores, construir una historia –la historia de Perceval– que podría considerarse como la primera muestra de lo que hoy reconocemos como novela. La extraña reacción estética que producen las obras del champañés también se debe en parte a que en la Edad Media la literatura debía instruir y deleitar a través de una expresión poética, que Alain de Lille concibe como “Poësis mentali intellectui materialis vocis mihi depinxit imaginem et quasi archetypa verba idealiter praeconcepta vocaliter produxit in actum”², teoría que De Bruyne resume diciendo que “Tout artiste, quel qu’il soit, découvre dans son imagination plastique un tableau idéal de beauté. Le poète le décrit avec des mots, le peintre l’imite avec des couleurs dans la conscience interne avant de l’extérioriser dans la matière”³. Este modo de concebir el proceso de creación tanto pictórica como literaria tiene como resultado un producto profundamente ajeno a nuestros modos de expresión artística. Si a este hecho sumamos la presencia de elementos arcaicos cuyo significado cuesta desentrañar –pues no conocemos las claves en que

¹ Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*. Cito por la edición de F. Lecoy, París, Honoré Champion, 1975, 2 vols.

² Citado por E. De Bruyne, *Etudes d’esthétique médiévale*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1975, T. II, p. 298.

³ *Ibidem*.

eran *leídos* por el hombre de ayer, que compartía con el autor una misma visión del Universo—no nos debe sorprender el efecto de irrealidad que suscita hoy la obra artúrica de Chrétien. Los cambios ocurridos en los ocho siglos que separan la redacción de la obra del clérigo champañés de su actual lectura han roto la continuidad, a nivel estético y de conocimiento, entre el mundo propuesto en los textos y el mundo de la experiencia del lector actual⁴, resultando difícil descubrir la existencia o la inexistencia de similitudes entre la realidad del mundo de Chrétien y el mundo que describe, por lo que resulta casi imposible captar el grado de efecto de “real” de la narración⁵, sintiéndonos extranjeros en un mundo del que, sin embargo, somos herederos.

Para intentar salvar este escollo, debe comprobarse si el universo creado por el autor en su relato sobre el Grial era sentido por su público como *real* por emplear como referentes elementos familiares a su entorno y si todo el material que utilizó se hallaba categorizado, conceptualizado y formaba parte de los conocimientos que poseía el público al que iba dirigida la historia⁶, y no eran meros productos de su imaginación. Asimismo, deben contemplarse premisas tan elementales para un medievalista como es recordar que en la época de nuestro autor no existía una frontera infranqueable entre lo visible y lo invisible, pues los seres y acontecimientos sobrenaturales eran tan reales como la llegada de la primavera y se manifestaban tanto mediante signos pertenecientes al campo de los quehaceres de la vida cotidiana, como a través de manifestaciones extraordinarias o prodigiosas. Espíritus, ángeles y demonios vivían en vecindad permanente con el hombre y las apariencias externas eran peligrosamente engañosas, ya que bajo la apariencia de bondad podía ocultarse el Enemigo. Tampoco debe olvidarse que en la Edad Media la obra de arte no era el resultado de una explicación entre el hombre y la naturaleza, sino la proyección en la materia de una imagen interior⁷, como hemos comprobado por boca de Alain de Lille; así, el lector o espectador la recibía sin extrañamiento y consideraba que lo representado era tan verdadero y real como los

⁴ Bonoli, L., “Ecritures de la réalité”, *Poétique*, nº 24, p. 23.

⁵ Cuando hablamos del grado de realismo que se manifiesta en el texto del *Graal* no nos referimos al movimiento ideológico y estético que designa este término dentro de la historia de diversas artes, si no —parafraseando a Roland Barthes— a la distancia de acomodación que, con relación a lo real, se ha situado Chrétien. Roland Barthes, *Nouveaux problèmes du réalisme*, (Textes 1956), *Oeuvres complètes, I, 1942-1961*, París, Seuil, 2002, pp.658-59.

⁶ Bonoli, L., *op.cit.* p. 24.

⁷ E. Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, París, Gallimard, 1989, p. 60. En el caso de la literatura medieval se manifiesta este modo de proceder en la utilización de fórmulas descriptivas establecidas por la tradición, como ocurre con las descripciones de Enide en *Erec* o de Blanche fleur en *Perceval*. En ambas reutiliza y “reescribe” una serie de clichés, con el propósito de crear la sensación de “retrato individualizado”: Enide según el modelo clásico se compara a Elena, mientras que Blancaflor, dentro de un espíritu totalmente medieval, es la obra más perfecta que haya salido de manos del Creador.

objetos familiares de su entorno: el parecido no era relevante, sólo su significado. Además, dotaban de un espesor semántico, de una pluralidad de niveles significativos, tanto a la palabra como a las imágenes, siendo, lectores o espectadores, maestros del cifrar y del descifrar los significados más oscuros u ocultos: sin dificultad pasaban del sentido literal al alegórico, al moral, o al anagógico que encerraba la obra. Si todos estos rasgos pertenecieron y definieron el mundo físico e intelectual en que habitaba Chrétien, se puede colegir que el significado del término *realidad* difiere hoy substancialmente del que poseía en la época del autor, pues, tal y como la entendemos, no incluye en sí, entre otras, la coexistencia, en un mismo ser u objeto, de “dobles realidades”: visibles e invisibles, sobrenaturales y naturales, realidades integrantes, sin embargo, de la arquitectura del Modelo del Universo medieval.

Así, aun cuando el significado de las obras medievales nos desborde y, en algunas, casi resulte imposible aprehender su completa designación referencial, es importante tener presente que para comprender los textos y calibrar la realidad de ese universo de conceptos, seres u objetos visibles e invisibles, naturales y sobrenaturales, no se pueden desechar como productos de un imaginario puramente fantástico muchos de los elementos que, extraños a nuestros ojos, fueron, sin embargo, parte de la realidad medieval. Como dice Umberto Eco⁸, un texto es un tejido de espacios blancos, de intersticios a rellenar, que exige del lector un pacto de lectura con el autor, un trabajo de cooperación interpretativa para actualizar los significados inscritos en su materialidad, es decir reconocer en el texto todo lo dicho, incluidos los preconstruidos culturales utilizados en su elaboración. En el caso de Chrétien, él mismo aporta una valiosa ayuda en este ejercicio gracias a la misión didáctica que lleva a cabo en su labor literaria –explícita en *Erec et Enide*⁹– proporcionando indicadores geográficos, incluyendo descripciones significativas distintos grupos sociales, ideas, conductas, objetos, así como consejos de tipo moral y normas de comportamiento social¹⁰. A través de estos elementos textuales presentes en el cuento del *Graal* –estampas que reproducen fielmente una realidad histórica– el autor proporciona puntos de referencia que ayudan a leer la asombrosa realidad de un mundo en el que mediante, el juego dialéctico entre

⁸ U. Eco, *Lector in fabula*, París, Grasset, 1979, p. 63.

⁹ Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, ed. Mario Roques, París, Honoré Champion, 1970, vv. 9-12.

¹⁰ Ejemplos de preconstruidos culturales insertos en los textos: descripción significativa con función diegética (G. Genette, *Figures II*, París, Seuil, 1969, p.59.) y didáctica en el episodio de los caballeros perdidos en la Gaste Forest (*Perceval*, vv.100-304). Concernientes a la clase de los *laboratores*: mercaderes con un rol narrativo fundamental en el cuento del *Graal* (vv. 2522-2558); la clase campesina en la Gaste Forest (*Perceval*, vv. 80-84 y 305-3259 y la obrera en *Yvain* (vv. 5188-5340). Entre los consejos recordemos los de la madre de Perceval (vv.525-92), los de Goorz (vv.1429-1696) y del ermitaño (vv.6223-6267), todos en *Li Conte du Graal*.

instinto y ciencia se dibuja a un hombre, que calificaríamos de irreal, pues, a nuestros ojos, en numerosos episodios va más allá de sus límites.

Con estos materiales el autor construye para unos héroes un mundo real con personajes secundarios creíbles y adecuados al escenario en que se desarrolla la narración de unos hechos verosímiles, llevados a cabo por un joven de su época: abandono del hogar, nuevas experiencias, formación como caballero, enamoramiento, equivocaciones. Para un lector que desconociera el contenido del libro que Felipe de Flandes entregó a Chrétien, nada le induciría a suponer que ese discurrir de sucesos banales iba a quebrarse bruscamente con la aparición del Castillo del Rey Pescador, que actúa como un flash de irrealidad en el mundo variopinto, pero real, en el que se ha movido Perceval. Esta quiebra de lo hasta ahora verosímil se acusa por la fuerza plástica con que es descrito el Cortejo del Grial y por la condición misteriosa de ese Rey Pescador causante de la esterilidad de su reino. Todo el esfuerzo que ha hecho Chrétien para dotar de veracidad a su historia se rompe para nosotros por la fuerza del episodio recibido, heredero de una ancestral leyenda, que, aunque remodeló, cristianizándolo, adecuándolo a su tiempo, quedó marcado por la extrañeza que provoca en el lector. El esfuerzo de racionalización llevado a cabo por el poeta champañés casi se anula por la intención, parece, de conservar la materia recibida y decimos casi, ya que en conjunto se percibe un progresivo proceso de racionalización de elementos míticos presentes en *Erec et Enide*, *Lancelot* e *Yvain*. En efecto, si realizamos el seguimiento de su reutilización por el autor en *Perceval*, comprobaremos que de poseer en aquellos un arcaico y marcado significado simbólico, en el *Graal* aparecen, diría Roland Barthes, como “énonciations créditées par le seul référent”¹¹. Partiendo, pues, de la comparación del distinto tratamiento de algunos temas y episodios recurrentes entre las antes citadas obras de Chrétien y el *Conte du Graal*, se descubren diferencias que permiten discernir el grado de alejamiento o acercamiento al mundo real logrado por el autor. Ya sólo la constatación de un hecho capital, la ausencia de seres y hechos fantásticos en *Perceval*, –pues no existe rastro de hadas, mientras que en *Erec* cuatro tejieron el manto del héroe del mismo nombre, una educó y regaló a Lancelot un anillo mágico en la *Charrete* y Morgana donó un ungüento milagroso a una Dama con el que fue curado Yvain en *Le Chevalier au Lion*¹², ni tampoco aparecen diablos que luchen con caballeros, como ocurre en *Yvain*¹³–, nos muestra que el mundo que Chrétien construyó en el cuento del *Graal* difiere notablemente, desde una perspectiva

¹¹ R. Barthes, “L’Effet de réel”, *Communications*, nº 11, 1968, *Oeuvres complètes*, T.III., París, Seuil, 2002, p.51.

¹² *Erec et Enide*, *op. cit.*, v. 6682. *Le Chevalier de la Charrete*, ed. Mario Roques, París, Honoré Champion, 1970, vv. 2345 y ss. *Le Chevalier au Lion*, ed. Mario Roques, París, Honoré Champion, 1970, vv. 2912-2936.

¹³ *Yvain*, *op. cit.* vv. 5482-5689.

racionalista, del recreado en sus obras anteriores, pues la distancia de acomodación del autor con el mundo real se ha reducido. Datos de este tipo son indispensables a la hora de establecer el grado de “realidad” que expresó la novela, porque nuestra lectura está presionada por la fuerza estética de la casi mágica, por anacrónica, atmósfera cortesana. En consecuencia, para no tergiversar el sentido de todos estos componentes textuales y evitar una falsa lectura, repetimos, se debe tener presente que están marcados por valores estéticos –como descripciones basadas en clichés literarios y extraliterarios– e ideológicos –visión cristianizada del Universo y de la vida– que, en el primer caso, distorsionan nuestra lectura y, en el segundo, nos remiten a referentes que designan hechos y lugares, describen seres y objetos que consideramos “irreales” en nuestra civilización. Son ilustrativos de este fenómeno, el arranque de la narración basado en “l’annonce printanière”, motivo muy formalizado y habitual en la lírica occitana, que leído por primera vez produce una engañosa sensación de descripción original y directa de la naturaleza, así como el verso 2960 donde se cita el *sain saint Abrahan*, lugar donde se encuentran *les bones ames*, de cuya existencia no se ha dudado durante cientos de años en la tradición judeo-cristiana, pero que hoy resulta tan extraño como el “más allá” celta. Estos ejemplos sobre la estética y motivos literarios presentes en el texto muestran cuán difícil resulta hoy establecer la frontera entre lo que era y no era real en el texto de Chrétien a causa de “estas presencias” que han llevado a calificarlo de irreal en su conjunto, cuando tal vez no fue calificado de este modo por los coetáneos del autor, pues los tan traídos y llevados versos de Jean Bodel en *Saisnes*, utilizados tradicionalmente para calificar de “maravillosas” e irreales las narraciones del ciclo bretón, no dicen sino que son *si vain et plaisant*¹⁴, es decir, entretenidas y banales. ¡Cuánto dan de sí dos adjetivos en el campo de la elaboración de una historia de la Poética medieval! Lo cierto es que Bodel, en la misma tirada, califica de cuento tanto a las narraciones de Roma la *grant* como a las de la materia de Francia, concediendo, indiscutiblemente, el mismo rango histórico a las “.iij. matieres”, ya que los dos demostrativos *cil* son claramente substitutos abreviados de *li conte*, “De France et de Bretaigne et de Rome la grant; /(..)/ *Li conte* de Bretaigne sont si vain et plaisant; / *Cil* de Rome sont sage et de san aprenant; / *Cil* de France de voir chascun jor apparant”.

Es curioso observar cómo estos versos han influido en las reflexiones críticas sobre la novela del XII, que han llevado a diferenciar –buscando una tipología más exhaustiva– novelas bretonas de novelas realistas, basándose en la idea de que en las primeras todo era

¹⁴ Jean Bodel, *La Chanson des Saxons*, publicado por Francisque Michel, Ginebra, Slatkine Reprints, 1969, L.I.

pura ficción, mientras en las segundas –del llamado “realismo cortés”– los sucesos narrados “han tenido lugar en el mundo real” y sus personajes, además de ser de la misma época, representaban a sujetos mundanos fácilmente reconocibles por los lectores. Sin embargo, hay que preguntarse si estas premisas son válidas para calificar de irreal el cuento del *Graal*. Para obtener una respuesta es básico precisar qué es lo que lleva a calificar a una obra de realista, así como tener presente que ficción no puede oponerse a realidad en el campo de la literatura, ya que toda creación literaria es ficción, y conocer si la ficción literaria obligatoriamente es pura o puede estar relacionada en mayor o menor grado con el mundo real. Llegados a este punto conviene que recordemos las opiniones de Todorov y de Genette¹⁵ a propósito de la ficción: casi nunca es pura; una novela puede ser a la vez fantástica y estar situada en la historia real, incluso el érase una vez de los cuentos tiene un pasado histórico, por explícito que sea su carácter mítico. Así aun cuando nos parezca totalmente irreal el universo artúrico, recordemos una vez más a un Genette afirmando que la pura ficción sólo existe cuando la narración carece de toda referencia al marco histórico. Para los coetáneos de Chrétien el cuento del Grial no debía calificarse de pura ficción, pues Arturo era para la época del autor un referente histórico auténtico, ya citado, con ese valor, en los *Annales Cambriae*, que datan del siglo X, y que había entrado en el siglo XII con toda la solemnidad que el rango de su personaje histórico solicita de la mano de Geoffrey de Monmouth: ¿realidad o ficción? Bastante ficción y algo de realidad. Sea lo que fuere, Chrétien en sus novelas sigue el juego de Geoffroy, anclando, en primer lugar, los acontecimientos que va a narrar en la historia de Bretaña mediante la utilización del rey Arturo como eje de las historias narradas, es decir, utilizando la terminología de Hamon, como personaje referencial que integrado en la enunciación sirve para proporcionar visos de realidad a la historia narrada¹⁶ y, en segundo lugar, reforzando el sentimiento de realidad al acercar el tiempo de las aventuras de algunos caballeros al suyo propio, mediante la utilización de la marca *mes*, a la vez adjetiva y personal, en la fórmula de cortesía “*mes sire Yvains*” y “*mes sire Gauvains*” en la que, aunque en vías de lexicalización, todavía cada uno de los dos primeros componentes conservan independientemente su propio valor significativo. Con este procedimiento el adjetivo posesivo *mes* establece una doble relación personal entre Gauvain y el autor-narrador¹⁷ y dota a un personaje de ficción el rango de personaje histórico, real. Asimismo, transversalmente, esta operación transforma un tiempo literario en un tiempo histórico, pues sitúa la aventura de

¹⁵ G. Genette, *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983, p. 54.

¹⁶ Ph. Hamon, “Pour un statut sémiologique du personnage”, en *Poétique du récit*, París, Seuil, 1977, p. 122.

¹⁷ En *Perceval* esta fórmula de cortesía sólo aparece aplicada a Gauvain.

Gauvain, y, por ende, la de Perceval, en un tiempo relacionado existencialmente con el autor-narrador confirmando a la narración una temporalidad no ficticia sino histórica. Resumiendo, la utilización de un personaje referencial y de un signo a la vez relacional y jerarquizante proporciona a la aventura un “efecto de realidad”¹⁸. Así pues, el cuento del *Graal* trata de una aventura que ha podido ocurrir, pues aunque Chrétien se refugia en el texto recibido –“com li contes dit”¹⁹– para no comprometerse con lo que de verdad o no verdad contiene lo que narra, sin embargo recurre a la utilización como aval de realidad histórica a dos personajes clave: el uno reconocido como histórico por el público de Chrétien, Arturo, y el otro, Gauvain, si no por todos conocido sí declaradamente auténtico por el testimonio del propio autor.²⁰

De modo que si uno de los rasgos que caracteriza al texto realista es su empeño en insertarse en la historia oficial, algo hay, pues, de realidad en las narraciones del champañés. En consecuencia, se podría afirmar que el texto del *Perceval* podría encajar en ese tipo de narrativa, igual que el *Lancelot*, el *Yvain* e incluso el *Erec*. Sin embargo, a pesar de cumplir con esta premisa los tres últimos quedarían excluidos, pues sus héroes cruzan la barrera no sólo de lo verosímil sino la de lo posible en los episodios del Puente de la Espada, de la Fuente maravillosa o en el de la Joie de la Cort. Los hechos heroicos de Erec, Lancelot e Yvain se convierten en aventuras banales en el *Graal*, pues Perceval actúa sistemáticamente dentro de los límites impuestos por la condición humana, si bien es frecuente por parte del lector asimilar apriorísticamente el tono de sus aventuras a las de sus espectaculares predecesores. Parece como si una fuerza invisible actuara metonímicamente arrastrando de obra en obra hasta *Li conte du Graal* la atmósfera de misterio que envuelve numerosas aventuras de Erec, Yvain y Lancelot, de manera que las hazañas maravillosas que llevan a cabo los citados héroes contagiaran, a distancia, de su magia a las que lleva a cabo Perceval, acciones que caen dentro del quehacer cotidiano del caballero, como es el vengar ofensas o defender a damas desamparadas, es decir, cumplir el deseo de realizar *chevalerie et aventure*, como ocurre en el episodio del Chevalier Vermoil²¹, que no es sino un escalón más del proceso de racionalización del tema de la Primavera-Reina Raptada, es decir de la desmitificación total de la aventura de Lancelot en *Le Chevalier de la Charrete*. En efecto, Chrétien reutiliza en el *Graal* el esquema de aquella novela reduciéndolo a un solo episodio y recortando el valor significativo de los elementos que lo integran: un caballero desconocido irrumpe en la corte y tras robar la copa real huye siendo perseguido por Perceval, quien en

¹⁸ Véase R. Barthes, “L’effet de réel”, *op. cit.* pp. 25-52.

¹⁹ “Com li contes dit”, *Le Conte du Graal*, *op. cit.*, v. 707.

²⁰ E. Benveniste, *Problèmes de Linguistique générale*, 1, París, Gallimard, 1966, pp. 252-254.

²¹ *Le Conte du Graal*, *op. cit.*, vv 1051-1099.

una lucha cuerpo a cuerpo vence al caballero y recupera el vaso real, restableciéndose con su devolución el orden original en la Corte de Arturo. Chrétien en unos pocos versos –del 861 al 1.296– recrea, a nivel cotidiano, la historia que narra en la *Charrete* mediante 7.068, despojándola de todo el aparato mítico-mitológico y convirtiéndola en un episodio más de la vida aventurera de cualquier buen caballero. Sin embargo, parece que el autor sufriera con este proceso de desmitificación que lleva a cabo en *Perceval* y se consolara del hecho de utilizar como elementos constitutivos de la narración objetos de la vida de cada día, jugando con el espesor semántico de esos objetos, pues si bien abandona en este cuento los elementos maravillosos ornamentales de la *Charrete* –como la existencia del anillo maravilloso de Lancelot, o la presencia de leones de fuego encadenados en el Puente de la Espada²², que tienen como función imprimir ese carácter tan mágico de la Materia de Bretaña mientras que en el episodio del Castillo de Ygerne, el león es tan real que sus garras quedan incrustadas en el escudo de Gauvain²³–, nos hace un guiño en el *Graal* substituyendo a la Reina por una copa, es decir un ser casi mítico en *Lancelot*, Ginebra, por un objeto banal. Sin embargo dudamos ante esta banalización y, deformando el texto tendemos a sobredimensionar el significado de la copa dotándolo de un valor simbólico de rango mítico: la Copa. Sobre un signo con referente concreto y de perfil semántico claramente definido proyectamos por deformación ideológica –todo en Chrétien es “maravilloso”– una imagen mental de rango mítico: el mitologema de la Copa. ¿Metáfora de la Reina? ¿Quiso en realidad Chrétien asimilar el vaso real a Guenièvre? Tal vez sí o tal vez no, el caso es que en *Perceval*, por presión del *Lancelot*, un recorrido simbólico y graduado de sus significados nos lleva a través de la Copa a la Mujer y de ésta a la representación primordial de la función productora: la Magna Mater. Incluso podríamos ir más allá y preguntarnos si este episodio es el primer paso de la trayectoria iniciática del *nice*, que tras sobrepasar una prueba de carácter social –recuperar la copa real– camina hacia la consecución de la conquista del Grial, meta suprema del caballero perfecto²⁴. Sin embargo, mientras el substrato mítico aflora en la historia de Lancelot, en el *Graal* sólo una reflexión antropológica nos permite establecer la analogía entre ambas narraciones: debido a la distorsión interpretativa, un hecho que hoy sería calificado de suceso curioso es elevado al privilegio de mítico. Parafraseando a Breton, nos arriesgamos a afirmar que cuando Chrétien escribió copa, quiso decir copa... aunque tal vez quiso decir Reina o ¿tal vez Grial? Nunca lo sabremos.

²² *Le Chevalier de la Charrete*, op. cit., vv. 3032-3128.

²³ *Le Conte du Graal*, op. cit., vv. 7612-16.

²⁴ Sobre este mitema véase el estudio de Gilbert Durand en *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, Bordas, 1969, pp. 290-293.

También Chrétien nos hace un guiño en el episodio de la Doncella de la Tienda²⁵, donde Perceval se apropia de un anillo muy valioso en su materialidad, *a une esmeraude mout clere*, pero despojado de los poderes mágicos que poseía el entregado por Lunete a Yvain²⁶ en *Le Chevalier au lion*, o el ya mencionado recibido por Lancelot de manos de la Doncella del Lago²⁷ en *Le Chevalier de la Charrete*. Asimismo los puentes mágicos del *Lancelot* se transforman en el texto del *Graal* en puentes, que pueden traer un recuerdo trágico, como ocurre con el que cruza el *nice* al abandonar su casa materna, pero que, a pesar del valor afectivo que le reclama al joven, no son más que simples construcciones civiles sin misterio. La elección de rituales, escenarios y objetos espectaculares, como ocurre en el episodio del Castillo del Rey Pescador, también influye a la hora de tachar de irreales estos espacios y ceremonias, pues si bien es cierto que existieron y que el autor los conoció, el lector que desconoce ese marco social y no ha participado o presenciado determinados ceremoniales tiene forzosamente que calificar de irreal la puesta en escena. Lo que para el autor significa añadir mayor esplendor a su historia, en nosotros se traduce en un añadido de ficción a la ficción, pues si analizamos el episodio del Grial con las claves de su tiempo, descubriremos que, posiblemente, lo que tuvo que imprimir carácter de irrealidad a la escena de la procesión del Grial fue su carácter hiperbólicamente espectacular debido al exceso de luz con que iluminó el cortejo, y no por los propios objetos procesionados, pues para el auditor-lector del siglo XII la aparición de la lanza que sangra no le tuvo que causar más extrañeza que la enumeración de las reliquias incrustadas en los pomos de las más famosas espadas literarias, entre ellas Durandal, que en la *Chanson de Roland* está guarnecida con un diente de San Pedro, con sangre de San Basilio, con cabellos de San Dionisio y con un retal de la túnica de la Virgen María²⁸. Más extrañeza debía producir la descripción del Castillo de Ygerne, en el que se encuentra el “Lit de la Merveille”, maravilla mecánica que cae de pleno en la tradicional admiración del hombre medieval por todos estos ingenios y que literariamente inaugura el anónimo autor de *Le Voyage de Charlemagne à Jerusalem et à Constantinople*. En *Li Conte du Graal*, Chrétien reutiliza el tema del lecho peligroso asociado a una lanza asesina aparecido en *Lancelot*, pero, mientras que en esta novela el origen del arma de fuego queda en el misterio, en *Perceval* da una explicación implícitamente científica ya que el diseñador del maravilloso Castillo de Ygerne con su batería de artilugios mecánicos fue un

²⁵ *Le Conte du Graal*, op. cit., , vv. 708-731.

²⁶ *Le Chevalier au lion*, op. cit., vv.1020-35

²⁷ *Le Chevalier de la Charrete*, op. cit., vv. 2336 y 3125.

²⁸ *La Chanson de Roland*, publicada por G. Moignet, París, Bordas, 1969, vv. 2344-48.

sabio clérigo, gran conocedor de la ciencia de la astronomía²⁹, la mejor de las artes, como afirma el propio autor al describir el manto de Erec en el día de su coronación³⁰: es evidente que en el cuento del Grial la técnica substituye a la magia.

Incluso en el episodio del Castillo del Grial la relación causa efecto entre la enfermedad del Rey Pescador y la esterilidad de su pueblo, tema frecuente en las tradiciones nórdicas, no debía considerarse inverosímil para el oyente o lector del siglo XII, que creía en el poder taumaturgo de sus soberanos. En consecuencia, podría decirse que las aventuras de Perceval se inscriben en lo que podría calificarse de hechos posibles, verosímiles, aunque poco frecuentes en la vida de un caballero, hechos que se anclan en la Historia, se enmarcan en escenarios, la mayoría familiares para el público cortesano de Chrétien, donde mobiliario, joyas y vestidos, responden al uso de la época, aunque algunos sean singularmente excepcionales. Así, Chrétien, para eliminar la irracionalidad del componente mítico inicial en *Li Conte du Graal* y convertir la historia en verosímil a los ojos de su público para presentarlo como modelo de conducta de caballeros, historiza la narración anclando en la Historia la historia de Perceval y despoja a episodios, seres y objetos de todo viso de irrealidad creando una *illusion référentielle*³¹ al copiar la copia de lo real. Su fracaso es, pues, sólo aparente y se debe más, en primer lugar, a la deformación extratextual del lector por contaminación metonímica de temas y episodios de carácter mítico presentes en sus obras anteriores, en segundo lugar, a la concentración de singularidades excepcionales y, finalmente, a la presión de la tradición literaria posterior más acorde con la herencia bretona que con el texto del cuento que reescribió Chrétien. Como dice Genette en *Figures I*, “Ce que nous prenons pour réalité n’est peut-être qu’illusion, mais qui sait si ce que nous prenons pour illusion n’est pas aussi souvent réalité?”

FRANCISCA ARAMBURU

Universidad de Valladolid

²⁹ *Le Conte du Graal*, op. cit., v. 7298.

³⁰ *Erec et Enide*, op. cit., vv. 6715-18

³¹ Roland Barthes, “L’effet de réel”, *Communications*, nº 11, 1968, p. 31.

De cómo perciben los autores la realidad en la que viven y de cómo la plasman en su obra

Si pretendemos traducir una novela es indispensable comprender en profundidad la obra. Si además, ésta es riquísima en referentes socio-culturales e históricos, resulta imprescindible conocer ciertas coordenadas históricas y sociales que faciliten la interpretación de las alusiones de distinta índole que van connotando la novela y que pueden haber influenciado la prosa del escritor. Nadie puede permanecer ajeno a aquello que lo rodea, y en el caso del escritor Philippe Adler (1937-) menos, puesto que según sus propias declaraciones, para escribir se inspira, de forma general, en cosas que le han sucedido a él o a uno de sus allegados, o que le han contado: no puede escribir sobre cosas que no conoce. Según el autor, en la vida cotidiana hay muchas situaciones que pueden y merecen ser contadas, basta con estar atento y querer hacerlo. Además, también es una forma de denunciar lo que le gusta y le disgusta de la sociedad en la que vive. La Literatura es el medio por el cual los autores censuran, critican, o alaban la sociedad en la que están inmersos. La Literatura es el instrumento que los autores utilizan para expresar su opinión sobre distintos temas así como sus sentimientos. No obstante, no debemos olvidar que una misma realidad puede verse de forma muy distinta dependiendo de quién la vea y desde el prisma con que se mire.

A continuación quisiera citar ciertos aspectos histórico-políticos de la época en que se escribió la primera novela de Philippe Adler, *Bonjour la galère*, y compararlos con citas extraídas de la novela. Pretendo demostrar cómo el entorno de un autor queda plasmado en su obra.

Philippe Adler hace varias alusiones políticas en su novela, gracias a las cuales podemos apreciar su tendencia política, claramente contraria a Le Pen, y los cambios políticos que vivía Francia a principios de los años ochenta:

Raphaële s'est mise à hurler comme si elle était dans les bras de Le Pen. (p.22)

Tu crois qu'on s'est emmerdés à te fabriquer, à te torcher, à t'apprendre à manger avec une fourchette, à préférer Art Tatum à Verchuren et Léon Blum à Pétain. (p.37)

Robert [...] a l'air aussi défait que Marchais un soir de municipales. (p.139)

El entorno político en el que se gestó *Bonjour la galère* es el siguiente: El 26 de abril de 1981 en la primera vuelta de las elecciones los comunistas son los perdedores con un

15,34% de los votos, Georges Marchais queda cuarto detrás de Jacques Chirac 17,99%, François Mitterrand 25,84% y Valéry Giscard d'Estaing 28,31%. En la segunda vuelta, el 10 de mayo, gana François Mitterrand con el 52,22 % de los votos contra el 47,77% de Giscard d'Estaing. Francia elige por sufragio universal al primer presidente socialista. El nuevo presidente forma un gobierno dirigido por el socialista Pierre Mauroy, sin pedir la opinión de los comunistas que no han obtenido sino el 16,22 % de los votos frente al 37,77% de los socialistas, quienes obtienen tanto la mayoría parlamentaria como la presidencial. El nuevo gobierno Mauroy está formado por cuatro ministros comunistas de los cuarenta y cuatro que hay. Intentan luchar contra el paro con una política de reactivación de la economía apoyada con medidas sociales. Se nacionalizan unos cuantos grupos industriales y varios grandes bancos.

Sin embargo, la experiencia socialista chocará pronto con la realidad económica. En junio de 1982 el gobierno se ve obligado a llevar a cabo un plan de rigor reforzado en la primavera de 1983. La carga ideológica de ciertos proyectos y el poco acierto de algunos gobernantes tienen como consecuencia un retroceso en la opinión pública. Además, la relación entre socialistas y comunistas se deteriora a pesar de la participación gubernamental de los comunistas. En julio de 1984, François Mitterrand, algunas semanas después de la manifestación popular contra el proyecto relativo a la enseñanza privada, que se ha sentido como un ataque a la libertad de enseñanza, llama a un nuevo primer ministro, Laurent Fabius. En este momento, los comunistas ponen fin a su participación gubernamental.

En cuanto al entorno social podemos destacar alusiones a varios temas:

1.- La situación laboral en Francia, no muy buena, se refleja en la obra:

Maintenant, dit Rô-Rô à papa, je ne me fais plus d'illusions. Ils attendent la fin de l'année pour me lourder. Comme une écorce de citron bien pressé. (p.15)

Tonton Rô-Rô, retour d'Hollywood, a perdu son boulot. (p.136)

Le Christ reviendrait à ce moment, il n'aurait plus le boulot, lui non plus. (p.139)

Si el problema del paro afectaba en 1974 al 2,8% de la población activa, en 1980 afectaba al 6,3% y en 1986 la tasa de parados se situaba en el 10,9%.

Esto es debido, entre otros factores, a que en los años sesenta, cerca de 100.000 trabajadores dejan la tierra cada año. En lo sucesivo, tres de cada cuatro franceses viven en la ciudad. Respondiendo a este éxodo rural y al crecimiento de las actividades urbanas, se desarrollan alrededor de las grandes metrópolis urbanas grandes extrarradios formados por grandes grupos.

El entorno económico de los años ochenta es tan preocupante que Robert, uno de los personajes de la novela, no duda en decirle a Steph, el narrador de la historia, que estudie mucho en el colegio: « Bosse, bosse à l'école et tu ne connaîtras pas ce genre de problèmes » (p.140).

Se están dando importantes cambios en los distintos sectores económicos: el sector secundario ha crecido lentamente, para conocer después un asentamiento: el 38,5% de la población activa en 1982, índice del declive de los viejos oficios industriales. Sin embargo, desde mediados de los años sesenta, el sector terciario no para de crecer, hasta representar un 57,6% de la población activa en 1982. Francia se ha convertido en un país de asalariados, el 85% de los activos. Es la doble consecuencia del hundimiento de las profesiones liberales y de la población activa agrícola. El cambio no se da solamente en el modo de vida sino también en la mentalidad y en el sistema de valores. A partir de los años sesenta los sociólogos pueden hablar de una "nueva clase obrera" con un alto grado de cualificación, cercana a la de los ejecutivos, aunque siguen siendo una minoría frente al 60% que representan los obreros no cualificados. La mano de obra femenina, los jóvenes, los inmigrantes -que representan el 17% de los obreros, empleados sobre todo en la construcción y en las obras públicas- forman el grueso de este batallón de clase obrera inestable y sin cualificación, en condiciones precarias, a la que se opone una clase obrera cualificada, estable y protegida sobre todo por el estatus de las empresas públicas.

El crecimiento de la clase media constituye una de las realidades mayores de la evolución de la sociedad francesa. En su seno, los asalariados del sector privado, los docentes y los funcionarios, serán en los sucesivos el grupo dominante. El mundo obrero tendrá acceso a la enseñanza secundaria y superior.

2.- En otro orden de cosas, en *Bonjour la galère* se palpa la preocupación del autor por la infancia desdichada y el deseo de Isabelle, una de las protagonistas, de tener hijos, aunque sean niños probeta:

C'était une bonne femme qui quêtait pour l'enfance malheureuse. (p.96)

Et elle m'a parlé de sa douleur de ne pas pouvoir porter un enfant. (p.110)

Y esto es debido a que en los años ochenta, las perspectivas demográficas eran inquietantes. La tasa de fecundidad se sitúa en el 1,82%.

3.- A causa de la necesidad de mano de obra que hubo en los años de crecimiento, a mediados de los años ochenta los extranjeros se cuentan por millones: 4.500.000 y la mayoría se

encuentran en la región parisina, la región Rhône-Alpes y la Provence. Philippe Adler refleja esta situación en su novela:

Diouf, il est sénégalais. (p.9)

Silhana le Libanais qui fait sa tête de sphinx quand il joue servi. (p.85)

Avant papa, elle était avec un poète. Un Egyptien. (p.108)

Roulot est marié avec une Suédoise. (p.130)

Y a des jeunes, des Noires, des belles. (p.143)

Esta proliferación de extranjeros provoca en los franceses un sentimiento más arraigado del patriotismo. En algunos pasajes de la novela, el autor muestra su lado nacionalista y expresa su deseo de consumir productos franceses. Si observamos las marcas automovilísticas que se citan en la novela, ambas son francesas: Renault y Peugeot. La siguiente cita nos parece significativa: « En pensant à papa s'immergeant à nouveau dans les couches-coulottes, Pampers évidemment » (p.110).

A finales del siglo XX los franceses parecen estar de acuerdo sobre algunas exigencias a veces contradictorias: quieren libertad, iniciativa, igualdad y seguridad. Aunque critican al estado, esperan mucho de él. El sentimiento nacional sigue siendo fuerte.

4.- La explosión escolar y universitaria hace que el número de estudiantes de segundo ciclo pase de 32.000 en 1950 a 249.500 en 1984. El mundo de lo audiovisual modifica las vías de acceso a la cultura: el disco, la radio, la televisión, el video se generalizan. Además, el teatro, la música, etc. son testigos de un enriquecimiento cultural notable. Los ordenadores, los video-clips y el minitel forman parte de *Bonjour la galère*, ya que las condiciones de la vida cultural se modifican:

Quand je lui explique qu'on ne peut plus vivre sans un computer et un minitel au foyer, j'ai vraiment l'impression d'être en train de parler chinois à un Gabonais. (p.38)

Vous avez vu le "Thriller" de Michael Jackson quand ils sortent tous de leurs tombeaux? (p.86)

5.- En lo concerniente a los medios de comunicación, radio, televisión y prensa que tanto interesan al autor y que forman parte de su vida cotidiana así como de la de sus personajes, podemos presentar varios datos. En cuanto a la radio, en 1981 había 1.600 radios locales, la mayoría privadas. Entre 1984 y 1986 las cadenas de televisión pasaron de tres a seis. El 97% de los hogares franceses tenían radio y el 95% televisor. Cerca del 80% de los franceses ponía la televisión todos los días y pasaba delante una media de tres horas. Desde finales de los setenta se propagan nuevos equipos: telemática (minitel), microordenadores, videos,

televisión por cable, fibras ópticas, etc. Un millón y medio de franceses trabajan en la comunicación. Es un campo que crea empleo con rapidez. En lo que respecta a la prensa, la francesa tiene una gran vitalidad, pero su tirada es modesta si la comparamos con la difusión de grandes periódicos extranjeros.

También he anotado algunas coincidencias, más puntuales y destacables, entre alusiones que se hacen en el texto y algunos hechos que ocurrieron en Francia entre 1980 y 1984, año de publicación de la novela. Los he sacado de la obra *Chronique de la France et des Français*, y los he cotejado con los extractos de *Bonjour la galère*, lo que nos permite ver el paralelismo entre la realidad que rodea a la obra y lo que en ella se cita. Cuando el autor alude a algo o a alguien es porque en ese momento histórico la alusión está al orden del día, es un tema candente. Por razones de espacio no incluiré la fotocopia de estos artículos en documento anexo. Veamos algunos casos:

- France, 12 juin, 1980: "La grève de l'EDF provoque des coupures dans les hôpitaux."

Vous devriez voir papa me parler avec des trémolos dans la voix de l'époque où il faisait ses devoirs à la chandelle parce que l'EDF était tout le temps en grève. (p.38)

Vemos que lo que Alexandre le cuenta a su hijo no es una invención, sino que él mismo unos años antes de la publicación de su primera novela sufrió los apagones de luz porque la compañía eléctrica estaba de huelga.

- Poissy, 16 juillet, 1980: "Les voitures japonaises sont proposées à des prix de plus en plus concurrentiels."

La prochaine fois, j'irai directement chez les Japs. (p.124)

Alexandre le dice a un vendedor que la próxima vez que tenga que ir a comprar un coche irá a un concesionario de vehículos japoneses puesto que estos son más competitivos y los empleados ponen menos pegas para ofrecer la gama de colores que el cliente quiere. No era hablar por hablar, sucedía en la realidad francesa.

- France, décembre, 1980: "Quand au chanteur Jacques Higelin, il passe les fêtes sur la scène du Théâtre Mogador où il offre à ses nombreux fans un récital qui mêle tous les genres."

Tu sais, ça marche vachement L'Anpe. Ils remplissent autant qu'Higelin à Mogador. (p.138)

Como vemos, el autor cita un hecho real: Higelin ofreció un multitudinario concierto en el teatro Mogador y Philippe Adler utiliza este acontecimiento para uno de sus símiles.

- Paris, 23 juin, 1981: "Les communistes au gouvernement. Georges Marchais a fini par appeler à voter François Mitterrand."

Qui a l'air aussi défait que Marchais un soir de municipales. (p.139)

Otro hecho histórico es utilizado por Philippe Adler para que podamos imaginar lo deshecho que está uno de sus personajes, como lo debían estar los comunistas que perdieron muchos votos en las elecciones del 81.

- Paris, 29 juin, 1981: "Chambardements dans l'audiovisuel."

Ton émission tout le monde l'adore, mais euh...on va la supprimer. (p.14)

Tonton Rô-Rô, retour d'Hollywood, a perdu son boulot. (p.136)

Philippe Adler quiere denunciar en su obra el problema que está sufriendo él mismo. Los periodistas se ven obligados a ir al paro: se están dando grandes cambios en el mundo audiovisual.

- Vélizy, 19 juillet, 1981: "En Ille-et-Vilaine, les PTT expérimentent, depuis l'été 80, un annuaire électronique, lui aussi accessible par l'intermédiaire d'un petit terminal domestique."

Je lui explique qu'on ne peut plus vivre sans un computer et un minitel au foyer. (p.38)

El autor es un hombre que conoce la tecnología de su tiempo y pone en boca de su protagonista la necesidad de tener estos adelantos en casa.

- France, 1^{er} novembre, 1981: "La France a dépassé le cap des 2 millions de chômeurs."

Le Christ reviendrait à ce moment, il n'aurait plus le boulot, lui non plus.(p.139)

Vemos una vez más la problemática situación laboral que sufría Francia a principios de los años ochenta, y que tan presente está en esta novela.

- Clamart, 24 février, 1982: "Amandine, c'est le joli prénom d'un beau bébé de 3,420 Kg né ce matin à l'hôpital Antoine Bécclère. [...] La petite fille est le premier bébé éprouvette français. Le procédé, qui permet la fécondation *in vitro*, fut mis au point en Angleterre par le professeur Frydman."

Et pourquoi vous feriez pas un bébé-épreuve? je lui ai dit, ayant vu trois jours plus tôt le Dr Frydman à la télé. (p.110)

Ces dames sont parties avec leurs seigneurs et maîtres faire une échographie à l'hôpital Bécclère. (p.156)

Philippe Adler es un hombre que está informado sobre los avances técnicos de la medicina y la ciencia, y no duda en citar en su obra todas las alusiones que le parecen oportunas. Como vemos, no inventa ningún dato en esta cita.

- Paris, 10 juin, 1982: "La loi Quilliot est définitivement adoptée."

En attendant d'avoir trouvé l'appartement de leurs rêves, -pas facile because Loi Quilliot. (p.94)

También en este caso el autor cita leyes que son ciertas y que entraron en vigor en la época en la que se estaba creando la novela.

- 1982. Fotografía de "Véronique et Davina"

En tenue de jogging, genre Véronique et Davina. (p.21)

Estas dos señoritas tenían un programa de gimnasia en la televisión francesa. Esto hace que el autor relacione el chandal que lleva Dominique con la emisión televisiva y nos la proponga en la novela.

- Paris, 5 juin, 1983: "Noah gagne à Roland-Garros."

Il avait noté le numéro de téléphone de l'entraîneur de Noah. (p.88)

En el año 84, cuando se publicó la novela, que un jugador aficionado al tenis tuviera el número de teléfono del entrenador de un jugador que había ganado el Rolland-Garros el año anterior, podía ser un gran paso en su carrera. Por eso Henri se enfada con Alexandre cuando éste le tira el papel en el que había anotado el número de teléfono del entrenador de Noah.

- France, 10 juin, 1983: "Les donneurs de sang sont sélectionnés afin d'enrayer l'épidémie de SIDA."

Parce que c'était une histoire où il y avait que des pédés, et avec le Sida, ça devient vraiment pas possible. (p.18)

Desgraciadamente, esta alusión a la enfermedad del Sida también se refiere a un hecho real.

- France, 1983: "Le vidéo-clip est là".

Vous avez vu le "Thriller" de Michael Jackson quand ils sortent tous de leurs tombeaux? (p.86)

Como ya hemos mencionado unas líneas más arriba, Philippe Adler es un hombre que está al día en cuanto a adelantos técnicos, y hace que sus protagonistas también lo estén y nos lo demuestra con alusiones como ésta al video de Michael Jackson.

- France, 13 février, 1984: "Jean-marie Le Pen est l'invité de "L'heure de vérité" sur Antenne 2. C'est sa première participation à une émission télévisée de grande audience."

Raphaële s'est mise à hurler comme si elle était dans les bras de Le Pen. (p.22)

Con extractos como éste, Philippe Adler denuncia lo que no le gusta de la sociedad en la que vive: su rechazo a un heredero de la derecha autoritaria, populista y xenófobo nos lo demuestra haciendo llorar desconsoladamente a Raphaële.

- Beyrouth, 25-31 mars, 1984: "Les casques bleus français quittent le Liban."

C'était comme une trêve à Beyrouth. (p.44)

Los conflictos bélicos que el autor cita-denuncia en su obra son conflictos reales que tenían lugar en aquellos años.

- Verdun, 22 septembre, 1984: "Français et Allemands réunis à Verdun."

Alors là, d'un seul coup, on déboule dans l'horreur. Verdun à côté c'était rien. (p.16)

En el año en el que se publica la obra se conmemora la batalla de Verdún y esto hace que el autor aluda a ella en una de sus expresiones.

Como podemos comprobar tras estas líneas, la realidad histórica y social en la que se crea la obra influye en ella y también nos ayuda a comprender algunas alusiones que hace Philippe Adler en *Bonjour la galère*. Conocerlas y haberlas estudiado nos permitirá una comprensión más profunda de la obra y de su desarrollo, lo que posteriormente nos impedirá incurrir en errores de interpretación que nos induzcan a una traducción poco acertada.

Bibliografía

Adler, P. *Bonjour la galère*. Paris: Balland, 1984.

Chronique de la France et des Français. Paris: Larousse, 1987.

NATALIA ARREGUI BARRAGÁN

Universidad de Granada

L'énonciation de la perception chez Nathalie Sarraute

Notre investigation vise la mise en texte d'une perception non verbalisée dans *L'usage de la parole*. L'écriture sarrautienne conjugue deux phénomènes apparemment contraires. D'emblée un ensemble de mots, de propos portés par des voix émergentes, inscrit la nature orale de l'œuvre. Pourtant une communication inaudible s'instaure. Le paradoxe n'est qu'illusoire. En effet, mis à part les bribes d'une conversation banale, qui surplombent tout contact, le mouvement imperceptible qui allie ou sépare les interlocuteurs ne se laisse pas appréhender de l'extérieur. Au contraire, non articulé mais bel et bien perçu, il dévoile dans la fiction un événement en cours : le tropisme¹ qui désormais remplace l'intrigue.

Si rien ne perturbe les règles du rite conversationnel, c'est dans l'ordre du ressenti que la partie est engagée. S'ouvrent les tréfonds d'un échange silencieux, alimenté de remous, d'agitation, de rapprochements et d'éloignements d'où les voix affleurent, fusent et circulent attachées à l'imagination de celui qui voit, croit voir, c'est-à-dire ressentir. Les dialogues n'acquièrent ainsi leur sens que sous l'empire d'une perception sans laquelle ils ne sauraient exister. Celle-ci engage, forcément, un récit de mouvements intérieurs non verbalisés que l'auteur dévoile suite à un véritable sondage ou prospection dans les apparences. Aucune pensée ne sera plus associée à ces perceptions intérieures. Car, qui dit pensée dit verbalisation, niveau de rationalisation, «niveau d'organisation du langage supérieur à celui nécessité par la simulation de l'enregistrement du vécu et son impact sur la conscience»². Seules des techniques narratives telles que « la sous-action » et « la sous-conversation » permettent de représenter l'existence du non verbal et du préverbal, source d'inquiétude pour Nathalie Sarraute³. C'est à F.S. Weissman que nous devons l'une des définitions les plus claires de ces procédés :

¹ « Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est impossible de définir. » (N. Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 8).

² Newman, F.S., *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, Éd. A.-G. Nizet, 1978, p. 57.

³ « Je ne montre dans mes livres à peu près jamais de monologue intérieur ni de stream of verbale Il s'agit presque toujours d'actions intérieures, de véritables drames, dont je m'efforce de montrer le déroulement avec le plus de précision possible, sans rien laisser intervenir de ce qui ne peut servir à ce déroulement [...] Quel plaisir de voir que vous acceptez comme une évidence [...] l'existence du préverbal. Certains, soumis aux idées reçues du moment, le nient frénétiquement. Pour ceux-là, rien hors du langage. Quel appauvrissement. (Newman, F.S., *op.cit.*, pp. 9-10).

La sous-action et la sous-conversation consistent, nous le savons, en actes : larvés, fragiles, ténus, flous, il est vrai. [...] Que ce monde de sensations vagues, de perceptions floues ou d'impulsions obscures se présente comme image a été remarqué par presque chaque critique sarrautien. Je voudrais ajouter ceci : il ne peut se présenter autrement que comme *image de mouvement*, le mouvement fut-il rendu explicite par un verbe [...] ou impliqué par un substantif. [...] C'est un catalyseur extérieur : mot, geste, regard, qui mettra en marche la pensée / la rêverie et / ou les tropismes se passant à un niveau préverbal; à leur tour, ceux-ci surgiront à la surface transformés en pensée / rêverie et / ou mot / geste / regard. Glissement continu de l'extérieur à l'intérieur et vice-versa, d'un niveau de conscience à un autre, d'un mode narratif à un autre.⁴

Nous constatons que la « sous-conversation » et la « sous-action » s'accordent en partie seulement, à ce qu' Alain Rabatel appelle *le point de vue représenté*⁵. Celui-ci rassemble à la fois jugement, pensée et perception. Sous cet angle, force est de constater que les mécanismes linguistiques qui le construisent font autant ressortir la voix que le mode. Il nous paraît cependant essentiel de distinguer d'une part ce qui touche au visuel, à la vision externe en fonction des événements ou à la vision interne par rapport à l'affectivité et à ces mouvements indéfinissables, d'autre part, les jugements et les pensées qui manifestent plutôt la voix. La problématique renvoie donc aux marques de subjectivité, inhérentes au point de vue, qui font ressortir un sujet de conscience. Par contre, les procédés sarrautiens s'intègrent bien dans le psycho récit dont l'avantage sur les autres techniques propres à rendre la vie intérieure est qu'il ne dépend pas, pour sa formulation, de la capacité de verbalisation du personnage.

Non seulement [le psycho-récit] est en mesure de mettre en ordre et d'expliquer les pensées conscientes du personnage mieux que celui-ci ne le ferait lui-même, mais il peut aussi donner une expression efficace à une vie mentale qui reste non verbalisée, confuse, voire obscure.⁶

⁴ Weissman, F.S., *op.cit.*, p. 72-73.

⁵ Le terme *point de vue* nous gêne en ce que la distinction ne semble pas apporter grand chose, Alain affirmant lui-même que *le point de vue raconté* concerne la voix, alors que *le point de vue asserté* concerne le mode (Rabatel, A., « Un, deux, trois points de vue. Pour une approche unifiante des points de vue narratif et discursif », *La lecture littéraire*, n°4, 2000, p. 232). Nous ne voyons pas la nécessité de remplacer la terminologie genettienne, qui a l'avantage d'éviter l'équivoque puisque *qui parle n'est pas qui voit*. Alors que *le point de vue raconté* et *le point de vue asserté* sont bien démarqués, *le point de vue représenté* rassemble à la fois jugement, pensée et perception. Il nous semble qu'il vaudrait mieux isoler perception d'un côté et savoir ou pensée de l'autre. Nous garderons donc le terme de *point de vue représenté* pour « l'expression d'une perception qui associe [...] plus ou moins procès perceptifs et procès mentaux » (Rabatel, A., *La construction textuelle du point de vue*, Paris, Lausanne, et Niestlé, 1998, p. 23) et mêle « une perception et une pensée, attribuables ou non au narrateur [...] considéré comme sujet de conscience (Rabatel, A., « Valeurs représentative et énonciative du 'présentatif c'est et marquage du point de vue », *Langue Française*, n° 128, Déc. 2000, p. 53). Les traces d'une polyphonie ne seraient pas absentes de cette superposition du mode et de la voix. Par contre, nous ne renoncerons pas au terme de focalisation (Vitoux, P., « Le jeu de la focalisation », *Poétique* XIII-51, 1982), pour marquer le rapport essentiel entre un sujet percevant et un objet focalisé. Même si pour Alain « il n'existe pratiquement pas [...] de perceptions qui se limitent à la saisie des objets sans rien nous dire du sujet percevant, *au niveau de l'expression linguistique* » (Rabatel, A., 1998, *op. cit.*, p.14).

⁶ Cohn, D., *La transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981, p. 64.

Accepter l'existence du non verbal permet de mieux comprendre l'énonciation de la perception. De toute évidence, cette nouvelle conception de la vie intérieure engage une nouvelle perspective de la narration. Fondement sans lequel le roman ne saurait exister, l'histoire⁷ n'a pas disparu. Sujette à caution, elle dépasse ses propres limites, satisfaisant de nouvelles attentes que Gustave Flaubert envisageait déjà lorsqu'il aspirait à « un livre sur rien », « un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait lui-même par la force interne de son style »⁸. L'histoire fictive cède, chez Nathalie Sarraute, à l'histoire d'une fiction en cours, où le narrateur ne laisse jamais oublier qu'il en est le maître. Langage et subjectivité deviennent les composants d'une narration repliée sur elle-même⁹. Dès lors, le récit, dépourvu de toute linéarité, acquiert sa consécration narrative par le biais de divers indices textuels qui contribuent à sa mise en forme. Parmi ces indices, la valeur perceptuelle de certains temps verbaux révèle une succession de visions distinctes qui surgissent tour à tour. Faute d'ancrage temporel, le récit est livré par le biais de perceptions télescopées qui se chevauchent et qui coexistent dans l'espace intérieur et illimité du sujet de conscience. Les textes sarrautiens étant soumis à une « multifocalité »¹⁰ inépuisable, l'histoire n'est plus qu'aléatoire, toujours prête à basculer dans une autre voie. Pour ne pas s'y méprendre, pour déjouer les faux-semblants le lecteur est, de ce fait, enjoint à une véritable « gymnastique du regard »¹¹. Si une image en cache une autre, la coexistence du présent et de l'imparfait contribue à leur dépistage. Pourtant la substitution de l'une à l'autre n'est pas sans conséquence. Quoique les images puissent indistinctement occuper le premier plan, une différence les sépare. Comme à travers un prisme, les images montrées alternativement, assument des nuances que la valeur aspectuelle des temps verbaux explicite. L'aspect d'inaccompli de l'imparfait véhicule, non seulement un procès en cours, mais manifeste, par là même, l'attente d'un aboutissement. Que l'imparfait s'applique à des verbes d'action concrète et l'impression de tension ne disparaît pas pour autant. S'insinue une sensation calfeutrée qui, non articulée, non exprimée, n'en est pas moins ressentie. Face à l'état de ce qui menace d'émerger, le présent satisfait un relâchement.¹²

⁷ Nous tenons à signaler notre adhésion à la terminologie relevée dans ce paragraphe: « Il nous faut donc dès maintenant, pour éviter toute confusion et tout embarras de langage, désigner par des termes univoques chacun de ces trois aspects de la réalité narrative. Je propose [...] de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif [...] *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place. » (Genette, G. *Figures* III, Paris, Gallimard, 1972, p. 72).

Pour une analyse du récit, voir *Communications*, n° 8, 1966.

⁸ Flaubert, G., *Extraits de la correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*, Paris, Éd. du Seuil, 1963.

⁹ « Le texte narratif lui-même, le récit, peut également contenir des références au niveau de l'énonciation. Généralement, on considère que certains rapports établis entre les niveaux discursifs de la fictionnalité peuvent être réflexifs, c'est-à-dire qu'ils peuvent nous renseigner sur la relation qu'entretient le discours narratif avec lui-même. [...] Le récit peut contenir [des] procédés qui relient l'énoncé à l'acte de production et qui permettent au texte de parler de lui-même. » (Van den Heuvel, P., *Parole, mot et silence. Pour une poétique de l'énonciation* Nimèges, 1984, p. 111).

¹⁰ Rabatel, A., « Choix entre le présent narratif et le système multifocal dans les contextes du récit écrit », *Temps et discours*, Éd. Louvain-la-Neuve : BCILL-99, 1998, p. 229.

¹¹ Sarraute, N., *L'usage de la parole*, Paris, Gallimard, 1980, p. 60.

¹² Les exemples tirés de *L'usage de la parole* regroupent des phénomènes qui caractérisent toute l'oeuvre sarrautienne.

Réunis par leur goût commun pour ce cadre modeste, mais vivant, mais très doux [...] laissant cette union se corser par de légères différences... Non ça, moi je n'aime pas tellement... [...] et puis dépliant leur serviette, se rejetant un peu en arrière pour mieux se voir... et aussitôt le flot de paroles jaillit. De la bouche duquel ? Mais de celui-ci qui *bondissait* à travers la chaussée, *faisait tourner* impatiemment le tambour de la porte et *se précipitait* dans la travée comme si déjà leur pression en lui était trop grande, comme s'il devait au plus vite se décharger... Mais quels mots étaient déjà en lui ? Il n'en sait rien, il n'y avait rien de tout prêt, rien de précis, juste de vagues schémas, il se laisse toujours conduire par l'inspiration du moment. Lui celui qui *courait*, lui qui a attiré notre attention. Lui seul –pas l'autre. Pourquoi ? Parce que c'est de lui que le flot de paroles irrésistiblement *s'échappe*...¹³

Tel un corps subtil et impalpable, difficile à appréhender, l'impression indiscernable pousse toujours à un décryptage voué à l'échec. Donnée comme mouvance interne, il ne s'agit pas tant de l'explicitier que de la représenter. Aussi, le sens des mots qui la déclenche est-il délaissé au profit d'une mise en scène, celle d'une perception changeante et instable. L'impression que les mots suscitent chez celui qui les reçoit étant de l'ordre du vécu, tout acte évoqué ne l'est que dans un univers figuré comme image d'une réalité invisible. Est exhibée une dynamique où à toute impression en cours, à l'imparfait, succède en contrecoup un épuisement, une détente que le présent sert à signifier. Et, puisque toute approche implique un amenuisement de la sensation, sa quête aboutit à sa disparition :

Mais tandis que sans interruption les paroles se succèdent revient cette impression qu'une idée doit être là... tel le furet, d'une phrase à l'autre elle court... on croit la voir [...] ... *Mais, bien sûr, son sens n'est pas, ne pouvait pas être celui qu'au premier abord on lui voyait. Elle en a un autre. Le voici, c'est lui, c'est ce sens-là*... il suffit de le lui injecter et, remplie à nouveau, ranimée et remise dans le circuit, elle va pouvoir se rattacher aux autres, s'unir à elles, elles vont mutuellement se renforcer et à travers elles enfin le raisonnement, l'idée... mais au contact des autres, comme si leurs sens étaient incompatibles, se détruisaient, elle se creuse, s'aplatit... et les autres auprès d'elle comme elle s'affaissent, vides de tout sens.¹⁴

Le présent et l'imparfait dépassant l'opposition temporelle, où une succession de faits suivrait un ordre chronologique, affichent surtout une surimpression de visions. S'érige donc un espace soumis aux métamorphoses que provoquent des regards divergents. Et, c'est cette diversité perceptuelle que les tiroirs temporels manifestent. Si l'imparfait convient à une première approche spontanée et instinctive, l'image livrée est aussitôt remplacée. Ce que l'on voyait ou croyait voir cède à ce que l'on voit dans un processus qui renouvelle sans cesse le premier plan. L'alternance de perceptions distinctes ne contribue aucunement à rendre les différentes facettes d'un tout, au contraire, l'univers dévoilé est changeant et fantasque. Inconsistant, il n'existe que par le regard qui le construit. La récurrence de cette quête de

¹³ Sarraute, N., *op. cit.*, 1980, pp. 21-22. La pertinence de nos commentaires vise l'emploi de l'imparfait et du présent que nous avons souligné dans le texte.

¹⁴ Sarraute, N., *op. cit.*, 1980, pp. 145.

faux-semblants fait plus que traduire un projet d'écriture, elle impose une disposition à la lecture fondée sur une mise en éveil des sens :

« Si tu continues, Armand, ton père va préférer ta soeur »... Je n'y avais pas fait attention, vous ne me croirez pas, mais je n'avais pas remarqué : « si tu continues... va préférer... »... obnubilé que j'étais par les seuls mots qui ressortaient : « Ton père » « Ta soeur »... je ne voyais qu'eux. J'aurais pu tout aussi bien, j'aurais dû, comment n'y ai-je pas pensé, je suis si loin de vous parfois, ce qui s'appelle sur une autre planète... j'aurais dû vous proposer : [...] « Tu sais, Armand, ton père va accompagner ta soeur chez le médecin ». Ou bien n'importe quoi où seuls les mots « Ton père. Ta soeur » ressortent... Mais j'ai dans mon inconscience, ma folie, pris cette phrase qui s'était un jour présentée à moi. Elle me paraissait parfaitement satisfaisante... « Si tu continues, Armand, ton père va préférer ta soeur. » Oui, je le vois maintenant, c'est « Si tu continues » et « va préférer » qui s'avancent au premier plan... « Ton père. Ta soeur » s'enfoncent. Comme dans ces dessins où l'on voit tantôt les losanges noirs, tantôt les losanges blancs... il suffit que notre regard arrive à faire une certaine gymnastique.¹⁵

À cet enchevêtrement d'images familières et singulières que les paroles proférées mettent en branle, se superpose un kaléidoscope de sensations, un immense clair-obscur d'où surgit la silhouette de l'interlocuteur, tout à la fois, coutumière et sécurisante, inconnue et surprenante. Cette perception intermittente par laquelle ne se produit jamais une pleine appréhension du focalisé, puisque toujours partielle, incertaine et ambiguë, empêche l'enlèvement dans l'apparent. Est donc exhibée la fugacité d'un mouvement vague et éphémère saisi dans son ébauche, ressenti confusément au seuil de la conscience, souvent insinué sous une gestuelle presque imperceptible et toujours condamné à tout aussitôt disparaître :

Les lèvres de celui qui écoutait s'étirent pour sourire, elles s'ouvrent pour laisser tomber, se traînant lentement, s'étalant pesamment... « Eh bien quoi, c'est un dingue » [...] Un vacillement, un brouillement lui trouble la vue, l'empêche de distinguer avec netteté ce qui là, à la place où était son ami, vient de surgir... cet inconnu, avec le regard indéfinissable, ce sourire...

À tout moment l'image familière, rassurante de l'ami reparaît, le recouvre, s'estompe, s'efface... mais pas complètement... on dirait qu'elle est toujours là, on l'aperçoit par transparence, les deux images se mélangent, s'embrouillent... Et puis de plus en plus l'inconnu s'épaissit, devient opaque, ne laisse plus rien transparaître... Il n'y a plus personne d'autre ici que lui, pesant, compact, lourdement lesté, solidement installé, lui qui était là depuis le début.¹⁶

Aucune prise de conscience ne se produit si ce n'est dans un sentiment confus de menace, car le danger réside dans la prospection même qu'engage le regard. En effet, s'exposant par la quête, le sujet, qui cherche à saisir une sensation quelconque, court toujours le risque de laisser affleurer une discordance toujours insupportable, puisqu'elle suppose l'impossibilité de se plier à la collectivité, d'y trouver sa place. Face à cette intrusion,

¹⁵ Sarraute, N., *op. cit.*, 1980, pp. 59-60.

¹⁶ Sarraute, N., *op. cit.*, 1980, p. 112-113.

l'articulation des mots sert de rempart à l'inexploré, à ces mouvements intérieurs indicibles, empêchant que ceux-ci n'affleurent :

C'est alors qu'à bout de patience, trouvant que le jeu avait assez duré... ou peut-être sentant lui-même percer... suinter... non, ce serait trop beau... c'est alors qu'il a jugé que le moment était venu de mettre le holà. Et y avait-il un moyen plus efficace que celui-là : « Eh bien quoi, c'est un dingue ». ¹⁷

Le passage suivant illustre bien comment le mot le plus simple et quotidien atteint sa magnificence, sa puissance lorsqu'il est prononcé. En effet, c'est dans la conversation qu'il devient l'acte par lequel le contact entre les interlocuteurs se joue sur un rapport de force où l'épanouissement de toute sensation est anéanti. De nouveau sont confrontés, dans la coprésence de l'imparfait et du présent, l'épanchement d'un mouvement indicible et l'obstruction d'une parole paralysante :

Depuis quelque temps déjà autour d'eux le mot rôde, guettant le moment, qui ne peut pas tarder... et en effet le voici... ce qui pouvait se contenter de se réfugier dans la grisaille protectrice des paroles les plus ternes, les plus effacées est devenu si dense, intense, cela exige une place à soi, toute la place dans un mot solide, puissant, éclatant...

Et le mot est là, tout prêt, le mot « amour », ouvert, béant... ce qui flottait partout, tourbillonnait de plus en plus fort s'y engouffre, se condense aussitôt, l'emplit entièrement. ¹⁸

On vérifie par ces exemples qu'est trahi, à l'insu du sujet parlant, un trouble confusément pressenti, instantanément refoulé et pourtant manifeste dans des mots banals ou conventionnels, bien qu'ils soient un moyen efficace, pour un instant, de rester dans la norme, de rétablir l'ordre, d'étouffer toute déviance. Démonté sous le regard du sujet de conscience-cet écorché vif hypersensible cher à l'auteur-, l'acte de calfeutrage n'empêche pas une réverbération d'images contradictoires, mais toujours révélatrices. S'impose une loi antinomique, par laquelle les mots ont la capacité de voiler et de dévoiler simultanément une réalité occulte. Et, celle-ci réside dans les tropismes, ces « mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ». ¹⁹

L'intérêt de séparer, dans la voie de Pierre Vitoux²⁰, le sujet percevant et le sujet comme objet perçu, réside dans l'éventualité de différents types de relais où les rôles peuvent

¹⁷ Sarraute, N., *Ibid.*, p. 114.

¹⁸ Sarraute, N., *Ibid.*, p. 70.

¹⁹ Sarraute, N., *op. cit.*, p. 9.

²⁰ « Bal propose de distinguer, pour ce qui relève du focalisé, entre le focalisé 'perceptible', 'qui relève de la présentation d'un focalisé extérieur' – et le focalisé 'imperceptible', 'qui peut être perçu uniquement de l'intérieur, comme une donnée psychologique'. Je préfère pour ma part dans cette opposition les mots d' 'externe' et 'interne', pour éviter certaines ambiguïtés. Nous aurons donc *une focalisation objet extérieur et une focalisation objet intérieur*. Du point de vue de la focalisation sujet, [...] Nous dirons que la focalisation peut être ou non déléguée par l'instance narrative à un personnage ; *focalisation sujet déléguée et focalisation non déléguée*. » (Vitoux, P., *op. cit.*, p. 360).

être échangés. Un sujet focalisateur labile, attrapé dans sa propre vision devient l'objet d'une perception dont il n'est plus le maître mais la victime. À force de regarder de trop près, il est lui-même traversé par les sensations qu'il scrute. Dès lors, une pratique invariable, réglée comme dans un rite, s'étend sur tous les romans sarrautiens. De prime abord, des paroles issues d'un dépôt commun à tous se présentent, reviennent à la mémoire « comme on dit, cela me revient »²¹. Aussitôt, les tropismes charriés font apparaître celui qui les provoque ou le plus souvent, celui qui les reçoit. Une fois perçues, les sensations sont de nature à foisonner rapidement. Et, si lors d'une première approche, « la conscience centrale »²², incarnée par le narrateur, garde un point de vue extérieur, il ne tarde jamais trop à adhérer à « la conscience vue en transparence »²³. Il s'y colle tant et si bien que se déploient une myriade d'impressions diverses au fur et à mesure de leur avènement. Les images banales donnent au lecteur « une sensation qu'il connaît et qui est équivalente à une sensation qu'il connaît moins »²⁴. Tout l'enjeu tourne donc autour de cette sensation, encore intacte, une substance inconnue provenant d'une source trouble. Pour représenter cela, la métaphore devient une véritable scène où l'on reconnaît tout de suite un sentiment de vécu. L'exagération et la démesure de ces visions irréelles ne manquent pas de révéler un côté comique. Aussi, l'acharnement à puiser dans ce qu'on essaie de véhiculer par le langage, dans ses sensations rapides et fugitives que Nathalie Sarraute déploie extraordinairement, qu'elle reprend et modifie sans cesse, aboutissent-elles à un évidement. En effet, à la fin de chaque scène, on constate qu'à l'extérieur rien ne s'est vraiment passé. La prospection subit ainsi un cycle qui ramène à un état primitif, initial, le lecteur étant convié à tout recommencer, à revivre un phénomène qui se renouvelle à chaque lecture.

LINA AVENDAÑO ANGUIA

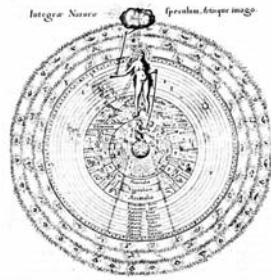
Universidad de Granada

²¹ Sarraute, N., *op. cit.* 1980, p. 11.

²² Weissman, F.S., *op. cit.*, p. 72-73.

²³ Weissman, F.S., *Ibid.*

²⁴ Sarraute, N., *Ibid.*



La figura de la salamandra en la edad media francesa: del tópico a las perspectivas implícitas

La salamandra es un animal interesante, y desde luego casi más interesante desde la perspectiva de las artes que de la zoológica, especialmente en su vertiente literaria que ha sido acompañada de una extraordinaria iconografía. Mucho más tímidamente que el fénix, este anfibio ha conseguido su lugar en la historia por ser uno de los *pirozoos*, los animales del fuego, ya que desde la Antigüedad se le han supuesto dos peculiares características: por un lado, la de resistir y vivir en el fuego, y por otro, la de apagarlo, emulando a un pequeño bombero. El mundo reptil asociado normalmente en nuestra cultura occidental al pecado y a la feminidad, ha originado una repulsión que todavía persiste actualmente, aunque la salamandra, parece haber escapado de esa condenación.

Su magia estriba en muchas razones: el sólo hecho de poder resistir, vivir o apagar el fuego ya parece un hecho insólito, donde ni siquiera el dragón o el fénix, podrán robarle protagonismo. Otra de las razones es su mutación, sus saltos en los textos literarios, en los que, si bien utilizada por esa característica tan especial del fuego, se presenta de muy diversas maneras según la corriente o la disciplina de la que se esté tratando. Pero la razón quizá más importante es, precisamente, que parece ser un animal semienterrado, se esconde y resurge en la literatura, en el arte en general, con facilidad, quizá porque siempre se prestó más atención a otros animales que, bien por ser domésticos, estando clara su utilidad, o salvajes, produciendo una gran fascinación, o fantásticos, y quién puede resistirse al poder de lo que hay más allá del espejo, hicieron sombra a este aparente anfibio.

Sin embargo, como comprobaremos, este animal esconde más de una cara de la realidad, representada especialmente por medio de su significado en los bestiarios medievales. Así, la lectura que se acostumbra a realizar de este animal a través de su *senefiance*, oculta ciertas cuestiones sobre su verdadera percepción. A este respecto, podemos discernir varios aspectos en la figura de este anfibio que caracterizarán una estética de la contradicción entre la lectura denotativa del texto, lo que se pretende como real, y las perspectivas implícitas, ocultas entre la maleza de unos atributos secundarios. De este modo, no nos asombrarán ya las cuestiones acerca de por qué esa confusión morfológica de la salamandra, o por qué esa doble, incluso triple, terminología, ya que no son más que los detalles formales de un

significado apoyado en la contradicción, una contradicción semejante a la que la persona experimenta desde el momento en que es confrontada a su condición humana, fundamentada en la dialéctica del nacimiento y de la muerte, y oculta en el inconsciente humano.

1. La realidad de la salamandra

Si bien todos los animales en los bestiarios poseen un cierto carácter fantástico o maravilloso, el de la salamandra se convirtió en legendario de tal modo que la superstición se negó durante varios siglos a sustraerle ese toque “mágico” que hasta el mismo Aristóteles le atribuía. De sobras son conocidas las afirmaciones de este filósofo, que al igual que Plinio el Mayor, Claudio Eliano, o Teofrasto, entre otros, daban cuenta de la capacidad de este anfibio para resistir el fuego y apagarlo, ni siquiera las explicaciones sobre el mismo fénix parecían tan reales y temibles. Con el curso de los siglos, Agustín de Hipona no se olvidó de citar a este animal en su *De civitas Dei*, y cuando finalmente Isidoro de Sevilla compone las *Etimologías*, la fama de este animal es tan incandescente como las llamas que atraviesa. Por último, gracias a la influencia del *Physiologus*¹, texto de carácter alejandrino de aproximadamente el siglo II d.C., atribuido a numerosas personalidades de la iglesia primitiva, donde a diversos animales se les añadía una explicación de carácter místico² cristiano, los primeros bestiarios en francés antiguo contribuyeron a difundir aún más, si cabe, su figura.

Sin embargo, la disertación sobre este animal no se centra exclusivamente en su resistencia al fuego, sino que existe una segunda parte, más rápida y ágil, que los autores comentan sin mucha dilación porque no posee una *senefiance*: si bien su asociación ígnea es la que le ha dado la fama para convertirse en imagen, en objeto aparentemente inerte, la salamandra guarda otras sorpresas incluso más relacionadas con un vertiente biológica que siempre estuvieron presentes en un segundo plano de la perspectiva artística, esto es, su relación con el elemento acuático y la tierra, la naturaleza sana, viva, la que da salud y que el hombre necesita, pero para invertir todos estos elementos, nos referimos a su veneno, ése que, según se cita especialmente a partir de la Edad Media en los bestiarios, era capaz de matar a familias, poblaciones enteras, miles de personas, destacándose como uno de los animales más

¹ Sobre los orígenes y las distintas versiones de este texto citaremos el valioso estudio de Florence McCulloch, *Mediaeval latin and french bestiaries*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1960.

² “As a result of these textual changes, the bestiary differs in tone and emphasis from the *Physiologus*. The animal interpretations in the *Physiologus* tend to be more theological, that is, “mystical”, while the bestiary expands the moral-ethical content considerably, making more obviously didactic than its predecessor”. Clark, Willene B., McMunn, Meradith T. (eds), *Beasts and birds of the Middle Ages. The Bestiary and its legacy*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, p.3.

mortíferos, aún más que el temible león, o el poderoso dragón, cuando al trepar por un árbol, utilizando generalmente el ejemplo del manzano, infecta todos sus frutos, o, tras caer a un pozo envenena sus aguas produciendo la muerte de todo aquél que coma o beba de los productos por los que ha ido dejando su huella.

Entre los bestiarios medievales franceses sólo los de Guillaume Clerc de Normandie y Philippe de Thaon, sostienen este hecho, a los que añadimos las explicaciones que se hacen en otros tratados naturales de origen o lengua franceses de la época, como el *Livre du Trésor* de Brunetto Latini, el *Liber de natura rerum* de Thomas de Cantimpré, el *Speculum naturale* de Vincent de Beauvais, o el *De bestiis et aliis rebus* de Hugues de Saint-Victor, entre otros. Lo verdaderamente curioso es la convivencia de dos hechos característicos tan opuestos y la determinación de conservar el significado positivo del animal, pasando por alto las explicaciones que podrían considerarse más científicas, que bien podrían haberse aprovechado con un fin didáctico de reprobación.

2. Perspectivas implícitas sobre la salamandra

Como vemos, dos características pertenecen a la salamandra en una misma vía o tradición: mientras que por un lado el animal es atraído por el elemento del fuego, su único medio de supervivencia, por otro parece igualmente unida a elementos fríos como la tierra y el agua, dependiendo de los episodios del manzano y el pozo.

Esta contradicción no se basa exclusivamente en la elección del elemento según la ocasión, sino en el hecho en que, como resaltan algunos autores, para vivir en el fuego tiene que ser inexorablemente un animal muy frío³, ya que es por su naturaleza extremadamente fría que tendería al fuego equilibrando el medio en el que vive. De ahí que el animal reúna la idea material primera, las dos primitivas imágenes ancladas en el imaginario humano, la primera combinación material que origina el cosmos, según estos principios de lo caliente y lo frío, cada uno de los cuales, por su alternancia y su igual importancia se convierte en el complemento del otro hasta llegar a la totalización del universo y cuyo resultado será, entonces, la formación de un microcosmos. Esta dialéctica de los elementos contrarios,

³ Entre los autores de bestiarios medievales franceses sólo Philippe de Thaon resalta el hecho de que la salamandra extingue el fuego por ser un animal muy frío, concepción que parte ya de la Antigüedad, desde el jeroglifo egipcio que representa a este anfibio como símbolo del hombre muerto de frío (Clébert, J.-P., *Bestiaire fabuleux*, Paris, Albin Michel, 1971, Chevalier-Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, (1969) Paris, Laffont, 1982.), pasando por las explicaciones de Teofrasto y Aristóteles, quien, aunque no se extiende en la explicación de este animal, cita las cualidades generadoras de lo caliente y lo frío y la manera de equilibrarse, así como los principios de los cuatro elementos, refiriéndose también a los animales en su *De partibus animalium*.

restringida en el anfibio por medio de las imágenes de agua y el fuego, nos remite a las siguientes palabras del filósofo Gaston Bachelard en su obra *L'Eau et les rêves*:

Pour une telle imagination (...) l'eau pure n'est qu'une veuve, une substance abîmée. Il faudra une image ardente pour la ranimer, pour faire danser à nouveau une flamme sur son miroir. (...) Dans ces gouttes de feu, dans cette eau brûlée, comment ne pas voir les doubles germes d'une imagination qui a su condenser deux matières. (...) Cette rêverie essentielle, c'est très précisément le mariage des contraires. L'eau éteint le feu, la femme éteint l'ardeur. (...). L'eau et le feu donnent peut-être la seule contradiction vraiment substantielle. Si logiquement l'un appelle l'autre, sexuellement l'un désire l'autre⁴.

En segundo lugar, a la naturaleza basada en una psicología de los contrarios debemos añadir una segunda perspectiva implícita que nos acerca, con recelo, a una versión monstruosa de este animal.

En los bestiarios, los animales no aparecen generalmente como monstruos, especialmente aquéllos que aparentemente no poseen esta cualidad, sino que más bien parecen posar para una fotografía; sin embargo, cuando hacemos más tarde una lectura profunda, de la misma manera que soñamos profundamente, el animal comienza a moverse y a dejar sus huellas. Es en este momento en el que la figura sin relieve se convierte en un inquietante monstruo producido por un universo caótico que invade la imaginación, sólo que racionalizado por los impedimentos morales. Por esta razón Ignacio Malaxecheverría en su *Bestiario medieval* afirma que "hasta los animales más comunes presentan rasgos híbridos o monstruosos" y que, por tanto, "todo el Bestiario medieval, en puridad, podría ser considerado como monstruoso"⁵.

La vertiente monstruosa se apoya sobre tres factores principales:

1. En primer lugar, desde un punto de vista morfológico, la más completa descripción física de la salamandra es ampliamente proporcionada por Thomas de Cantimpré. Su cuerpo, sin ninguna relación con la experiencia empírica, se fabrica a partir de fragmentos del mono, el cerdo y el cocodrilo⁶, como la imagen de tantas figuras mitológicas creadas según la conjunción de otras varias en un verdadero *collage* zoomórfico.

2. Un segundo factor terminológico apunta la importancia del aspecto lingüístico que reside en su fórmula de coadyuvante ya que, si una de las posibilidades de una lengua es designar la realidad, entonces en el momento en que este factor se enturbia, el concepto de

⁴ Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1942, p. 132-133.

⁵ Malaxecheverría, I., *Bestiario medieval* (1986), Madrid, Siruela, 1987, p. 229.

⁶ "faciem habet inter faciem porci et faciem symie", "corpus asperum habet cutem, qualis est in cocodrillis", Cantimpré, T., *Liber de natura rerum*, Editio princeps secundum codices mauscriptos, 1973.

realidad que se desprende no lo hace menos. A propósito de los términos empleados para definir el animal, en los bestiarios, además de *salemandre* existe la posibilidad de una doble determinación sinónima, mediante *stellio* y *sylio*, que llegan a soldarse en un mismo concepto. Aparte de estas variantes lingüísticas, hay que añadir otros animales que perteneciendo a la misma familia cruzan sus significados como el *samanîrît*⁷, relacionado con la extraña ave de la que hablan algunos autores a partir de la cual se pueden fabricar tejidos maravillosos que hay que lavar en el fuego, o el *semend*⁸ oriental.

No obstante, una de las concepciones medievales sobre el monstruo es que éste es, aparentemente, contra natura, es decir, contra la voluntad divina por la transgresión de la forma pura⁹.

3. De esta manera, en tercer lugar, El Bestiario no evita la definición de la salamandra aludiendo a otros animales. Así, en este giro de sentido y forma como ocurre con la catacresis, se le impide poseer una identidad propia fundamentada en un comportamiento y una anatomía autónomos. La personalidad de este animal se ve reforzada con ayuda de dos mecanismos, uno manifiesto que la une a algunos animales mencionados por los mismos autores, y otro latente que establece una relación subyacente con otros.

Entre los animales manifiestos la salamandra es asemejada al lagarto¹⁰. Además, encontramos el curioso caso de la asimilación a un pájaro en Richard de Fournival¹¹ cuyas plumas sirven para hacer tejidos que se lavan en fuego, el mismo animal del que, según Cantimpré y Beauvais, el papa Alejandro poseía una túnica de lana que había que lavar en este elemento.

⁷ Término extraño citado por Lecouteux que viene a añadirse a otros que se encuentran en los manuscritos A y Q de *La Lettre du Prêtre Jean*: “salamadrit”, “sabamadrach”. Se trata de un uso extraño ya que dado el estado de la lengua y el dialecto en el que están escritos, no puede tratarse de una deformación léxica, más bien parece una invención o la voluntad de relacionar a este animal con otro que forme parte de leyendas que van circulando como este *samanîrît*.

⁸ Holban, M., « Autour de la salamandre », *Revue historique du sud-est européen*, 23, Bucarest, Institut d'histoire universelle N. Iorga, 1946, pp. 196-216.

⁹ Sobre la cuestión del monstruo, las teorías se extienden ya desde la antigüedad como influencia en los siglos posteriores. El origen y finalidad del monstruo varían sensiblemente dependiendo de los autores, considerado en la época antigua como presagio o advertencia divina. Entre sus mayores exponentes, juegan un papel muy importante las teorías de Aristóteles, Plinio, Cicerón o San Agustín, entre otros. Vid. Céard, J., *La nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle en France*, Genève, Droz, 1977.

¹⁰ « Ceste beste est samblant a lesarde », esta comparación se encuentra en todos los bestiarios medievales franceses, a excepción del *Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival, por su asociación a otra especie animal.

¹¹ « C'est un oiseaus blans, qui de feu se norrist », *Bestiaire d'Amour*, éd. C. Hippeau, Genève, Slatkine, 1978.

Sin embargo, insistimos en que hay algo que late debajo de la exposición alegórica del capítulo tres del libro de Daniel¹². El carácter enigmático de la salamandra no reside entonces simplemente en su resistencia al fuego, sino en algo más oculto, latente, como sucede con los verdaderos mitos y las preguntas humanas, y en ser la antítesis que roza lo sagrado y lo profano, o anti-sagrado, fuente ella misma de su propia vida y de su propia muerte, ya que, si retenemos los motivos del árbol y el pozo, ¿cómo conjugar entonces el simbolismo de la guardiana de la fe, de la resistencia al pecado y al Mal, junto con la posibilidad de matar a la más numerosa cantidad de seres humanos de un solo golpe, sin luchar, de la manera más sutil, sin huellas y sin esfuerzo? Este punto es digno de importancia porque el simbolismo moral desaparece en esta parte.

La salamandra tiene también un sentido indigno que no es puesto de manifiesto por esta misma moral. ¿Cómo no entrever, entonces que este anfibio es más bien asociado a la serpiente que a un simple lagarto?, ¿cómo no acordarse entonces del episodio del Génesis donde la serpiente aparece como imagen diabólica aferrada al Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal? Bastante nos lo recuerdan ya algunas ilustraciones de manuscritos, especialmente el Ms 10 B 25 del Museo Meermanno y el Ms Aberdeen 24. De este modo, el sentido moral a través de dos líneas antitéticas se convertiría en algo increíble y temible.

A partir de aquí podemos comprobar que la salamandra aparece como una minimalización del dragón: alcanza el aire mediante la figura de pájaro, la tierra y el agua gracias a su relación con el árbol y el pozo, y, finalmente, el fuego ya que es su hábitat natural.

El factor negativo se une seguidamente al positivo de su *senefiance* moral y aquí entra en escena su relación con el fénix, quien comparte el mismo elemento que la salamandra. Éste es visto como un animal de esplendor, asociado al sol, capaz de renacer por sí mismo con un significado similar: la trascendencia de los límites del cuerpo humano y la liberación del espíritu¹³. Por lo tanto, la salamandra es un ser natural fallido, oculta en el Bestiario tras un significado moral verificable incluso y que sólo el reflejo del espejo podrá *mostrar* en esa diversidad esquizoide más allá de las apariencias y de la *senefiance* religiosa que la asocian al dragón, la serpiente y el fénix.

¹² « Ceste beste senefie les iustes homes de Dieu si come Ananias fu en la fornaisa ardant et Azarias et Misael, que li feu na toucha onques ains sen oissirent tout sain », Bestiaire de Gervaise, Ms Fr 834, Bibliothèque nationale de France.

¹³ Williams, D., *Deformed discourse: the function of the monster in mediaeval thought and literature*, University of Exeter Press, 1999, p. 200.

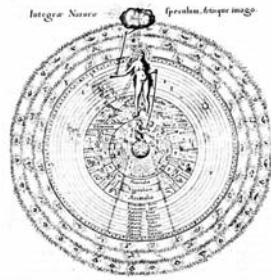
En resumen, una mirada a la salamandra en la Edad Media es una mirada a la trascendencia, a lo que hay en nosotros de eterno, a la relación de lo interior y lo exterior, lo ínfimo que se confunde con lo vasto, con el amplio horizonte que no deja de ser otra cosa que esa ecuación de dos variables: la insoportable pequeñez de nuestro ser frente a la inconmensurable profundidad de lo que se alza ante nosotros. Convertida en un ser totalizador, ése que en nuestra concepción dicotómica de los opuestos tiene el poder para dar y para quitar, dueña de la vida y de la muerte, conceptos que fluyen en nuestra mente como una oposición dolorosa y cruel, la salamandra se percibe como la transición de lo material a lo espiritual.

Finalmente, la herencia de este animal, que en la Edad Media pudo verse con recelo al poseer un significado que cantaba las bondades de un cristiano entregado pero que se alejaba a grandes pasos de su vertiente natural destructiva, quedó a partir de entonces puesta a disposición de otros artistas que vieron en ella el símbolo de la castidad, o, por el contrario, el de un fuego lujurioso; a disposición también de monarcas que la instituyeron como emblema real, François I, sin ir más lejos, o de autores herméticos y alquimistas que utilizaron su nombre para designar, no tanto a un animal, como a una operación química o a un ser especial, éstos conocidos con el nombre de “elementales”¹⁴.

TERESA BAQUEDANO

Universidad de Zaragoza

¹⁴ Fue Paracelso quien contribuyó en gran manera a difundir la imagen de la salamandra como una de las últimas operaciones químicas del *Opus*, asociándose unas veces al mercurio y otras al azufre incombustible (Pernety, D., *Dictionnaire Mytho-hermétique*, Paris, chez Bauche, 1758). En cuanto al desarrollo del animal como uno de los seres elementales, además de los planteamientos teóricos, no podemos olvidar que la obra hermética que inició a toda Francia en esta creencia fue *Le comte de Gabalis*, del Abbé de Montfaucon, en el XVII, a las que seguirían otras novelas y pequeñas obras teatrales cuyos protagonistas eran salamandras, gnomos, sílfides y ondinas, dueños y representantes de los cuatro elementos de la naturaleza.



Identidad y anamorfosis en *Le Testament français* de Andreï Makine¹

En la más conocida de sus novelas², *El Testamento francés*, Andreï Makine nos presenta una novela construida en torno a un personaje que narra momentos de su infancia y de su adolescencia a través del recuerdo y de la introspección, en una búsqueda de identidad como individuo y como escritor. Se trata, ante todo, de hallar las conexiones del Yo entre el mundo exterior y la conciencia creadora. Dos trayectorias se entrecruzan, se superponen y, a veces, se confunden: la del niño ruso que se abre cada vez más a la vida exterior, integrándose poco a poco en las actividades de un adolescente inmerso en el potente imperio de la URSS, hasta la edad adulta que lo llevará lejos del país natal; y la del pequeño Aliocha, que sueña con la Atlántida, esta Francia de principios de siglo evocada por su abuela Charlotte durante las tardes de verano, en la que elegirá vivir definitivamente.

Un doble proyecto anima al personaje: iniciarse a la vida, descubrir el amor, encontrar el sentido de lo que le rodea, y simultáneamente, aprender a decir el mundo, a crear un lenguaje poético capaz de resucitar el pasado y expresar las vivencias del presente. Se plantea una correlación entre la experiencia vital y la artística, siendo inseparables la una de la otra, pues todo proyecto de escritura conlleva necesariamente una búsqueda de identidad.

Así, en la novela, el narrador-personaje indaga en su Yo más lejano, en sus primeras sensaciones y en su actividad mental anterior a la racionalidad propia del adulto. Busca una revelación, algo extraordinario que ha marcado su vida interior, su pensamiento y su relación con el mundo, intentando fijar los recuerdos por medio del lenguaje.

Este tipo de novela autoficcional se aproxima a la autobiografía, hecho reconocido por el mismo autor, que no duda en dar indicios e informaciones sacados de su propia vida:

...La novela cambia: ¡eso es importante! Es un género proteiforme, sucesivamente “biografía”, “poesía”, “prosa”, “ficción”, “diálogo”... Mis novelas, por ejemplo, cultivan una parte biográfica, cada página habla de mí, incluso los personajes: una prostituta enrolada en la K.G.B., soy yo, un jovencito que vive en los años 20, soy yo. ¡Soy omnisciente! Pero esta parte biográfica se ha insinuado en la materia novelesca.³

¹ Makine, Andreï, *Le Testament français*, Paris, Mercure de France, Folio, 1995. Todas las referencias al texto remiten a esta edición. La traducción al castellano de todas las citas es de la autora.

² Se trata de su cuarta novela, que obtuvo los premios Goncourt, Médicis y Goncourt des lycéens en 1995.

³ Hors Press, webzine culturel. Propos recueillis par Jean-Louis Tallon, Bruxelles, avril 2002.

Por tanto, en este texto de tono autobiográfico, el lector sigue el relato de las distintas búsquedas del escritor, sobre todo los pasos del personaje en su caminar hacia la escritura, en una representación “en abyme”, ya que este último se describe mientras se contempla a sí mismo viviendo, experimentando, sintiendo y escribiendo.

La búsqueda de la identidad se realizará gradualmente, reflejada en este vaivén entre la vida y la ficción, planteándose situaciones contrarias o antitéticas que determinan la estructura de la novela. Ésta se configura a través de una serie de oposiciones temáticas, espaciales o temporales: dos mundos incompatibles y sin embargo complementarios, Rusia y Francia; la lengua francesa y la lengua rusa, el pasado y el presente, el sueño y la realidad, la visión y la ceguera, la literatura y la vida, la fusión y la separación, el amor y el odio, la felicidad y el sufrimiento, el mundo de Saranza y el de la ciudad, la madre biológica y la madre adoptiva, etc. El personaje atraviesa situaciones contradictorias de identificación o de rechazo, engañado a veces por una visión deformante de lo que le rodea, produciéndose algunos fenómenos de anamorfosis que, a veces, le llevan a engaño.

Desde el primer capítulo aparece el signo del doble, la figura del desdoblamiento, representada por la entrada en la habitación de Saranza de una enorme esfinge Calavera, especie de mariposa nocturna que se escinde en dos ante la mirada atónita del niño. Unidos en su acoplamiento, las dos mariposas se separan y esta escena de amor y separación hace surgir a su vez dos recuerdos en la memoria del pequeño:

El primero, que remontaba a mis ocho años se resumía en algunas palabras de una vieja canción que mi abuela susurraba [...], a veces, sentada en el balcón [...] Los últimos versos de su canción me dejaban encantado:

... *Et là nous dormirions jusqu'à la fin du monde.*

Este sueño de dos enamorados que duraría tanto tiempo sobrepasaba mi comprensión infantil.⁴

El segundo recuerdo, mucho más lejano, se limita a una «sensación intensa de luz, el perfume picante de las hierbas y estas líneas plateadas cruzando la densidad azul del aire» (*Ibid.*), recuerdo que está íntimamente ligado con la incógnita planteada desde la cuarta página de la novela, en torno a la identidad de una mujer rusa retratada con un bebé en brazos en una misteriosa foto del álbum familiar.

Esta imagen simbólica de la mariposa, cuya presencia en la habitación sirve para desviar la atención del niño, intrigado por la identidad de la mujer de la foto, anuncia no sólo la duplicación sino también la escisión y la ruptura, fases dolorosas que atravesará el

⁴ Makine, A., *op.cit.*, p.20.

personaje en el transcurso de su doble búsqueda, la de sus orígenes y la de su vocación poética.

Por añadidura, al final de la novela, el lector se da cuenta de que toda la historia familiar del personaje parte de un dato erróneo. En realidad, Aliocha no es nieto de Charlotte, esta francesa que él cree ser su abuela materna. Como lo leerá en el testamento que Charlotte le deja al morir, es hijo de la mujer rusa de la foto, muerta en un campo de trabajo de Siberia, y ha sido adoptado y criado por la hija de Charlotte.

En consecuencia, el descubrimiento inoportuno de la foto misteriosa, al principio de la narración, tiene una función premonitória y señala el inicio del proceso cognitivo del personaje, que se cierra al final de la novela, cuando se entera de sus verdaderos orígenes. A partir de esta revelación, el puzzle reúne por fin todas sus piezas, y el sueño lejano de la visión de luz intensa, con «estas líneas plateadas cruzando la densidad azul del aire» es percibido ya como el primer recuerdo confuso del neonato, en brazos de su madre:

Comprendía ahora que este bosque era, de hecho, una taïga infinita, y que el encantador verano de la San Martín iba a desaparecer en un invierno siberiano que duraría nueve meses. Los filamentos, plateados y ligeros en mi ilusión francesa, no eran más que algunas hileras de alambradas nuevas que no habían tenido tiempo de oxidarse. Con mi madre, me paseaba en el terreno del “campo de las mujeres”... Era mi primerísimo recuerdo de infancia.⁵

La interpretación anterior de esta sensación luminosa, grabada en la retina del personaje en forma de líneas plateadas, proviene de una visión deformante que le lleva a verlo y entenderlo todo bajo el prisma de su “herencia francesa”.

Por la noche, volvía a ver en mi memoria la imagen que siempre había tomado por una especie de reminiscencia prenatal, que me venía de mis ancestros franceses de los que, de niño, me sentía muy orgulloso. Veía en ella la prueba de mi “francidad” hereditaria. Era este día soleado de otoño, en la linde de un bosque, con una invisible presencia femenina, con un aire muy puro y los hilos de araña que ondeaban a través de este espacio luminoso...⁶

Nueva figura del doble, la mujer rusa, madre biológica del narrador, se superpone y sustituye a la hija de Charlotte, la madre adoptiva, al tiempo que confiere a Aliocha una segunda identidad, totalmente rusa esta vez.

El mecanismo de la duplicación rige igualmente la organización del tiempo y del espacio novelescos. Las referencias espaciales se dividen en dos campos bien definidos: La gran ciudad industrial donde vive la familia de Aliocha y donde permanecen los dos hermanos durante el curso escolar, y la pequeña ciudad de Saranza, perdida en la inmensidad de la

⁵ *Ibid.*, p.340.

⁶ *Id.*, *ibid.*

estepa, lugar de residencia de Charlotte y sitio de veraneo para los niños. Al primero corresponde el espacio del trabajo, del estudio, de la vida propia de una ciudad rusa en pleno apogeo de la URSS postestaliniana; al segundo, el espacio aislado y tranquilo del campo, de la casa modernista de Charlotte, con su balcón lleno de flores, y también el lugar de la ensoñación, propiciada por las historias que cuenta la abuela sobre su pasado francés y la historia de su país.

Cada vez que Charlotte saca una fotografía amarillenta, un viejo recorte de periódico y evoca algún acontecimiento, los niños se sienten transportados en este país imaginario, esta Atlántida misteriosa que aparece y desaparece con las palabras mágicas de su abuela. Las inundaciones provocadas por el crecimiento del Sena durante el invierno de 1910 se hacen tan presentes en su poderosa imaginación infantil como para los parisinos de la época: «En nuestro balcón, oíamos este silencio adormecido de Paris inundado. Algunos chapoteos de olas al pasar una barca, una voz ensordecida al final de una avenida sumergida. La Francia de nuestra abuela, tal una Atlantida brumosa, salía de las olas.»⁷

A veces, ellos mismos perciben la presencia simultánea de estos dos espacios, el del sueño y el de la realidad, y sienten la confusión que les embarga:

Nos sacudimos, intentando comprender donde estábamos. ¿Aquí? ¿Allá? En nuestros oídos se apagaba el murmullo de las olas.

No, no era la primera vez que advertíamos este desdoblamiento en nuestra vida. Vivir al lado de nuestra abuela era ya sentirse en otra parte.⁸

Pero esta tierra inmaterial sólo nace con los relatos de Charlotte y desaparece cuando se acaban las veladas cálidas del verano: «Al final de las vacaciones, dejábamos a nuestra abuela. La Atlántida se borraba entonces detrás de las brumas otoñales y las primeras tempestades de nieve, —detrás de nuestra vida rusa.»⁹

El tiempo obedece al mismo principio que el espacio. La temporalidad de la vida rusa no tiene nada que ver con el tiempo del ensueño, este pasado mítico que las palabras de Charlotte hacen surgir en el presente de su narración, causando la ilusión de un tiempo inmóvil, quieto, fuera de cálculos y medidas cronológicas: «El tiempo que fluía en nuestra Atlántida tenía sus propias leyes. Precisamente, no fluía, pero ondeaba alrededor de cada

⁷ *Ibid.*, p.29.

⁸ *Ibid.*, p.32-33.

⁹ *Ibid.*, p.63.

acontecimiento evocado por Charlotte». ¹⁰ «¡Poco nos importaba la cronología exacta! El tiempo de la Atlántida sólo conocía la maravillosa simultaneidad del presente» ¹¹.

Presente irreal, sin duda, gestos y palabras que se repiten indefinidamente, debido a una “ilusión óptica”. Pero durante las veladas de verano, mientras dura el relato de la abuela, el pasado se reactualiza con más intensidad que ningún momento presente de la vida real. Por arte de magia, las fronteras temporales desaparecen y la transmutación del pasado en presente confiere visos de realidad a la escena recreada por la imaginación, lo cual no deja de sorprender al protagonista: «¿Por qué una mañana de otoño en Cherbourg de hace cien años, sí, este instante que yo jamás he vivido, [...], por qué su luz y su viento me parecen más vivos que los días de mi vida real?» ¹² «No me di cuenta del momento en que la frontera del tiempo se había disipado... [...] Sin duda, me había vuelto maníatico de esta alquimia del tiempo.» ¹³

Esta superposición de los espacios y los tiempos llega a falsear la visión histórica y social de su propio país, al que vislumbra a través de la pantalla deformante de su herencia francesa, transmitida por su abuela materna, lo que provoca en el adolescente una situación de inadaptación cuando se enfrenta a su profesor y sus compañeros de la escuela. Ni Francia ni Rusia responden a la imagen que se ha forjado en su imaginación, basándose en las fotografías antiguas, los objetos y las narraciones de Charlotte, anclados en un pasado lejano y caduco. Para los demás, el zar no es este hombre joven, llevando una simple túnica militar, acompañado de una mujer muy joven también, con un vestido blanco y un boa de plumas, en el momento glorioso de su llegada a París. Es “Nicolas el sanguinario”, que mandó abrir fuego contra la manifestación pacífica de 9 de enero de 1905; es un tirano culpable de muchas muertes.

El protagonista advierte, a raíz de esta discusión, que posee una doble visión que le hace diferente de los demás. Siente que este don tan especial lo convierte en un ser extraño, inadaptado frente al mundo que le rodea: «Sí, tener una sola mirada sobre la vida. No ver como yo veo... [...] comprendí que tendría que esconder esta segunda mirada sobre las cosas, pues sólo suscitaría las burlas de los demás.» ¹⁴

La coexistencia de dos lenguas –la materna y la de la abuela– aumenta aún el problema de la doble visión, del desdoblamiento. El francés que habla el chico con su abuela –y sólo con ella– no es, para él, sino una especie de “dialecto familiar”, una “manía verbal”

¹⁰ *Ibid.*, p.116.

¹¹ *Ibid.*, p.118.

¹² *Ibid.*, p.175.

¹³ *Ibid.*, p.188-189.

propia de su familia, una lengua reservada para la intimidad. Es este «patois doméstico [que] podía, por la magia de sus sonidos, arrancar de las aguas negras y tumultuosas una ciudad fantasmática que volvía lentamente a la vida.»¹⁵

Pero, ¿cómo representarse una realidad desconocida si las palabras que la expresan carecen, para el oyente, de su referencialidad propia? Cuando le hablan del pueblo de Neuilly, el niño sólo puede imaginar un pueblo ruso, con sus isbas de madera. La de su país es la única realidad que conoce. Por tanto, la imagen que se crea de Francia resulta totalmente falseada, a través de su mirada de un niño ruso.

Por otra parte, la lengua francesa es la que vehicula las imágenes, las anécdotas, las descripciones que Charlotte brinda a sus dos nietos. Por ella se transmiten el conocimiento, la cultura del “otro” país; por ella, se devuelve la vida a la tierra natal y a la infancia de la abuela. Sobre todo, es la que les hace descubrir la belleza de la literatura, la cadencia y el ritmo de los versos. Al escuchar el discurso que el poeta José María de Heredia pronuncia ante el zar con ocasión de su viaje a Paris para inaugurar el puente Alejandro III, dedicado a la memoria de su padre, Aliocha y su hermana perciben, a través de las palabras del poeta, lo que les une intimamente a esta bella lengua, lo que les permite entrar en una comunicación más íntima con el gusto y el espíritu francés. En este instante, comprenden que les pertenece, que forma parte de ellos como si de un injerto se tratara, esta “greffe française”, insertada en ellos para siempre y que permanece viva y unida indisolublemente a su ser, como el injerto lo es al árbol que le da su savia. La lengua francesa es la “llave” de la Atlántida, la que crea, con su sonoridad genuina, la evocación mágica de este otro mundo, que le da vida, color, forma, perfume, sabor, la que transporta al niño ruso en este país desconocido tan lejano y diferente:

La lengua, esta misteriosa materia invisible y omnipresente, que alcanzaba, por su esencia sonora cada rincón del universo que estábamos explorando. [...] Pero sobre todo, palpitaba en nosotros, como un injerto fabuloso en nuestros corazones, cubierto ya de hojas y flores, llevando en él el fruto de toda una civilización. Sí, este injerto, el francés..¹⁶

Pero el poder de este injerto puede convertirse en arma de doble filo y llevar a engaño. Así, la visión de Rusia expuesta en el poema de Heredia confunde al joven Aliocha y crea una falsa distancia entre él y su propio país, cuya imagen le llega mediatizada por la mirada del poeta francés, estilizada y fijada en un pasado desconocido. La perspectiva ya no es la misma, el ángulo de visión tampoco. Como si de una panorámica se tratara, percibe su tierra desde el

¹⁴ *Ibid.*, p.66.

¹⁵ *Ibid.*, p.41-42.

¹⁶ *Ibid.*, p.56.

exterior, con una mirada extranjera, lejana: «Por primera vez en mi vida, miraba mi país desde el exterior, desde lejos, como si ya no le perteneciera. [...] ¡Veía Rusia en francés! Estaba en otra parte. Fuera de mi vida rusa. Y este desgarró era tan agudo y al mismo tiempo tan exaltante que tuve que cerrar los ojos.»¹⁷

A causa de este doble proceso de identificación (a la visión francesa) y transformación o deformación (de la propia visión), el personaje se siente dividido. Pierde la noción de su verdadera identidad. La muerte de su madre, que marca el principio de su emancipación, le acerca aún más al país que sólo conoce en imaginación y que le sirve de refugio. Refiriéndose a esta etapa de su vida, el narrador utiliza la palabra “espejismo” para insistir sobre el aspecto engañoso de esta nueva percepción de su propia realidad.: «Ya no pertenecía ni a este tiempo, ni a este país.[...] ... me sentía deliciosamente ajeno a mi mismo.»¹⁸

Sin embargo, este enajenamiento no será duradero. Frente a la influencia de Charlotte, la de otra mujer será capaz de invertir la situación. En efecto, la entrada en el hogar de una tía rusa vendrá despertar en el adolescente sus sentimientos hacia su verdadero país, adormecidos y eclipsados hasta entonces por el espejismo francés. En ambos casos, bien sea Charlotte por parte de la familia materna, bien sea la tía por el lado paterno, siempre le corresponde a una mujer incidir, y no siempre de forma voluntaria, sobre la formación de la personalidad y la búsqueda de la identidad del protagonista¹⁹.

Otro acontecimiento decisivo, la muerte repentina del padre, le hace volver a la vida real y alejarse del mundo quimérico recreado por Charlotte. La toma de conciencia de la crueldad, el sufrimiento, las privaciones que han determinado la dura vida de sus padres, de toda una realidad de la vida rusa a la cual había permanecido ajeno hasta ahora, soñando en una Atlántida maravillosa, provoca en él una violenta reacción de rechazo. Después de la identificación con el universo francés, con su refinamiento inútil y su serenidad engañosa, surge un «indestructible amor hacia Rusia»²⁰, con el correspondiente cambio en la percepción de su identidad: «...si a la muerte de mis padres me dio por llorar, fue porque me sentí ruso. Y que el injerto francés en mi corazón comenzó a hacerme, a veces, mucho daño.»²¹

La convicción de haber hallado definitivamente su verdadera identidad se ve confirmada por el comienzo de una nueva vida, sin quimeras, sin sueños ni sombras del

¹⁷ *Ibid.*, p.57-58.

¹⁸ *Ibid.*, p.198.

¹⁹ Es de extremada relevancia el papel de las mujeres en el universo makiniano, tema al que estoy dedicando un estudio en la actualidad.

²⁰ *Ibid.*, p.207.

²¹ *Ibid.*, p.205.

pasado, una vida inmersa en el *hic et nunc*, abierta a la felicidad. Una nueva vida, o mejor dicho, una vuelta a la vida sencilla y llena de sentido²². La etapa anterior, con este velo francés que todo lo falseaba, parece haberse difuminado. A partir de este momento, se delimitan un antes y un después. El personaje se considera “curado” de esta extraña enfermedad que le había trastornado. El injerto francés está muerto, como si hubiera logrado «ahogar este segundo corazón en [su] pecho»²³.

Pero tan ilusoria resulta esta nueva situación como la anterior. Las raíces profundas del ser no se pueden aniquilar según nuestros deseos. Permanecen vivas aunque no lo perciba el individuo. Salen a la luz con ocasión de un trastorno, una ruptura, una revelación.

En el caso presente, el escenario de su revelación se concentra en el campo del lenguaje. Mientras el ruso se impone como lengua de la vida cotidiana, de la realidad del presente, el francés se manifiesta como el instrumento del lenguaje literario, la lengua novelesca por excelencia. El conjunto de los dos útiles lingüísticos es lo que da vida a esta lengua intermediaria que será, para el personaje, la lengua de la creación poética. Lo de menos, efectivamente, es expresarse de un modo u otro; lo que importa es ser capaz de devolver la vida a los instantes del pasado: «¡Una lengua universal! Pensaba nuevamente en este “entre-dos-lenguas” [...], en la “lengua de asombro”... –comenta el narrador– ¿Y si se pudiera expresar esta lengua por escrito?»²⁴.

Años más tarde, cuando se halla en Francia, comprende que Charlotte, al recrear la Atlántida, le hizo entrever desde niño “la misteriosa consonancia de los instantes eternos”. Ahora, la misión de Aliocha será la de aprender a “preservar su eternidad en la rutina de los gestos cotidianos”, por medio de la escritura. Sólo después de asumir plenamente su “rusidad” y su “francidad”, puede nacer como escritor.

Pero además, por la escritura –la larga carta de Charlotte– descubre el secreto de su origen ruso. En definitiva, el “Testamento francés” le ha legado una doble herencia: la de su identidad y la de su escritura.

CLAUDE BENOIT

Universitat de València

²² Cf. p.220.

²³ *Ibid.*, p.217.

²⁴ *Ibid.*, p.279.

La transparencia como universal retórico del realismo

1. Introducción

Mi contribución parte del famoso artículo de Philippe Hamon “Un discours contraint”, en el que Hamon estudia la gramática del texto realista, sus estructuras obligadas, sus restricciones y “constricciones” selectivas, un poco a la manera de Todorov con respecto al texto fantástico en su *Introduction à la littérature fantastique*. La óptica de Hamon, en la línea de Barthes y su “effet de réel” y de Riffaterre y su “illusion référentielle”, consiste en tomar el texto realista como ilustración de la tesis antireferencialista sobre la literatura defendida por los análisis semiológicos y narratológicos del período estructuralista, tesis según la cual la ficción narrativa es un artificio, una construcción autosuficiente (y no, como pretenden los realistas, un reflejo o una reproducción de la realidad)¹. Para hacernos creer lo contrario, el texto realista utiliza una serie de recursos y de procedimientos, una serie de operadores de inmersión mimética (Shaeffer, 1999: 179-198), que tienen por objetivo suprimir las marcas de producción del texto, sus trucos de fabricación, en definitiva. Según esta perspectiva, el realismo es tributario de una nueva retórica cuya propiedad esencial, en última instancia, es la de negar toda retórica. En la primera nota de su artículo, Hamon precisa que en el discurso metalingüístico, crítico y filosófico el “*fantasma* realista” se presenta bajo la forma de un universal retórico. Este universal es la transparencia: transparencia entre el significante y el significado (ignorando el carácter arbitrario del signo lingüístico), entre las palabras y las cosas (entre el signo lingüístico y el referente), entre la forma y el contenido. La transparencia, dice Louis Marin (1994), es la cualidad de la representación que hace que sus signos no sean considerados por sí mismos, sino para designar lo que está más allá de ellos: es

¹ Los postulados antireferencialistas de las poéticas formalistas que niegan a la representación cualquier poder de significación –en el sentido de que la representación no sólo no podría sustituir a la realidad, sino tampoco señalarla o evocarla: los referentes, en una ficción, serían simples “unidades culturales”– han sido posteriormente corregidos o claramente cuestionados a partir de una reivindicación de la referencia como parte integrante de la interpretación literaria.

Esta reivindicación ha vuelto a rehabilitar la noción desacreditada de arte mimético. Para una visión de conjunto de los términos en los que se ha planteado la cuestión, remito a Compagnon (1998, esp. p. 133-143). Por su parte, Prendergast (1986) cuestiona la pertinencia filosófica de considerar el referente como algo producido semióticamente y no como un dato presemiótico, como algo “intelligible in terms of concept of ‘interpretation’ rather than that of fact” (Prendergast, 1986: 67-68); y Whieside (1987) defiende, contra la tendencia abstracta heredada de Saussure que considera el signo lingüístico como una entidad binaria (formada por el significante y el significado), el modelo empírico anglosajón, que define el signo como una entidad triangular formada por el significante, el significado y el referente.

pues el funcionamiento transitivo de la representación. La transparencia se opone a la opacidad, que Marin relaciona con la reflexividad: hay “opacification”, dice Marin (p. 370), cuando la representación no designa simplemente el objeto a través de sus signos (transitividad), sino cuando vuelve sobre sí misma, exhibiendo sus signos en tanto que signos, cuestionando su propio funcionamiento. Por su parte, Starobinski, en su importante ensayo sobre *La transparence et l’obstacle* en Rousseau, relaciona la transparencia con la fluidez y la perfección de lo inmediato. La transparencia es precisamente la cualidad del cristal, uno de los más bellos ejemplos de la unión de los contrarios: el cristal, aunque sea material, permite ver a través de él, como si no fuese material.

Mi propósito en lo que sigue es hacer un repaso de las metáforas que expresan este ideal de la transparencia en el metadiscurso del realismo, y más concretamente, en el metadiscurso de los propios escritores realistas (en un sentido amplio: incluyo aquí a los escritores naturalistas). Mi revisión empieza con el espejo de Stendhal, continúa con la pantalla de Zola y el cristal de Maupassant, y acaba con el objetivo y cliché fotográfico en Flaubert y, de nuevo, Zola. No pretendo pues explorar cómo se manifiestan estos motivos en las obras de creación de estos autores, y por lo tanto el grado de conformidad entre la teoría y la praxis artística, tarea que exigiría un trabajo de mayor envergadura. Tampoco quiero dar a esta revisión ningún sentido histórico: aunque los ejemplos que aduzco se suceden en un orden cronológico, mi interés no ha sido perseguir ninguna evolución del tema (aunque eso no significa que no exista dicha evolución), sino simplemente detenerme en algunos testimonios cuyo alcance teórico me ha parecido especialmente significativo.

2. Metáforas de la transparencia: del espejo al cliché fotográfico

Empecemos por Stendhal y su famosa definición de la novela como “miroir qu’on promène le long d’un chemin”, fórmula que Stendhal atribuye a Saint-Réal, pero que parece ser original. Esta fórmula figura como epígrafe en el capítulo 13 del primer libro de *Le Rouge et le Noir*, y reaparece, modificada y enriquecida, en el capítulo 19 del libro segundo, bajo la forma de un apóstrofe al lector:

Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vous yeux l’azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route. Et l’homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d’être immoral! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le bourbier, et plus encore l’inspecteur des routes qui laisse l’eau croupir et le bourbier se former. (p. 557).

Es interesante detenerse un momento en el carácter doble de esta modificación. Por una parte, el camino se ha convertido en “une grande route”, con lo que el espectáculo

reflejado ha adquirido mayor entidad, como si el espejo pudiera abarcarlo todo, por feo o desagradable que sea, y desde todos los lados a la vez; por otra, lejos de ser un instrumento vinculado a su portador (el “*on*” que lo pasea), adquiere una especie de independencia: convertido en sujeto, es el espejo quien se pasea, y dentro de la “*hotte*” del paseante, a sus espaldas y no, como sugería el epígrafe, ante sí, *dirigido* por la mano de su portador. Este cambio de ubicación (de la mano a la espalda) implica la idea de objetividad, de imparcialidad: el espejo no es aquí una metáfora de los ojos del escritor (de su percepción), sino un medio pasivo e indiferente, un “*verniss transparent*”, como escribe Stendhal en otro lugar². Un barniz que no debe alterar los colores o los hechos o pensamientos sobre los que opera, y que poseería únicamente la virtud de conservar, de retener, no de transformar u ocultar. Está claro que la metáfora del espejo desvinculado de su portador le sirve a Stendhal como coartada (de pararrayos, decía él) para proteger su literatura de los posibles ataques de la censura, para rechazar cualquier acusación de inmoralidad: yo no tengo la culpa de que el espejo muestre un lodazal, la culpa la tiene el lodazal y quien debe ocuparse de él. Tal es el empirismo de esta estética de la refracción literal, una estética que, como ha mostrado Georges Blin (1990), choca con el idealismo selectivo que había preconizado Stendhal en sus estudios sobre el arte. Tampoco debemos pasar por alto el carácter dinámico del espejo stendhaliano —el espejo *se pasea*, no está detenido—, y que podemos relacionar con la profunda aversión de Stendhal por la modalidad de la descripción y su interés por los “*petits faits vrais*”, los detalles contingentes y accesorios, como laterales, con los que se encuentra el espejo en su deambular, y que parecen muy acordes con el espíritu analítico y puntillista de Stendhal³.

También Zola se reclama del mismo ideal de transparencia, y aparentemente su posición es muy clásica y stendhaliana. El estilo debe estar hecho de “*logique*” y de “*clarté*”, dice Zola, y hay que reducir al máximo el filtro que el lenguaje interpone entre el mundo y la obra literaria. Zola desarrolla esta idea en 1864, en una importante carta dirigida a su amigo Anthony Valabrègue que constituye una auténtica teoría del lenguaje como pantalla. La obra de arte, dice Zola, es como “*une fenêtre ouverte sur la création*”. Entre el mundo y el escritor hay un cristal que filtra la imagen de la realidad, “*une sorte d’écran transparent*”, pero esta

² *Mélanges de littérature*, tomo III, p. 98. Citado por Josiane Attuel (1980: 30).

³ Esta aversión por la descripción no deja de ser paradójica, por cuanto la descripción es una de las estructuras obligadas del discurso realista. Pero, aparte de que los paréntesis descriptivos interrumpen el ritmo del relato —una de las preocupaciones constantes de Stendhal—, parece que Stendhal se da perfecta cuenta del carácter artificial y construido de la descripción (de su carácter sintético y esencialista, unitario, podríamos decir), lo que la convierte en un lugar del texto altamente técnico y formalizado, un lugar donde el escritor hace gala de su “*savoir-faire*” retórico.

pantalla –como cualquier pantalla– no da acceso al mundo con total imparcialidad, puesto que a través de ella “on aperçoit les objets plus ou moins déformés”. El cambio con respecto a la metáfora del espejo stendhaliano es importante: en Stendhal, es el espejo el que se ocupa de mostrar el mundo, como si no hubiera ninguna discontinuidad entre el espectáculo reflejado y la página escrita, ignorando el lenguaje y su operación mediatizadora⁴. En cambio, detrás de la ventana zoliana hay como unos ojos con lentes graduadas que deforman el mundo. El cristal de las lentes es el autor en su obra, su marca y su sello. A pesar de esta intervención subjetiva, la novela no deja de ser, dice Zola, una casa de cristal, “une maison de verre laissant voir les idées à l’intérieur [...], les documents humains donnés dans leur nudité sévère” (Zola, 1968: XI, p. 92)⁵. Se produce aquí una operación de reduplicación o de reflexividad interesante: el espectáculo que se ve desde el cristal de la ventana de la casa se ha convertido a su vez en casa de cristal, lo que parece preservar su pureza y su inmediatez. La mirada transparente del autor produce una obra transparente para el lector. La mirada atraviesa el cristal, pero éste a su vez deja ver sin interferencia alguna los cuerpos de su entorno, es decir, el material del que está hecha la obra.

Interesado por la deformación con que la pantalla altera la pureza de los objetos, Zola presenta una tipología de estas huellas, de estos grados de deformación del mundo, que pueden ir de la caricatura a la idealización. Así, distingue tres modelos de pantalla, con sus respectivos cristales: la pantalla clásica, la pantalla romántica y la pantalla realista (esta última será por supuesto su favorita). La pantalla clásica es un cristal que empaña los colores pero resalta la pureza de las líneas, convirtiendo la realidad en un dibujo, una figura geométrica. La

⁴ También Champfleury (1854), el portavoz del realismo, expresa una ambición parecida, al imaginar la posibilidad de un trayecto directo y sin interferencias de los ojos a la cabeza y de la cabeza a la página en blanco: «Ce que je vois entre dans ma tête, descend dans ma plume et devient ce que j’ai vu. La méthode est simple et à la portée de tout le monde». Pero la ardua condición que opone Champfleury a esta operación lo dice todo: «Mais que de temps pour se débarrasser des souvenirs, des imitations, du milieu où l’on vit et retrouver sa propre nature!» Los ojos pueden ser unos órganos limpios de pasión, pero ahí está la memoria, la cultura y el medio, de los que parece difícil hacer tabla rasa. Y acaba reconociendo la imposibilidad de un grado cero del lenguaje: «La reproduction de la nature par l’homme ne sera jamais une *reproduction* ni une *imitation*, ce sera toujours une *interprétation*» (p. 92, en cursiva en el texto).

⁵ No me parece inútil recordar que la comparación de la novela con una casa de cristales será utilizada, años más tarde, por Henry James, pero con un propósito diametralmente opuesto. En su prólogo a *The Portrait of a Lady*, de 1879, James imagina una casa con “un número incontable de posibles ventanas”, pero con una característica común, y es que “detrás de cada una de ellas se yergue una figura provista de un par de ojos” (James, 1975: 61-62). Todos los ocupantes de la casa están contemplando la misma representación, pero no ven lo mismo: uno ve más que otro, uno ve las cosas de color negro y otro las ve de color blanco, grandes o pequeñas, vulgares o refinadas. En lugar, pues, de una única mirada olímpica y ubicua (Zola), nos encontramos con una multitud de miradas parciales y contradictorias que confieren al objeto que interrogan inagotables posibilidades de existencia. En una especie de vuelco neokantiano (o humiano, si se quiere), el mundo ya no es objeto de verdad, sino de creencia.

pantalla romántica es un prisma que sacrifica el dibujo pero hace estallar los colores⁶. El cristal realista es el más fiel de todos por su transparencia. Sin dejar de ser una pantalla que interfiere en la aprehensión neutra de la realidad, su homogeneidad y su imperceptibilidad hacen de él un cristal casi “ausente”, un cristal que niega su propia existencia⁷. Esta tipología que permite situar a cada cual dentro de un estilo –el clásico, el romántico, el realista– revela el peso que tiene en la personalidad del artista una escuela y una estética de la representación. La mimesis, esa representación de las cosas por los signos o transposición del mundo por la literatura, ya no tiene tan sólo por objeto el mundo, sino también el observador, mediatizado a su vez por la representación misma, es decir, por un código, una norma, un modelo intelectual que ejerce la función de prototipo o de idea de la realidad. Zola insiste, pues, en la preocupación por asociar la transparencia del método analítico con el “temperamento” del artista cuando define la obra de arte como “un coin de la création vu à travers un tempérament”, lo que en pocas palabras subraya tres veces el trabajo de la enunciación: “un coin de la création” implica una selección personal de la materia de estudio –estamos lejos de la “grande route” stendhaliana–; y en “vu à travers un tempérament” tenemos a la vez la expresión del filtro (“à travers”) por el que pasa la materia “natural y social” antes de convertirse en materia de escritura, y la implicación de la personalidad del artista (“tempérament”).

También Maupassant escoge el cristal como imagen del filtro que interpone el lenguaje ante el mundo, y que debe ser lo más transparente posible. En su importante estudio “Le roman” (1887), publicado como prefacio a *Pierre et Jean*, defiende una lengua “claire et logique” (como Zola), un lenguaje que no se deje oscurecer ni corromper. En el último párrafo de este estudio, Maupassant declara:

Ceux qui font tomber la grêle ou la pluie sur la *propreté* des vitres, peuvent aussi jeter des pierres à la simplicité de leurs confrères! Elles frapperont peut-être leurs confrères qui ont un corps, mais n’atteindront jamais la simplicité de ce qui n’en a pas. (p. 715; la cursiva es del texto).

El granizo, la lluvia, las piedras... pueden dañar todo aquello contra lo que chocan, pero su agresividad nada puede contra una materia invisible e imperceptible, el cristal de la

⁶ Ver a propósito el prefacio de *Cromwell* (1827), donde Hugo utiliza la metáfora del espejo en el sentido que da Zola a la pantalla romántica: “D’autres, ce nous semble, l’ont déjà dit: le drame est un miroir où se réfléchit la nature. Mais si ce miroir est un miroir ordinaire, une surface plane et unie, il ne renverra des objets qu’une image terne et sans relief, fidèle, mais décolorée; on sait ce que la couleur et la lumière perdent à la réflexion simple. Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d’une lueur une lumière, d’une lumière une flamme. Alors seulement le drame est avoué de l’art” (p. 90).

⁷ El propio Hamon (1968) ha analizado la presencia del tema de la transparencia en la obra narrativa de Zola, cuyo “écran” sería “[une] simple vitre non déformante ne brouillant pas le réel” (p. 386).

lengua cuya transparencia le protege de todo ataque. La cuestión de fondo, sin embargo, es cómo el cristal puede llegar a negarse a sí mismo. La respuesta de Maupassant es hasta cierto punto paradójica, pues desafía el naturalismo triunfante mostrando sus límites y sus imposturas, y en especial la de no asumir abiertamente su artificialidad: para reproducir la vida con absoluta y escrupulosa fidelidad, el escritor

devra [...] composer son oeuvre d'une manière si adroite, si *dissimulée*, et d'apparence si simple, qu'il soit impossible d'en apercevoir et d'en indiquer le plan, de découvrir ses intentions [...]. Faire vrai consiste donc à *donner l'illusion complète du vrai*, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transposer servilement dans le pêle-mêle de leur succession. J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des *Illusionnistes*. (p. 707 y 709 ; las cursivas son mías).

Como vemos, en Maupassant se opera una transformación importante del ideal de la transparencia, en el sentido de que la invisibilidad no es ya un medio o un instrumento –no existe la objetividad: “quel vilain mot!”, protesta el autor–, sino el efecto a producir en la mente del lector. Avanzándose a lo que más tarde será uno de los grandes principios del análisis estructural del relato, Maupassant declara ya que el texto realista no es una copia de la realidad, sino un efecto de realidad, y que esta ilusión referencial se consigue por medio de estrategias retóricas. Como ha mostrado Crouzet (1980), el carácter traslúcido del cristal, la pureza del espejo, es el resultado de una ardua labor de composición. La sinceridad tiene unas marcas, un código. Maupassant piensa que si quisiera ser realmente “miroir qui se promène sur une grande route”, como era el ideal de Stendhal, o bien “embrasser l’horizon entier”, sin ninguna exclusión, como cree Zola que hace su cristal realista, la obra debería darse como modelo la enciclopedia (es el “pêle-mêle” de la sucesión de los hechos sobre el que ironiza en las frases que he citado más arriba, y al que Maupassant dice preferir una “logique ordinaire” que no es más que una elaboración de este “pêle-mêle”). La mimesis manifiesta pues una selección de objetos y de puntos de vista particulares. Para defender esta tesis, que hoy nos parece absolutamente común, pero que en su época constituía un ataque en toda regla al naturalismo reinante, Maupassant invoca el argumento de la extrema variabilidad del ser humano, variabilidad que imposibilita cualquier duplicación exacta del mundo: el realista, si es un auténtico artista, no nos mostrará “une photographie banale de la vie”, dice en este mismo estudio, sino que nos dará “une vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même” (p. 708). La subjetividad no es ya una pantalla que distorsiona la pureza de las imágenes, sino un componente de pleno derecho de la creación. La habilidad consiste en “ne pas laisser reconnaître ce moi par le lecteur sous tous les masques divers qui nous servent à le cacher”.

Acabará este repaso con dos referencias a la fotografía, cuya importancia es capital durante la segunda mitad del siglo XIX. La primera referencia es de Flaubert, y la segunda, de Zola. Taine le había preguntado a Flaubert, en una carta de 1866, acerca de la capacidad que, a su parecer, tiene el recuerdo de preservar íntegramente y con exactitud los detalles de un acto de observación (ya sea de una pared, un árbol o un rostro, dice Taine). La respuesta de Flaubert es que el recuerdo idealiza, es decir, selecciona. Pero que esta idealización también la hace el ojo, y concluye: “Observez notre étonnement devant une épreuve photographique. Ce n’est jamais *ça* qu’on a vu.” (Flaubert, 1991: 562, la cursiva es del texto). La voluntad de transparencia conduce al deseo de una prosa que sería pura denotación, y la fotografía es tomada aquí como modelo de este ideal de arte. No hay ojo limpio de percepción. El ojo siempre registra lo que ve la mente, y de ello es prueba la fotografía, que restablece una percepción originaria, desprovista de toda distorsión subjetiva. Es como si la máquina fotográfica fuera una especie de filtro del filtro que son los ojos. Como dice Barthes en *La chambre claire*, la fotografía no tiene profundidad, y no tiene profundidad a causa de su fuerza de evidencia. Un texto me da el objeto de una forma vaga, discutible, me incita a desconfiar de lo que creo ver. El sentimiento de evidencia y seguridad que da la fotografía, dice Barthes, tiene que ver con el hecho de que implica un “arrêt de l’interprétation” (Barthes, 1995: 1185, fragmento 44).

Para Zola es todavía más evidente la idea de que la fotografía es un medio inocente, capaz de restablecer un contacto puro y exhaustivo entre el sujeto y la realidad. En este sentido, la fotografía se convierte en un *analogon* del realismo literario. En una entrevista concedida a la revista inglesa *The King* en 1900, Zola declaraba, en efecto: « Vous ne pouvez pas dire que vous avez vu quelque chose à fond si vous n’en avez pas pris une photographie révélant un tas de détails qui, autrement, ne pourraient même pas être discernés »⁸. Como la escritura realista, la función de la fotografía, para Zola, es la de confeccionar un catálogo exhaustivo de los detalles con el fin de reproducir la verdad de lo real. El grado de realismo de la fotografía es tan elevado, que ésta incluso podría sustituir a la realidad (de hecho, al final de su carrera Zola utilizó la fotografía como sustituto parcial de sus apuntes para la novela *Justice*). Me pregunto sin embargo si podemos llamar realista a una imagen que nos presenta el mundo tal y como los ojos no lo ven o no lo pueden ver. Sea como fuere, las posiciones de

⁸ Citado en *Zola photographe* (Zola, 1979: 11).

Flaubert y Zola en cuanto a esta cuestión demuestran que el realismo se ha pensado históricamente a través de una cierta concepción de la fotografía⁹.

3. Conclusión

Al término de esta revisión se impone la conclusión de que para los propios autores realistas y para aquellos que, aún no considerándose realistas la crítica y la teoría literarias clasifica como tales (es el caso de Flaubert, quien nunca se proclamó realista), la transparencia y los conceptos a ella asociados —objetividad, impasibilidad, sinceridad, verdad— son nociones poco susceptibles de recibir un contenido epistemológico claro. Todas las figuras de la transparencia de las que acabo de hablar (a excepción del espejo stendhaliano y de la fotografía en su acepción más estrictamente naturalista) remiten en mayor o menor grado a la idea de pantalla, filtro, interferencia, superposición... Tras el ojo físico en su pura función de recepción de la luz hay siempre un ojo sensible e intelectual que reorganiza la percepción distintiva y acumulativa y la convierte en percepción unitiva y sintética, íntegra, y que por tanto no puede por menos que ofrecer una *visión* del mundo.

A este ideal de la transparencia, y por paradójico que parezca, quizás tan sólo se acercan algunos ejercicios del Nouveau roman (pienso sobre todo en el Robbe-Grillet de *Les Gommés* y *Le Voyeur*). Digo paradójico porque fue precisamente el Nouveau roman el primer movimiento moderno que pretendió eliminar el objeto realista y su “corazón romántico”, como decía Barthes, convirtiendo el mundo representado en una exposición de superficies mensurables y geoméricamente reductibles cuyo rigor impediría cualquier apropiación subjetiva, afectiva o poética, cualquier esencialismo, cualquier simbolismo, en definitiva. Sólo el objeto en su aquí y su ahora, sin sustancia y sin ensueño, sin memoria y sin más allá. Pero esta voluntad de describir el mundo como si uno no fuera nadie, como si uno no fuera un individuo comprometido en una situación determinada, condicionado biológicamente, históricamente y culturalmente, y por lo tanto dotado de un punto de vista necesariamente parcial, resulta a su vez una quimera. Quizás por eso un ojo indiferente nos parece un ojo

⁹ Ver a este respecto los artículos de Massin (1992) y de Thorel-Cailleteau (1992), quienes exploran la relación entre fotografía y naturalismo a partir de la base de que ambos son “instrumentos” al servicio de la invisibilidad. Por su parte, Milner (1995) muestra la contradicción existente, en la segunda mitad del siglo XIX, entre, por una parte, la concepción no artística de la fotografía que revela el metadiscurso estético y la opinión de los propios fotógrafos —según los cuales habría una incompatibilidad radical entre la fotografía y la imaginación— y el funcionamiento novelesco de la imagen fotográfica: como tema o resorte narrativo (en Villiers de l’Isle-Adam o en Verne, por ejemplo), la fotografía puede ser un agente subversivo capaz de modificar las condiciones de “l’être-au-monde” (p. 381), sean estas condiciones relativas a la experiencia de la identidad, del espacio o del tiempo.

ciego, y las minuciosas y asépticas descripciones del Nouveau roman producen en muchos lectores la sensación de no acabar viendo nada.

Artículos, capítulos y obras citados¹⁰

- Attuel, J., (1980: 30), *Le Style de Stendhal. Efficacité et romanesque*, Nizet, 1980.
- Barthes, R., *La Chambre claire* (1980), en *Oeuvres complètes*, tomo 3 (1974-1980), Seuil, 1995.
- Blin, G., “L’esthétique du miroir”, en *Stendhal et les problèmes du roman* (1954), Corti, 1990, p. 19-112.
- Champfleury, “De la réalité dans l’art”, en *Le réalisme* (1854), Ginebra, Slatkine, p. 81-116, 1993.
- Compagnon, A., “Le monde”, en *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Seuil, 1998, p. 103-145.
- Crouzet, M., “Une rhétorique de Maupassant?”, *Revue d’histoire littéraire de la France*, 80, 1980, p. 233-261.
- Flaubert, G., *Correspondance*, vol. III (enero 1859-diciembre 1868), Gallimard, Pléiade, 1991.
- Hamon, Ph., “Zola romancier de la transparence”, *Europe*, 1968, p. 385-391.
- Hamon, Ph., “Un discours contraint”, en *Littérature et réalité*, Seuil, 1982, p. 119-181.
- Hugo, V. “Préface de *Cromwell*” (1827), Garnier-Flammarion, 1968.
- James, H., “Prólogo” a *El retrato de una dama* (1879), en *El futuro de la novela*, Madrid, Taurus, 1975, p. 58-62.
- Marin, L., *De la représentation*, Seuil/Gallimard, 1994.
- Massin, “Émile Zola: la passion de la photographie”, *Les cahiers naturalistes*, 66, 1992, p. 237-241.
- Maupassant, G. de, “Le Roman” (1887), en *Romans*, Gallimard, Pléiade, 1987, p. 703-715.
- Milner, M., “La photographie comme ressort romanesque”, *Rivista di letteratura moderna e comparate*, 48, 1995, p. 379-394.
- Prendergast, C., “The language of mimesis”, en *The order of mimesis. Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 57-82.
- Schaeffer, J.-M., “L’immersion fictionnelle”, en *Pourquoi la fiction?*, Seuil, 1999, p.179-198.
- Starobinski, J., “La transparence du cristal”, en *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l’obstacle*, Gallimard, 1971, p. 301-309.
- Stendhal, *Romans et nouvelles*, vol. I, Gallimard, Pléiade, 1952.
- Thorel-Cailleteau, S., “Un regard désolé: naturalisme et photographie”, *Les cahiers naturalistes*, 66, 1992, p. 269-274.

¹⁰ No hago constar el lugar de edición cuando éste es París.

Whieside, A., "Theories of reference", en *On referring in literature* (ed. A. Whiteside y M. Issacharoff), Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 175-208.

Zola, É., *Oeuvres complètes*, Tchou, 1968.

Zola, É., *Zola photographe*, selección y presentación de François Émile-Zola, Denoël, 1979.

CARLES BESA

Universitat Pompeu Fabra

Réalités féminines: le quotidien au temps de Christine de Pizan

...s'il est ainsi, beau sire Dieux, que ce soit vray que ou sexe femenin tant d'abominacions habondent, si que tesmoignent maint, et tu dis toy mesmes que le tesmoignage de plusieurs fait a croire, par quoy je ne doy doubter que ce ne soit vray, hélas ! Dieux, pourquoy ne me feis tu naistre au monde en masculin sexe, a celle fin que mes inclinacions feussent toutes a te mieulx servir et que je ne errasse en riens et feusse de si grant perfeccion comme homme masle se dit estre ? (CDD, I, ch.1, p.44).¹

Cette femme criant sa douleur de ne pas être née homme est la première écrivaine française à avoir voulu, dès le premier tiers du XV^e siècle, légitimer son sexe et honorer toutes les femmes par son œuvre littéraire, en dépit des appellatifs méprisants dont l'ont affublée certains auteurs : elle est l'« historien femelle » du roi Charles V pour Jules Michelet ou même, selon Gustave Lanson, un insupportable « bas-bleu ».

Il est vrai que Christine de Pizan a pratiqué avec une grande prolixité tous les genres et toutes les formes de son temps : elle s'initie à l'écriture dans les dernières années du XIV^e siècle en produisant une poésie courtoise assez conventionnelle ; mais son expérience personnelle la fera dériver peu à peu vers des thèmes plus intimes –elle évoque souvent sa difficile situation de jeune veuve dans ses ballades–, ou bien vers des écrits polémiques en faveur des femmes (*Epistres au Dieu d'Amours*, *Epistres sur le Roman de la Rose*, *Le Livre de la Cité des Dames*), des allégories philosophiques et moralisantes (*Le Livre du Chemin de Long Estude*, *L'Advision-Cristine*), des traités didactiques (*Le Livre des Trois Vertus*), ou encore des textes qui sont à la fois des jugements politiques et des réflexions morales (*Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, *Epistre à la Reine*, *La Lamentacion sur les maux de la France*). Son dernier ouvrage (*Le Ditié de Jeanne d'Arc*) est un hymne à la plus vaillante des femmes de son temps, que Christine est la première à célébrer dès 1429–deux ans avant la mort de Jeanne sur le bûcher– ainsi qu'un tableau très exact des forces politiques qui s'affrontent dans une France divisée.

Dans tous ses ouvrages Christine répète les inévitables formules de modestie littéraire : les *ténèbres* de son *ignorance*, la *pauvreté* et les *faibles capacités* de son esprit

¹ Sigles utilisés dans le texte pour les citations des ouvrages de Christine de Pizan: AC : *L'advision-Cristine* (1405); CDD : *Le Livre de la Cité des Dames* (1404-1405); CLE : *Le Livre du Chemin de Long Estude* (1402-1403); DJA : *Le Ditié de Jeanne d'Arc* (1429); EDA : *Epistre au Dieu d'Amours* (1399); ER : *Epistre à la Reine Isabeau de Bavière* (1405); FBM : *Le Livre des Fais et bonnes meurs du sage roy Charles V* (1404); LMF : *Lamentacions sur les maux de la France* (1410); LTV : *Le Livre des Trois Vertus* (1405)

(*FBM*, p.41,42,44), son *petit savoir* (*FBM*, p.317), ou sa *naïveté* (*CLE*, v.32). Mais cette fausse modestie cache en fait la conscience très sûre qu'elle a de ses propres dons, laquelle se manifeste dans le rôle intellectuel et social qu'elle se prête en tant que personnage dans ses livres : « Fille, Dieux te vueille tenir / En paix d'ame et de conscience / Et en l'amour qu'as a science / Ou ta condicion t'encline; / Et ains que vie te decline, / En ce t'iras tant deduisant / Que ton nom sera reluisant / Après toy par longue memoire. » (*CLE*, vv.490-497).

La nature de la femme et son rôle dans la société

C'est à partir de son expérience personnelle que Christine se met à réfléchir sur le jugement négatif que l'homme a depuis toujours porté sur la femme, après quoi lui-même a déterminé le rôle passif qu'il pouvait lui imposer dans la société, rôle qu'elle résume en quelques mots : « ...a brief dire, l'opinion et dites des hommes communement est que elles n'ont servy au monde, ne servent fors de porter enfans et de filler. » (*CDD*, I, ch.37, p.178). Elle cite quelques textes antiques ou médiévaux qu'elle connaît bien (*l'Art d'aimer* et les *Remèdes d'amour* d'Ovide, les anonymes *Lamentations de Mahieu*, ou encore le *Roman de la Rose* de Jean de Meun (*CDD*, I, ch.1 et 2 ; II, ch.54) et dont elle dénonce les idées stéréotypées sur « l'abomination » de la nature féminine, sur la ruse, la perfidie, l'hypocrisie, la malignité, la bêtise ou la saleté que ces livres, écrits par des hommes, prêtent généralement aux femmes : « Et supposé qu'il en y ait de nyces / Ou remplies de pluseurs divers vices, / Sanz foy n'amour ne nulle loiaulté, / Fieres, males, plaines de cruaulté, / ou pou constans, legieres, variables, / Cautelleuses, fausses et decevables, / Doit on pour tant toutes mettre en fremaille / Et tesmoignier qu'il n'est nulle qui vaille? » (*EDA*, vv.185-192). À chacun de ces points, l'écrivaine répond en décrivant une nature féminine aimante et paisible : « Moulte piteuse, paourouse et doubtable, / Humble, douce, coye et moulte charitable, / Amiable, devote, en payx honteuse, / Et guerre craint, simple et religieuse, / Et en courroux tost apaise son yre, / Ne puet veoir cruaulté ne martire, / Et telles sont par nature sanz doubte / Conditions de femme, somme toute. » (*EDA*, vv.672-680). En conclusion, la femme possède deux qualités essentielles selon Christine : la maîtrise de soi et l'ouverture aux autres.

Christine se rappelle aussi le rôle de *femme au foyer* que sa mère l'obligeait –de par sa *nature féminine*– à tenir dans sa jeunesse, et l'intérêt que prenait au contraire son père à faire son éducation intellectuelle : « Ton pere qui fu grant naturien et philosophe n'oppinoit pas que femmes vaulsissent pis par science, ains de ce que encline te veoit aux letres, si que tu scez, y prenoit grant plaisir. Mais l'opinion femenine de ta mere qui te vouloit occuper en fillasses, selon l'usage commun des femmes, fu cause de l'empeschement que ne fus en ton enfance

plus avant botee es sciences et plus en parfont. Mais si que dit le proverbe ci devant ja allegué, *Ce que Nature donne, nul ne peut tollir*, ne te pot ta mere si empescher le sentir des sciences que tu par inclinacion naturelle n'en ayes recueilli a tout le moins des petites goutelletes. » (*CDD*, II, ch.36, p.316).

Ce n'est pas que Christine refuse en soi la traditionnelle distribution, suivant les sexes, des tâches attribuées à chacun depuis l'Antiquité : « ...Dieux a establi homme et femme pour le servir en divers offices et pour aussi aydier, conforter et compaigner l'un l'autre, chacun en ce qui lui est establi a faire et a chacun sexe a donné tele nature et inclinacion, comme a faire son office lui appartient et compette. [...] Il a donné aux hommes corps fort puissant et hardi d'aler, de venir, de parler hardiment, et pour ce, les hommes qui ont celle nature apprennent les lois et faire le doivent pour tenir le monde en ordre de justice. Et sont tenus que ou cas que aucun ne vouldroit obeir aux lois establies par raison de droit que ilz les feissent obeir par force de corps et par puissance d'armes, laquelle exxecucion ne pourroient mie faire les femmes, lesquelles, combien que Dieu leur ait donné entendement moult grant — et de teles y a- toutevoyes pour l'onnesteté ou elles sont enclines, ce ne seroit point chose convenable que elles se alassent monstrier en jugement baudement comme les hommes, car il y a assez qui le fait.» (*CDD*, I, ch.11, pp.92-94).

Dans cette répartition des travaux à l'extérieur et à l'intérieur du foyer, suivant la force physique et le caractère, Christine ne fait que répéter ce qu'écrivaient les Anciens : Xénophon et Aristote ne formulaient par autrement les différences de nature conditionnant les fonctions de chaque sexe. (cf. Xénophon, *Economique*, VII, 22-27 ; Aristote, *Economique*, I, III, 4). Mais elle constate, quant à elle, que c'est précisément ce cantonnement dans la sphère du foyer, et non pas une différence de nature, qui empêche les femmes de développer les mêmes conditions intellectuelles que les hommes : « Sans faille, ce est pour ce que elles ne frequentent pas tant de diverses choses, ains se tiennent en leurs hostelz et leur souffit de faire leur mainage, et il n'est rien qui tant appreigne creature raisonnable que fait l'exercice et experience de plusieurs choses et diverses. » (*CDD*, I, ch.27, p.152). Elle rapproche l'ignorance des femmes de celle des paysans ou des montagnards, que l'isolement seul réduit à l'état de bêtes, alors que leur nature est semblable à celle des citadins : « Et de ce que on juge, par l'experience de ce que on les voit moins savoir communement que les hommes, leur entendement estre mendre, regardes moy les hommes ruraulx de plat pays ou habitans es montaignes, tu me les trouveras en assez de contrees qu'ilz semblent tous bestiaux, tant sont simples. Et toutevoies n'est mie doubte que Nature les a parfais de toutes choses en corps et

en entendement, aussi bien que les plus sages hommes et les plus experts qui soient es citez et es bonnes villes, mais tout ce tient a faulte d'apprendre... » (*CDD*, I, ch 27, p.152).

Christine affirme donc l'égalité potentielle des hommes et des femmes, qu'on refuse en général à celles-ci dans l'Antiquité (cf. Platon, *Timée*, 90e), et elle constate même en elles une aptitude intellectuelle spéciale due à la délicatesse de leur corps ; pour elle, il n'y a que l'éducation qui fasse défaut aux femmes. Or cette déclaration et revendication implicite des fonctions de l'esprit est une chose nouvelle en son temps: « Je te dis derechief, et ne doubttes le contraire, que se coustume estoit de mettre les petites filles a l'escole et que suivamment on les feist apprendre les sciences, comme on fait aux filz, qu'elles apprendroient aussi parfaitement et entendoient les soubtilletéz de toutes les ars et sciences, comme ilz font. Et par aventure plus de teles y a, car si que j'ay touchié cy devant, de tant comme femmes ont le corps plus delié que les hommes, plus faible et moins abile a plusieurs choses faire, de tant ont elles l'entendement plus a delivre et plus agu ou elles s'appliquent. » (*CDD*, ch.27, pp.150-152). Pour Christine, la force physique masculine ne se présente donc pas forcément comme un avantage, puisqu'elle peut aller au détriment de la vivacité de l'esprit.

Les relations familiales: mariage, veuvage et vieillesse

Christine a vécu son mariage avec bonheur ; elle se plaît à le répéter dans ses textes, revivant par l'écriture le temps passé et la présence de son époux : « Souvent seuleté et pensive / Suis, regrettant le temps passé / Joyeux, qui m'est ore effacé / [...] Sans cesser remembrant cellui / Par lequel sens autre nullui / Je vivoye joyeusement / Et si tres glorieusement, / Quant la mort le vint haper. / [...] Il m'amoit et c'estoit drois, / Car jeune lui fus donnée. / Si avions toute ordenee / Nostre amour et noz II cuers, / Trop plus que freres ne seurs, / En un seul entier vouloir, / Fust de joye ou de douloir. (*CLE*, vv.68-90).

Mais son cas n'était certainement pas celui de toutes les femmes. La dureté et l'indifférence masculines envers les épouses sont bien sûr des lieux communs dans la littérature qui fait l'apologie des femmes (cf. Martin Le Franc, *Le Champion des Dames*, II, vv. 8761-8768) ; néanmoins le tableau que brosse Christine des peines endurées dans le mariage représente souvent aussi la réalité, comme le prouvent beaucoup de documents juridiques de cette époque: « Ha ! chere amie, quantes femmes est il, et tu mesmes le scez, qui usent leur lasse de vie ou lien de mariage par durté de leurs maris en plus grant penitence que se elles fussent esclaves entre les Sarrasins ? Dieux ! Quantes dures bateures, sanz cause et sanz raison, quantes laidenges, quantes villenies, injures, servitudes et oultrages y seuffrent maintes bonnes preudes femmes qui toutes n'en cryent pas harou. Et de teles qui meurent de

fain et de mesaise a tout plain foyer d'enfans, et leurs maris sont en lieux dissolus ou mainent les gales par la ville ou es tavernes, et ancores les povres femmes seront batues au retourner, et ce sera leur soupper. » (*CDD*, II, ch. 13, p.254).

Que le mari soit bon ou mauvais, c'est la soumission qui s'impose socialement pour la femme : elle devra l'attirer à elle par la douceur et la diplomatie, ou supporter en silence ses défauts et son infidélité si elle ne peut le corriger : du moins y gagnera-t-elle son salut éternel ! L'opinion de Christine sur cette obéissance féminine ne diffère en rien du jugement de son temps (cf. *Le Ménagier de Paris*, 1393, pp. 185-186) : elle semble trouver naturel que la femme soit et accepte d'être à la merci de la violence masculine ; mais à la notion de soumission doit s'ajouter pour l'auteur l'acceptation du sacrifice, ce qui va donner une valeur positive à cette docilité, faisant de la faiblesse une véritable valeur morale féminine : « ...posons que le mary fust de merveilleuses meurs, pervers, rude, mal amoureux vers sa femme, de quelque estat qu'il fust, ou desvoyé en amours de aultre femme ou de plusieurs: la voit on le sens et la prudence de la sage femme, qui que elle soit, quant elle scet tout ce supporter et dissimuler saignement sans faire semblant que elle s'en aperçoive et que elle n'en scet riens, voire, s'il est ainsi que elle n'y peust mettre remede; car elle se pensera comme saige : se tu lui disoyes rudement, tu n'y gaingneroyes riens, et s'il t'en menoit male vie, tu poindroies contre l'aguillon: il t'esloingeroit par aventure, et tant plus les gens s'en moqueroient, et croistroit la honte et le diffame, et t'en pourroit encore estre de pis. Il faut que tu muies et vives avec lui, quel qu'il soit. » (*LTV*, I, ch.13, pp.54-55 ; et aussi *CDD*, III, ch.19, pp.498-500).

Écrit à la même époque que le *Livre de la Cité des Dames* dont le *féminisme* nous paraissait manifeste, le *Livre des Trois Vertus* surprend par les idées extrêmement traditionnelles que propose ce traité d'éducation et de comportement féminin à l'usage des différentes classes sociales de son temps. On y lit que la soumission de la femme doit commencer dès l'enfance et dans sa famille, qui décidera pour elle de son présent et de son avenir : « ...apertient a toute pucelle estre humble et obeissant a pere et mere, et les servir diligement de tout son pooir, s'attendre de son mariage du tout a eulx et non mie que d'elle meismes le face et sans leur consentement, ne quelconques paroles n'en doit tenir n'escouter paroles. Et pucelles par ceste maniere apprises et endoctrinees font a desirer aux hommes qui marier se veulent. » (*LTV*, III, ch.5, p.196). À la mort du mari, c'est encore la famille qui décidera du remariage de la jeune veuve, dont le comportement familial et social devra rester extrêmement discret : « ...quant est des joennes, il appertient que elles soient gouvernees par leurs parens et amis tant que remariees soient : se tiennent doucement et simplement avec

eulx et en tel guise que mauvaise renommee n'en puisse saillir, car ce seroit l'achoisson de faire perdre leur bien et avancement. » (*LTV*, III, ch.4, p.192).

En tout temps le veuvage est un état difficile à vivre, tant du point de vue personnel et matériel que social, mais il l'est tout particulièrement au Moyen Âge ; c'est en connaissance de cause que Christine en parle avec âpreté dans beaucoup de textes puisque, veuve à vingt-cinq ans, c'est seule et sans appuis qu'elle devra résoudre de nombreux problèmes d'argent. Elle décrit avec réalisme son dénuement matériel à la mort de son mari : « ...soubz mantel fourré de gris et soubz surcot d'escarlate, non pas souvent renouvelé mais bien gardé, avoie espesses fois de grans friçons, et en biau lit et bien ordonné de males nuis » (*AC*, III, p.103). Mais ce qu'elle souligne surtout, c'est l'indifférence, la cupidité ou même la médisance de ceux qui, amis de l'époux, deviennent vite les ennemis de sa veuve : « ...trois principaulx maulx [...] moult generaument –soient povres ou riches– vous courent sus. L'un, [...] que vous trouvez communement durté, pou de pris et de pitié en toute personne, et tieulx vous souloient honnorer ou temps de vos mariz qui officiers ou de grant estat estoient, qui ores en font pou de compte, ou pou les trouvez amis. Le Iie point de quoy estes assaillies est de divers plaiz et demandes de pluseurs gens ou fait de debtes ou de chalanges de terres ou de rentes. Et le tiers mal est le mauvais langaige des gens, qui de commun cours est enclin de vous courir sure, si que a peine saurez si bien faire que on n'y treuve a redire. » (*LTV*, III, ch.4, pp.188-189).

À celle qui doit faire valoir ses droits, Christine donne des conseils qui montrent à quel point les veuves peuvent se trouver démunies: il lui faudra réclamer ces droits hardiment, sans se lamenter, avec un *cœur d'homme* : « que elle prengne cuer d'omme, c'est assavoir constant, fort et sage, pour avisier et pour poursuivre ce qui lui est bon a faire; non mie comme simple femme s'acroupir en pleurs et larmes sans autre deffense, comme un povre chien qui s'aculle en un coignet et tous les autres lui cuerent sus. » (*LTV*, III, ch.4, pp.191-192). S'il s'agit de plaider, elle devra non seulement s'entourer d'hommes de loi pleins d'expérience, mais aussi surveiller ses intérêts avec soin et ténacité, et surtout être en mesure de payer les frais (*LTV*, III, ch.4, p.191). Cependant, se frottant à la justice, la veuve sera encore, comme Christine elle-même, en butte à toutes les impertinences masculines, auxquelles elle aussi devra répondre par un silence méprisant : « Quantes parolles anuieuses, quans regards nyces, que de rigolages de aucuns remplis de vins et graisse d'aise souvent y ouoie, lesquelz choses de paour de empirer mon fait, comme celle qui besoing avoit, je dissimuloie sans riens respondre me tournant d'autre part, ou faisant semblant que ne l'entendisse le gectoie a trufe. » (*AC*, p.105).

Parmi les descriptions que fait Christine des difficultés de la situation féminine, on relève une analyse intéressante de la vieillesse : la femme âgée doit se montrer sage et courtoise . L'auteur souligne l'irréflexion de celles qui se ridiculisent en s'entichant d'hommes plus jeunes qu'elles : « ...le comble des folies et la grant moquerie est quant une vieille prent un joenne homme, dont petit voit on longuement bonne chançon chanter, mais tant y a que de leur male meschance on ne les plaint; et a bon droit.» (*LTV*, III, ch.4, p.193). Elle déplore également l'agressivité envers les jeunes de celles qui ont oublié les erreurs de leur propre passé : « Beau sire Dieux! Tu as esté juene: avise toy bien quelz choses tu faisoies en ce temps. Eusses tu voulu que on parlast ainsi de toy ? Pour quoy leur cours tu tant sus? Avise comment sont grans les aguillons de joennesce. Tu en dois avoir pitié, car tu es passee par ce pas. On doit joennes gens reprendre et tencier voirement de leurs folies, mais non mie pour tant les haïr ne diffamer, car ilz ne scevent que ilz font ne ne se cognoissent. » (*LTV*, III, ch.6, pp.199-200). Christine observe toute l'amertume de la vieillesse qui peut se cacher derrière l'apparente sagesse de certaines femmes âgées : elle pense que si ces femmes ne tombent plus dans les fautes auxquelles sont incités les jeunes, ce n'est pas par force d'âme, mais parce que leur corps est devenu froid et indifférent, et que c'est la jalousie qui leur fait trouver spécialement abominables des faiblesses très naturelles (*LTV*, III, ch.6, p.200).

L'écriture comme témoignage politique

Dans plusieurs de ses ouvrages, Christine joue le rôle de témoin et de juge de la politique troublée de son temps, mesurée à l'aune de l'époque brillante du roi Charles V, qu'elle-même a vécue à la cour de France, aux côtés de son père astrologue. Dans *Le Chemin de Long Estude* (1402-1403), par le biais d'un retour sur la sagesse de Charles V, dont elle compare implicitement le grand règne à celui de son fils Charles VI devenu fou – « Le roy Charles, quint de ce nom / En France regnant de hault nom, / Peut bien estre ramenteü / O les sages royes qui eü / Ont science acquise et grant sens. »– (*CLE*, vv.5001-5005), Christine s'octroie la fonction doctrinale d'énoncer les qualités qui sont indispensables à un prince pour gouverner la France –celles qui manquent précisément à Charles VI : à la fois auteur, narrateur et personnage de son texte, elle se fait la messagère allégorique de Raison pour transmettre aux nobles français les termes d'un débat opposant les quatre puissances qui mènent le monde : Sagesse, Noblesse, Chevalerie et Richesse (*CLE*, vv.6329-6352).

Dans certains textes, la critique politique de Christine est encore plus explicite et le style devient alors plus émotif : dans *l'Epistre à la Reine* (1405) et dans les *Lamentacions sur les maux de la France* (1410), elle adresse des sermons à Isabeau de Bavière et aux princes

du sang : Christine y dénonce « que les povres petiz alaittans et enfans criassent apres leurs lasses de meres vesves et adoloues, mourans de faim et elles, desnuees de leurs biens, n'eussent de quoy les appaisier » (*ER*, p.257) ; elle demande à Isabeau d'intercéder afin que cessent les luttes entre frères ennemis (les ducs d'Orléans et de Bourgogne), de peur que les habitants d'une France ruinée ne subissent la honte de l'émigration et que les « pouvres desers de leurs biens alassent mendier par famine en estranges contrées, en racomptant comment ceulz qui garder les devoient les eussent destruis », honte qui rejaillira sur la reine, « toute sa vie et ses faiz [...] racontez en publique et tournez à repprouche » (*ER*, p.257) ; et elle accuse les princes de se livrer une « honteuse bataille, l'un contre l'autre, pere contre filz, frere contre frere, parens contre autres, à glaives mortelz, couvrans de sang, de corps mors et de membres les tres doulereux champs! », qui n'aboutira qu'à une « dehonnerée victoire » (*LMF*, p.180).

Dans la désolation de ce sombre panorama politique, la seule lumière viendra d'une femme, la Pucelle d'Orléans, dont Christine célèbre l'épopée dès 1429, dernière œuvre en vers qui referme la trajectoire littéraire de l'auteur sur une note d'espoir : « Hée! Quel honneur au féminin / Sexe! Que [Dieu] l'ayme, il appert. / Quant tout ce grant peuple chenin / Par qui tout le règne ert désert, / Par femme est sours et recouvert, / Ce que pas hommes fait n'eüssent, / Et les traittres mis à désert; / A peine devant ne le crussent. » (*DJA*, st.34).

Christine reconnaît qu'elle doit sa *carrière* littéraire à la liberté que son veuvage lui a procurée : « ...il n'est mie doubté que, se ton mari t'eust duré jusques a ore, l'estude tant comme tu as n'eusses fréquenté, car occupacion de mainage ne le t'eust souffert, auquel bien d'estude tu te mis comme a la chose plus eslevé selon ton jugement [...]. Lequel bien d'estude je sçay que confesseras que pour tous les biens de Fortune ne voudroies, quelque pou que y aies fait, ne t'y estre occupee, et que la delectacion qui tant t'en agree ne eusses. » (*AC*, III, p.123). Elle a également conscience –chose inusuelle en son temps– qu'elle doit *sem*er sa pensée pour les femmes des générations futures, comme elle le dit dans le *Livre des Trois Vertus* : « laquelle dicte pensee et desir mis a effect, si que ja est entrepris, sera ventillee, expandue et publiee en tous païs — tout soit elle en langue françoise. » (*LTV*, III, fin, p.225). Mais si l'on s'en tient à ce bref tour d'horizon de son œuvre, peut-on affirmer sans réserve que Christine ait été avant l'heure une véritable *féministe*, malgré ses manifestations en faveur des femmes? Elle est concernée, il est vrai, par tous les problèmes qui l'entourent, mais fortement ancrée également dans les comportements traditionnels de son époque, et on serait plutôt tenté de penser qu'elle se situe au-dessus de la mêlée. En tant qu'esprit supérieur, sans doute Christine se sent-elle capable non seulement de juger la société et le destin féminin, mais aussi d'orienter librement sa propre vie intellectuelle dans un combat littéraire d'égal à

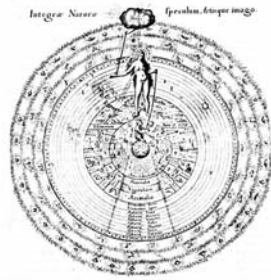
égal sur le terrain même des hommes : elle le montre bien dans ses *Epistres sur le Roman de la Rose* (1401-1402) qui défendent la femme, déchaînant une polémique sans précédent entre elle et de très hauts dignitaires de son temps. Cet affrontement personnel n'est encore qu'un premier pas courageux, mais qui est tout à fait significatif parce qu'il montre que les valeurs représentées par Christine sont vraiment inhérentes aux réalités féminines.

Bibliographie

- Anonyme, *Le ménagier de Paris* (1393), Genève, Slatkine, 2 vol. 1982.
- Christine de Pizan, *L'Epistre au Dieu d'Amours* (1399), in: *Œuvres poétiques de Christine de Pisan*, Paris, Librairie Firmin Didot, 3 vol., 1886-1896, t. 2, 1891.
- Christine de Pizan, *Epistres sur le Roman de la Rose* (1401-1402), in : *Le Débat sur le Roman de la Rose* (éd. E. Hicks), Paris, Champion, 1977.
- Christine de Pizan, *Le Livre du Chemin de longue étude* (1402-1403), (éd. A. Tarnowski), Paris, Le Livre de Poche, 2000.
- Christine de Pizan, *Le Livre des faits et bonnes mœurs du roi Charles V le Sage* (1404) (éd. et trad. E. Hicks et Th. Moreau), Paris, Stock/Moyen Âge, 1997.
- Christine de Pizan, *La Città delle Dame* (1404-1405) (*La Cité des Dames*, a cura di Patrizia Caraffi, ed. di Earl Jeffrey Richards), Milano, Luni, Col. Biblioteca Medievale, 1998 (texte en français moyen et trad. italienne).
- Christine de Pizan, *L'Epistre à la Reine Isabeau de Bavière* (1405) (éd. A. J. Kennedy), *Revue des Langues Romanes*, 91, 1988, pp. 253-264.
- Christine de Pizan, *Le Livre de L'advison Cristine* (1405) (éd. Ch. Reno et L. Dulac), Paris, Champion, 2001.
- Christine de Pizan, *Le Livre des trois vertus* (1405) (éd. de Ch. C. Willard et E. Hicks), Paris, Champion, 1989
- Christine de Pizan, *La Lamentacion sur les maux de la France* (1410) (éd. A. J. Kennedy), in: *Mélanges de langue et de littérature française du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, Rennes, Institut de Français, Université de Haute-Bretagne, 1980, pp. 177-185.
- Christine de Pizan, *Le Dictié de Jeanne d'Arc* (1429), Orléans, H. Herluison, éditeur, 1865.
- Martin Le Franc, *Le champion des dames* (ca. 1400) (éd. Robert Deschaux), Paris, Champion, 5 vol. 1999.

ANNICK BOILÈVE GUERLET

Universidad de Santiago de Compostela



Platero y yo vu en bleu par Jean Giono

D'abord il n'y a rien, puis un rien profond, puis une profondeur bleue¹

En 2001 Luis García Montero écrivait: « el significado de los colores ocupa un lugar privilegiado en el código sentimental del ser humano... Al confundirse con la mirada de los individuos o de las sociedades, el color se transforma en una meditación activa, un modo de intervenir en la realidad »². Lorsque je lus cette phrase de García Montero je ne pus m'empêcher de penser à deux écrivains dont l'écriture est sans cesse mêlée aux couleurs et surtout à une couleur. En effet, lors de mes recherches sur l'adaptation cinématographique de *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez réalisée par Jean Giono en 1958, j'avais découvert que les jeux de lumières et de couleurs étaient fondamentaux dans les oeuvres des deux écrivains. De ce fait, ce code sentimental de l'être humain, dont parle García Montero, semble apparaître tout autant dans la poésie de Juan Ramón Jiménez que dans l'écriture de Jean Giono par le biais d'un filtre le plus souvent bleu mais aussi parfois violet dans le cas de Juan Ramón.

Le bleu ou le Dieu Bleu, *Dios Azul*, comme le dénomine Lourdes Franco Bagnouls³, dans son étude de la poésie de Juan Ramón Jiménez, peut être devenu pour le poète andalou le bleu moderniste, mais reste incontestablement le bleu de son enfance, celui de Moguer, de sa maison, des lilas mauves de son patio, des fleurs champêtres, et surtout de la mer qu'il contemplait du mirador de sa demeure. La couleur bleu envahit très tôt son esprit ainsi que sa vie, et l'aide à découvrir son autre vocation, la peinture, qu'il n'abandonnerait jamais définitivement et qui serait présente tout au long de son oeuvre. La couleur est fondamentale dans l'oeuvre de Juan Ramón, et de ce fait, des peintres tel que le sévillan Bécquer ou le valentien Sorolla ont alimenté son inspiration littéraire. Paul Verdevoye écrit à ce sujet:

Bécquer no describe el paisaje, pero saca de él los colores que necesita para pintar el misterio de los seres extraños que lo obsesionan: los ojos de la amada, por ejemplo, a quien ve como una "Sombra aérea, que se deshace como la niebla, como el gemido del lago azul". Este infundir una vida humana a la naturaleza, se origina en el sentimiento de un solitario soñando amores imposibles, muy semejante al de Juan Ramón Jiménez en la adolescencia⁴.

¹ Bachelard, G., *L'air et les songes*, Paris, Le Livre de Poche, 1943, p. 218.

² García Montero, L., "Divagaciones sobre el verde", *El País* (28/02/2001), p. 34.

³ Franco Bagnouls, L., "El Dios azul. José Gorostiza y Juan Ramón Jiménez", *Encuentros y desencuentros de culturas: Siglos XIX y XX*, Asociación Internacional de Hispanistas, Irvine, Universidad de California, 1994, p. 126.

⁴ Verdevoye, P., "Coloripoesía de Juan Ramón Jiménez", *La Torre*, año V, n°s 19-20, 1957, p. 254.

De même que chez les peintres impressionnistes, le paysage occupe une place fondamentale dans l'oeuvre de Juan Ramón Jiménez. La technique impressionniste qui consiste à faire prévaloir illumination et reflet, l'aide à capter la lumière pour en arriver parfois à nous aveugler par l'éclat de ses couleurs. De la sorte, il cherche à associer couleurs et sensations, établissant ainsi des correspondances sur les traces de Baudelaire, qui, en associant idées à diverses sensations, établit les synesthésies qui ouvrirent la porte au symbolisme.

Ainsi, la couleur du ciel, symbole d'un idéal marqué par le romantisme, parvint à perturber spirituellement et artistiquement certains artistes tel que Mallarmé, qui déclara obsédé: « Je suis hanté. L'Azur! L'Azur! L'Azur! L'Azur! »⁵. Pour sa part, Juan Ramón, plongé dans l'océan de la création de son Oeuvre, choisissait une encre d'un bleu violet pour la première édition de *Almas de Violeta*...

Dans l'oeuvre de Jean Giono, le bleu constitue un véritable fil conducteur tout au long des ses livres. De la pureté des eaux jusqu'à la plus profonde intimité en passant par la perfection de l'air ou l'intensité des sentiments, le bleu nous conduit sur les chemins de l'imaginaire gionésque.

Jean le Bleu, aux yeux bleus, portaient cette couleur en lui, au coeur de son âme. *Jean le Bleu* est le récit de jeunesse de Jean Giono. Jean le Bleu c'est Jean Giono et viceversa. Les souvenirs de son enfance tournent autour de cette couleur, tout comme ceux de Juan Ramón Jiménez. Le bleu de son enfance est celui de sa chambre, celui du grenier où il se cache pour s'évader dans ses rêves et se préparer ainsi à devenir l'écrivain que nous connaissons, tel que nous l'explique Bachelard dans sa *Poétique de la rêverie*: « dans ses solitudes, dès qu'il est maître de ses rêveries, l'enfant connaît le bonheur de rêver qui sera plus tard le bonheur des poètes »⁶. Mais le bleu est aussi celui des grands espaces ouverts, de la liberté, de la mer lointaine, du ciel infini: « Au dessus d'elle (Marseille) dort la mer qu'on voit finir au fond du ciel »⁷. Les nuances sont innombrables et nous découvrons des bleus clairs, passés, glacés, vifs, foncés, mouillés, des bleus couleur du ciel, de l'horizon, des montagnes, du lin, de la lavande, des bleus pervenche, des bleus indigo, des bleus violet et bien d'autres encore. Les bleus de Jean Giono sont les siens, ceux de son monde, de son imaginaire, ceux qu'il a choisis afin de refléter ses émotions uniques qui passent par son code personnel, par son filtre, par sa palette de couleur dans laquelle prédomine le bleu. Dans son roman semi-autobiographique, *Jean le Bleu*, il semble nous donner quelques pistes sur sa création "en bleu": « J'ai vu le

⁵ Mallarmé, S., "L'Azur", *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, Collection "Poésie-Gallimard", 1976.

⁶ Bachelard, G., *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1974, p.84.

bleu, disait-elle. Comment ça fait? Tu fermes les yeux et toute ta tête se remplit de bleu »⁸. Le bleu est donc présent dans sa tête, son esprit, dans ses yeux, dans son univers. Enveloppé dans cette couleur il voyage dans un monde dominé par le bleu.

Dans l'introduction à l'édition française de *Platero y yo*, publié en 1964 aux éditions Rombaldi, Jean Giono fait allusion à un bleu en particulier en utilisant le terme espagnol *azul marino* au sein de sa rédaction en français. Ouvrons, à ce sujet, une petite parenthèse quant à la sémantique du terme bleu marine. Le bleu marine, en français, est une couleur inspirée par les uniformes de la Marine. En espagnol, cependant, la couleur *azul marino* nous ouvre un champ beaucoup plus large dans lequel nous pouvons inclure le monde maritime dans sa totalité, de par le fait que *marino* en espagnol désigne tout ce qui est à mettre en relation avec la mer. Ce n'est donc pas par hasard que Jean Giono préféra le terme espagnol pour faire allusion à l'univers maritime de Juan Ramón dans tout son ensemble.

Au tout début de l'oeuvre gionnesque commence déjà à apparaître le thème de l'eau et de la mer dans son écriture; dans le cycle de Pan, point de départ de sa réussite littéraire, il joue un rôle fondamental. Plus tard, dans *Naissance de l'Odysée*, Giono voulut écrire une histoire méditerranéenne, dans la lignée de celles d'Homère qu'il aimait tant lire, teintée de nombreuses touches de bleu: « C'était une Odysée bleue et verte, toute mouillée des bavures de l'eau, que j'allais lire en colline pour me calmer le coeur »⁹. De ce fait, lorsque Pierre Citron, au cours d'une interview, lui demanda pourquoi il ne s'était pas plutôt inspiré de *L'Illiade*, Jean Giono justifia sa préférence pour *L'Odysée* de la façon suivante: « Parce que l'aventure était beaucoup plus bleue »¹⁰. Dans *L'Odysée*, Jean Giono affirmait ressentir une sensation de douceur face à la violence de *L'Illiade*, à mettre en relation avec sa préférence pour la solitude face aux foules nombreuses et déchaînées. L'aventure bleue de *L'Odysée* lui permettait de s'échapper de la routine de son travail, lorsqu'il était encore employé de banque, lui réservant de grands espaces bleus que son imagination pouvait arpenter à loisir. C'est ainsi que *Naissance de l'Odysée* fut un des premiers romans dans lequel Jean Giono nous plongea au sein de son univers affectif bleu et maritime.

Cependant et malgré tout, Jean Giono fut toute sa vie un homme de l'intérieur des terres; dans sa vie quotidienne la mer n'est que très peu présente. On peut alors se demander pourquoi la mer occupe une telle place de choix au sein de l'ensemble de son oeuvre. Ces grands périple maritimes, qu'il n'a jamais réalisés, furent le fruit de son imagination

⁷ Giono, J., *Noé*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Tome III, 1974, p.821.

⁸ Giono, J., *Jean le Bleu*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Tome II, 1972, p.80.

⁹ Giono, J., *Naissance de l'Odysée*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Tome I, 1971, p. 815.

alimentée par les lectures de Jules Verne, de Herman Melville, des *Aventures de Arthur Gordon Pym* de Edgar Allan Poe ou de *L'île au trésor* de Stenvenson, en passant par *Les fleurs du mal* de Baudelaire. La mer imaginaire est la clef de sa passion maritime que nous pouvons même retrouver dans des descriptions de lieux, aussi lointains de la mer que peut l'être, par exemple, Manosque, sa ville natale qu'il nous peint ici par le biais de son filtre *azul marino*:

Quand on regarde la ville du haut des collines qui l'enserrent, elle a l'air d'un grand bouclier ovale de peau brune hérissé de pointes aigües -les clochers- et voguant sur les vertes vagues -les oliviers- et laissant flotter autour de lui des courroies blanchies par la poussière -les routes qui vont, sinueuses, vers la campagne. Elle évoque ainsi l'image d'un combat de géants sur le rivage de la mer... Comme des algues, sa barbe bleue et sa chevelure bouclée ondoient lentement au sein des courants adverses... Sous les flots moutonneux et pailletés d'argent que balancent les oliviers dans l'haleine des montagnes... je n'ai vu ni le glissement des poissons ni la voluptueuse danse des longues herbes aquatiques, mais dès mon entrée dans le sous-bois, j'ai été saisi par l'épais silence des grands fonds¹¹.

Ainsi, transposant le monde réel dans son imaginaire maritime arrive-t-il à évoquer la mer dans tous ses états: sa couleur, son mouvement, son espace, allant toujours plus loin dans sa quête de l'absolu des profondeurs. Cependant, l'espace maritime n'est pas totalement inventé mais provient des méditations et des songes de l'écrivain tel que l'explique Bachelard: « Le spectacle extérieur vient aider à déplier une grandeur intime »¹². La mer de l'imaginaire gionese nous transmet ainsi les pensées les plus intimes de l'écrivain. De cette façon, la mer peut acquérir une valeur symbolique qui, par le large mouvement de ses vagues, parvient à éliminer toutes barrières sociales ou spirituelles, créant un espace unique dans lequel le temps et les différences sont abolis: « Je vois des champs immenses qui, tout d'un trait d'un bord à l'autre, apaisent les plaines et les collines comme l'huile sur la mer aplanit les vagues... Plus de barrières, plus de haies, plus de talus »¹³. La mer et son immensité bleue prennent alors une connotation symbolique de plénitude, d'aboutissement comme l'explique Michèle Belghmi: «La mer apparaît comme le terme d'une quête, elle est ce vers quoi l'homme doit tendre pour se réaliser, pour atteindre la plénitude. Il y au sein de l'oeuvre de Giono toute une dynamique qui le conduit qui le conduit à la mer comme source de révélation»¹⁴.

Dans *Platero y yo* la mer est présente de façon continue, comme la toile de fond de tous les paysages: « Desde el del sur, que rompió la campana gorda cuando la subieron, se ve

¹⁰ Giono, J., *Naissance de l'Odyssée*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Tome I, 1971, p.814.

¹¹ Citado por Citron en Belghmi, M., *Giono et la mer*, Bordeaux, Presse Universitaire de Bordeaux, 1988, p. 7.

¹² Bachelard, G., *La Poétique de l'espace*, Paris, Corti, 1948, p.175.

¹³ Giono, J., *Que ma joie demeure*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Tome II, 1972, p.608.

el patio del Castillo, y se ve el Diezmo y se ve, en la marea, el mar »¹⁵. À tout moment elle peut apparaître, par son odeur ou par la brise qui l'amène jusqu'à Moguer: «El claro viento del mar sube por la cuesta roja, llega al prado del cabezo, ríe entre las tiernas florecillas blancas »¹⁶. Enfin, la mer, symbole de la magie de son enfance, occupe dans l'esprit de Juan Ramón une place privilégiée: « Desde el mirador se ve el mar. Y jamás se borrará de mi memoria aquella noche en que nos subieron a los niños todos, temblorosos y ansiosos, a ver el barco inglés aquel que estaba ardiendo en la Barra... »¹⁷.

La mer est donc un élément important dans les paysages d'enfance de Juan Ramón Jiménez qui semblait voir dans cet immense élément bleu une source inépuisable de régénération: « Las tres renovaciones principales mías se las debo al mar; los tres viajes por mar que he hecho en mi vida, y siempre a las Américas o de ellas: en 1916, el *Diario de un poeta*; en 1936, la *Lírica de una Atlántida...* y, en este 1948, este *Dios deseante y deseado* (sic) del que *Animal de fondo* vendrá a ser una tercera parte »¹⁸.

Le bleu fut une couleur fondamentale dans la vie des deux écrivains et c'est de cette couleur que se teindra leur écriture. Le bleu moderniste de Juan Ramón, *l'azur* de Mallarmé ne pouvait que séduire Jean Giono qui vécut ses plus beaux moments d'évasion en se plongeant dans les aventures bleues de *L'Odyssée*. Dans *Platero y yo* le bleu est la couleur de la mer et du ciel, la couleur de la création divine et poétique, par ailleurs source d'inspiration pour les deux écrivains:

El cielo azul, azul, azul, asaeteado de mis ojos en arrobamiento, se levanta, sobre los almendros cargados, a sus últimas glorias. Todo el campo, silencioso y ardiente, brilla¹⁹.

Para acordarme de por qué he nacido, vuelvo a ti, mar. “El mar que fue mi cuna, mi gloria y mi sustento; el mar eterno y solo que me llevó el amor”; y del amor es este mar que ahora viene mis manos, ya más duras, como un cordero blanco a beber la dulzura del amor²⁰.

Mais d'abord c'était la mer. Elle était là-bas au fond, à une distance de sept à huit kilomètres, et à partir de là, elle montait en pente douce très haut, dans le ciel. Elle était rugueuse et bouillante; elle frappait violemment le soleil et malgré les bruits de la ville, on l'entendait bourdonner comme un essaim. Couverte d'écume, elle couchait son poil sous le vent. Dans le lointain sa peau bleue transparaisait sous la blancheur de son pelage²¹.

¹⁴ Belghmi, M., *Giono et la mer*, Bordeaux, Presse Universitaire de Bordeaux, 1988, p.70.

¹⁵ Jiménez, J. R., *Platero y yo*, Madrid, Cátedra, Edición de Michael P. Predmore, 1998, CXXIX, p.241.

¹⁶ Jiménez, J. R., *Platero y yo*, Madrid, Cátedra, Edición de Michael P. Predmore, 1998, XXXIV, p.130.

¹⁷ Jiménez, J. R., *Platero y yo*, Madrid, Cátedra, Edición de Michael P. Predmore, 1998, CXVII, p.228.

¹⁸ Jiménez, J. R., *Crítica paralela*, Madrid, Edición de Arturo del Villar, Narcea, 1975, pp. 185-186.

¹⁹ Jiménez, J. R., *Platero y yo*, Madrid, Cátedra, Edición de Michael P. Predmore, 1998, LVII, p.159.

²⁰ Jiménez, J. R., *Antología poética*, Madrid, Cátedra, Edición de Javier Blasco, 1993.

²¹ Giono, J., *Noé*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, Tome III, 1974, p. 392.

Il semble donc que *Jean le Bleu* et Juan Ramón étaient destinés à se rencontrer au sein de cet univers bleu qui fut celui de leur enfance et qui resterait la couleur de leur imaginaire.

Bibliographie

- Bachelard, G., *L'air et les songes*, Paris, Le Livre de Poche, 1943.
- Bachelard, G., *La Poétique de l'espace*, Paris, Corti, 1948.
- Bachelard, G., *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1974.
- Belghmi, M., *Giono et la mer*, Bordeaux, Presse Universitaire de Bordeaux, 1988.
- Franco Bagnouls, L., "El Dios azul. José Gorostiza y Juan Ramón Jiménez", *Encuentros y desencuentros de culturas: Siglos XIX y XX*, Asociación Internacional de Hispanistas, Irvine, Universidad de California, 1994, pp. 126-132.
- García Montero, L., "Divagaciones sobre el verde", *El País* (28/02/2001), pp. 32-34.
- Giono, J., *Naissance de l'Odyssée*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Tome I, 1971.
- Giono, J., *Jean le Bleu*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Tome II, 1972.
- Giono, J., *Que ma joie demeure*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Tome II, 1972.
- Giono, J., *Noé*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Tome III, 1974.
- Jiménez, J. R., *Crítica paralela*, Madrid, Edición de Arturo del Villar, Narcea, 1975.
- Jiménez, J. R., *Antología poética*, Madrid, Cátedra, Edición de Javier Blasco, 1993.
- Jiménez, J. R., *Platero y yo*, Madrid, Cátedra, Edición de Michael P. Predmore, 1998.
- Mallarmé, S., *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, Collection "Poésie-Gallimard", 1976.
- Verdevoye, P., "Coloripoesía de Juan Ramón Jiménez", *La Torre*, año V, n°s 19-20, 1957, pp. 245-282.

DOMINIQUE BONNET

Universidad de Huelva

***La Joyeuse entrée de Charles le Téméraire* d'Edmond Picard: un drame historique aux teintes patriotiques?**

Il y a tout juste un siècle, en 1905, l'avocat et écrivain belge de langue française Edmond Picard publie *La Joyeuse entrée de Charles le Téméraire. Bruges-1467-Gand. Drame historique en sept tableaux*¹. Au tournant du siècle, la Belgique vit une époque de prospérité économique sans pareil, elle exporte environ un tiers de sa production et les Belges brillent, tant chez eux qu'à l'étranger, dans les domaines de l'industrie et de l'ingénierie entre autres. « À ce moment, la Belgique était dans le monde et le monde dans la Belgique. »²

Dès 1880 environ, le monde artistique et culturel belge vit lui aussi une effervescence sans précédent. « En dix années, la Belgique boucle le parcours que les générations littéraires européennes ont mis un demi-siècle à effectuer! »³ Parce que force est de reconnaître que la Belgique, trop occupée sans doute à gérer les premières années de sa jeune indépendance, conquise en 1830 est, jusqu'aux années 1880, plongée dans une atonie qui contraste avec la vigueur de son économie. Elle perdra d'ailleurs le coche du romantisme, dont elle n'offrira que, sur le tard, quelques exemples un peu trop endimanchés pour passer à une digne postérité. Mais peu importe, car les deux dernières décennies du XIX^e siècle vont se caractériser par un renouveau de la vie culturelle en général et littéraire en particulier, sur fond de profonds changements sociaux et politiques. À la base de cette ébullition créatrice, se trouvent –phénomène, je pense, unique en son genre– plusieurs revues qui canalisent des tendances artistiques variées voire éclectiques, mais qui offrent une tribune de premier ordre à une kyrielle de jeunes écrivains, souvent talentueux et toujours enthousiastes, qui seront les artisans de cette renaissance. Deux revues vont jouer un rôle particulièrement significatif : il s'agit de *La Jeune Belgique*, dont le nom s'inspire directement de son homologue d'outre-Quévrain *La Jeune France*, et *L'Art moderne*. Elles voient le jour la même année, 1881, année que les spécialistes vont rapidement épingler comme un jalon dans la vie de cette jeune histoire littéraire.

¹ Picard, E., *La Joyeuse Entrée de Charles-Le-Téméraire, Bruges-1467-Gand, Drame historique en sept tableaux*, Bruxelles, Lacomblez & Larcier, 1905.

² Dumont, G.H., *Histoire de la Belgique, Édition 2000-2001*, Bruxelles, Le Cri, 2000, p.503.

³ Gorceix, P., *La Belgique fin de siècle, Romans-Nouvelles-Théâtre*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1997, p.16.

Parmi les fondateurs de *L'Art moderne*, on trouve Octave Maus, critique musical et artistique et animateur du cercle des "Vingt"⁴ et Edmond Picard, avocat socialiste et écrivain. Partisans de la fonction sociale de l'art, entendez progressistes, ils s'opposent notamment aux membres de *La Jeune Belgique*, qui défendent l'idée parnassienne de l'Art pour l'Art. Les querelles parfois houleuses, mais toujours génératrices de progrès littérairement parlant entre les membres de ces deux revues vont entre autres permettre aux acteurs de la scène artistique belge de cette fin de siècle –qui n'a rien de décadente, loin de là– de vivre en accéléré les tendances que leurs voisins européens ont développées pendant tout le XIX^e siècle. Les artistes belges vont même pousser l'audace jusqu'à exporter leurs avant-gardes! « On est successivement romantique, parnassien, réaliste, naturaliste, décadent, symboliste voire expressionniste. Qui plus est, la Belgique indique même la voie à suivre. Dans les beaux-arts, s'imposent les noms de Henry Van de Velde et de Victor Horta, initiateurs de l'Art nouveau. James Ensor, Théo van Rysselberghe, Georges Minne, Félicien Rops et Ferdinand Khnopff, pour ne citer que ceux-là, ne tardent pas à jouir d'une réputation mondiale. En littérature, la décennie 1886-1895 suffit pour que la pléiade des symbolistes –les Rodenbach, Verhaeren, Maeterlinck, Van Lerberghe et Mockel– acquière une renommée internationale. Le prix Nobel attribué à Maeterlinck en 1911, le seul décerné à un Belge, consacre une réputation devenue européenne. »⁵

Les idées défendues par *L'Art moderne* ne sont autres que celles que Picard va tenter de développer dans son œuvre littéraire. « Aux antipodes de l'Art pour l'Art, la revue prône l'inspiration résolument nationale et une action politique et sociale. »⁶ *Résolument nationale*, le mot est lâché... Car cette publication, outre le fait d'avoir été une des principales fenêtres de toutes les avant-gardes belges, revendiquera une littérature nationale. Cette tendance est par ailleurs dans l'air du temps, normal direz-vous, dans un pays qui vient tout juste de naître ou plutôt –c'est la théorie défendue par certains, dont Henri Pirenne– de se donner le cadre légal d'une existence longue de plusieurs siècles. En 1897, Edmond Picard va d'ailleurs

⁴ Groupe d'artistes d'avant-garde créé en 1883 sous l'impulsion du mécène Octave Maus, le Cercle des XX avait pour but de libérer tous les arts des contraintes et notamment de l'académisme et de rechercher de nouvelles formes d'expression artistique. Conçus au départ comme une alternative aux trop officielles expositions soutenues par le gouvernement, ses Salons seront organisés annuellement à Bruxelles, entre 1883 et 1893 et obtiendront progressivement l'hégémonie en matière d'exposition d'art moderne en Belgique. Ils permettront de faire découvrir ou de consacrer non seulement des peintres locaux, mais également des artistes étrangers invités, tels Paul Gauguin, Vincent Van Gogh ou les pointillistes Paul Signac et Georges Seurat. Voir à ce propos le très beau catalogue de l'exposition *Los XX, El Nacimiento de la pintura moderna en Bélgica*, 1 febrero/1 abril 2001, Fundación Cultural Mapfre Vida.

⁵ Gorceix, P., *op.cit.*, p.16.

⁶ Gorceix, P., *op.cit.*, p.18.

apporter sa pierre à l'édifice de la définition du concept identitaire en développant son idée de "l'Âme belge":

L'Âme belge! oui, elle se manifeste, multiple en ses facettes, mais unique en son noyau, originale et concentrée, substratum laissé au fond de la cornue en laquelle, durant vingt siècles, tant d'éléments divers, chauffés au feu des catastrophes, se sont décomposés et volatilisés par une alchimie titanique. L'Âme belge! Le Français qui vient du sud, l'Allemand qui arrive de l'est la discernent promptement [...] . L'Allemand en Belgique se croit déjà dans un vague midi, en route pour la Provence ; le Français se croit déjà plus ou moins dans le nord, vers les latitudes de la Scandinavie. [...]

[...] les apports primitifs [...] fondus en la masse compacte d'une nationalité distincte, où le germanisme ne s'est pas juxtaposé au latinisme, mais où l'un et l'autre, s'infiltrant réciproquement, ont abouti à un composé nouveau, inséparable, qui n'est pas de la bâtardise, qui n'est pas de l'hermaphrodisme, mais une variété spéciale, parfaitement caractérisée en ses formes et ses couleurs.⁷

En 1899, Henri Pirenne publie le premier volume de son "Histoire de Belgique" qui en comptera sept⁸. Avec cet ouvrage monumental, l'historien liégeois d'origine donne à la Belgique son assise historique et sa base idéologique. Nous ne nous étendrons pas ici sur les théories de Pirenne, ni ne souhaitons ajouter de l'eau au moulin de la discussion éternelle concernant sa personne, à savoir si Pirenne était "seulement" un historien *national* ou "carrément" un historien *nationaliste*. Ce que nous retiendrons et qui nous intéresse en premier lieu, c'est son point de vue, brossé à très gros traits, selon lequel les ducs de Bourgogne ont fondé une préfiguration du futur État belge. En d'autres termes, Henri Pirenne « apercevait [la fameuse "civilisation nationale"] chez nous dès la fin du moyen âge, une civilisation commune d'où allait jaillir, selon lui, l'unification bourguignonne et, au-delà de cette unification, la Belgique elle-même »⁹.

Le dernier artisan de cette unification bourguignonne est Charles le Téméraire, cette figure d'une féodalité mourante, que Picard choisit de mettre en avant dans l'œuvre dont il est ici question. Ce drame historique est une illustration des théories de Picard sur le théâtre, qu'il présente à ses lecteurs en guise de préambule à *La joyeuse entrée*... Il y affirme vouloir apporter sa propre contribution à la littérature dramatique et en particulier au "Théâtre d'idées" ou "Théâtre synthétique", qu'il oppose au "Théâtre anecdotique". Voici ce qu'il dit concrètement à propos de l'œuvre qui nous intéresse:

Le Téméraire, enfin (1905), ébauche à grands traits, en une page de notre histoire nationale, un de ses types les plus attachants, celui qu'on a pu nommer "le Dernier grand Féodal", concentrant en lui par des déformations émouvantes les violences, les illusions, les rêves de

⁷ Picard, E., "L'Âme belge", 1897. Article où l'auteur définit sa conception de ce qu'il appelle l'âme belge, sorte de symbiose idéal entre les mondes latin et germanique, dont la Belgique serait le représentant.

⁸ Le dernier volume, le septième, est publié en 1932.

⁹ Stengers, J., *Les racines de la Belgique*, Bruxelles, Éditions Racine, 2000, tome 1, p.21.

domination et de force, l'orgueil et le faste, l'épuisement final pareil à celui des religions mourantes, de la caste formidable qui, pendant mille ans environ, fut l'armature des sociétés européennes.

Ensuite, il évoque deux des grands traits stylistiques de son œuvre : la récupération des chœurs des tragédies antiques, voix des pensées et des réflexions des foules, et l'évocation de la langue parlée à la fin de ce XV^e siècle. Dans la "Préface" qui précède directement la pièce, il affirme que son projet initial était celui de mettre en scène les dix ans du règne de Charles de Bourgogne, mais que finalement, il n'évoquera que son début, à savoir la "Joyeuse entrée" du duc à Gand et à Bruges. Quant à ses sources, il cite les contemporains du Téméraire, Chastellain le chroniqueur, Philippe de Commines, le compagnon des premières années, passé ensuite dans les rangs ennemis¹⁰ et Olivier de la Marche, chroniqueur et poète bourguignon, autrefois page du jeune Comte de Charolais, ainsi que son propre contemporain, Henri Pirenne. Edmond Picard déclare avoir « serré de très près la vérité historique [et s'être] fait une loi d'éviter autant que possible la fantaisie, si ce n'est pour mieux typer le réel (...) »¹¹

Nous ne pouvons que constater que la conception de rigueur historique de Picard est loin d'être draconienne! En effet, on trouve par exemple parmi les personnages historiques réels, deux spectres, le "Génie de la Maison de Bourgogne, apparition" et celui de "Saint-Georges, fantôme". En outre, le qualificatif "Téméraire" qui apparaît cité dans le texte, sera donné bien plus tard par l'historiographie française¹². Mais peu importe, car ce sont précisément ces artifices littéraires qui vont permettre à Picard d'aller au-delà de sa prétendue rigueur historique pour nous donner à connaître d'une part le futur d'un Charles le Hardi qui vient à peine d'hériter du Duché de Bourgogne et, d'autre part, les jugements que la postérité et parfois la légende nous laisseront à son sujet. Et ce sont précisément ces écarts par rapport au projet originel de Picard qui vont nous donner l'occasion de nous faire une idée plus précise du dessein d'exaltation nationale poursuivi par l'auteur.

Dès la page 28¹³ et répondant à une provocation verbale de la fameuse Apparition, le Téméraire nous dévoile sa position quant à sa lignée:

Imiter un Roi de France! Quoique Valois, je ne veux plus être de France. Les lys sont trop beaux sur mon blason! Je préfère me réclamer de ma mère, Isabelle-la-Portugaise, de cette

¹⁰ Olivier de Commines deviendra allié du roi de France Louis XI, surnommé l'Araignée, cousin et ennemi de Charles de Bourgogne.

¹¹ Picard, E., *op.cit.*, p.5.

¹² Picard, E., *ibidem*, p.21, "L'impitoyable sac de Dinant, de Hardi qu'on l'appelait d'abord, l'avait fait surnommer le Terrible ; quelques-uns disaient le Sanguinaire. Maintenant le Téméraire", dira dans le texte le *chœur* de serviteurs. Or ce terme n'apparaîtra que plusieurs siècles plus tard. Un anachronisme de plus!

¹³ Picard, E., *ibidem*.

Flandre fameuse et turbulente dont je sais la langue thioise et de mon duché qui se mue en royaume. Je le rêve d'une seule coulée, de la sablonneuse mer du Nord à la Méditerranée azurée, comme il fut pour le preux Lothaire dans l'héritage de Charlemagne.

Le rappel du projet échoué du pays de l'entre-deux¹⁴, territoire qu'hérite Lothaire au Traité de Verdun et dont la future Belgique faisait partie intégrante, est ici évident. Dans la préface déjà, Picard dévoilait ses intentions d'évoquer par ce drame:

[...] le rêve politique gigantesque et romanesque d'un État-tampon entre la France et l'Allemagne, dont le principal élément eût été notre Belgique, demeurée, elle, un produit résiduaire de cette conception avortée, tel un fragment de planète éclatée.¹⁵

À la fin du deuxième tableau, le Téméraire se définit lui-même, tel que la postérité le décrira:

Je suis un combattant et je suis un rêveur. [...] ... mon âme inquiète, turbulente, vagabonde, errant parmi les visions, qui cherche incessamment et ne trouve jamais?

Les deux derniers tableaux de la pièce sont, sans aucun doute, les plus intéressants pour l'objectif que nous poursuivons ici. Au sixième tableau, après avoir été décrit de manière peu louangeuse et pris à parti par des artisans (charpentier, tisserand, cordonnier, corroyeur, brasseur, navieur, orfèvre, bouchers et poissonniers), le Téméraire se fâche et menace les Gantois. Il faudra toute l'habileté verbale et le sang froid du Seigneur de Gruthuse pour calmer la fougue ducale. Ce seigneur gantois s'avancera ensuite au balcon de la Toog Huis et criera à la foule:

Messeigneurs, c'est votre prince d'ancien héritage, qui ne l'est ni pas achat, ni par tyrannie, mais de génération continuée pendant six cents années et qui jamais ne s'interrompt. [...]

Cette déclaration situe directement Charles de Bourgogne comme l'héritier légitime d'une lignée de princes "de chez nous". En d'autres termes, Picard affirme ici, à travers son émissaire de Gruthuse, la légitimité historique de la Belgique, dont le Téméraire n'est autre qu'un maillon de ce chapelet vieux de plusieurs siècles!

Le dernier tableau, le septième est le plus riche sans doute en préfigurations du destin tragique du duc. À la page 76, il rappelle à nouveau son ambition:

[...] Avec moi, ce n'est ni Flamand, ni Français, mais de Bourgogne qu'il faut être! Peuple nouveau, mais peuple de par la volonté de Dieu, de mes aïeux... et de par la mienne! Entre Allemagne et France, il faut plus que le Rhin. Il faut terre achevant le rempart de ses ondes. Du nord jusqu'au midi il faut "marche" rhénane. A mes aïeux et moi le devoir en incombe.¹⁶

¹⁴ Voir à ce propos le très intéressant ouvrage de L. Leclère, *La question d'Occident, Les pays d'entre-deux de 843 à 1921*, Bruxelles, Lamertin, 1921.

¹⁵ Picard, E., *op.cit.*, p.4 de la préface.

¹⁶ Picard, E., *ibidem*, p.76

Picard évoque ici l'union de la Belgique, sous l'appellation "Bourgogne", une Belgique unie, une et indivisible, que l'on peut mettre en rapport direct avec ce nouvel extrait de *L'Âme belge*:

L'erreur est grande de ceux qui, obstinément, ne veulent voir en notre nation qu'une panachure mal cousue du Flamand et du Wallon, restant invinciblement hostiles par les âmes, quoique administrativement garrottés l'un à l'autre. Le résultat historique est meilleur, plus intense et plus grandiose. UNE ÂME UNIQUE, une âme commune plane sur ces deux groupes apparents et les inspire. Ils peuvent parler des idiomes différents, leur unité physique n'en domine pas moins toute leur activité.

Se succèdent ensuite, tel un condensé a priori des dix ans qu'il lui reste à vivre, des clins d'œil rapides à des épisodes futurs: la trahison de Comynnes qui lui préférera son ennemi et cousin Louis XI, l'héritage difficile qu'il laissera à sa fille Marie, future épouse de Maximilien de Habsbourg et grand-mère de Charles-Quint, le portrait que Memling ferait d'elle et enfin sa mort prématurée sur le champ de bataille de Nancy¹⁷. Ces visions prophétiques culminent enfin avec l'apparition de Saint-Georges qui, en compagnie d'un Téméraire en transe, va poursuivre la description, de manière presque télégraphique cette fois, des grandes étapes des dix années à venir: le gain de nouveaux territoires, le siège de Neuss, l'entrevue de Trèves, son union avec Marguerite d'York, ses trois défaites suisses et sa mort enfin, dans les plaines enneigées de Lorraine, le jour de l'Épiphanie de 1477. La dernière tirade est laissée à Saint-Georges et annonce la future image mythique du personnage:

Dors! dors! prince rêveur, prince téméraire, prince halluciné: le dernier de ta maison, au renom éclatant et terrible, –prince désormais inutile–, mais qui demeurera étrange, grandiose dans la mémoire des hommes, effrayant et séducteur comme les grands fléaux et les miraculeux prodiges, comme l'Ange guerrier que je suis et comme le Dragon mystique que j'ai tué!

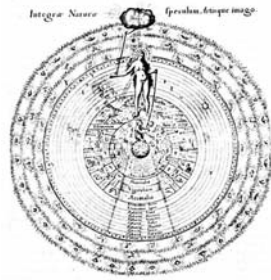
Edmond Picard nous présente ici un Téméraire, au demeurant le seul personnage historique qu'il ait évoqué, dont la personnalité correspond assez à l'image que l'historiographie, française pour la plupart, a bien voulu nous laisser. *La joyeuse Entrée...* s'inscrit donc, en premier chef en raison du personnage qu'elle met en scène, dans une volonté presque avouée par Picard dans sa longue préface, d'apporter à l'imaginaire collectif belge de ce début du XX^e siècle, une figure historique, vieille de plus de quatre cents ans, qui affirme le caractère national de la Belgique. Peut-on donc affirmer qu'il s'agit là d'une œuvre aux accents patriotiques? Si l'on se réfère au dictionnaire (au *Petit Robert* en l'occurrence), patriotique signifie "qui exprime l'amour de la patrie ou est inspiré par lui", tandis que la

¹⁷ Le 6 janvier 1477, le duc de Bourgogne va trouver la mort devant Nancy, face aux armées du duc René de Lorraine, allié à ce moment de Louis XI. Le lendemain, on retrouvera son corps nu, au visage défiguré par les morsures des loups dans un étang gelé de la plaine lorraine, ce qui ne sera pas sans alimenter la légende quant à l'identité réelle du cadavre.

patrie est la "nation, communauté politique à laquelle on appartient ou à laquelle on a le sentiment d'appartenir". Il semble donc évident que Picard, dans une volonté de défendre et de réaffirmer les racines de cette jeune nation (ou patrie) qu'est la Belgique de 1905, utilise la figure du Téméraire pour étayer ses thèses nationales, Téméraire dont la lignée bourguignonne sert également de base, ne l'oublions pas, à l'historien Henri Pirenne pour justifier la thèse d'une "union nationale historique" qu'il prête à la Belgique.

LAURENCE BOUDART

Universidad de Valladolid



***La Ville-Vampire* de Paul Féval:**

Sélène, un espacio fantástico

Introducción

Lo fantástico es la esencia misma que conforma la literatura fantástica, y se presenta ante nosotros como un campo vastísimo en el que los teóricos han profundizado con profusión en la segunda mitad del siglo XX. Todos y cada uno de sus estudios insisten en la complicación a la hora de abordar esta entidad. No obstante, y a pesar de la diversidad existente¹, podemos establecer una serie de constantes en la literatura fantástica que aplicaremos en las líneas que siguen al análisis de una obra literaria:

— Lo fantástico supone la introducción súbita e inesperada de un elemento o acontecimiento que no pertenece al orden de lo que llamamos realidad. La literatura fantástica se servirá de una serie de procedimientos narrativos para intensificar la noción de irrupción, y marcar la contradicción entre la naturaleza de la situación ambiental y la del elemento o acontecimiento desestabilizador.

— Estos procedimientos entran dentro tanto de lo discursivo: voz narrativa, focalización, espacio, tiempo, como de lo lingüístico y estilístico.

— Los temas recurrentes en este tipo de ficciones pertenecen a la categoría de lo “otro”, inaceptable, ajeno, extraño: son diferentes formas de alteridad.

En las páginas siguientes abordaremos el análisis de la descripción de la ciudad que aparece en la novela *La Ville-Vampire* de Paul Féval aplicando estas líneas mayores de la

¹. Las distintas aproximaciones a lo fantástico se fundamentan en dos percepciones básicas. La primera intenta comprender la aparición y la naturaleza de lo fantástico atendiendo a su relación con el ser humano: lo fantástico sería el resurgir de las angustias y los miedos que forman parte de las estructuras mentales del hombre y su origen remontaría a los tiempos inmemoriales. Incluiríamos aquí los enfoques más tradicionales, como la evolución histórica de lo fantástico, con Pierre Georges Castex; los estudios sobre temas como los de Roger Caillois; los análisis de carácter sociológico tales como la obra de Irène Bessière; de carácter antropológico con Jean Fabre; los análisis psicoanalíticos de Sigmund Freud y de Jean Bellemin-Noël, por citar sólo algunos (las referencias completas se detallan en la bibliografía). La otra postura, sin abandonar la idea de la relación de lo fantástico con la esencia humana, se concentra fundamentalmente en su representación literaria. Esta perspectiva engloba estudios de muy diversa índole, pero con un rasgo común: todos ellos intentan alejarse de las explicaciones que se separan del análisis del texto en sí mismo. El precursor o iniciador de esta tendencia es el investigador estructuralista Todorov con su obra *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970. A él se sumarán numerosos especialistas, así el enfoque eminentemente lingüístico de Roger Bozzetto; los enfoques centrados en las instancias que configuran la ficción, como el de Jacques Finné o incluso aquellos que analizan las cuestiones relacionadas con la pragmática del texto, como Juan Herrero Cecilia.

ficción fantástica. El estudio seguirá una estructura tripartita, la primera parte definirá y aclarará las instancias narrativas y de focalización, la segunda analizará las descripciones propiamente dichas de la ciudad y la tercera nos llevará a la constatación de que todos los elementos descritos y los recursos analizados conducen a la aceptación de este espacio como una ciudad fantástica. Veremos que el texto está marcado por la ambigüedad que evidencia precisamente la alteridad característica de lo fantástico; así la descripción de la ciudad se configura como una aparición eminentemente fantástica, que supone el desgarró, la irrupción de lo extraño, de lo imposible, de lo irreal, en un espacio y un tiempo tangible.

1. Complejidad enunciativa

Diremos brevemente, a modo de introducción, que la enunciación de la *La Ville-Vampire*² ofrece de entrada una cierta complejidad. La estructura de novela se sirva de un recurso ampliamente utilizado en la historia de la literatura: *el manuscrito encontrado*, en este caso, el relato escuchado. Así, *La Ville-Vampire*, presenta un narrador en 1ª persona, que llamaremos narrador-editor y que se encargará de dar forma literaria a ese relato oral, cometido que expone en la narración que sirve de marco. Junto a este primer narrador, que se convierte en el narratario del relato oral, aparece un segundo narrador en 3ª persona externo, puesto que transmite lo que ha sabido por boca de otros.

Las instancias narrativas que introducen la descripción de Sélène corroboran lo que acabamos de decir, esta descripción aparece en dos momentos diferentes y está situada dentro del relato escuchado por el narrador-editor. La primera de las imágenes utiliza el discurso directo de uno de los personajes, Polly, el doble vampiro M. Göetzi. Es una voz narrativa intradiegetica y la focalización interna, lo que supone de entrada una descripción marcada por la subjetividad, puesto que el descriptor está implicado activamente en la acción. La segunda imagen pertenece al narrador, exterior a la acción, sin embargo la focalización es interna y viene dada, como durante la mayor parte de la historia, por el personaje de Anne Radcliffe.

Cada uno de los “descriptores” presentará la descripción de manera diferente, Polly contará a sus compañeros lo que sabe de la ciudad, lo que ha oído decir de ella. Es una descripción marcada por la modalidad de la palabra, un relato descriptivo puesto que no hay una separación formal entre descripción y narración.

La segunda imagen aparece ya con mucha mayor claridad, el narrador muestra la aparición de la ciudad a los ojos de los personajes, anunciada por las campanadas de un reloj. La frase introductoria no deja lugar a dudas: “Nos compagnons étaient au centre même de la

² La edición utilizada será Feval, P., *La Ville-Vampire*, Toulouse, Éditions Ombres, 2000.

Ville-Vampire” (p.129). Así, la narración se detiene y comienza la descripción a través de la modalidad de la vista. El descriptor muestra lo que ve, salpicado una y otra vez por toda clase de comentarios apreciativos que tienden a marcar la naturaleza maléfica del lugar, como vemos en estas líneas: « Ils allèrent. Y a-t-il quelque chose de plus noir encore que la nuit? Ce quelque chose tomba autour d’eux, froid comme un drap mortuaire. Depuis longtemps, tout bruit extérieur avait pris fin. La nature ne respirait plus. »(p.129).

Tanto la polifonía narrativa como la focalización, así como la pauta descriptiva y la falta de separación neta entre descripción y narración alimentan, a nuestro parecer, la esencia ambigua de la ciudad. Todos estos elementos trabajan juntos a la hora para mostrarnos la dificultad de ofrecer una imagen coherente y uniforme de Sélène. Esta ciudad pertenece a otro estado, a otra “realidad”, presenta un carácter ambiguo debido, creemos, a su condición de lugar marcado por la alteridad.

De la misma manera, los rasgos geográficos y arquitectónicos que conforman la Ville-Vampire inciden en esa característica principal: Sélène es un espacio “Otro”.

2. Imágenes de Sélène

La primera imagen de Sélène sigue un esquema preciso: presentación, caracterización formal y valoración moral. Se basa en lo que otros han visto y han dicho; en este sentido, no hay unanimidad en cuanto a la imagen de la ciudad, la constante es la ambivalencia, la dualidad de Sélène, que aparece como una cosa u otra diferente sin tener un carácter unívoco.

Las denominaciones utilizadas para referirse a la ciudad van en la misma línea, Sélène o la Ville-Vampire para los habitantes de los lugares cercanos; Sepulcre o Collège, para sus moradores. Se marca, así, la diferencia según la percepción que se tiene y se introduce una valoración funcional y moral. La construcción sintáctica de la oración que presenta las denominaciones enfatiza la ambivalencia por su forma disyuntiva: « Les gens qui habitent la sauvage campagne de Belgrade l’appellent tantôt Sélène, tantôt la Ville-Vampire, mais les vampires entre eux le désignent sous le nom de Sépulcre ou du Collège » (p.119).

Los rasgos caracterizadores de la ciudad no disipan la dualidad introducida con las denominaciones, sino que al contrario la amplían y complementan. Esta ciudad no parece tener una existencia material: es voluble, moldeable, como demuestran las declaraciones contradictorias de los testigos. Sus habitantes tampoco están perfectamente definidos, están muertos y vivos al mismo tiempo, no tienen existencia real pero sin embargo existen. Sélène se identifica con ellos, su existencia es contestable y su forma variable: es un lugar desconocido, invisible pero a la vez visible: « Ce lieu est ordinairement invisible aux yeux des

mortels. Certains l'ont vu, cependant; mais il semblerait que chacun de ceux-là s'est trouvé en présence d'une image diferente, tant les rapports à ce sujet sont divers et même contraires. » (p.119).

La estructura formal de la ciudad y sus construcciones insisten en la grandeza, la magnificencia, el exotismo del lugar. Sus edificios incitan a la mirada, ejercen un poder de seducción sobre el que mira; el negro, la oscuridad, la sensación de extrañeza y de extraordinario se imponen. El misterio, la idea de lo imposible coincide con las tres imágenes que se ofrecen: una gran ciudad negra con palacios, una exótica ciudad oriental y un gran circo extravagante. El pasaje recurre insistentemente a la hipérbole y a la referencia, mediante analogía, a construcciones reales que muestran todas una característica común: la belleza, el carácter único e insólito, la contemplación de un lugar otro, diferente y sorprendente.

Polly nos ofrece una visión subjetiva de la ciudad tanto más evidente cuanto que su descripción estará salpicada de valoraciones de carácter moral, enfatizando con ello la caracterización negativa como ciudad de muerte. Sus edificaciones son construcciones mortuorias; sus habitantes son engendros de la naturaleza; Sélène es su refugio, y, como tal, comparte con ellos su naturaleza maligna: « ...ils ont cet abri sinistre et splendide, cette citadelle, ce lieu d'asile, inviolable comme les tombeaux. » (p.120). La ambivalencia de su naturaleza está marcada por su caracterización contradictoria, la Ciudad-Vampiro es vista como un asilo de muerte y al mismo tiempo como una ciudad de renombre, como indica el término "citadelle" y corroboran los adjetivos "sinistre et splendide".

La ambigüedad está, por lo tanto, en la esencia misma de la ciudad y es la marca que revela la alteridad de este espacio, alteridad que viene determinada por el carácter sobrenatural, fantástico del lugar. Sélène es un lugar fascinante y a la vez terrorífico, su belleza formal seduce pero su carácter aterra. La primera imagen introduce, a nuestro juicio, de manera bastante clara, con un discurso sugerente y ambivalente, la esencia fantástica de la Ville-Vampire.

En la segunda imagen de Sélène, su naturaleza ambigua y altérica se extiende por la zona, los personajes se muestran incapaces de reaccionar, se encuentran aturdidos por la atmósfera asfixiante y envolvente. Sélène surge, de repente, en medio de las tinieblas que rodean el lugar: « Au vingt-troisième coup, les ténèbres se déchirèrent et le Sépulcre apparut. Nos compagnons étaient au centre même de la Ville-Vampire. » (p.129). Una vez más, la muerte se convierte en el hilo conductor de la descripción de Sélène; la aparición de la ciudad se asocia con la llegada de la muerte. La descripción reitera el valor absoluto de esta característica: « tout manquait, la vie, la couleur et le mouvement » (p.129). Se insiste en el

vacío, la falta de vida, la presencia de la muerte tanto en la atmósfera que rodea la ciudad como en los componentes de la misma: “décédée”, “silence”, “inouï”, “melancoliques” (p.129). Este conjunto mortuorio absorbe y encanta al mismo tiempo, su carácter maligno se conjuga con la belleza y excentricidad de sus formas.

La ciudad se estructura a partir de un edificio central, la forma circular es por tanto dominante; la imagen se asemeja a un laberinto, a una tela de araña, que realza la esencia maligna de la ciudad, reforzada también por la referencia a las ciudades de Babel (p.130) y Babilonia (p.133), asociadas ambas con el mal. Esta multiplicidad y confusión en la estructura se completa con la profusión de elementos formales que adornan los edificios. El narrador utiliza un discurso hiperbólico y superlativo para hacer referencia a sus rasgos arquitectónicos: “jaillissement”, “efflorescence”, “grandiose”, “démessurée”, “énorme”, “innombrables” (p.131), “gigantesque”, “majestés”, “magnificences” (p.132)... Sélène es una ciudad grandiosa, rica, construida conforme a las reglas de arquitectura clásica. Al mismo tiempo, tanta riqueza en los detalles, tal mezcla de estilos y formas nos muestran una ciudad que escapa a lo habitual, a lo cotidiano. Es lo nunca visto, órdenes arquitectónicos diferentes se superponen y entremezclan, otorgando al conjunto una imagen de exotismo, de maravilla, de fantasía que no parece tener correspondencia con una construcción factible, posible, real. (p.131)

Los diferentes elementos textuales se combinan mostrando esa imagen contradictoria: definición y reglamentación frente a extravagancia, falta de lógica y locura. Así, la ciudad se muestra como un espacio definido y a la vez imposible formalmente, todo es exceso e imaginación: « ...figurez-vous une rotonde immense où les ordres s'amoncelaient, l'un au-dessus de l'autre selon de sauvages, mais savantes fantaisies, mariées aux audaces les plus étranges de l'archaïsme assyrien, du rêve chinois et du caprice hindou. » (p.130)

Son estas dos facetas contradictorias las que nos llevan a afirmar que este espacio es un lugar marcado por la alteridad propia de lo fantástico. Sélène es la ciudad de los muertos, de la no existencia y, a pesar de ello, se presenta como un espacio con existencia espacial y temporal real, con unas construcciones que responden a la tradición arquitectónica de la historia, con unos habitantes que están vivos y a la vez muertos. Es un lugar “Otro” habitado por seres “Otros”.

3. *Sélène: ciudad fantástica*

Esta circunstancia nos introduce de lleno en la temática tradicional de la literatura fantástica. Los vampiros son seres recurrentes y ampliamente tratados en las narraciones

fantásticas, al igual que los espacios del Otro Mundo. *La Ville-Vampire* entronca con la tradición de la novela gótica inglesa y está escrita en un momento de proliferación de la literatura fantástica.

El carácter fundamental de un hecho, lugar o personaje fantástico es su condición de elemento extraño, perturbador que rompe con la cotidianidad. Se presenta ante nuestros ojos como algo imposible, indescriptible, inefable, inimaginable pero a la vez está ahí y no podemos negar su existencia. Eso es lo que ocurre con Sélène.

Una de las constantes de la aparición de lo fantástico es la multiplicación de los datos y elementos que crean un efecto de realidad para, con ello, amplificar el desasosiego y la desestabilización que provoca la irrupción del elemento fantástico. La aparición de Sélène aglutina estos rasgos esenciales, ocurre de manera sorprendente, irrumpe en un espacio perfectamente definido, reconocible y cuya veracidad no tiene contestación: en los campos de Belgrado, aproximadamente a tres cuartos de legua de Semlim en la dirección de Peterwardein (p.128); para acentuar su inserción en la realidad (p.126), se ofrecen datos históricos. Al mismo tiempo, los indicios inquietantes que se introducen gradualmente comienzan a crear la sensación de incertidumbre en los personajes y en el lector que se identifica con ellos, hasta la invasión completa de lo misterioso y terrorífico. Unas campanadas anuncian la presencia fantástica, la ciudad se muestra como la imagen de lo “Otro”, de lo que no se puede explicar. (p.129)

Así el mundo de lo “Otro”, de lo inquietante ocupa el espacio de este mundo, y aniquila completamente la realidad. La descripción abandona cualquier referencia al espacio conocido para centrarse en el espacio que irrumpe.

El narrador testigo va a dar cuenta de esta aparición mostrando su naturaleza extraña, la riqueza en las construcciones y en los adornos embelesan, fascinan la mirada de los personajes pero al mismo tiempo les causan desasosiego y temor por la misteriosa aparición y su condición de ciudad muerta. Todo el pasaje muestra esta duda, esta ambivalencia entre existencia y no existencia, notas realistas junto a otras imposibles, referencias a elementos existentes unidos a rasgos que rompen las estructuras mentales de seguridad.

Los niveles sintácticos, semánticos y gramaticales del texto se unen para mostrar tanto la irrupción de la ciudad en un espacio y un tiempo de la realidad como el carácter de lugar otro, misterioso de Sélène. Un estilo ágil, entrecortado, con frases cortas y sencillas marca la presencia imponente de Sélène (p.130-131). De la misma manera, las construcciones negativas insisten en la idea de no existencia de la ciudad. La negación de su identidad, confirma la idea de un espacio “otro” y al mismo tiempo contrasta con las características que

la hacen una ciudad creada por el hombre (p.132). Los términos que califican la aparición, la forma y las características de la ciudad mezclan las impresiones de extrañeza, de misterio, de terror, junto a las formas de la realidad; la semántica introduce la sensación de desmesura, gigantismo que asusta e intimida. Nada ni nadie puede explicar ni describir esta ciudad que parece sin embargo construida por el hombre. Eso es lo que pretende la referencia a otras construcciones existentes: mostrar lo que no se puede contar. Así por ejemplo, la utilización de los órdenes clásicos o la recurrencia a la analogía del mausoleo de M. Göetzi con la iglesia de Saint-Paul de Londres (pp.130,135), con ello se insiste una vez más en la idea de aparición y de oposición.

Conclusión

En este análisis hemos intentado demostrar que la descripción de Sélène, a pesar de la atmósfera global de la novela, responde a los criterios que hemos fijado como constantes de la ficción fantástica. Esta ciudad se muestra como un espacio marcado por la alteridad, que se refleja, tanto en la diversidad de las voces narrativas y de las focalizaciones, que han dado cuenta de la falta de unicidad de Sélène, como en la ambivalencia constitutiva, estructural y significativa de este espacio, corroborada por las diferentes presentaciones, sus denominaciones y características formales. Así, Sélène se nos ha mostrado como un espacio “otro”, habitado por seres “otros”, en un tiempo “otro”. Los diferentes discursos nos han mostrado la dificultad de decir lo imposible, de mostrar lo inexistente. Esa ha sido la constatación fundamental del análisis de la Ciudad Vampiro, la alteridad de su naturaleza hacen imposible un discurso y una caracterización unívoca, de ahí la ambigüedad que distingue al pasaje. Su sola presencia es ambigua, aparece donde antes no había nada, se introduce en la realidad como un elemento extraño, terrorífico y maligno. La Ville-Vampire es un espacio del Mal, de lo “otro”, es un lugar fantástico.

Bibliografía

Bellemin-Noël, J., “Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques”, *Littérature* 2, 1971, p.103-19.

Bessière, I., *Le récit fantastique, la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.

Bozzetto, R., *Le fantastique dans tous les états*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001.

Caillois, R., *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

Castex, P.G. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.

Fabre, J., *Le miroir de la sorcière*, Paris, Corti, 1992.

Féval, P., *La Littérature Fantastique, essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Édition de l'Université de Bruxelles, 1980.

Freud, S., "Lo Ominoso", *Obras completas*, 17 (1917-19), Buenos Aires, Amorrortu ed., 1979.

Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

NURIA CABELLO ANDRÉS

Universidad de La Rioja

Recorrer París: La visión de Jacques Réda en *Le Citadin y La Liberté des Rues*

Nacido en Lunéville en 1929, Jacques Réda es hoy día uno de los escritores franceses más conocidos, sobre todo por su obra poética. A partir de 1952 se instala en París y comienza a publicar algunos poemas en diversas revistas literarias entre las que pueden destacarse *Les Cahiers du Sud*. Según el propio autor, allí verán la luz sus primeros poemas verdaderos. Su intensa y dilatada obra es reconocida con *Le Grand Prix de l'Académie Française* en el año 1993.

En este trabajo analizaremos un aspecto fundamental de composición narrativa como es el espacio literario en dos de sus obras parisinas *La liberté des rues* (1997) y *Le Citadin* (1998) obras contiguas en el tiempo que guardan entre sí una gran semejanza formal en las que el autor nos muestra a través de la mirada del paseante una ciudad en su quehacer cotidiano.

Los paisajes urbanos, sobre todo la ciudad de la luz, aparecen en gran parte de su obra. Desde la primera, *Les Inconvénients du métier* (1952), conjunto de poemas en prosa bajo la influencia de los surrealistas, aparece ya la ciudad y el ciudadano que pasea solo con su imaginación. En *Les ruines de Paris* (1977) de nuevo un transeúnte solitario vagaba por las calles de la ciudad. El deambular por los distintos distritos parisinos volverá a aparecer en *Hors les murs* (1982) y *Châteaux de courants d'air* (1986).

Al abordar el tema de la espacialidad en estas novelas puede tener un gran interés referirse a una obra que por las mismas fechas publicaba el antropólogo Marc Augé, *L'impossible voyage* (1997) donde se ofrece un original acercamiento al espacio urbano concebido como espacio de lo imaginario individual y colectivo. Citaremos por la edición española publicada por Gedisa (1998) y traducida como *El viaje imposible*. Afirma Augé que « la ciudad existe por el ámbito imaginario suscitado por ella y que retorna a ella, ese ámbito alimentado por la ciudad y del cual ella se nutre, al cual da nacimiento a cada instante.» (p.111)

En este sentido, la visión de París presenta importantes novedades. En un momento anterior, la ciudad se definía por oposición a la vida en el campo, y significaba la aglomeración, la asfixia y la falta de libertad. Ahora, la ciudad se abre a otros significados y

es punto de encuentro de la memoria histórica, de las distintas culturas y del encuentro del otro. De nuevo, Augé: « la forma de la novela, cambia con la forma de la ciudad ».

De alguna manera, esto es realmente lo que nos encontramos en la obra de Jacques Réda. Un acercamiento a un espacio parisino diferente en la que la multitud de distritos da lugar a multitud de percepciones diferentes de un mismo espacio. Se acaba la ciudad de la luz de los Campos Elíseos, la torre Eiffel o el museo del Louvre, « et le vrai est que la liberté des rues ne se plie à aucun type de rangement » (*La liberté des rues*: 60).

Primera percepción

En un primer acercamiento, la impresión del lector ante la estructura y composición de estas obras es de desorden y rapidez. Con todo, en el espacio paratextual de cada una de ellas se pueden detectar algunas particularidades. La primera, *La liberté des rues*, aparece dividida en seis apartados sin una determinada relación. Esa es la libertad de la calle que interesa al autor y cada una de las subdivisiones se refieren a los paseos de éste por las distintas calles de París. En lo único que se detiene, y no siempre, es en la elección de los distritos parisinos que quiere visitar. En *Le citadin*, por el contrario, las referencias temporales son mucho más precisas, de hecho, la obra recoge, según el propio autor como si de una crónica se tratara, sus salidas durante un año desde un otoño hasta el verano siguiente y encontramos algunas fechas entre el texto. En cuanto al espacio físicamente identificable, el propio autor es consciente de sus divagaciones por París y, de forma distinta a la obra anterior, ésta termina con un cuadro recopilatorio de información al lector sobre los distintos distritos que visita y las páginas en los que se encuentran. (Este mismo trabajo lo hemos realizado nosotros en *La liberté des rues*. Ver los cuadros anexos al final del artículo).

De esta manera, se pueden establecer dos cuadros comparativos entre las dos obras y ver como en ambas existen distritos privilegiados por los paseos del transeúnte. Uno de los distritos más visitados es el XX, visita que culminará en otra obra posterior de autor *Le Vingtième me fatigue* que también aparece acompañada de un documento anexo con el nombre de las calles que visita.

Es cierto, así pues, que en una primera percepción cualquier persona conocedora de la ciudad de París podría dibujar ampliamente los ir y venir de nuestro autor por sus calles. Los itinerarios aparecen cuidadosamente dibujados. En su defecto, si el nombre de la calle no aparece siempre habrá alguna iglesia, algún monumento, tienda o bar típico de la zona que pueda situarnos en el lugar que el autor quiera dar a conocer.

Recorrer París

Además de estos aspectos físicos de la ciudad, el recorrido del autor por la ciudad trasciende los márgenes de lo establecido sobre la ciudad de ensueño y de la luz. El trayecto incluye imágenes inéditas sobre su historia e incluso su futuro. El espacio se remodela continuamente y el objetivo de la escritura es reproducirlo de forma diacrónica. De nuevo, la perspectiva antropológica de Augé sirve para ilustrar la forma expositiva del novelista en estas obras. De nuevo, Augé, al final de su obra, a propósito de esa construcción de ciudad de ensueño:

París siempre será París, se cantaba antes de la guerra. Y es cierto que aún hoy se puede vivir en París (con dinero), trabajar en París (con un poco de suerte), pasearse por la ciudad (con un poco de paciencia y atención); en suma, se puede vivir en París (a pesar del tráfico y de la contaminación ambiental). Pero, ¿será París siempre París dentro de veinte, treinta o cincuenta años? (p.133)

Con una imagen algo menos desoladora, Jacques Réda se convierte en ese viajero de la ciudad que aprehende la realidad de sus barrios, de sus calles y en ocasiones de sus gentes.

En *Le Citadin*, Réda comienza: « Il arrive qu'à force de marcher [...] on perde peu à peu le sentiment de son identité propre » (p.11). La identidad es ahora de la calle:

A pied ou à vélo, j'ai d'ailleurs cessé de croire que je circule au gré de ma fantaisie. Je ne pense pas d'avantage obéir, en circulant, à quelque plan préétabli pour me guider ou pour me perdre. Il me semble plutôt que sans se préoccuper de mon cas, ce sont les rues elles-mêmes qui se déplacent, s'ébattent et je me laisse remuer, prenant discrètement ma part du plaisir qu'elles échangent. (*La liberté*: 59)

En realidad, la fusión del autor con la ciudad se realiza a través de la escritura. De hecho, encontramos en *La liberté des rues* la comparación de París con un texto:

[...] il serait à présent tentant de comparer la ville à un texte: un poème, un roman, une superposition de récits comme dans un palimpseste où rien ne s'effacerait complètement, où chaque nouvelle rédaction, née de la précédente, garderait des traces à mesure de plus en plus rares, mais d'autant plus parlantes, de tous les états successifs. (p.70)

Para el antropólogo, la ciudad-memoria es la ciudad de la historia, aquella que queda reflejada en sus monumentos, percibida de todos los elementos que a lo largo de la historia la han ido conformando. De la misma manera queda reflejada en la obra de Réda: «Au prix de ce minime effort d'imagination on s'aperçoit que les rues de Paris sont bordées de monuments» (*Le Citadin*: 64). Según Augé «el recorrido urbano de cada individuo constituye una manera de apropiarse de la historia a través de la ciudad...la referencia misma impregna todos los desplazamientos»; car l'histoire «veut la mort et la renaissance de tout» (*Le Citadin*: 26).

La primera concepción de París por parte de Jacques Réda, es la de una ciudad múltiple, concebida como distritos diferentes que a lo largo de la historia han ido dibujando el estado actual de la ciudad: « Ainsi, dans la plupart d'arrondissements, décèle-t-on un échantillonnage plus ou moins complet des diverses phases (champêtre, faubourienne, artisanale, aristocratique, manufacturière, mercantile, bourgeoise, technocratique) par lesquelles la capitale a passé » (*La liberté*: 66). Réda ironiza sobre aquellos que no comprenden este tipo de división administrativa. « Bien des Parisiens d'une intelligence supérieure pourtant, et de sensibilité très fine, s'étonnent en découvrant qu'une même voie publique peut appartenir à deux, voire à trois arrondissements différents » (*Liberté*: 65).

Dos visiones, en este sentido, encontramos en la obra del autor: por otro lado aquellos elementos intertextuales que se reconocen en París, y, por otro, la dimensión sensorial de la ciudad. Está claro que la ciudad es de aquellos que la han habitado y la han ido conformando y dándola a conocer. Elementos intertextuales encontramos en las dos obras analizadas, se pueden señalar un par de ejemplos:

En *La liberté des rues* « Une fois de plus je m'excite dans ce quartier [...] je pense toujours à Mallarmé, au 89 de la rue de Rome. Je me tiens là, sous la plaque commémorative chargé de poussière, le temps de réciter le sonnet *Ses purs ongles*, à mi voix, en remuant le moins possible les lèvres pour ne pas inquiéter les passants » (p.131).

En *Le Citadin*, podemos leer también varios ejemplos:

...en plus serein encore peut-être, parce qu'on n'y pense pas aux centaines de malheureux guillotins dont les restes sont enfouis là-bas [...] et parmi lesquels sont perdus les os d'André Chénier. Humains, nous ressemblons aux feuilles d'un ombrage..., m'étais-je dit, lors de cette visite plus ancienne, non sans évoquer d'autres souvenirs appelés par le silence, car j'étais seul à Picpus comme ici. (p.49).

El hecho es que la propia ciudad está llena de estos elementos por el hecho de nombrar las calles por personajes ilustres a lo largo de la historia, hecho que también discute el autor:

Au passage il me faut exprimer combien la coutume de donner aux rues des noms des personnes, en particulier des noms des poètes ou d'écrivains, me paraît discutable et peu poétique. On aurait beaucoup mieux honoré Hugo, Nerval, Baudelaire, La Fontaine, Claudel, Proust, et l'effet poétique en serait formidablement accru, si l'on abat choisi plutôt certaines de leurs oeuvres... (*La liberté des rues*: 79).

Sobre la dimensión sensorial de la ciudad de París, ya ha sido suficientemente estudiada en los poemas de Réda, pero en estas obras no nos deja indiferentes: la noche, las sombras, el color del cielo en París. En *La liberté des rues* estas sensaciones están recogidas

sobre todo en la primera parte titulada “L’activité du soir” aunque también nos encontramos la lluvia:

Il pleut et il pleuvra toujours. Le ciel n’est qu’un épais rouleau de buvard trempé que le vent dévide et paraît par moments désagréger, mais plus bas les lambeaux s’entassent et se réagglomèrent. (*Liberté*: 166).

Los mismos colores y sombras aparecen en todo el texto de *Le Citadin*: p.47, 57, 65, 66.

La ciudad es también un lugar de encuentro de personas y de referencias visuales. Por este camino, llega a la personificación: « la ciudad como persona es evidentemente la ciudad en la que las personas pueden cruzarse y encontrarse » (Augé: 121).

Así aparecen conformadas ciertas referencias visuales en las obras que analizamos: « Pareil à certain type de nebuleuse et à l’humble coquille de l’escargot, c’est tout simplement la figure en spirale que dessinent les vingt arrondissements de Paris ». (*Liberté*: 68-69).

La misma idea aparece en el siguiente texto:

Ai-je bien fait de changer d’arrondissement?. Je n’ai guère parcouru que deux cents mètres mais la rue du Faubourg-Saint Antoine forme un fleuve frontalier, un bras de mer à courants qu’on passe vers une autre espèce d’île. C’est ainsi en tout cas, que je me représente la ville (*Citadin* : 29).

Por último, según Augé, recibimos imágenes y fabricamos imágenes de las ciudades. Quizá sea esta visión la más futurista del antropólogo puesto que recoge el rápido desarrollo de la ciudad, que escapa a las personas que lo habitan. Barrios periféricos con variadas tipologías de individuos, multinacionales que unifican ciudades eliminando lo personal y cultural propio. En este sentido nacen los nacionalismos que apuestan por lo autóctono frente a lo que Augé nombra como los no-lugares: autopistas, aeropuertos, centros comerciales. Podíamos quedarnos con algún ejemplo sobre este aspecto escogido de *Le Citadin*: « De ces immeubles aux teintes de pivoine, aux volumes moderes, aux lignes aussi dépourvues de mauvais goût que de fantaisie, émane une philosophie de l’existence que, certes, on attribuerait à tort aux habitants du quartier ».

Conclusión

Este ir y venir, un deambular continuo que se ha convertido en reflexión sobre la vida en la ciudad, queda recogido muy bien y a modo de conclusión en un artículo aparecido en la *Quinzaine Littéraire* a propósito de otra obra de Jacques Réda anterior a las analizadas y que resume el pensamiento del autor a lo largo de su carrera: « l’auteur ne sait pas toujours très bien si passant, regardant, s’inscrivant dans le paysage qu’il traverse, il ne devient pas le personnage du tableau qu’il décrit, dans une sorte d’effet en retour, si l’extérieur en réalité,

n'est pas dans sa tête, ou encore si lui même n'est pas le monde qu'il arpente, à la fois marcheur et terrain de la marche, voyageur et voyage » (Marie Étienne en la *Quinzaine Littéraire* sobre *Chateaux de courants d'air*, 1987). Así no solo el individuo se funde en la ciudad sino que ella misma se desarrolla en función de cada uno de sus transeúntes.

Bibliografía

Página web sobre Jacques Réda en donde pueden encontrar referencias a toda su obra: <http://membres.lycos.fr/jfduclos/index-reda.htm>

Bécache M.. cf. Micolet Hervé (ss dir). (1994) *Lire Réda*. Presses Universitaires de Lyon.

Engel-Roux, B. (1999) *Rivage de Gètes, une lecture de Jacques Réda*. Babel Editeur, Mazamet.

Etienne M. (1987) “Circular dans la ville”, *La Quinzaine littéraire* 1-15/3/87.

Farasse G. (1998) “Réda en trompe l’oeil”, *Empreintes*, Presses Universitaires du Septentrion.

Rougé, P.(2002). *Aux frontières. Sur Jacques Réda*. Paris. Presses Universitaires du Septentrion.

Cuadros Anexos	
TABLEAU DES PRINCIPALES CORRESPONDANCES EN LA LIBERTÉ DES RUES	TABLEAU DES PRINCIPALES CORRESPONDANCES EN LE CITADIN
Paris V ^{ème} Arrondissement: p.115	Paris IV ^{ème} Arrondissement: p.79-80
Paris VIII ^{ème} Arrondissement: p.20/ 127	Paris VII ^{ème} Arrondissement : p.167 / 170
Paris IX ^{ème} Arrondissement: p.52 / 63	Paris VIII ^{ème} Arrondissement: p.135 /138
Paris XI ^{ème} Arrondissement: p.212	Paris IX ^{ème} Arrondissement: p.81 / 85
Paris XIV ^{ème} Arrondissement: p.18	Paris X ^{ème} Arrondissement : 179 / 182
Paris XV ^{ème} Arrondissement: p.22	Paris XI ^{ème} Arrondissement: p.26-31/ 69-78/ 110-113
Paris XVI ^{ème} Arrondissement: p.88 / 138-139/ 148	Paris XII ^{ème} Arrondissement : p.35-43/ 47-53/ 106-109
Paris XVII ^{ème} Arrondissement: p.28 / 83/ 116/ 125-126/ 163	Paris XIII ^{ème} Arrondissement : p.111/ 129
Paris XVIII ^{ème} Arrondissement: p.95/ 120	Paris XIV ^{ème} Arrondissement: p.152-155
Paris XIX ^{ème} Arrondissement: p.111/180	Paris XVI ^{ème} Arrondissement: p.60 / 63
Paris XX ^{ème} Arrondissement: p.32/ 39/ 166-167/ 172	Paris XVII ^{ème} Arrondissement: p.11-16
	Paris XVIII ^{ème} Arrondissement: p.176 /178
	Paris XIX ^{ème} Arrondissement: p.57- 59/ 118-119
	Paris XX ^{ème} Arrondissement: p.44-46/ 64-65/ 86-94/ 130-134/ 171-175

MARÍA LORETO CANTÓN RODRÍGUEZ

Universidad de Almería

Perception et lecture à haute voix: langue-littérature

Cette communication que j'ai voulu introduire en écoutant la voix de Gaston Bachelard¹, le philosophe et le poète, s'inspire fondamentalement du besoin de nouvelles formes de pensée et de langage tel que l'ont manifesté les sciences humaines dans la deuxième partie du vingtième siècle, en particulier la sociologie de Norbert Elias et celle d'Edgar Morin. Du besoin de conciliation entre la philosophie et la poésie; de la reconnaissance de celle-ci comme forme de savoir, le savoir de l'imagination. Elle s'appuie également sur une critique littéraire post-structuraliste de laquelle je voudrais retenir le regard que le médiéviste Paul Zumthor² jette notre époque, ainsi que les travaux du linguiste et poéticien Henri Meschonnic.

Dans sa démarche démystificatrice, dans son projet d'une sociologie réaliste Norbert Elias n'exclut pas le besoin des mythes, le besoin du rêve. Mais c'est aux poèmes d'assurer la réalisation de cette projection. La mission de l'art est justement de fournir un espace imaginaire, de procurer la dimension du rêve, de récupérer les facultés de perception visuelle et auditive, instruments de connaissance et de savoir³.

Assistons-nous, justement, à une récupération des énergies orales de l'humanité comme l'affirme le médiéviste Paul Zumthor? Il entend par récupération non le retour en force de la voix à travers les *media* auditifs (radio-télévision), car ceux-ci, comme l'ordinateur, ne font qu'accentuer la perte de la corporéité, le volume réel du corps dont la voix n'est que l'expansion. Zumthor pense surtout à la présence de la musique et de la chanson dans la vie des jeunes, au désintérêt de la lecture qui l'accompagne. Les énergies

¹. "Je crois que... au seuil de cette conférence il serait peut-être bon que nous créions un mot nouveau, s'il n'y a pas de mot nouveau il n'y a pas d'article pour une conférence. Vous savez que... ainsi de prendre le problème tout à fait cosmique... je vais vous montrer par conséquent que toute la planète est en train de parler. Mais il va falloir y créer un concept... Et bien le concept est le suivant: je vais le classer au milieu des concepts très métaphysiques. Les métaphysiciens, les bergsoniens ont parlé d'une biosphère, c'est à dire parlant d'une petite couche vivante où il y avait des forêts, où il y avait des animaux, où il y avait des hommes même... alors ça c'est la biosphère. Et puis les idéalistes – il y en a partout – ont parlé de la noosphère à propos d'une sphère de pensée... On vous a parlé de la stratosphère, on vous a parlé de la ionosphère, les principes physiques de la radio heureusement bénéficient d'une couche ionisée. Et bien quel est le mot qui convient pour cette parole mondiale, cette parole cosmique? Et bien c'est la logosphère. Nous parlons tous dans la logosphère, vous êtes ici, si vous voulez bien prendre la parole tout à l'heure avec moi, les citoyens de la logosphère". Bachelard, G., in Schaeffer, P., *Les Grandes Heures de la Radio, 1942/1952...* Paris, Phonurgia Nova/ INA, Archives Sonores, 1994.

². Zumthor, P., *Performance, réception, lecture*, Le Préambule, 1990.

³. Cf. Elias, N., *Qu'est-ce que la sociologie?*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1991.

vocales, déplacées durant des siècles par l'hégémonie de l'écriture, devenues abstraites, absentes, fausses, artificielles dans les systèmes de communication de notre société donneraient de nouveaux signes de vie.

Zumthor se refuse à pronostiquer la mort de la littérature mais il ne s'étonne pas du rejet de la lecture chez les jeunes dans l'univers de néo-vocalité qui est en train de s'instaurer pour eux. Devant la dominante musicale de l'univers culturel des moins de vingt ans, le spécialiste de l'oralité reconnaît un changement, le besoin d'un changement dans le type de médiation du poétique. Les formes d'art du rock, du chant dans la musique témoignent d'un plaisir poétique corporel absent de la lecture « littéraire », une fois que celle-ci est devenue passive, solitaire, abstraite.

L'intégration de la perception sensorielle dans les études linguistiques et littéraires se fait nécessaire; elle est inséparable d'une réflexion sur le langage et sur la pensée poétique qui, sous le signe de Rimbaud et de Mallarmé, considère la continuité langue-littérature, oral-écrit, corps-langage, imaginaire-réalité.

Pour Meschonnic, lire Mallarmé représente lire cette continuité, où travaille le poème comme universel du langage. Pour parler ainsi du poème il faut surmonter les fossiles théoriques que sont l'opposition du fond et de la forme dans la notion de signe, le cliché qui oppose le langage ordinaire et le langage poétique. Le poème s'écrit en prose et en vers. Et il n'y a qu'un passage du poème: l'invention de soi dans un rythme. Vers ou prose.

Mallarmé, à la différence des sciences du langage, dresse la littérature vis à vis du langage. Il cherche à relier la prosodie et l'image, la langue et la littérature, la prose et la poésie. Dans la langue il accorde le privilège au point de vue littéraire. Il le déplace de la langue au discours.

Mais l'attention qu'on porte à la voix dans la littérature considère plutôt l'analyse du discours d'un point de vue strictement linguistique, pragmatique, plutôt que de la perspective de la vocalité. D'autre part, au lieu que la voix soit entendue comme l'intime extérieur, comme une rythmique de la subjectivation, l'oralité reste le plus souvent comprise en termes traditionnels comme du sonore. Étudier la vocalité demande d'aborder le langage physiquement et psychologiquement, dépassant la fonction linguistique, abordant ses formes poétiques plutôt qu'informatives.

Dans ce nouveau contexte, des formes nouvelles de lecture viennent se dégager.

Il semblerait d'après Georges Jean, disciple de Bachelard, que nous assistons à une résurgence de la lecture à haute voix.

La lecture à haute voix est une des formes de survie de l'écriture à notre époque. Je ne pense pas tellement à l'édition du livre en audio ou aux lectures publiques à la mode, qui sont aussi une manifestation de la résurgence de la fonction de la voix dans notre société, mais à l'acte de lecture. L'intention de son livre *La lecture à haute voix*⁴ est de montrer que cette forme de lecture reste une voix, une voix dans un corps, et que dans cette corporéité la lecture, la littérature, reste actuelle.

Il n'y aurait donc, comme le propose Zumthor, qu'une différence de degré entre la performance d'une lecture à haute voix et la lecture silencieuse. La lecture est une activité solitaire et le livre n'existe vraiment, reconnaît Georges Jean, que dans la lecture individuelle et silencieuse. Le sens de la lecture à haute voix est de l'assumer comme une façon de lire autrement, et accessoirement une manière de vérifier les cadences sémantiques du texte scriptural.

L'écriture à haute voix, l'écriture utopique d'Artaud, ou le « bruissement de la langue » de Roland Barthes, nous semblent aujourd'hui plus proches de notre sensibilité qu'en 1970. Mais la littérature n'a jamais été autre chose que la réalisation de l'oralité.

Proust évoquait la rythme oral qui accompagne toute lecture muette. La lecture est pour lui « course éperdue des yeux et de la voix », éperdue, c'est à dire exaltée, agitée, perdue, émue. Proust fait allusion à une transformation de l'esprit et à un plaisir.

Dans cette transformation réside le poème, selon Meschonnic, l'activité du poème; en quelques phrases, en quelques mots.

Une activité de la lecture comprise dans la formation de la personnalité a toutes les chances de survivre justement par le fait de satisfaire un désir, un besoin vital. Toute lecture meut intérieurement, elle est pour l'enfant, non seulement une activité qui forme l'esprit, elle donne nourriture à l'imaginaire, engage le corps autant que l'intelligence.

Mais non seulement pour l'enfant. A une époque où les hommes vivent dans une dispersion, la lecture à voix haute est une manière de concentrer l'attention. C'est une forme d'intégration du corps dans la lecture à travers l'écoute de la propre voix, une stimulation énergétique par le travail de l'oreille sur le langage, si on veut bien évoquer ici les principes de l'audio-psycho-phonologie définis par Alfred Tomatis ou les études sur la voix humaine entrepris par le linguiste hongrois Yvan Fonagy.

La lecture à haute voix est une pratique de la lecture vivante qui assure la revanche de la "vive voix", sur la lettre morte. Sur le plan littéraire la lecture à haute voix conduit au sens.

⁴. Jean, G., *La lecture à haute voix*, Paris, Les Éditions de l'Atelier/Les Éditions ouvrières. 1999.

Lire un conte de Voltaire, c'est retrouver, d'après Fonagy, la rapidité, la nervosité maîtrisée; par contre lire à haute voix un texte de Proust c'est former sa voix à la longue respiration; un autre exemple, la cacophonie qui clôt la pièce de Ionesco *La cantatrice chauve* nous rend l'agressivité d'un langage discontinu, éclaté. Dans la dernière scène de la pièce, au fur et à mesure que l'agressivité augmente les injures se forment par des phrases sans aucune justification sur le plan lexical, par une accumulation des K "dures".

La lecture à voix haute est instrument de connaissance du texte littéraire. Elle en révèle la nature et le degré de compréhension sémantique. Elle révèle la continuité entre la langue et la littérature. Et il est nécessaire avant tout de cesser d'identifier cet exercice avec la fausse lecture à voix haute pratiquée à l'école, déchiffrement pur, répétition mécanique. Le travail de la lecture à haute voix montre, à travers la perception de la langue (intonations, silences, reprises) que le lecteur comprend ce qu'il lit. Une pédagogie de la lecture se fait nécessaire dans la formation. À partir de sa riche expérience avec les jeunes et les adolescents, Georges Jean insiste sur l'utilité de la pratique de la lecture au moment d'introduire l'explication de la littérature. La perception musicale d'une écriture facilitera toujours l'analyse des signifiés. À ce propos on ne dénoncera pas assez combien une linguistique mal comprise a ravagé la littérature, à quel point la science du "texte", recourant à un discours, jargon, abstrait et semé d'opérations arithmétiques a totalement désincarné l'écriture.

Il est important de comprendre comment aborder cette lecture à haute voix. Surtout si elle aborde des textes poétiques. Il ne s'agit pas de célébrer la poésie, de confondre l'amour de la poésie avec la poésie. Pour rester lecture d'un texte, la lecture à voix haute exige une retenue de la part du lecteur afin que les nuances émotionnelles ou argumentatives proviennent du texte et de l'écriture, qui ne demandent aucune éloquence, aucune représentation.

Contre des récitations plus emphatiques que fidèles au texte, Paul Valéry n'hésitait pas de conseiller une approche lente, progressive:

Et surtout ne vous hâtez point d'accéder au sens. Approchez-vous sans force et comme insensiblement. N'arrivez pas à la tendresse, à la violence, que dans la musique et par elle. Défendez-vous toujours de souligner les mots. Il n'y a pas encore des mots, il n'y a que des syllabes et des rythmes. Demeurez donc dans ce pur état musical jusqu'au moment où le sens survenu peu à peu ne pourra plus nuire à la forme de la musique. Vous l'introduirez à la fois comme suprême nuance qui transfigure sans altérer votre morceau. Mais il faut tout d'abord que vous ayez appris le morceau ⁵.

⁵. *Ibid.*, p.68

L'apprentissage de la lecture exige une connaissance des textes. La mémorisation ne concerne pas seulement les pièces de théâtre ou les poèmes destinés à la lecture publique. Tout texte qu'on voudra lire à haute voix demande d'être appris, dans le sens d'être lu attentivement et saisi sémantiquement dans ses articulations. La lecture à voix haute qui s'adresse à un public est un acte complexe car il représente un exercice de présence/absence de la part du lecteur. Si la posture, le geste, les mains sont des composantes de l'intégration corporelle du texte, d'autre part le lecteur doit disparaître derrière le texte, derrière le livre.

Très souvent il arrive que le lecteur oublie qu'il n'est pas acteur comme au théâtre. Le texte écrit dirige toute l'opération dans l'acte de lecture. Le lecteur doit s'en imprégner sans jouer, sans interpréter la lecture.

En définitive, l'activité de la lecture doit se penser dans le cadre de sa propre histoire. Georges Jean nous y invite par un rappel de la fonction de la lecture à voix haute dans la culture orale de la Grèce antique, avant la ponctuation et l'orthographe. L'écriture grecque n'aurait pas existé sémantiquement en dehors de l'oralisation, ce qui lui donne la vie. «L'écrit est là pour produire un son dont l'oreille seule va connaître le sens» affirme Jasper Svenbro⁶.

La lecture à voix haute est également à mettre en rapport avec l'oratoire classique. Quintilien considérait cette forme de lecture un acte, le contraire de la passivité à laquelle notre époque la réduit. L'acte de lecture représente un engagement corporel de la part du lecteur. C'est reconnaître que toute lecture nous transforme intérieurement et qu'il s'agit d'une activité bénéfique non seulement pour la formation de la personnalité dans la période de l'enfance, mais qu'elle sollicite l'imagination, le corps, l'intelligence, tout au long de la vie.

Il est difficile d'imaginer la pratique de la lecture à haute voix dans notre comportement social, de penser qu'elle deviendra une de nos habitudes. Mais nous pouvons imaginer de la considérer dans nos enseignements, en tant que lecture oralisée, comme une opération gestuelle qui exige l'activité de la perception visuelle et auditive.

Une lecture du texte littéraire oralisé déclenche une forme de connaissance différente de celle de l'explication et du commentaire. Le discours de cette forme de connaissance nie le discours théorique. La parole qu'il adopte n'est pas dogmatique, ni catégorique, ni déductive, elle est de l'ordre de l'imprégnation personnelle.

Le discours est de nature poétique, ou si l'on préfère, de l'ordre de l'imagination conçue comme *translatio*, en termes de rhétorique. Elle nous introduit dans le monde des analogies, elle ouvre notre esprit à une continuité réelle entre notre présence au monde et le

⁶. *Ibid.*, p.23.

monde même à travers le corps et l'imaginaire, elle nous approche de la définition surréaliste de la poésie.

Corps, langage, imaginaire, définissent l'oralité de la littérature. Celle-ci, toujours actuelle parce qu'universelle. La poésie, activité de l'imagination sur le langage, couvre de façon globale les trois domaines. Il est temps donc d'évoquer le point de vue anthropologique dans les études littéraires. Celui que Paco Hernández a introduit dans la recherche universitaire en Espagne dans les années 70 du siècle dernier. Lorsque nous étions introduits à la psychocritique de Charles Mauron, c'était non seulement à la découverte d'un mythe personnel que nous étions poussés à travers la saisie de métaphores obsédantes. C'était l'écoute d'un ton personnel qui s'activait, c'était la mobilisation de notre imaginaire qui réagissait au dynamisme de l'image. Et lorsque il s'agissait d'intégrer la méthode de la mythocritique dans l'analyse du fonctionnement des structures narratives c'était à partir d'un esprit interdisciplinaire qui questionnait la sociologie, la psychanalyse, la linguistique, l'ethnologie. C'était le structuralisme. Mais au-delà du structuralisme les travaux de Gilbert Durand procuraient non seulement un catalogue de l'imaginaire, mais une méthode de convergence définie par des opérations du psychologisme humain telles que l'analogie et l'homologie. La critique bachelardienne qui l'inspirait ne se limitait pas à la classification des éléments, elle contribuait à créer un surrationalisme qui comme le surréalisme offre un dépassement où la raison et l'imaginaire travaillent ensemble.

Après le structuralisme la critique littéraire a été sérieusement questionnée. Finie l'époque d'homogénéité dans les sciences humaines sous l'égide de Marx, Saussure, Freud, Jung. Les notions de science, de connaissance, l'histoire, la philosophie sont mises en cause. La réalité, ontologiquement univoque et homogène, sur le plan du savoir apparaît conflictuelle et hétérogène. On peut en revendiquer une vue globale, non totale. Ce n'est plus à quelque description objective de la réalité que tend la connaissance mais à un système à partir du moi, à partir du sujet, du sujet en relation. Une telle pratique ce n'est pas l'intellect que la procure, mais la poésie. Non celles des figures du langage mais celle qui se confond avec une manière de connaître le monde. Et nous retrouvons de nouveau Bachelard. "Il faut retourner à Bachelard" insistait Paco, lucide toujours devant la sémiotique à la mode, la critique textuelle à la mode, les formalismes vides et triomphants dans les méthodes d'analyse littéraire.

L'imagination, faculté poétique, agit en tant qu'opération personnelle, traduit la projection de l'individu sur le monde. Si Bachelard place l'image sous le signe de "l'homme heureux" c'est en fonction de cette réalisation imaginaire, mais combien réelle, telle que la croyait le surréalisme.

Mais tout cela est loin d'être admis. Un autre réalisme triomphant ignore la modernité des avant-gardes.

Un des traits de la seconde moitié du vingtième siècle est de se nourrir du concret et du réel. Mais les poètes, affirme Alain Jouffroy auteur d'un *Manifeste de la poésie vécue*, oublient souvent d'appréhender les choses par elles-mêmes. Ils oublient que la poésie est avant tout perception et révélation simultanée du réel, expérience sensorielle de la diversité matérielle du quotidien. La poésie désancrée du langage proposée par le surréalisme comme pratique de la poésie n'a pas été comprise par la postérité et le refus qu'elle a suscité engendre l'oubli de l'envergure de son entreprise: son aventure spirituelle, même dans la question du langage. Car il ne s'agit pas, dans la récupération du langage, de créer de nouvelles transcendances ni d'attribuer une nouvelle essence à la poésie, mais d'assimiler la dimension du poète *voyant*, défini par Rimbaud: la voyance en tant que perception sensorielle, « les yeux et les oreilles ouvertes. Lire « les yeux et les oreilles ouvertes ».

L'université, l'enseignement négligent cet aspect de la culture générale, cette forme de savoir qu'est la lecture à haute voix et que j'aimerais comprendre ici en tant que pratique d'une pédagogie du non, toujours dans le sillage de Bachelard et de son disciple Georges Jean. Une pédagogie basée dans la nécessité d'un véritable changement de mentalité, de réagir vigoureusement autant contre la transmission livresque d'un savoir que contre un laxisme d'une pédagogie qui ne conduit qu'à l'infantilisation de l'enseignant à force de se mettre à la portée de ses élèves. Bachelard dénonce le caractère illusoire, la « psychologisation » du dialogue enseignant/enseigné, très souvent faux dialogue qui se dérobe du véritable objet de tout enseignement qui est de comprendre le monde.

C'est donc comme une pratique précise que j'ai voulu présenter ici l'intérêt de l'activité de la lecture, dans l'idée d'un enseignement conçu comme une « initiatique du cheminement » autour de l'idée banale peut-être mais si peu acceptée selon laquelle « il s'agit d'élaborer la connaissance, plutôt que l'acquérir »⁷.

Par une pédagogie du faire Georges Jean pense à une entreprise dans laquelle le maître fabrique avec l'élève une démarche de connaissance et de rêverie. Il rejoint ici les thèses de Zumthor au moment où ce dernier considère la lecture comme performance et l'imagination critique comme méthode à adopter dans les études littéraires. La cohérence et l'actualité de la pensée bachelardienne se montrent, d'autre part, dans le refus de se tenir au pittoresque, dans le fait de distinguer le « perçu » et le « créé », l'image perçue et l'image créée étant deux

⁷. Bachelard, G., *Essai sur la connaissance approchée*, cité par Jean, G., *Bachelard, l'enfance et la pédagogie*, Paris, Editions du Scarabée, 1983, p.127.

instances psychiques très différentes: « Cette conviction selon laquelle l'imagination travaille, comme la raison, *contre* l'apparence permet à Bachelard de montrer que la *poésie* sur le plan qui lui est propre, est, comme la raison, instrument de connaissance profonde »⁸.

La sociologie de notre époque travaille dans cette direction. Lorsque Norbert Elías reconnaît que l'avenir des sciences humaines viendra marqué par la poésie plutôt que par la philosophie conceptuelle c'est à l'activité de l'esprit à travers les métamorphoses d'une démarche imaginante qu'il pense. Edgar Morin invite également à dépasser la séparation, la disjonction qui s'opère dans nos sociétés contemporaines occidentales entre la prose et la poésie, à considérer « le halo de significations qui entoure chaque mot, chaque énoncé et essaie de traduire la vérité de la subjectivité »⁹.

Le halo de significations qui entoure chaque mot, chaque énoncé. C'est à ce niveau qu'opère le poème, c'est en le disant que la poésie agit, transforme.

Comme l'enfance, le temps de la lecture est le temps de la lenteur, de la patience, de l'émerveillement, de la reconquête d'espaces intimes, mystérieux, espaces de vacance, espaces de résistance.

Pour conclure, il est inévitable de penser à Proust, évoquant sa mère lorsqu'elle lisait à haute voix une page de Georges Sand:

[...] ces phrases qui semblaient écrites pour sa voix et qui tenaient tout entières dans le registre de la sensibilité. Elle retrouvait pour les attaquer dans le ton qu'il faut, l'accent cordial qui leur préexiste et les dicta, mais que les mots n'indiquent pas; grâce à lui elle amortissait au passage toute crudité dans les temps des verbes, donnait à l'imparfait et au passé défini la douceur qu'il y a dans la bonté, la mélancolie qu'il y a dans la tendresse, dirigeait la phrase qui finissait vers celle qui allait commencer, tantôt pressant, tantôt ralentissant la marche des syllabes pour les faire entrer, quoique leurs quantités fussent différentes, dans un rythme uniforme, elle insufflait à cette prose si commune une sorte de vie sentimentale et continue»¹⁰

Continuité, de la réalité à l'imaginaire, de la prose à la poésie, de la langue à la littérature, du corps au langage, du lecteur à l'écrit.

LORETO CASADO

Universidad Pablo de Olavide

⁸. Jean, G., *op.cit.*, p.147.

⁹. Morin, E., *Amour, poésie, sagesse*. Paris, Seuil, 1997, p.39-40.

¹⁰. Proust, M. *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1954, p.56

Le regard du narrateur: la perception et l'expression des sentiments dans un roman d'Émile Zola

(*Une page d'amour*, 1878)

Nos expériences montrent que, dans notre travail interdisciplinaire, l'inspiration va dans les deux sens. D'une part, les littéraires fournissent souvent à la bonne surprise des linguistes de nombreux exemples pourvus d'interprétations souvent assez subtiles qui, pour les linguistes, représentent des faits nouveaux. D'autre part, les linguistes révèlent aux littéraires l'importance systématique qu'ont les faits linguistiques, les aidant ainsi à découvrir parfois des interprétations et des lectures encore plus riches.¹

Nous avons parlé, dans le résumé de cette communication, de Henning Nølke. L'importance que nous accordons à ses travaux et aux recherches menées par les linguistes qui, avec lui, ont développé la théorie linguistique de la polyphonie, la Scapoline (Théorie SCandinave de la POLyphonie LINGuistique) est due notamment à la particulière visée qu'ils se sont proposée. Le terme de polyphonie est très ancien en linguistique. Les travaux de Bakhtine des années 1920 l'avaient déjà introduit en vue d'étudier les rapports entre l'auteur et les personnages littéraires.

À ce propos il faut aussi parler de Ducrot, grâce à qui la polyphonie a été incorporée à la linguistique². Suivant la démarche de Gérard Genette (1972) qui faisait déjà la distinction entre celui qui parle et celui qui voit, Ducrot distingue entre le locuteur et les énonciateurs, censés de présenter différents points de vue.

Il faut néanmoins souligner la divergence nette entre les recherches de Ducrot et celles des scandinaves : si le premier vise à faire une description sémantique de la langue, l'objectif de la Scapoline est « de développer un appareil opérationnel d'analyses textuelles »³; c'est pourquoi ils vont traiter la polyphonie au niveau de la parole, car c'est la parole le lieu de l'interprétation et par conséquent le point de rencontre avec les littéraires.

Voilà donc la raison de notre choix. Nous sommes de l'opinion que, la conceptualisation d'un fondement théorique linguistique pour l'étude de tout type de textes,

¹ . Henning Nølke, Kjersti Fløttum, Coco Norén, *ScaPoLine. La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Paris, Éd. Kimé, 2004, p. 22.

² . *Ibid.*, p.19. D'après les linguistes scandinaves, "ce n'est qu'en 1982 qu'on trouvera les premières réflexions proprement théoriques sur la polyphonie dans l'article « La notion de sujet parlant » (in *Recherches sur la philosophie et le langage* 2, Université de Grenoble, pp.65-93).

³ . *Ibid.*, p.21.

tel que Nølke et son groupe, en contact avec nombre de linguistes français et européens sont en train de construire est le seul chemin pour éviter les routes herméneutiques, très fréquemment imprécises et impressionnistes, qui dominent aujourd'hui chez les littéraires.

Notre corpus de travail a été le roman d'Émile Zola, *Une page d'amour* (1878). Le but, peut être trop ample pour une communication de ce type, vise à montrer les procédés linguistiques relevant du *regard du locuteur* en vue d'exprimer les sentiments des êtres discursifs protagonistes du récit.

Étant donné que la Scapoline prévoit l'élaboration d'un modèle de l'interprétation des énoncés, nous essayerons par la suite de montrer quelques éléments de la langue qu'il faudra analyser dans le roman afin d'en tirer les instructions de l'émetteur y insérées. Celles-ci pourront nous conduire à des hypothèses interprétatives concernant le but de cette communication : la perception et l'expression des sentiments.

a/ La structure polyphonique

Chaque énoncé est comme un petit drame mis en scène par le locuteur. Souvent celui-ci ne se contente pas de jeter son propre regard sur le texte : il peut faire apparaître toute une panoplie d'êtres discursifs, chacun muni de sa propre voix, chacun présentant son propre point de vue. Le regard du locuteur devient polyphonique.⁴

Tout en prenant comme point de départ la Scapoline, nous résumons les instances énonciatives faisant partie de la configuration polyphonique :

a) *Le locuteur-en-tant-que-constructeur (abrégé en LOC)* assume la responsabilité de l'énonciation.

Alors, éblouie, **elle** quitta ce coeur triomphal de Paris, où toute la gloire de la ville paraissait flamber. Sur la rive droite, au milieu des futaies des Champs-Élysées, les grandes verrières du Palais de l'Industrie étalaient des blancheurs de neige; plus loin, derrière la toiture écrasée de la Madeleine, semblable à une pierre tombale, **se dressait la masse énorme de l'Opéra**; et c'étaient d'autres édifices, des coupes et des tours, la colonne Vendôme, Saint-Vincent-de-Paul, la tour Saint-Jacques, plus près les cubes lourds des pavillons du nouveau Louvre et des Tuileries, à demi enfouis dans un bois de marronniers. (*Une page d'amour*, p.82)

Le Locuteur-en-tant-que-constructeur (LOC) organise la description la focalisant sur le regard d'Hélène. Cependant, si nous croyons ce qu'il dit dans la lettre préface du roman, c'est son propre regard sur Paris qu'il est en train de faire passer. Rappelons le passage: «Aux jours misérables de ma jeunesse, j'ai habité des greniers de faubourg, d'où l'on découvrait Paris entier. Ce grand Paris, immobile et indifférent, qui était toujours là, dans le cadre de la

⁴. Nølke, H, *Le regard du locuteur 2*, Paris, Éditions Kimé, 2001, p.13.

fenêtre, me semblait comme le confident tragique de mes joies et de mes tristesses; j'ai eu faim et j'ai pleuré devant lui; et devant lui, j'ai aimé, j'ai eu mes plus grands bonheurs.»

b) *Le Locuteur de l'énoncé actuel (l°)*. Dans le roman étudié, le LOC ne construit pas une image de soi-même dans le texte, ce qui aurait donné lieu à la présence d'un locuteur actuel (l°) s'exprimant à la première personne. Le récit à la troisième personne, pris en charge par LOC est la seule preuve de cette instance énonciative qui gère les points de vue des autres êtres discursifs présents dans le texte.

c) *Les points de vue (abrégés en pdv)* dont les sources correspondraient aux énonciateurs de Ducrot⁵, et aux *êtres discursifs (ê-d)* de la Scapoline.

d) *Les êtres discursifs (abrégés en ê-d)* construits par le locuteur qui pourraient équivaloir aux personnages. Parmi ces êtres discursifs il faudrait signaler les protagonistes du discours : *le locuteur (LOC)* et *l'allocutaire (ALLO)* (première et deuxième personne) et ceux que Nølke appelle *les tiers*, c'est-à-dire le reste des ê-d.⁶

Les êtres discursifs sont très nombreux et ils se correspondent avec les personnages du roman. Ils prennent en charge les *pdv*. La Scapoline les considère comme des *personnes linguistiques* constitutives de l'univers du discours: Hélène / Jeanne ; M. l'abbé Jouve / M. Rambaud ; Juliette Deberle/ Henri Deberle /Pauline / Lucien ; la mère Fétu ; Rosalie-Zéphyrin ; Malignon ; les enfants ; les dames (Mlle. Aurélie). Le LOC est aussi un être discursif dans le sens où il n'existe que dans le discours, il n'entre jamais en scène comme source d'un *pdv* spécifique. Cette fonction est réservée aux autres *ê-d* qui sont les "débatteurs".

b/ Le discours représenté

Tout en suivant la ligne de recherche des linguistes scandinaves, nous sommes de l'opinion qu'une analyse polyphonique du discours représenté est un point de rencontre privilégié des études linguistiques et littéraires. D'après Nølke, le DR permet la représentation de l'énoncé (image de l'énonciation) d'autrui, des locuteurs représentés (les *ê-d* susceptibles de prendre la parole) , permet au locuteur de "dire" qu'il représente dans son propre énoncé,

⁵. Ducrot, O. et al., *Les mots du discours*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, pp.7-56.

⁶. Nølke, et al. (2004), op. cit., p.37.

l'énoncé d'un autre locuteur représenté. (2004:59 et 61). La Scapoline a élaboré une terminologie très claire pour la classification des types de discours représenté :

= *les discours direct et indirect rapportés (DDR /DIR)* sont accompagnés d'une expression introductive qui marque leur dépendance de la parole gérée par le locuteur. = *les discours direct et indirect libres (DDL / DIL)*, sans expression introductive permettent au locuteur de *montrer* la représentation de la parole de l'Autre.⁷

Le discours direct rapporté (DDR) se présente dans le texte étudié sous trois formes différentes :

a) Avec une expression introductive (c'est la forme la plus fréquente dans le roman) : « **Et elle s'entêtait à vouloir l'entendre parler.** » « Dis-moi, Jeanne, oh ! dis-moi, je t'en prie ! » (p.11) ; « **Mais Jeanne voulait tout de suite une réponse décisive.** » « Oh ! dis non, petite mère, dis non... Tu vois bien que j'en mourrais... Oh ! jamais, n'est-ce pas ? jamais ! » (p.121)

b) Accompagné des phrases incisives (en général il s'agit de verbes de parole ou de pensée) :

b-1 Situées à la fin du DDR : « Bonjour, petite mère » **cria Jeanne, qui s'éveillait à son tour.** »(p.283) ; -Au revoir Mère Fétu », **répéta Hélène qui étouffait.** (p.297)

b-2 Au milieu des DDR : « Avez-vous fini ? **cria Pauline qui se promenait sous les arbres d'un air boudeur.** Je m'ennuie, moi ». (p.62) ; « Allez-vous-en, **répéta Hélène, de sa voix basse et profonde, à l'oreille de son amant.** Vous voyez bien que nous l'avons tuée ». (p.392)

Certaines expressions introduisent le DDR de façon indirecte tout en produisant chez le lecteur une impression plus ambiguë : « **elle ne lui permettait plus de remuer.** » « Tiens-toi tranquille... Tu me regarderas faire le dîner de madame, si tu veux. » (p.99)

c) Avec une double expression introductive : « **Il parla** avec lenteur. » « Eh bien, **dit-il,** si d'ici une heure elle ne sort pas de cette somnolence, ce sera fini. » (p.205)

Le discours direct libre (DDL) permet au locuteur de s'effacer et de montrer (en termes de la Scapoline) l'énoncé des autres êtres discursifs. On le construit, en général, suivant le même schéma. À savoir une proposition introductive prise en charge par le locuteur de l'énoncé qui prépare l'irruption du DDL. Cette introduction contient toujours l'explication ou la justification de la parole qui suit. « Il se servait d'elle comme d'une aide, et

⁷. Nölke, H. et al. (2004), *op.cit.*, p.61.

elle était d'une obéissance religieuse, en voyant que sa fille semblait plus calme. « Venez...Vous allez lui appuyer la tête sur votre épaule, pendant que j'écouterai » (p.18) ; « Seule la minute présente existait, et ils la vivaient longuement, ne parlant pas de leur amour, habitués déjà l'un à l'autre comme après dix ans de mariage. « As-tu chaud ?-Oh ! oui, merci ». (p.333)

Le discours indirect rapporté (DIR), tout en transposant le discours source doit le DIRE et l'incorporer énonciativement. Ce type de DR favorise la focalisation sur le contenu plus que sur la forme malgré les transpositions de temps, de pronoms et des compléments circonstanciels. Dans le roman étudié, le DIR est moins fréquent que le DDR ou que le DIL. Cela pourrait être expliqué parce qu'ici le locuteur cède l'autonomie énonciative aux *ê-d*. La tendance globale du regard du locuteur chez Zola étant celle de gérer les *pdv* tout en les organisant dans une perspective unifiée : « Toutes ces dames parlaient à la fois. Il y en avait une qui se disait cassée ; et **elle racontait que, depuis cinq jours, elle ne s'était pas couchée avant quatre heures du matin.** » (p.31) ; « Mais, **il lui répétait qu'elle causerait beaucoup de peine à sa mère qu'on ne pouvait pas faire des sottises aux gens** ». (p.382)

Le discours indirect libre (DIL) permet la présence simultanée de deux locuteurs: LOC et locuteur représenté semblent partager le même *pdv*. Le DIL est la forme de DR privilégiée dans ce roman. Il faut dire que le locuteur, en tant qu'administrateur/gérant de la polyphonie du texte semble montrer une préférence pour l'expression des sentiments de la femme protagoniste. Le lecteur perçoit les sentiments des personnages à travers le tamis de la parole du locuteur, mais la trajectoire de cette *page d'amour* est surtout reflétée par les sentiments d'Hélène exposés dans un véritable travail de polyphonie mêlée où les limites des *pdv* du locuteur et de l'être discursif protagoniste sont intimement assemblés et le lecteur/interpréteur a du mal parfois à en établir la frontière :

Comme ces romans mentaient ! Elle avait bien raison de ne jamais en lire. C'étaient des fables bonnes pour des têtes vides, qui n'ont point le sentiment exact de la vie. Et elle restait séduite pourtant, elle songeait invinciblement au chevalier Ivanhoe, si passionnément aimé de deux femmes. (p.75)

L'abbé avait donc lu dans son cœur ? Il connaissait donc le trouble qui grandissait en elle, cette agitation intérieure qui emplissait sa vie, maintenant, et qu'elle-même jusque-là n'avait pas voulu interroger ? Son ouvrage tomba sur ses genoux. (p.113)

Hélène avait de grosses larmes au bord des yeux. **Comme cet enfant se portait ! Et sa Jeanne qui était si essoufflée pour avoir fait le tour de la pelouse ! Il y avait des mères bien heureuses !** Juliette, tout à coup, comprit sa cruauté. Alors, elle se fâcha contre Lucien. (p.240)

L'utilisation du DDL et du DIL cherche la création d'un effet d'autonomie chez les personnages et d'un certain effacement du locuteur qui semble confier le contrôle de la perception aux êtres discursifs. Cependant l'entourage de ces discours rapportés appartient entièrement au locuteur qui prépare ainsi l'interprétation des points de vue actualisés par les voix des êtres discursifs.

c/ Les îlots textuels

Ces éléments de la configuration polyphonique des énoncés sont aussi en rapport avec la parole de l'Autre, avec cette hétérogénéité énonciative qui caractérise tout énoncé, littéraire ou non. Il s'agit de ces fragments du texte marqués par des guillemets ou des parenthèses dont la source énonciative peut être explicite ou implicite. Cela va supposer que le locuteur de l'énoncé (l°) sera responsable ou non des îlots textuels selon la présence d'une source énonciative provenant de l'énoncé lui-même (polyphonie interne) ou d'ailleurs (polyphonie externe). En général, dans le roman de Zola, le locuteur n'est que partiellement responsable car la source est un être discursif connu : « C'était **une lettre de la tante de Rosalie** qui lui envoyait Zéphyrin Lacour, tombé au sort "malgré les deux messes dites par M. le curé". (p.90) ; « À toutes les questions suppliantes que lui adressait M. Rambaud, elle (**Hélène**) lui répondait par son terrible "parce que", qui expliquait tout ». (p.382) ; « **On** ne lui permettait que La Dame Blanche et le théâtre classique ». (p.63). Nous remarquons cet exemple avec un ON polyphonique comme source de "l'îlot textuel" qui se rapporte à l'éducation des jeunes gens de l'époque, concernant les spectacles. Cependant le lecteur ne considère pas le locuteur inclut dans le ON, c'est pourquoi ce serait un phénomène de polyphonie externe concernant le cadre socioculturel de l'époque. Puis il y a des titres d'opéras, des pièces de théâtre à la mode comme *Le Caprice* de Musset et des partitions musicales (le rondeau de Jacques André Dagingcourt par exemple) configurant cet entourage polyphonique présenté par le regard du locuteur comme appartenant à la société parisienne de l'époque.

d/ Les adverbiaux

De l'étude que nous avons faite de l'énoncé romanesque, nous pouvons tirer quelques conclusions: Les adverbiaux d'énoncé l'emportent sur le reste comme on s'y attendait pour un roman. La modalisation apportée par les adverbiaux prédicatifs relevés nous offre quelques idées pour la visée de notre travail: DOUCEMENT, presque toujours se rapportant à la parole et aux actions d'Hélène est la modalisation prédicative la plus fréquente à côté de son contraire BRUSQUEMENT concernant surtout l'attitude de la fille malade : « Alors, Madame

Deberle s'allongea **doucement** dans son canapé » (p.26). Entre les deux il y a toute une gradation qui nous permet l'observation attentive de cet univers perçu et exprimé par Zola à travers le LOC gérant la parole de l'énoncé. Du côté de la douceur il y a DELICATEMENT / LENTEMENT/ LONGUEMENT/ MOLLEMENT... Nous pouvons observer que le regard se promène toujours longtemps sur Paris, ce calme dans la contemplation serait un des liens établis entre l'homme et le milieu tel que Zola le conçoit. Du côté de l'énergie, de la force et de l'intensité : BRUSQUEMENT / VIVEMENT / VIOLEMENT/ PROFONDÉMENT / ANXIEUSEMENT / TERRIBLEMENT...caractérisant soit le comportement rude et parfois violent de la fille, soit le caractère énergique de Juliette, la femme du docteur Deberle face à la douceur d'Hélène...Quant à la souffrance, à cause du drame se déroulant le long de l'énoncé, nous soulignons l'adverbe PÉNIBLEMENT remarquant les instants le plus douloureux pour la protagoniste. « Pendant qu'elle montait **péniblement** l'escalier en s'aidant de la rampe, son parapluie s'égouttait sur les marches. » (p.353); « Hélène marchait **péniblement**, cherchant du regard devant elle » (p.412)

Nous avons aussi trouvé des adverbiaux illocutoires à l'intérieur des discours directs rapportés, du type CERTAINEMENT, JUSTEMENT, VRAIMENT/ SÛREMENT... qui ont une valeur de renforcement de la véridiction, de présentation de l'énonciation ou d'instruction en vue de l'interprétation desdits DR. : « **Certainement**, cela est très doux. Vous vous sentez parfaitement heureuse, je le comprends. Seulement sur cette pente de la solitude et de la rêverie, on ne sait jamais où l'on va ». (p.112); « **Vraiment**, cet enfant me met hors de moi », reprit Mme. Deberle, qui redevenait toute blanche et s'allongeait comme brisée de fatigue ». (p.58)

e/ Les connecteurs

Nous remarquons la présence de MAIS, mais aussi d'autres adverbiaux connecteurs du type POURTANT, CEPENDANT, marqueurs de l'opposition des arguments du discours de l'énoncé, ainsi que SANS DOUTE (situé plutôt dans la sphère de la certitude des arguments présentés). « Il était **sans doute** en face d'une de ces affections chloro-anémiques, si insaisissables, et dont les complications sont terribles, à l'âge où la femme se forme dans l'enfant ». (p.202-203).

La présence de MAIS dans un énoncé suppose d'abord l'opposition des arguments exprimés, pour exprimer ensuite le choix de la part du locuteur. Le regard du locuteur se cache aussi dans ce type de constructions discursives tout en laissant les instructions pertinentes à l'interpréteur : « Elle avait eu peur du docteur d'abord; dans son salon, elle

aurait gardé la froideur méfiante de sa nature. **Mais** là, ils se trouvaient loin du monde... » (p.50) ; «“Embrasse-moi, Jeanne.” **Mais** l’enfant ne reconnaissait pas davantage la voix ». (p.356). Dans les exemples proposés nous distinguons entre les connecteurs qui articulent le discours du locuteur et ceux qui apparaissent à l’intérieur des DR où le locuteur laisse la prise en charge des arguments aux ê-d.

Conclusions

Nous avons voulu rendre compte de quelques phénomènes linguistiques, tels que l’organisation polyphonique du texte, l’étude des adverbiaux et des connecteurs en mettant l’accent sur le rôle primordial du LOCUTEUR en tant que constructeur de l’énoncé et par conséquent le responsable de la perception et l’expression des sentiments relevés le long du récit. Le locuteur, dans son travail de s’associer à quelques ê-d et de se dissocier d’autres, laisse les traces pertinentes pour le travail d’interprétation du lecteur des énoncés littéraires.

Dans le cas de Zola et de l’énoncé choisi, la perception de la réalité extérieure et intérieure passe toujours par l’expression d’un locuteur qui, tout en étant éloigné de la scène construite par lui, (car il ne présente aucune image de soi-même si ce n’est son propre discours organisateur), est capable de montrer, dans un tableau polyphonique magistral, le parcours de son propre regard à travers les paroles de tous les ê-d qui configurent la scène énonciative.

Bibliographie

- DUCROT, O. et al., *Les mots du discours*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980
- NØLKE, Henning, *Le regard du locuteur*, Paris, Éditions Kimé, 1993.
- NØLKE, Henning, *Le regard du locuteur 2*, Paris, Éditions Kimé, 2001.
- NØLKE, Henning, FLØTTUM, Kjersti, NORÉN, Coco, *ScaPoLine. La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Paris, Éd. Kimé, 2004.
- ZOLA, Émile, *Une page d’amour*, Paris, Éd. Fasquelle, 1946.

M^a ÁNGELES CIPRÉS PALACÍN

Universidad Complutense de Madrid

Los monstruos soñados por la razón en el *Quart Livre* de Rabelais

La rúbrica de Goya inspira este título por cuanto ilustra la capacidad imaginativa y reflexiva del hombre. Si una imagen vale más que mil palabras, Rabelais se debe a la tarea de dar apariencia a inefables “especies et formes invisibles”, mientras sus personajes son gratificados con insólitos cuadros en la feria de Medamothi:

Epistemon en achepta un aultre, on quel estoient au vif painctes les Idées de Platon, et les Atomes de Epicurus. Rizotome en achepta un aultre, on quel estoit Echo selon le naturel représentée¹.

Abusando del verbo, en el *Quart Livre* Rabelais recrea una odisea de la monstruosidad que se ofrece como intrincado simbolismo al lector. Ahora bien, ¿cómo interpretarla: como declaración de un testigo de su tiempo o repertorio exótico? En 1552 Rabelais ya no es un *adulescens* henchido de optimismo, dado que el rumbo de la historia invita a reconsiderar el sueño del humanismo. Atendiendo a la actualidad, la estética grotesca y fantásica del *Quart Livre* se hace eco de las luchas político-religiosas contemporáneas; aunque no menos significativa es la pertinacia de Rabelais a la hora de preservar sus postulados y su forma de escribir, tanto que presenta esta obra como “la continuation des mythologies Pantagrueliques”. Por mucho que la lauree con una nueva dignidad, según consta en la *Biefve Declaration*, la escritura de estas “fabuleuses narrations” está inducida por sus sempiternos adversarios, según confiesa al cardenal de Chastillon². Esta confidencia hace pensar que, por sobresaliente que sea la sátira papal³, se trata de un testamentario mito personal con el que Rabelais aspira a dar corporeidad a la “face non humaine” excluida de Thélème. Si en las obras anteriores Rabelais se vale de la retórica de la exclusión⁴, ahora la travesía marítima otorga a la tripulación pantagruelina la categoría de espectador – “bonnes

¹ *Quart Livre*, II, p.541. La edición empleada es *Rabelais, Oeuvres Complètes*, Édition établie, présentée et annotée par Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau, Paris, Gallimard, “La Pléiade”, 1994.

² *À mon sieigneur Odet, Cardinal de Chastillon*, p.519.

³ Defaux, G., “Rabelais au large de Ganabin: de la «fiction en archipel» au «symbolisme polémique»”, *Rabelais pour le XXI^e siècle. Actes du colloque du Centre d’Études Supérieures de la Renaissance (Chinon-Tours, 1994)*, Genève, Droz, 1998, p.213-239.

⁴ La Charité, R.C., “Du Pantagruel au Quart Livre: projet narratif et lecteurs”, *Rabelais pour le XXI^e siècle. Actes du colloque du Centre d’Études Supérieures de la Renaissance (Chinon-Tours, 1994)*, Genève, Droz, 1998, p.361-374.

gens de l'autre monde" –; el peregrinaje insular reproduce un esquema circular⁵, movido por la curiosidad y concluido por las reservas que inspira el lugar. Surcando el mar de la sinrazón, la Talamega no sucumbe a cantos de sirenas por su papel testimonial:

Pantagruel luy respondit que le hault servateur avoit eu esgard à la simplicité et syncere affection de ses gens: les quelz ne voyageoient pour guain ne traficque de marchandise. Une et seule cause les avoit en mer mis, sçavoir est studieux desir de veoir, apprendre, congnoistre⁶.

Tampoco es insustancial que el escritor se presente como médico e interroga a sus benévolos lectores: « Vous avez remede trouvé infaillible contre toutes alterations? ». Esta pregunta alude directamente a la alteración como generadora de la anormalidad, es decir: « toute forme qui se développe sans obéir à un principe qui oriente [...] devient monstrueux »⁷; no en vano la onomástica profética de Pantagruel lo entroniza como “dominateur des alterez”. La pose terapéutica del escritor – “sans santé n'est la vie que langueur” – no hace sino suscribir la filosofía que lo inspira: el pantagruelismo; de modo que la templanza depende de la buena salud, habida cuenta de la importancia que tienen el alimento y una dieta razonable. Esto lleva a pensar en el carácter patológico del alimento en esta obra, puesto que tanto el exceso como el defecto nublan el entendimiento y, por ello, privan de la necesaria *maîtrise de soi*⁸. En el polo opuesto la moderación, laureada en el prólogo, es el revelador de un mundo que, hijo de *Antiphysis*, está sujeto a la monomanía, cuyas creaciones más peligrosas son las que engendra la razón y la cultura:

Ainsi [...] tiroit tous les folz et insensez en sa sentence et estoit en admiration à toutes gens écervelez et desguarniz de bon jugement et sens commun. Depuys elle engendra les Matagotz, Cagotz et Papelars, les Maniacles Pistoletz, les Démoniacles Calvins, imposteurs de Geneve, les enraigez Putherbes, Briffaulx, Caphars, Chattemites, Canibales et aultres monstres difformes et contrefaits en despit de Nature⁹.

Esta explicación no da una respuesta satisfactoria al protagonismo de la monstruosidad, ya que Rabelais también debe dar cumplida satisfacción a los imperativos de la literatura de viaje. Al escribir el *Quart Livre*, ofrece la continuación que Panurgo y Pantagruel anuncian en el *Tiers Livre*:

Je vous ay de long temps congneu amateur de peregrinité et desyrant tous jours veoir, et tous jours apprendre. Nous voironz choses admirables, et m'en croyez.

⁵ Smith, P.J., *Voyage et écriture. Étude sur le Quart Livre de Rabelais*, Genève, Droz, 1987, p.131-135.

⁶ *Quart Livre*, XXV, p.598.

⁷ Hansen, M., “La figure du monstre dans le *Pantagruel*”, *Reforme, Humanisme, Renaissance*, n° 24, 1987, p.34.

⁸ Antonioli, R., *Rabelais et la médecine*, Genève, Droz, 1976, p.329-337.

⁹ *Quart Livre*, XXXII, p.615.

–Voluntiers (respondit Pantagruel). Mais avant nous mettre en ceste longue peregrination plene de azard, plene de dangiers evidens...¹⁰.

Estas palabras auguran la peculiaridad de la nueva singladura: la delectación en lo exótico, la impronta del azar y los peligros amenazantes. La novedad del exotismo obliga a dar fe de otra realidad y enfrenta con la otredad, de ahí que sea necesario describir lugares, pobladores, costumbres y referir anécdotas, que serán el soporte de una mirada crítica. Las protestas de veracidad no hacen más que subrayar la novedad y, por eso, persiguen doblegar las reticencias del lector; aun cuando Rabelais se vale del peso de la tradición literaria y los clichés sobre la monstruosidad que puebla tierras ignotas. Tratándose de una odisea que arranca en un incierto “port de Thalasse près Sammalo” y cuya primera escala acontece en un *no-lugar* llamado Medamothi, el autor aprovecha las facilidades de una geografía ficticia para poblar las 14 islas que visita la Talamega con una patulea de usos y seres anómalos.

Si la odisea en pos de “l’oracle de la dive Bacbuc [...] pres le Catay en Indie superieure” desaconseja una lectura cartográfica, tiene la apariencia de una *fiction en archipel*¹¹, lo que justifica la aparición fortuita de la anormalidad. Ahora bien, cabe pensar que, por reiterada, la monstruosidad es una banalidad y termina por hastiar al lector, dado que su irrupción es un ornato narrativo y retórico, previsible e insoslayable. En este sentido, la periodicidad sería un mecanismo para desmitificar la “séquence des monstres” que, según Michel Jeanneret, no es sino « de purs effets d’écriture, des trucs de métier que Rabelais, en les parodiant, s’emploie à exhiber »¹². Por lúdica y creativa, la complacencia expresionista de Rabelais debe tener una finalidad; si se tiene en cuenta la correspondencia entre estética y ética, se pueden alegar estas palabras de Gérard Defaux: « Rabelais [...] n’écrit jamais pour ne rien dire, ou pour le seul plaisir d’écrire, de jouer sur et avec les mots »¹³.

La riqueza polisémica del término monstruo¹⁴ trasciende el aspecto puramente formal, ya que el inventario de la monstruosidad pone de manifiesto que, como ruptura de la norma, plantea el problema del orden. Rabelais no ignora la diferencia que separa los hechos insólitos de los signos teratológicos, y concede a los primeros el valor de *signes pronosticz* (XXVI-XXVII); por el contrario, la monstruosidad física presagia poco, no sólo porque obedece a los

¹⁰ *Tiers Livre*, XLVII, p.494-495.

¹¹ Lestringant, F., “L’insulaire de Rabelais ou la fiction en archipel (pour une lecture topographique du Quart Livre)”, *Rabelais en son Demi-Millénaire. Actes du Colloque International de Tours (24-29 septembre 1984)*, Genève, Droz, 1988. p.249-274.

¹² Jeanneret, M., “Rabelais, les monstres et l’interprétation des signes (*Quart Livre* 18-42)”, *Le défi des signes. Rabelais et la crise de l’interprétation à la Renaissance*, Orléans-Caen, Paradigme, p.110.

¹³ Defaux, G., “ ‘Hoc est porcus meus’: Rabelais et les monstres du *Quart Livre*”, *Travaux de Littérature*, IX, 1996, p.40.

¹⁴ Céard, J., *La nature et les prodiges. L’insolite au XVI^e en France*, Genève, Droz, 1977, p.VII-XIII.

imperativos de la ficción, sino también por el testimonio de distintos personajes¹⁵. La variación estilística realza la capacidad de la *folle imagination* para generar *monstruos razonados*¹⁶, aunque su representación es dificultosa como ilustra la diferida descripción de las Andouilles: «Andouilles pour la moitié du corps, ou serpens». La metamorfosis de una salchicha en monstruo guerrero justifica el coro de intervinientes y la variedad de interrogantes: sobre su condición – «sont-elles (demandoit frere Jan) masles ou femelles? anges ou mortelles? femmes ou pucelles?» (XXIX) –, su analogía con el reino animal – «Quelles bestes sont ce là? pensans que feussent Escurieux, Belettes, Martres, ou Hermines» (XXXV)–, y su simbolismo priápico (XXXVIII) que da autoridad al isomorfismo “andouille serpentine, ou bien serpent andouillicque”, con el fin de consagrar esta sentencia de Xenomanes: «Andouilles sont Andouilles, toujours doubles et traistresses» (XXXVI).

Si bien la constitución anómala del monstruo obedece a un procedimiento formal¹⁷, cuyos principios organizadores son reconocibles. Amparado en el precepto “contre tout ordre de nature”, Rabelais juega con la noción de norma y, por ello, sobresale el principio de la subversión: la hibridación, la dislocación y la proliferación; aunque la combinación de los elementos puede ser aleatoria o la representación literal de refranes o proverbios para dar corporeidad a una criatura inverosímil¹⁸. En este sentido, la descripción anatomizada de Quaresmeprenant es el epítome de la monstruosidad, porque la trasgresión de las leyes naturales se plasma en una *copia verborum* –enumeraciones, comparaciones, asociaciones inverosímiles, efectos sonoros, quiasmos–, y se salda en un amasijo de objetos¹⁹:

Le sens commun, comme un bourdon.
L’imagination, comme un quarillonnement de cloches.
Les pensées, comme un vol d’estourneaux.
La conscience, comme un dénigement de héronneaux. [...]
L’entendement, comme un bréviaire dessiré.
Les intelligences, comme limaz sortans de fraires.
La volonté, comme trois noix en une escuelle.
Le desir, comme six boteaux de saint foïn.
Le jugement, comme un chaussepied.
La discretion, comme une mouffle.
La raison, comme un tabouret²⁰.

¹⁵ Sobresaliente es el de Xenomanes –“le grand voyageur et traverseur des voyes perilleuses” –, cuyo papel de guía le autoriza a adelantar acontecimientos como él mismo subraya tratándose de Quaresmeprenant y las Andouilles (XXIX), puesto que visitó esos lugares “ Il y a environ six ans que passans par Tapinois...”.

¹⁶ Céard, J., *op.cit.*, p.XIV.

¹⁷ Kappler, C., *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980, p.130-156.

¹⁸ *Les Songes Drolatiques de Pantagruel*, Introduction de Michel Jeanneret. Posface de Frédéric Elsig, Genève, Droz, 2004, p.177.

¹⁹ Lauvergnat-Gagniere, C., “Le portrait dans l’œuvre de Rabelais”, *Le Portait littéraire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988, p.47.

²⁰ *Quart Livre*, XXX, p.610.

Más que alarde estilístico, el exceso verbal mimetiza las secuelas del exceso –en este caso del ayuno–, de modo que la anómala constitución es el espejo de un ser privado de entendimiento y, por ello, transparenta las enfermedades del alma²¹. Desde el punto de vista estético, la estampa del monstruo constituye un atentado a la *dignitas homini* porque subvierte los códigos establecidos, como se desprende de estas palabras de Pantagruel: « Voylà, dist Pantagruel, une estrange et monstreuse membrure d’homme: si home le doibs nommer »²². Si bien, Rabelais movido por una intención moralizante, irá despojando la monstruosidad de su aspecto formal para dotarla de un significado ético. Los juicios de valor que inspira ese mundo de usos extraños atienden a otra definición de monstruo: « est monstueux surtout, tout être prédestiné au mal, soumis passivement à son sort et à ses instincts, et incapable de montrer une quelconque maîtrise de soi »²³.

El episodio de la tempestad y la liquidación de Physetere ha sido interpretado como la desmitificación del monstruo. Al tratarse de una odisea marítima, la afrenta del monstruo –*topos* del género– es un peligro y una prueba, cuyo desenlace es satisfactorio por la decidida intervención de los tripulantes. No obstante, la alternancia de los términos *monstre* y *monstrer* llama la atención sobre la acción, la percepción y la descripción de la ballena, hasta el punto de confrontar la atemperada visión de Pantagruel con la de un atribulado Panurgo:

Fuyons. C’est, par la mort bœuf, Leviathan descript par le noble prophete Moses [...]. Il nous avallera tous et gens et naufrz, comme pillules. En sa grande gueule infernale nous ne luy tiendrons lieu plus que feroit un grain de dragée musquée en la gueule d’un asne. Voyez-le cy. Fuyons, guaignons terre. Je croy que c’est le propre monstre marin qui feust jadis destiné pour devorer Andromeda. Nous sommes tous perduz²⁴.

Esta percepción está mediatizada por la cobardía y la credulidad de Panurgo, de manera que la irracionalidad es la auténtica genitora de los monstruos²⁵. Aniquilado por las flechas, el carácter monstruoso de la ballena se desvanece y su espectro lo ocupa un vulgar animal acuático – « mourant, le Physetere se renversa ventre sus dours, comme tous les poissons mors » –, lo que no escapa al juicio del narrador: « Et estoit chose moult plaisante ».

²¹ Kritzman, L.D., “Représenter le monstre dans le *Quart Livre* de Rabelais”, *Rabelais pour le XXI^e siècle. Actes du colloque du Centre d’Études Supérieures de la Renaissance (Chinon-Tours, 1994)*, Genève, Droz, 1998, p.350.

²² *Quart Livre*, XXXII, p.614.

²³ Desrosiers-Bonin, D., *Rabelais et l’humanisme civil*, Genève, Droz, 1992, p.45-46.

²⁴ *Quart Livre*, XXXIII, p.616.

²⁵ El título del capítulo LXVII –Comment Panurge par male paour se conchia et du grand chat Rodilardus pensoit que feust un Diabeteau– ilustra las consecuencias escatológicas del miedo, causante de “phantastiques visions” que, por irracionales, tienen el poder de transfigurar la realidad.

Este episodio da un golpe de timón al relato. La proximidad de la isla de Farouche marca el inicio de una travesía por islas que no son ni maravillosas ni afortunadas, sino el asiento de una monomanía, es decir, donde la monstruosidad encarna el imperio de la idea absoluta, personificada en tantos calumniadores, censores, abusadores y fanáticos: los representantes de la intransigencia que paraliza la libertad del espíritu²⁶. Éste es el auténtico atentado a la dignidad humana: generar un mundo de confusión por el imperio de una norma pervertida. Y aquí radica la dificultad para dar apariencia a la *idea*. Valiéndose de la estética grotesca y del estilo de la carnavalización, el desenlace de la guerra culinaria contra las Andouilles augura el ascendiente del dominador, ahora encarnado en un monstruoso cochinito volador – «l’Idée de Mardigras leur dieu tutellaire en temps de guerre, premier fondateur et original de toute race Andouillicque»²⁷ –. Si bien, la presentación – «un grand, gras, gros, gris, pourceau» – y la serie de comparaciones que completan la descripción realzan el carácter indescriptible²⁸, mientras que los efectos son más fácilmente representables: la sumisión, la genuflexión y la idolatría.

Mais à la venue de ce monstre, il tonna du cousté gauche si fort, que nous restasmes tous estonnez. Les Andouilles soubdain que l’aperceurent jeterent leurs armes et bastons, et à terre toutes se agenouillerent, levantes hault leurs mains jointes, sans mot dire, comme si elles le adorassent²⁹.

No es menos sintomática que la siguiente escala tenga lugar en la isla de Ruach, cuyos habitantes se alimentan de aire. Tratándose de tan insípido alimento, puede entenderse *vanos como el viento*, hasta el punto que la *Biefve Declaration* alude a “Vent, ou esprit”; así se impone la idea de seres privados de entendimiento y, subrepticamente, seres privados de rostro. Esta particularidad es notoria en las siguientes escalas, donde los personajes ya no se definen por su fisonomía sino por la acción³⁰, la onomástica e incluso por el nombre de la propia isla³¹. La idiosincrasia de los habitantes o el tronío del dominador hacen de la isla el *locus* de la obsesión, de ahí que este trayecto esté balizado con el término *estrane* para aludir a usos y costumbres que provocan extrañeza, porque curiosamente son distintos de lo

²⁶ La ficción permite sacar a relucir a los verdaderos enemigos de Rabelais. Éste se despoja de la máscara cómica para indicar que los auténticos monstruos son los que ocultan intenciones aviesas tras un rostro humano. Rigolot, F., “Désamorcer la peur des monstres: de Rabelais à Montaigne”, *Travaux de Littérature*, n° XVII, 2004, p.141.

²⁷ *Quart Livre*, XLI, p.636.

²⁸ Charpentier, F., “La guerre des Andouilles. Pantagruel IV, 35-42”, *Études Seiziémistes*, Droz, 1980, p.128.

²⁹ *Quart Livre*, XLI, p.636.

³⁰ Bergez, D., *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004, p.85-89.

³¹ El capítulo XXXVIII, con “un notable discours sus les noms propres des lieux et des personnes”, ilustra la importancia de la onomástica. Además, el lector cuenta con el auxilio de la *Biefve Declaration*, cuyas explicaciones son indicativas de las preocupaciones léxicas del autor.

acostumbrado; por el contrario, el término *monstre* se referirá a la representación iconográfica de un ser teratológico –Manduce, por ejemplo–. Esta polaridad refleja la actitud de los navegantes de la Talamega: la curiosidad y la expectación va dando paso a la irritación e indignación, hasta el punto de declinar poner pie en tierra (Ganabin).

La continuación del periplo reproduce el esquema dominador y dominados, para ejemplificar la involución material y espiritual que conlleva, es decir: la alienación. Elocuente es la escala en la isla de Papefigues (XLV), donde la alienación de bienes se corresponde con la transformación de la conciencia: «jadis estoient riches et libres, et les nommoit on Guillardetz, pour lors estoient paouvres, mal heureux, et subjectz aux Papimanes»³². Como la monstruosidad teratológica, la espiritual introduce el desorden porque altera la armonía de los pueblos, que a su vez se proyecta en la perturbación del individuo. Este proceso deriva de la imposición de la *Idea* –¿novísimo pensamiento único?– en aras de entronizar la idolatría, cuyos efectos son la sumisión y la postración. Como su nombre indica, la isla de Papinamie es el *locus* de “*Dieu en terre*” y, por ello, el de la sumisión, según estipulan las virtudes de las Sacres Decretales y refrendan las jaculatorias: «...Dives Decretales, ...Sacres Decretales, ...Saintes Decretales, ...Belles Decretales de Dieu ».

Siendo evidentes los efectos, parece necesario explicar el porqué de los cambios súbitos que han ido sufriendo las poblaciones anteriormente visitadas. En la siguiente escala, la isla carece de nombre y en su lugar emerge la todopoderosa onomástica del gobernador: *Gaster, premier maistre es ars du monde*. La ironía de esta dignidad da sentido al difícil acceso y a la doble apariencia de esta isla: « infertile, mal plaisante à l’oeil » a primera vista, y « le vray Jardin et Paradis terrestre », « le manoir de Areté » después. La ambivalencia del lugar atiende a la naturaleza de Gaster que, bajo una aparente generosidad, impone la tiranía del estómago, como salmodia la jaculatoria « Et tout pour la trippe ». En este curioso *manoir* de la virtud, la *Idea* ha pasado de la letra impresa a la personificación de la intransigencia:

Gaster sans aureilles feust créé [...]. Il ne parle que par signes. Mais à ses signes tout le monde obeist plus soubdain que aux edictz des Praeteurs et mandemens des Roys. En ses sommations, delay aulcun et demeure aulcune il ne admect. Vous dictez que au rugissement du Lyon toutes bestes loing à l’entour fremissent, tant (sçavoir est) que estre peult sa voix ouye. Il est escript. Il est vray. Je l’ay veu. Je vous certifie que au mandement de messere Gaster tout le ciel tremble, tout la Terre bransle. Son mandement est nommé faire le fault, sans delay, ou mourir³³.

³² *Quart Livre*, XLV, p.642.

³³ *Quart Livre*, LVII, p.672.

Tratándose del imperio de la panza, la tiranía de Gaster atiende al refrán *a panza vacía, oreja sorda*; mas como se trata de un ser privado del sentido del oído, está privado del don de la comunicación y del intercambio de la palabra: está rebajado al estadio de la animalidad. En fin, privado de la razón es, en cierta medida, lógico que los ejecutores de sus deseos se repartan la tarea: los Engastrimythes desnaturalizan el poder de la palabra como “divinateurs, enchanteurs, et abusateurs”, y los Gastrolastres, por dominados, encarnan nuevamente los temibles efectos de la alienación:

Ilz tous tenoient Gaster pour leur Grand Dieu: le adoroient comme Dieu: luy sacrifioient comme à leur Dieu omnipotens: ne reconnoissoient aultre Dieu que luy: le servoient, aymoient sus toutes choses, honoroient comme leur Dieu³⁴

En las primeras escalas, la Talamega visita la isla de Ennasin –privados de nariz– y en las últimas el regente está privado de orejas. Las consecuencias funestas de la monomanía se corresponden con los usos anómalos de las primeras islas visitadas, lo que explica el correlato entre curiosidad/expectación e irritación/indignación que inspira el mundo de las apariencias: «Il [Rabelais] condamne l’esclavage intérieur de l’humain au regard censé porté par autrui»³⁵. El valor de la mirada, tan notable en la ficción, es obra de un artesano atento a la actualidad, de manera que la estela de la Talamega simboliza el espíritu de una época y las neblinas que han ido empañando las esperanzas depositadas en un futuro prometedor³⁶. Ahora bien, el hombre es el que maneja el timón de la historia y el causante de los embates que la perturban; en suma, el auténtico artífice de los monstruos que nublan la razón o, en palabras de Michel Jeanneret, «la perversité d’une loi aveugle qui paralyse la liberté d’esprit»³⁷. En descargo de la tripulación pantagruelina –reflexiva y esperanzada en el poder del logos–, quitemos lastre a la Talamega para que las palabras heladas no detengan su velamen: «Quienes no piensan como nosotros son los garantes de nuestra cordura». (Fernando Savater)

BEATRIZ COCA

Universidad de Valladolid

³⁴ *Quart Livre*, LVIII, p.675.

³⁵ Mouret, M-C., *Le symbolisme dans le Quart Livre*, Éditions DésIris, 1994, p.75.

³⁶ Dagron T., “Les êtres contrefaits d’un monde malade. La nature des monstres à la Renaissance: Montaigne et Vanini”, *Seizième Siècle*, n° 1, 2005, p.310.

³⁷ Jeanneret, M., *op.cit*, p.106.

Percepción de la guerra franco prusiana y de la Comuna de París en *La Débâcle*

El objeto de este estudio es el de analizar la percepción de los acontecimientos históricos en el escritor francés Émile Zola. Dicho análisis resulta interesante ya que se pueden poner de manifiesto los distintos conflictos que plantean en la escritura la inmersión de los acontecimientos históricos, con sus fechas, lugares y hechos reales en el universo literario, lo que genera distintos problemas espacio-temporales, problemas de historicidad y podemos observar las soluciones imaginarias que da el autor a los conflictos históricos.

Este estudio tiene una mayor importancia en autores como Zola ya que, dado su gran implicación ideológica, así como el objetivo que se marca en *Los Rougon-Macquart*, que no olvidemos es el de tratar de describir la sociedad francesa del segundo imperio, los acontecimientos históricos tendrán un tratamiento muy peculiar en sus novelas, en un ir y venir constante de juegos especulares de la Historia a la ficción y viceversa.

Centrándonos ya en el estudio de *La Débâcle*, debemos señalar como este volumen, última novela del ciclo, al igual que otros como *La faute de l'abbé Mouret*, queda un poco a parte de la genealogía de los Rougon-Macquart, ya que sólo aparece un representante de la familia, Jean Macquart¹, y alguna referencia a dos episodios de *Nana*, lo que conlleva que la experimentación con las leyes hereditarias, más médica que científica, por su afán de curación, quede en un segundo plano, lo que permite al autor francés dar una mayor importancia al estudio de la inmersión de la Historia en la ficción.

Ya desde la préface de *La Fortune des Rougon*, Zola nos había anunciado que este volumen marcaría la conclusión, el trágico fin de una etapa que los volúmenes anteriores ya habrían anticipado, esa *marche à l'abîme* de la sociedad que presidirá todo el desarrollo de la saga. Para ello escribirá su obra “más histórica”, en la cual, partiendo de la presunta objetividad del historiador, describirá la guerra franco-prusiana de 1870 y la rebelión de la Comuna de París, acontecimientos que conocía perfectamente, ya que como periodista ya los había tratado en su momento, pero que, ahora desde el punto de vista del escritor, pasará a reconsiderarlos con una distancia de 22 años.

¹ Pertenece a la rama bastarda de los descendientes de Adélaïde Fouque.

Además, en el momento en el que se escribe el libro, las cuestiones que en él se abordan están debatiéndose en toda la sociedad. En 1892 se volvían a desarrollar los mismos valores de patriotismo que habían conducido al desastre de las tropas francesas en 1870, lo que propiciará que se modifique su intención inicial y así, además de describir un episodio bélico, que, como veremos posteriormente, también lo realiza, Zola tratará de estudiar las causas que condujeron a este desastre militar y social².

Es con ese objetivo con el que elegirá la batalla y la derrota de Sédan como el escenario en el que llevar a la práctica su estudio.

Así, este episodio será descrito desde el primer momento, con una clara voluntad de presentar como las tropas francesas, representando a un imperio enfermo y que se está pudriendo desde sus propias entrañas, se están dirigiendo al desastre de forma inevitable³.

Desde el principio, se nos anunciará el caos que más tarde ira tomando forma con el desencanto entre la tropa, las órdenes contrapuestas que dan los oficiales, la inutilidad de los mandos, en definitiva un caos que refleja el estado de la política y la sociedad francesa.

Para realizar este objetivo, Zola centrará la acción en el ejército de Châlons⁴ y más concretamente en un escuadrón del séptimo cuerpo, es decir, reduce la acción a seis personajes que ilustran el conjunto de la sociedad francesa.

Así veremos como el escuadrón estará compuesto desde Jean Macquart, representante del pueblo, que aportará el buen juicio campesino, así como el compañerismo y la fiel amistad a su labor de soldado, hasta Maurice Levasseur, representante de la burguesía, enrolado al ejército por la euforia vivida en París⁵, recuperando la escena final de *Nana*. Esta burguesía parisina se consideraba como la fiel representante del patriotismo francés y se siente traicionada por la firma del armisticio, por lo que, en las elecciones de febrero de 1871, a

² Así en las primeras páginas de su *ébauche* dice : “La fatalité qui a pesé sur Sédan, un des écrasements de peuple les plus effroyables qu’on connaisse. La destinée s’abattant sur une nation. Mais il y a eu des causes, et c’est justement l’étude des causes que je désire faire. Comme une nation qui, au commencement du siècle, s’est promenée par le monde en victorieuse, a-t-elle pu se laisser écraser ainsi.”

³ “Et, en face de cette Allemagne, il osa ensuite montrer la France : l’empire vielli, acclamé encore au plébiscite, mais pourri à la base, ayant affaibli l’idée de patrie en détruisant la liberté, redevenu trop tard et pour sa ruine, prêt à crouler dès qu’il ne satisferait plus les appétits de jouissances déchaînés par lui; l’armée, certes, d’une admirable bravoure de race, toute chargée de lauriers de Crimée et d’Italie, seulement gâtée par le remplacement à prix d’argent, laissée dans sa routine de l’école d’Afrique, trop certaine de la victoire pour tenterle grand effort de la science nouvelle; les généraux enfin, médiocres pour la plupart, dévorés de rivalités, quelques-uns d’une ignorance stupéfiante, et l’empereur à leur tête, souffrant et hésitant, trompé et se trompant, dans l’effroyable aventure qui commençait, où tous se jetaient en aveugles, sans préparation sérieuse, au milieu d’un effarement, d’une débânde de troupeau mené à l’abattoir.” *La Débâcle* (I, 1).

⁴ Como señala Henri Mitterand en su edición de los Rougon Macquart. “Pour éviter toute dispersion narrative.”

⁵ “À Berlin ! à Berlin ! Maurice entendit ce cri hurlé par la foule grouillante des boulevards, pendant la nuit de fol enthousiasme qui l’avait décidé à s’engager.” *La Débâcle* (I, 2). Uno de los episodios que, como comentábamos anteriormente, hacen referencia al final de la obra *Nana*, una de las pocas referencias que existen al conjunto de la saga de los Rougon-Macquart.

diferencia del resto del país, había apostado por una mayoría republicana, lo que provocará una división entre la Asamblea Nacional y la población de París, división que finalmente estallará con la rebelión de La Comuna.

Todo ello pasando por la presencia de campesinos rudos y sin formación como Lapoule, o beatos, piadosos y sin criterio propio como Pache o vividores de la capital como el buscavidas Louybet o el pervertidor, desmoralizador, vago y juerguista, muestra de la falta de patriotismo de una parte de esta generación, que es Chouteau.

Los miembros de este escuadrón, junto con el resto de militares y algunos civiles, irán creando un microcosmos que se irá desarrollando a través de los lazos privados que se irán tejiendo entre cada uno de ellos.⁶

El hecho de centrar la historia en estos personajes, va a permitir a Zola dar el tratamiento a la Historia que venía buscando desde el principio.

Así la batalla de Sédan será percibida, principalmente, por los actores de cada uno de los distintos episodios, de forma que sólo tendremos una visión parcial, desde el punto de vista francés, que era lo que interesaba a Zola. De esta forma utilizará un realismo subjetivo que servirá para lograr una mayor implicación de lector, de manera que al drama del hundimiento del ejército francés, se sume el sufrimiento individual de cada uno de los personajes que componen la novela.

Por el contrario, el bando alemán será visto desde el exterior, tratado como grupo y no de forma individualizada, salvo la excepción del espía Steinberg, recreando los tópicos tanto físicos como de comportamiento.

Zola no es para nada un germanófilo, pero en la descripción que va a realizar del bando alemán, se va a traslucir su admiración por una nación organizada y moderna frente a la decadencia y el caos francés⁷. En esta larga cita se puede apreciar la diferente concepción que

⁶ Christiane Moatti escribe en *Mimésis et Semiosis. Littérature et représentation.*, Paris, Nathan, 1992, p.301 : “À ces hommes unis par les hasards de la guerre, l’auteur mêle quelques civils également représentatifs, parvenant ainsi, à partir de ces quelques types, à offrir un microcosme de la société française. Il multiplie entre eux, à la limite de la vraisemblance, les liens d’ordre privé.”

⁷ “La Prusse grandie après Sadowa, le mouvement national qui la plaçait à la tête des autres États allemands, tout ce vaste empire en formation, rajeuni, ayant l’enthousiasme et l’irrésistible élan de son unité à conquérir; le système du service militaire obligatoire, qui mettait debout la nation en armes, instruite, disciplinée, pourvue d’un matériel puissant, rompue à la grande guerre, encore glorieuse de son triomphe foudroyant sur l’Autriche; l’intelligence, la force morale de cette armée, commandée par des chefs presque tous jeunes, obéissant à un généralissime qui semblait devoir renouveler l’art de se battre, d’une prudence et d’une prévoyance parfaites, d’une netteté de vue merveilleuse. Et en face de cette Allemagne, il osa ensuite montrer la France : l’Empire vieilli, acclamé encore au plébiscite, mais pourri à la base, ayant affaibli l’idée de patrie en détruisant la liberté, redevenu trop tard et pour sa ruine, prêt à crouler dès qu’il ne satisferait plus les appétits de jouissances déchaînés par lui; l’armée, certes, d’une admirable bravoure de RACE, toute chargée des lauriers de Crimée et d’Italie, seulement gâtée par le remplacement à prix d’argent, laissée dans sa routine de l’école d’Afrique, trop certaine de la victoire pour tenter le grand effort de la science nouvelle; les généraux en fin, médiocres pour la

tiene de ambos bandos, no de todos sus componentes, ya que no duda del valor de las tropas francesas, sino de la concepción del estado y, sobre todo, de la diferente capacidad de sus dirigentes.

Aquí veremos de nuevo esa relación bidireccional entre Historia y ficción. Por un lado la novela como llamada de atención, como muestra de las lecciones que se deben sacar de las causas del desastre, con el objetivo de lograr provocar una reflexión en la sociedad francesa de la tercera República. (*ver cita 2*). Al mismo tiempo, podemos observar cómo este acontecimiento, en palabras de Zola “un des écralements de peuples les plus effroyables qu’on connaisse”, es el motivo perfecto para que el escritor naturalista pueda culminar el cuadro de la decadencia del segundo imperio.

Pero la función de los acontecimientos históricos en la ficción no se va a limitar a este aspecto, y así, veremos la inclusión de distintos personajes históricos, conocidos por los lectores de su época, en la novela como el general Felix Douay, Mac-Mahon, Frossard, Faily, Thiers, el príncipe o el emperador, destacando algunas características como su disentería⁸, lo que es un hecho histórico, pero que a Zola le sirve para poner de manifiesto la decadencia del Imperio. El comportamiento de estos personajes históricos será reflejado, únicamente, a través de acciones debidamente documentadas, en un intento de objetividad característico de la escritura zoliana, pero la selección de estas acciones estarán siempre destinadas a ratificar la ideología del autor. Esta documentación, a parte de insertar de lleno la novela en el espacio histórico, permite una mayor sensación de proximidad al lector. Así, la historia, con minúsculas, de la novela será completada por la trayectoria de cada uno de los personajes. Protagonistas en primera línea de la batalla, pero anónimos en los libros de Historia, y será a través de ellos, de sus progresiones personales, viviendo el conflicto desde su propia vivencia personal, como se irá construyendo el entramado de la novela, que, evidentemente, tiene un claro referente histórico, pero que está inmersa de lleno en el mundo de la ficción.

Esta mirada subjetiva, la de los propios personajes, nos va a ofrecer una visión de la guerra en la que Zola se va a dejar llevar por la fascinación que los acontecimientos bélicos tienen y han tenido para tantos escritores a lo largo de la Historia. Por cuestiones de espacio no vamos a desarrollar esta cuestión en este artículo, por lo que queda pendiente para otra ocasión, pero si

plupart, dévorés de rivalités, quelques-uns d’une ignorance stupéfiante, et l’empereur à leur tête, souffrant et hésitant, trompé et se trompant, dans l’effroyable aventure qui commençait, où tous se jetaient en aveugles, sans préparation sérieuse, au milieu d’un effarement, d’une débandade de troupeau mené à l’abattoir.” (I, 1)

⁸ “C’était bien Napoléon III, qui lui apparaissait plus grand, à cheval, et les moustaches si fortement cirés, les joues si colorées, qu’il le jugea tout de suite rajeuni, fardé comme un acteur. Sûrement, il s’était fait peindre, pour ne pas promener, parmi son armée, l’effroi de son masque blême, décomposé par la souffrance, au nez aminci, aux yeux troubles.” *La Débâcle* (II, 1).

nos gustaría señalar sucintamente como, partiendo de la base de la denuncia, el heroísmo y las proezas guerreras, siempre a nivel individual, junto con los movimientos ordenados de las tropas, como si se tratara de una partida de ajedrez⁹, serán narrados con la pasión que caracteriza al autor francés, poniendo de manifiesto todos estos elementos de forma que configuran lo que podríamos denominar una poética de la guerra.

Una vez que el autor naturalista ha descrito con precisión la batalla de Sédan, muestra, como ya hemos visto anteriormente, de la decadencia de un imperio enfermo y en descomposición, se interesará en el estudio de uno de los acontecimientos más trágicos que vivió la sociedad francesa en el siglo XIX, la rebelión de la Comuna.

Al igual que muchos otros escritores franceses de esta época, Zola fue fuertemente impactado por este acontecimiento, que por un lado representaba la protesta del pueblo parisino frente a una Asamblea Nacional que ya no le representaba, luchando por unos ideales de igualdad y de justicia social, pero que al mismo tiempo pasará al imaginario de estos autores como una caótica muestra de violencia por ambas partes que culminará con un baño de sangre que impresionará a toda la sociedad, con decenas de miles de muertos y deportados en la *semaine sanglante* que va del 22 al 28 de mayo de 1871.

Después de los distintos fracasos militares y tras los resultados de las elecciones de febrero de 1871, la población parisina estaba exaltada. Thiers, máximo responsable de la fuerte represión de 1848, fue nombrado jefe del poder ejecutivo en febrero y una de sus primeras decisiones fue la de trasladar la Asamblea Nacional de Bordeaux a Versailles, de forma que pudiera tener más controlada a la población parisina. Este hecho inflamó más aún los ánimos por todas las connotaciones monárquicas que tiene el hecho de trasladar a Versailles el máximo órgano de decisión política. Además, las tropas francesas, hartas de todas las derrotas que venían sufriendo, rápidamente simpatizaron con la población civil. En

⁹ “Du haut de Remilly, une batterie tirait. Une autre, dont on commençait à recevoir les obus, avait pris position à Pont-Maugis, au bord du fleuve, il doubla son binocle, appliqua l’un des verres sur l’autre, pour mieux fouiller les pentes boisées [...]. Au-dessus de Noyers et de Frénois, sur la Marfée, il finit seulement par distinguer, à l’angle d’un bois de pins, un groupe d’uniformes et de chevaux, des officiers sans doute, quelque état-major. Et la boucle de la Meuse était plus loin, barrant l’ouest, et il n’y avait, de ce côté, d’autre voie de retraite sur Mézières qu’une étroite route, qui suivait le défilé de Saint-Albert, entre le fleuve et la forêt des Ardennes. [...] Puis, à l’est, il y avait l’autre branche de l’étai. S’il apercevait, au nord, du plateau d’Illy à celui de Floing, la ligne de bataille du 7^e corps, mal soutenu par le 3^e, qu’on avait placé en réserve sous les remparts, il lui était impossible de savoir ce qui se passait à l’est, le long de la vallée de la Givonne, où le 1^{er} corps se trouvait rangé, du bois de la Garenne au village de Daigny. [...] de sorte que le mouvement qui se produisait à l’ouest, par Donchery, avait lieu également à l’est, par Francheval, et que les mâchoires de l’étai réussiraient à se rejoindre, là-bas, au nord, au calvaire d’Illy, si la double marche d’enveloppement n’était pas arrêtée. Il en savait rien en science militaire, il n’y avait que son bon sens, et il tremblait, à voir cet immense triangle dont la Meuse faisait un de ses côtés, et dont les deux autres, étaient représentés, au nord, par le 7^e corps, à l’est, par le 1^{er}, tandis que le 12^e, au sud, à Bazeilles, occupait l’angle extrême, tous les trois se tournant le dos, attendant

este ambiente no es de extrañar que la rebelión se produjera. Pero la falta de experiencia y disciplina militar de los insurgentes, las disputas internas entre las distintas facciones, la superioridad militar del ejército regular y el apoyo de Bismarck, el cuál, consciente del peligro que podía suponer una extensión de las ideas que estaban en la base de esta revuelta, no dudó en liberar al grueso de las tropas francesas que tenía prisioneras para ponerlas al mando de Thiers, provocó que la Comuna fuera aplastada de forma sangrienta con una masacre ordenada por el propio político marsellés, con la intención de que con este ejemplo no se produjeran nuevas revueltas.

Todos estos acontecimientos fueron seguidos muy de cerca por toda la sociedad francesa, en especial por aquellas personas que simpatizaban con gran parte de los ideales que estaban defendiendo los parisinos, y entre ellos, como no, se encontraba Zola, el cual vivió estos hechos muy de cerca cubriéndolos como periodista.

Desde el punto de vista novelístico, los analiza en esta novela escrita en 1892, es decir, más de 20 años después, con la frialdad que permite el distanciamiento temporal, pero con el interés añadido de las preocupaciones políticas que se dan en el momento de la escritura, las cuales, sin que su magnitud sea evidentemente comparable, también provocaban que la sociedad se cuestionara de nuevo el modelo de sociedad que se estaba construyendo.

De nuevo, como a la hora de describir la batalla de Sédan, el mecanismo utilizado para la descripción ficcional de los acontecimientos consistirá en adentrarse de lleno en el conflicto, utilizando los personajes para dar una visión desde dentro de lo que se vivió en París. La diferencia consiste en que en este caso, la batalla se produce entre franceses, entre compatriotas, lo que hace más terrible si cabe el horror de los hechos en este enfrentamiento de “français contre français”, por lo que Zola se centrará en este aspecto que fue el que más le horrorizó en su día.

Esa es la razón por la que el autor naturalista focalizará la narración a través de la visión de dos personajes, situados en cada uno de los bandos enfrentados, a Jean, que luchará al lado de las tropas de Thiers y a Maurice, enrolado con los insurgentes parisinos.

Los dos compañeros de armas, que habían sufrido juntos la masacre a manos de los prusianos, estableciendo entre ellos una relación de fraternidad que superaba la lógica camaradería de compañeros de armas, llegando hasta el extremo de que Jean le había salvado dos veces la vida a Maurice, van a ver como esta guerra civil va a separar sus destinos, lo cual es descrito por Zola con intensidad, poniendo el acento en la locura de este enfrentamiento

on en savait pas pourquoi ni comment un ennemi qui arrivait de toutes parts. Au milieu, comme au fond d'une basse-fosse, la ville de Sédan était là, armée de canons hors d'usage, sans munitions et sans vivres.” (II, 1).

que obliga a los franceses a posicionarse por encima de las relaciones existentes, lo que se plasma en el simbólico beso de despedida que se dan los dos amigos¹⁰.

Por todo esto, al centrar la narración en los acontecimientos vividos por los dos personajes, Zola, reflejará todas las ilusiones provocadas después de la rebelión de La Comuna, con sus reivindicaciones, la ilusión de que Francia recuperara el prestigio perdido y la creación de los comités a través de las experiencias de las que Maurice es testigo, a pesar de que rápidamente estas se disipen en el caos y la desorganización de los revolucionarios¹¹, pero finalmente lo que se destaca de este episodio de la historia francesa será la violencia que se dio en las calles parisinas, que marcaron a toda una generación en general y a Zola en particular. Porque esta violencia es una violencia fraternal, lo que la convierte en más terrible e incomprensible todavía, de ahí que el punto álgido de la narración se alcance cuando Jean, en el fragor de la batalla, mate a su “hermano” Maurice, lo que será el máximo exponente de la brutalidad y la irracionalidad de la guerra entre franceses¹², como se ve en la cita, lo peor no es la muerte, sino la barbarie absurda de matarse entre compatriotas.

Por último y para terminar este artículo, nos gustaría señalar brevemente, su desarrollo será tema de otra comunicación, el especial tratamiento que se realiza del escenario parisino, donde Paris se convertirá en el mito de la ciudad en llamas, como una nueva conclusión de esta marcha al abismo a la que se precipitó el Segundo Imperio.

Así, Zola realizará una descripción detallada de las calles Parisinas, a través de los ojos de un Maurice enfermo, moribundo, que recorrerá estas calles buscando su salvación. Este recorrido se realizará con pequeñas alteraciones de la realidad, alteraciones que responden a la necesidad de la narración que se impone, una vez más, a la precisión de la descripción realista.

¹⁰ “Et ils se baisèrent, et comme dans le bois, la veille, il y avait, au fond de ce baiser, la fraternité des dangers courus ensemble, ces quelques semaines d’héroïque vie commune qui les avaient unis, plus étroitement que des années d’ordinaire amitié n’auraient pu le faire. Les jours sans pain, les nuits sans sommeil, les fatigues excessives, la mort toujours présente, passaient dans leur attendrissement. Est-ce que jamais deux coeurs peuvent se reprendre, quand le don de soi-même les a de la sorte fondus l’un dans l’autre? Mais le baiser, échangé sous les ténèbres des arbres, était plein de l’espoir nouveau que la fuite les ouvrait; tandis que ce baiser, à cette heure, restait frissonnant des angoisses de l’adieu. Se reverrait-on, un jour? et comment, dans quelles circonstances de douleur ou de joie?” (III, 3)

¹¹ “Ce grand Paris, qui sautait de l’illusion extrême au pire découragement, hanté par la peur de la trahison dans son besoin de victoire” (III, 7).

¹² “Violemment, Jean déboucha dans la rue du Bac, avec les quelques hommes de son escouade. D’abord, il ne vit personne, il crut que la barricade venait d’être évacuée. Puis, là-bas, entre deux sacs de terre, il aperçut un communal qui remuait, qui épaulait, tirant encore dans la rue de Lille. Et ce fut sous la poussée furieuse du destin, il courut, il cloua l’homme sur la barricade, d’un coup de baïonnette.

Maurice n’avait pas eu le temps de se retourner. Il jeta un cri, il releva la tête. Les incendies les éclairaient d’une aveuglante clarté. [...]

Mourir, il le voulait, il en avait l’enragée impatience. Mais mourir de la main de son frère, c’était trop, cela lui gâtait la mort, en l’empoisonnant d’une abominable amertume.” (III, 7)

Como conclusión señalar que Zola, en esta novela al igual que en el resto de su obra, realiza un doble juego especular yendo constantemente de la realidad histórica a la ficción narrativa y viceversa, de forma que la Historia se convierte en el escenario en el que se desarrollan los distintos dramas ficcionales particulares, lo que acerca al lector la tensión de la narración, decantando ésta siempre del lado ideológico del autor.

VÍCTOR DANIEL DOMÍNGUEZ LUCENA

Universidad de Alicante

Albert Camus ou le regard d'autrui devenu regard de soi

Il y a presque soixante ans Camus écrivait *L'Étranger*. Pendant ce notable laps de temps la critique n'a pas réussi à épuiser les possibilités d'interprétation de l'oeuvre, tant elle reste énigmatique. Bien des lectures s'en sont suivies dans des perspectives psychologiques, narratologiques, sociologiques¹,... Camus lui-même s'est montré conscient de la portée de sa propre création, puisqu'il a donné dans ses *Carnets*² dix conclusions possibles avant de fournir, en 1955, une synthèse officielle dans sa préface à l'édition universitaire américaine. Notre but d'aujourd'hui n'est pas d'éclaircir le mystère caché par l'auteur, mais tout simplement de prouver que cet individu, apparemment inoffensif, est rejeté par le corps social parce qu'il n'accepte pas de se plier aux règles de l'hospitalité, c'est-à-dire, aux normes visant une entente avec l'Autre.

Si au premier abord le titre peut sembler banal, en fait il condense le sens du récit: d'un côté, le comportement de Meursault n'est pas approuvé par la communauté, puis, c'est le personnage lui-même qui ne se reconnaît pas dans l'image donnée à propos de lui au moment du procès. Or la reconnaissance, Alain Montandon l'a bien décelé³, se révèle le biais essentiel pour éliminer la condition de barbare à l'égard d'un groupe social. René Schérer avance que la vertu de l'hospitalité moderne est condensée dans les formules « Deviens ce que tu es; Je est un autre »⁴. De ce point de vue, *L'Étranger* accomplirait l'invitation qui le mène à se défaire des catégories, des classements sociaux, même si une telle capacité – et voilà comment l'écrivain nous prend au piège – n'est absolument pas, comme le soutient Schérer, l'appel à une hospitalité sans bornes. Mais revenons à *L'Étranger*. Dans la préface à l'édition américaine, Albert Camus donne la clé suivante:

Je voulais dire seulement que le héros du livre est condamné parce qu'il ne joue pas le jeu. En ce sens, il est étranger à la société où il vit, il erre, en marge, dans les faubourgs de la société privée, solitaire, sensuelle.⁵

Ce commentaire ébauche le caractère d'un personnage rétif à l'interaction entre lui et

¹ Bernard Pingaud dresse une ébauche importante de ces interprétations dans un dossier faisant état de l'accueil de l'ouvrage: *Bernard Pingaud commente L'Étranger d'Albert Camus*, Gallimard, 1992, p.147-184.

² Camus, A., *Carnets: janvier 1942-mars 1951*, Paris, Gallimard, 1964, p.30.

³ Montandon, A., "Mythes et représentations de l'hospitalité" in *Mythes et représentations de l'hospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999, p.12.

⁴ Schérer, R., *Zeus hospitalier. Éloge de l'hospitalité*, Paris, Armand Colin, 1993, p.155.

⁵ Préface de B. Pingaud, *op.cit.*, p.193.

le corps social. Le lecteur se trouve face à un individu conscient de sa volonté qui, lorsqu'on l'oblige à quitter son stade d'isolement, réagit avec un sursaut violent qui ne sera pas compris par l'Autre. Ce déni d'échange se produit en différentes circonstances qu'il faut analyser avec soin.

Par rapport aux gens de son entourage, l'attitude de Meursault est celle de quelqu'un qui ne s'intéresse point à l'autre. Il refuse plutôt de percer l'altérité⁶, de franchir la distance entre lui et la communauté. Prenons pour exemple son comportement avec ses voisins pour constater que, même s'il accepte de s'entretenir avec eux, il n'existe pas entre eux de vraie communication. Salamano et son chien font un couple inséparable, un tout. C'est ainsi que leurs traits s'entremêlent et réussissent presque à se confondre:

A force de vivre avec lui [le chien], seuls tous les deux dans une petite chambre, le vieux Salamano a fini par lui ressembler. Il a des croûtes rougeâtres sur le visage et le poil jaune et rare. Le chien, lui, a pris de son patron une sorte d'allure voûtée, le museau en avant et le cou tendu. Ils ont l'air de la même race et pourtant ils se détestent.⁷

Au premier abord l'histoire d'une telle intrication entre les existences de deux êtres n'a rien à voir avec celle de Meursault; pourtant, à observer de plus près, on y découvre une symétrie révélatrice. Lorsque ce héros à traits négatifs rencontre son voisin de palier en train de battre son chien comme d'habitude, les propos échangés dévoilent deux individus ne réussissant à dépasser leurs propres intérêts: Meursault demande ce que la bête a fait et il en reste là sans porter de jugement, sans montrer non plus sa solidarité avec l'un ou l'autre. Salamano, lui, demeure tellement concentré sur la punition de la bête qu'il oublie les moindres gestes de civilité: il ne répond pas au salut de celui qui arrive, ou encore la question posée par son interlocuteur devient rhétorique, puisque la réponse ne s'accorde pas avec le contenu de l'interrogation. Enfin ils se quittent sans faire appel à aucune formule de politesse.

Dans le passage où Salamano revient de la fourrière sans avoir retrouvé son chien, l'écrivain s'applique à réduire au maximum l'échange entre les deux voisins. Certes, Meursault accepte de l'écouter, bien que, d'après son propre témoignage, cette disponibilité ne soit que factice:

Il m'ennuyait un peu, mais je n'avais rien à faire et je n'avais pas sommeil. Pour dire quelque chose, je l'ai interrogé sur son chien.[...] j'ai dit qu'il était de belle race et Salamano a eu l'air content.[...]

⁶ Nous nous en tenons à la définition de ce terme fournie par Raymond Gay-Crosier et qui est la suivante: "distance spatiale et mentale infranchissable qui sépare le sujet pensant de l'objet pensé, de même qu'elle sépare le sujet conscient d'un autre sujet conscient" ("Une Étrangeté peu commune: Camus et Robbe-Grillet" dans *L'Étranger cinquante ans après. La Revue des Lettres Modernes*, "Albert Camus 16", 1995, p.151.).

⁷ Camus, A., *L'Étranger* (1942), Gallimard, "Folio", 1980, p.45-46.

A ce moment, j'ai bâillé et le vieux m'a annoncé qu'il allait partir. Je lui ai dit qu'il pouvait rester, et que j'étais ennuyé de ce qui était arrivé à son chien: il m'a remercié⁸.

En examinant cet épisode, on a l'impression que Meursault accepte la présence du voisin pour lui faire plaisir. Même si la nudité du récit empêche le lecteur d'avoir une vision approfondie du rituel d'accueil, en tout cas il est clair que la dissolution du moi qui caractériserait l'hospitalité absolue ne se produit pas lors de cet entretien. Meursault est loin d'afficher le désir de s'unir à son hôte, de rechercher leurs différences pour entamer le procès menant à la reconnaissance. Salamano est le seul à entreprendre une telle démarche. Il se montre, nous semble-t-il, conscient de ce que l'hospitalité ne consiste pas uniquement à être accueilli, hébergé, mais à réussir une communion entre hôte et invité, c'est-à-dire à partager ce à quoi l'autre attache le plus grand prix. En vertu de ce principe, il offre ses présents, ses *Xenia: primo*, l'évocation de sa vie, du parcours existentiel qui l'a mené à la rencontre du chien, *secundo*, le rappel de la mère de Meursault et de son décès. Confronté à l'occasion de partager ses circonstances, Salamano ne se borne pas à l'accepter, il tient à être à sa place. Pour le lecteur, il est manifeste que l'épaveul reste l'être le plus prisé dans l'échelle de valeurs de ce voisin malheureux. Raconter son histoire devient donc un moyen cathartique de proposer à l'hôte son intimité. Or cet aveu ne suffit pas pour parfaire la communication et c'est ainsi que l'arrivant incite l'interlocuteur à mettre en commun ces mêmes valeurs à travers la figure de la mère.

Car Salamano ne se rend pas compte que dans la scène tout est disposé pour empêcher les ressorts communicatifs de fonctionner. De prime abord, Meursault ne partage pas la table avec son voisin⁹. En plus celui-ci n'enlève pas son chapeau, dans une attitude qui enfreint les règles de politesse. Si l'on admet avec Dominique Picard que

La structuration normative du savoir-vivre apparaît donc comme une structuration essentiellement différentielle du champ social qui répond au principe de la distinction et de la séparation (des territoires, des places, des statuts, des sexes...). La première scission qu'il opère est, d'abord, celle qui sépare la sphère sociale et la sphère intime,¹⁰

on devra conclure que l'invité ne franchit pas le seuil de l'intimité. A cela Camus ajoute qu'"Il [Salamano] mâchonnait des bouts de phrases sous sa moustache jaunie". Tout concourt

⁸ *Ibid.*, p.73-75.

⁹ "J'étais accroupi sur mon lit et Salamano était assis sur une chaise devant la table. Il me faisait face et il avait ses deux mains sur les genoux." (*Ibid.*, p.73).

¹⁰ "Caractéristiques et évolution de la ritualité sociale dans les traités de savoir-vivre contemporains" in Montandon, A., (éd.), *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994, p.375.

à briser une vraie interaction entre les deux individus. C'est pourquoi à la fin de leur entretien le dernier geste de Salamano tend encore à percer cette intimité: la poignée de mains cherche à renouveler le contact moral que le maître du chien recherche tout au long de leur conversation. Malgré tout, Meursault n'enlève pas sa cuirasse et en reste à une sensation physique: « ... d'un geste furtif, il [Salamano] m'a tendu la main et j'ai senti les écailles de sa peau. »¹¹

Par ce biais, le lecteur est amené à établir une comparaison entre les personnages: Salamano et Meursault ont une expérience commune; ils viennent de perdre leur être le plus proche, le plus aimé¹² et toutefois leur réaction se révèle opposée. Alors que le propriétaire du chien exprime son deuil de façon ostensible et éloquente par des pleurs ou sa confusion au moment de réorienter sa vie, le héros ne fait pas preuve de douleur, ce qui au bout de compte va constituer un des arguments de l'accusation¹³. C'est cette conception distincte qui fait que ce rappel de la mère, offert par l'hôte arrivant comme correspondance à ce qu'il croit de l'amitié provoque l'étonnement de Meursault et par là, le silence révélateur de son apathie:

En parlant d'elle, il l'appelait "votre pauvre mère". Il a émis la supposition que je devais être bien malheureux depuis que maman était morte et je n'ai rien répondu.¹⁴

Le refus de donner des explications publiques sur son comportement devient une constante du protagoniste qui, d'une manière paradoxale, ressent sa culpabilité, comme en témoigne, dès le deuxième paragraphe du récit, le "Ce n'est pas de ma faute" argué devant son patron. Et parallèlement ce mutisme pesant tout le long du récit devient, comme le propose Julia Kristeva¹⁵, un élément imposé par la nature double de l'étranger, orgueilleux de son altérité, mais accablé par celle-ci.

En ce sens la résolution d'entreprendre son propre récit de l'affaire, de communiquer avec le lecteur, met en lumière les deux facettes de sa personnalité, qui font de lui l'étranger par définition. Le voyage solitaire au fond de sa mémoire devient le moyen de montrer sa fierté, celle d'être le seul à posséder la certitude des faits.

Les rapports entre le protagoniste et son voisin Raymond Sintès ne sont pas moins éloquents. Tout dans le récit concourt à évoquer l'étrangeté derrière laquelle se situe le héros. Le narrateur a bien soin de nous détromper sur quelques actes, *a priori* propres à la politesse.

¹¹ Camus, *L'Étranger*, *op.cit.*, p.76.

¹² Bernard Pingaud (*op.cit.*, p.115) fait remarquer la présence de l'aspect oedipien dans *L'Étranger*.

¹³ "L'avocat général lui [à Pérez] a demandé si, du moins, il m'avait vu pleurer. Pérez a répondu que non. Le procureur a dit alors à son tour: «MM. les jurés apprécieront.»" (*L'Étranger*, *op.cit.*, p.140).

¹⁴ *Ibid.*, p.75.

¹⁵ Kristeva, J., *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard 2001, p.28.

Ainsi Meursault entreprend la conversation avec Sintès parce qu'il "n'a aucune raison de ne pas lui parler", et il reste manger le boudin simplement pour une cause qui ne regarde que lui: "J'ai pensé que cela m'éviterait de faire la cuisine"; quand Sintès lui demande s'il veut devenir son copain, il répond: "ça m'[est] égal". Donc, comme il était arrivé avec Salamano, petit à petit on voit se briser les liens qui pourraient entraîner un vrai échange, à ceci près que, dans ce cas, le protagoniste se place dans la position de l'invité. Dans leur succédané de dialogue Meursault dévoile un trait fondamental de son tempérament: l'absence de parti pris, voire d'opinion sur les membres de son entourage.

Parallèlement au repas chez Sintès, on ne doit pas oublier celui avec Masson. A lire de près la rencontre, on notera comment, pendant les présentations, l'invité élude des manifestations qui révéleraient sa personnalité. A l'ambiance conviviale créée par l'hôte accueillant succède immédiatement un jugement de Meursault sur le bâtiment. A table, le silence règne et le lecteur ne peut pas déchiffrer l'énigme de cet étranger, car il ne déclare pas les règles qui gèrent sa conduite. La communion du banquet nourricier, où – d'après les remarques de Julia Kristeva – "les fêtards de l'hospitalité s'allient pour quelque temps aussi par l'esprit",¹⁶ est absente dans le cas de Meursault dont l'expression sèche, voire tranchante, met en relief un grand éloignement intérieur.

En fait, si Meursault prend conscience de son altérité, c'est surtout à cause de l'attitude manifestée à son égard par les gens de son entourage: ce sont eux et non pas le décès de la mère qui suscitent une autoréflexion dès le moment où ils insistent à lui offrir publiquement leur hospitalité (ainsi s'explique l'expression de chagrin, l'acte de l'accompagner à la porte ou le prêt de la cravate et du brassard).

Malgré son aspect simple, le héros pèse souvent les pour et les contre. À l'ouverture du récit, le protagoniste médite sur le mécontentement du patron au sujet de ses deux jours de congé. Une telle réflexion prouve déjà qu'il est conscient de sa culpabilité à propos de la mort de sa mère: le "Ce n'est pas de ma faute" rétorqué à son chef reste le début d'un auto procès où l'inculpé sera amené à rendre compte publiquement de sa différence, car le meurtre de l'Arabe n'est que l'aboutissement de la tension intérieure de Meursault et n'intervient dans l'accusation que comme un faible argument. L'écrivain insiste sur cet aspect lorsqu'il présente au début du troisième chapitre suivant un patron qui ne se correspond pas trop avec l'image fournie dès le premier abord. Respectueux à l'égard des rites sociaux, dans son accueil il fait preuve d'amabilité et de délicatesse en questionnant l'employé sur des aspects de

¹⁶ Kristeva, J., *op.cit.*, p.22.

sa vie personnelle: son état d'âme et l'âge de sa mère. Mais encore une fois, l'indolence de Meursault dénature la communication entre les deux individus, de façon à ce que l'employeur croit l'affaire terminée. L'hospitalité semble donc consister à avoir accès à une intimité que son propriétaire protège par un mur difficile à abattre.

Dans ce sens, il faut aussi envisager l'attitude de Marie lors de leur première baignade. L'expression de la fille révèle à nouveau la singularité de son copain: elle découvre son deuil à cause d'une convention sociale, la cravate noire, et non pas à cause d'un sentiment plus personnel. L'étrangeté de Meursault se laisse percer dans son impossibilité à gérer ce deuil, car la seule réponse que lui vient à l'esprit, après l'interrogation de la fille, consiste à s'excuser de sa culpabilité. Si l'on accepte avec Schérer qu'il « n'y [a] pas hospitalité sans relation d'amour »¹⁷, on pourra saisir l'écart qui sépare les protagonistes.

Il en est de même pour son comportement à l'asile. Là il dénude sa singularité par rapport au corps social. Voilà pourquoi cet épisode sera pris, au moment du procès, comme une preuve contre lui, même si, à l'évidence, il n'est pas strictement en rapport avec le meurtre de l'Arabe. Dans l'asile donc, on voit se briser toutes les offres de communication qui sont présentées au protagoniste. En fait, les essais d'échange deviennent unilatéraux, car le héros n'y répond pas. Ce sont les autres qui détiennent la parole, tandis que, chez lui, il n'existe pas d'explication publique ni de démonstration de son deuil.

Mais, pour mieux saisir la vraie portée qu'acquiert l'étrangeté de ce héros négatif, il convient de se rapporter aussi à la deuxième partie de l'ouvrage qui, tout compte fait, donne le sens à la première: Meursault, que la mort de sa propre mère n'avait pas dérouté – il ne modifie ni son train-train ni son silence –, prend enfin la parole pour nous raconter les circonstances du crime¹⁸. De sa décision il en sort non seulement le récit, mais encore la découverte de soi-même. C'est pourquoi cette "fable ou conte moral", pour en venir à l'expression sartrienne, peut se vouloir porteuse d'une quête initiatique, d'un apprentissage de la part de Meursault. Toutefois, pour réussir une telle initiation, pour apprendre à agir comme les êtres soi-disant civilisés, le héros est obligé de se soumettre à un détachement de soi-même: il lui faut parvenir à se contempler lui-même comme si c'était quelqu'un d'étranger et c'est cela qui arrive pendant l'action du roman et, plus particulièrement, pendant le procès.

A notre avis, le protagoniste subit aussi sa transformation car si, au début du procès, il

¹⁷ Schérer, R., *op.cit.*, p.115.

¹⁸ Nous coïncidons avec l'avis d'Anne Ducrey qui montre comment la première partie du récit de Meursault "est la seule relation non affabulatrice du meurtre et de ses circonstances" ("Le crime de Meursault: une machine à fictions" in Haddad-Wotling, K., (Éd.), *Romans du crime*, Paris, Ellipses, 1998, p.81.

se présente comme étranger parmi la société qui l'entoure, s'il le reste aux yeux de la justice et par conséquent reçoit sa condamnation finale, par rapport à lui-même, il apprend à faire comme l'Autre en tant qu'il découvre l'amitié et la douleur.

Juste avant le procès, Meursault insiste sur le sentiment d'exclusion à l'égard d'une communauté: il remarque les gestes hospitaliers du gendarme à l'égard des journalistes, puisqu'il s'agit de "gens du même monde". La spécificité de l'inculpé vient de ce qu'il prend distance non seulement par rapport à tout ce qui l'entoure, mais aussi à lui-même. Et pourtant, la distance n'est pas dans ce cas synonyme de détachement; au contraire, le protagoniste s'intéresse à observer de façon précise chaque instant.

Ainsi le narrateur, en décelant parmi les assistants un journaliste, peut-il avoir "l'impression bizarre d'être regardé par [lui]-même". Meursault, donc, s'observe comme il a observé son monde avant d'entrer en prison. C'est cette capacité de scrutation qui lui permet de remarquer la distance qui sépare les faits réels – dont la transcription serait la première partie du récit – et les faits tels que présentés par la communauté: "En quelque sorte, -avoue-t-il- on avait l'air de traiter cette affaire en dehors de moi. Tout se déroulait sans mon intervention."

L'expérience du procès a beau transformer le protagoniste, en fait le changement ne sera pas perçu par une société qui tient à l'accuser plutôt de la mort de sa mère que du meurtre de l'Arabe. Ainsi s'explique la comparaison de son cas avec celui du parricide¹⁹ et même les interventions des témoins en rapport avec sa conduite à l'asile ou les rappels de l'enterrement, qui provoquent la plainte de la défense²⁰. Compte tenu de ces arguments, et pour en venir à notre sujet, il est manifeste que Meursault est condamné pour ne pas avoir fait preuve, voire étalage, du respect dû aux exigences de l'hospitalité. L'affaire prend alors une nuance morale, comme le conclut le procureur.

Or le lecteur sait à quel point ce raisonnement est faux car il a assisté à la métamorphose de ce protagoniste qui, après avoir écouté Céleste, a été capable pour la première fois dans sa vie d'éprouver un sentiment différent à ceux exigés par sa sensibilité.

Mais on ne peut pas conclure sans évoquer un épisode qui attire l'attention du prisonnier et qui porte directement sur le motif de l'hospitalité. Lorsque Meursault est dans sa cellule, il passe son temps à lire un fait divers qu'il croit arrivé en Tchécoslovaquie²¹: une

¹⁹ Julia Kristeva (*op.cit.* p.13-15) explique l'errance de *L'Étranger* en tant que suite à une blessure en rapport avec les parents.

²⁰ "Enfin, est-il accusé d'avoir enterré sa mère ou d'avoir tué un homme?" (*L'Étranger, op.cit.*, p.148).

²¹ Roger Grenier note l'origine de ce fait divers survenu en Yougoslavie et publié le 6 janvier 1935 par *L'Écho d'Alger* et assure que Camus aurait changé l'emplacement parce qu'il ne connaissait absolument pas ce pays

mère et une fille aubergistes tuent leur propre fils et frère pour en toucher la fortune après qu'il est rentré sans être reconnu. L'histoire suscite chez le protagoniste ce commentaire: "D'un côté, elle était invraisemblable. De l'autre, elle était naturelle. De toute façon, je trouvais que le voyageur l'avait un peu mérité et qu'il ne faut jamais jouer."²²

De prime abord l'explication n'est pas moins paradoxale que le reste de l'ouvrage: on comprend mal comment cet individu invulnérable qui n'a pas l'habitude de se prononcer ni en faveur ni en défaveur de personne, peut justifier le dénouement insensé de l'histoire du faux client. Notons du reste le paradoxe que constitue le fait que Meursault doit subir, lui aussi, ce même dénouement.

Camus –la critique l'a bien repéré²³– s'est profondément intéressé au motif de la mort qu'il a repris dans les successifs ouvrages qui font partie du cycle de l'absurde²⁴. Plus particulièrement l'épisode de *L'Étranger* revient dans l'élaboration de *Le Malentendu* pour en constituer l'essence. Il n'est pas étonnant que Meursault évoque cette histoire pour tuer son ennui. Car, en fait, il en partage l'essence: Jan et lui ne sont guère plus que des exilés dans leur propre monde. Et néanmoins, Meursault estime que le protagoniste de *Le Malentendu* méritait sa fin, la mort, une fin identique à la sienne, la seule expérience capable de le faire réagir. Alors d'où vient ce jugement? Camus explique le héros de *L'Étranger* comme quelqu'un « qui ne joue pas le jeu »²⁵. A notre humble avis, une telle conduite traduit la volonté de rester soi-même, d'accepter sa propre altérité, ce qui entre en contradiction avec l'attitude de ce fils déguisé et qui garde l'apparence d'un hôte quelconque.

La révolte de Meursault contre l'aumônier, loin d'être une simple protestation contre la justice, constituerait son dernier cri contre cette image façonnée pendant le procès et à laquelle le protagoniste se sent étranger. L'explosion finale devient, certes, une rupture définitive avec son monde, mais elle n'en reste pas moins une image où Meursault abandonne ce par quoi se définissait son étrangeté: l'indifférence.

M. CARME FIGUEROLA

Universitat de Lleida

alors qu'il avait voyagé à Prague "dans une des périodes les plus noires de sa vie. [...] Peut-être aussi par une intuition sur le génie spécifique d'un peuple." (Grenier, *op.cit.*, p.131.).

²² *L'Étranger.*, p.125.

²³ Fitch, B. T., *L'Étranger d'Albert Camus, un texte, ses lecteurs, ses lectures*, Larousse, 1972, p.128.

²⁴ Dans *Caligula* l'Empereur pousse les autres à accomplir sa propre exécution. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus présente comme thème central le rapport entre l'absurde et le suicide.

²⁵ Albert Camus, *Préface à l'édition américaine* in B. Pingaud, *op.cit.*, p.193.

Rimbaud au pays des fées

Je fais appel à votre oreille enfantine pour ce départ abrupte et fantastique: ce sont les fées qui créent le prodige du poétique. Elles touchent la langue du poète et transforment son langage en sortilège; ce sortilège – doué du pouvoir de toute parole magique – crée une réalité qui n'existe ailleurs que dans le poème et dans son champ de résonance: le poète et son lecteur entrent dans ce pays.

La poésie – les siècles nous le montrent – peut être l'affaire de la bonne ou de la méchante fée. Pour Rimbaud, tel que nous le dit Pierre Michon dans son *Rimbaud le fils*¹, elle est sans doute méchante. La bonne fée, celle qui veille, par exemple, sur son professeur Izambard, transforme le langage en poésie rassurante et ornée, qui aide à vivre, qui ne trouble ni la consistance de la vie ni la perception qu'en a le poète à l'heureuse conscience. Pour Rimbaud, au contraire, la poésie est l'oeuvre d'une méchante fée confusément incarnée dans la mère, cette âpre Valérie Cuif détestée et regrettée par le fils; la poésie est donc une langue-mère peu maternelle possédant troublement le fils, marquant de féerie noire l'écriture et son rapport au monde, le poussant à une débauche poétique qui déborde sur la vie.

D'ailleurs la vie est aussi hantée par les fées: chez Rimbaud et Verlaine c'est la fée verte qui règne, l'absinthe, qui arrose leurs journées jusqu'à submerger leur perception dans ses eaux opalines ou glauques. La méchante fée, alliée à la fée verte, gave d'amer le jeune Rimbaud. Qui sait si, finalement, lorsqu'il entreprit de traverser d'autres eaux et de changer de continent, il ne cherchait pas à – comme on dit – « avaler l'absinthe » de l'exil à condition de ne plus être hanté par la méchante fée de la poésie.

La fée verte et la méchante fée font bon ménage: elles ont niché ensemble dans des poèmes de Baudelaire ou d'Apollinaire; mais dans le cas de Rimbaud, la méchante fée – trompeuse et malicieuse – a préféré se glisser dans les poèmes déguisée en bonne fée empressée et rassurante au lieu de se signaler en compagnie de la fée verte. Et c'est ainsi que, derrière une tendresse maternelle ou sororale, cette fausse fée enfantine ensorcelle les perceptions du poète et opère des prodiges autour de lui qui inquiètent l'innocence de son jeune âge; alors qu'elle donne la mort aux poux que cache la chevelure de l'enfant, elle fait naître cet enfant au bouleversement des sens et de l'esprit. C'est dans *Les chercheuses de poux* que cette histoire est racontée. Mais la fée de Rimbaud n'agit pas seulement en

¹ Vid. Michon, P.: *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, 1991, pp.27, 29.

personnage, elle agit aussi en langue poétique, elle *fait* poétiquement. Lire *Les chercheuses de poux* revient donc à faire le récit du sortilège poétique par lequel le langage transforme la réalité et de l'enfant et du lecteur.

Quand le front de l'enfant, plein de rouges tourmentes,
implore l'essaim blanc des rêves indistincts,
il vient près de son lit deux grandes soeurs charmantes
avec de frêles doigts aux ongles argentins.

Cet enfant a le front tout rouge à cause des poux: le front le démange, il se gratte, il saigne peut-être, le front lui est un tourment. Pourtant le vers ne parle pas de "tourment" mais de *tourmentes*: des tourmentes de poux qui tourbillonnent, mais peut-être aussi les pensées tourmentées de son front. Des pensées troubles qui impliqueraient l'existence d'un monde intérieur de l'enfant qui puise à l'ordre du pulsionnel. Entre le tourment et la tourmente s'installe un courant de sens, une correspondance entre l'intérieur et l'extérieur de la tête de l'enfant. Échange ou synthèse autour du front qui pourrait servir de modèle à la perception des sens. Pour l'instant, les vers offrent à l'ouïe du lecteur la densité et du tourment et de la tourmente à travers la densité des nasales: *quand, front, enfant, plein, tourmentes, implore, essaim, blanc, indistincts*: un premier échange entre l'expérience psychique et le sensible.

Mais voilà aussi qu'au son dense et monotone de ces nasales l'engourdissement du sommeil est appelé: le front de l'enfant implore les rêves indistincts. C'est la fatigue qui implore, sans doute, mais c'est aussi ce front rouge et tourmenté par les poux qui demande un apaisement: le rouge du sang demande à être remplacé par le blanc d'un essaim, et les poux par les abeilles. Les abeilles? Que viennent faire ici les abeilles? Et pourquoi seraient-elles pour ce front moins physiquement douloureuses que les poux? Pas de réponse pour l'instant. D'ailleurs les abeilles ne forment pas un essaim blanc, mais noir. Ce sont les rêves qui donnent la couleur blanche à l'essaim, des rêves apaisants et indistincts sachant remplacer les tourmentes du front. Le blanc qui calmera le rouge devra donc le faire sur deux plans: celui, physique, de la démangeaison (le tourment) et celui, intérieur, du trouble (la tourmente).

C'est à ce moment qu'apparaissent deux grandes soeurs; elles sont parées des grâces de la féminité: d'abord charmantes, elles développeront plus tard les attraits –terribles et charmeurs– du féminin que la modernité consacre depuis Baudelaire. Les soeurs approchent l'enfant en avançant leurs doigts; des doigts dont on remarque la fragilité, la finesse et le bout: les ongles en argent. Ces soeurs possèdent des doigts qui sont des baguettes magiques couronnées d'une étoile argentée, telles qu'elles existent dans l'imaginaire enfantin. Les soeurs sont charmantes, sans doute: capables de charmes et d'envoûtements. Et puisque l'enfant a exprimé le désir de rêves indistincts, elles viennent au bord du lit pour exaucer ce

voeu; elles tueront avec leurs ongles les poux de la chevelure, certes, mais ce faisant elles ouvriront de la pointe argentée de leurs baguettes la porte des rêves.

Pour le rêve il faut le sommeil, et les fées-soeurs s'apprêtent à endormir l'enfant; d'une voix argentine leurs ongles argentins chanteront une berceuse cristalline et mélodieuse. Cristalline et mélodieuse? Plus loin, le bruit des ongles sera électrique et doux en tuant les poux: la berceuse est aussi bien douce que métallique, car la voix argentine est aussi en argent. La logique poétique nous plonge dans l'incertain: caractère ambigu de la berceuse, nature ambiguë des frêles doigts, qui touchent en tant que baguette magique, et qui chantent en tant que voix. Les sens commencent à échanger leurs domaines. Le poétique agit en déployant l'indistinction, et ceci afin d'attirer au poème (et par là à la tête de l'enfant) les rêves indistincts. Les fées transforment ainsi en sortilège les mots du poème.

Le caractère ambigu des doigts déteint sur les fées-soeurs: elles avouent déjà une double nature: d'un côté un extérieur physique rassurant, apaisant, protecteur, fraternel ou maternel, doux et léger, et de l'autre un pouvoir inquiétant puisque charmeur, secret et magique; inquiétant aussi puisque charmant, sexué et féminin porteur de mort (la mort des petits poux). Mais voilà que

Elles assoient l'enfant auprès d'une croisée
grande ouverte où l'air bleu baigne un fouillis de fleurs,
et dans ses lourds cheveux où tombe la rosée
promènent leurs doigts fins, terribles et charmeurs.

Elles transportent l'enfant à ce nouveau domaine, en ouvrant pour lui non pas la porte des rêves mais la fenêtre des rêves, une croisée où se croisent peut-être la réalité et le rêve, un endroit indécis et « indistinct » entre les perceptions de l'état de veille et les transformations du rêve, un lieu d'échange ou synthèse. C'est un temps de printemps ou d'été, de fleurs fleuries, du moins dans le rêve, dans l'essaim blanc des rêves indistincts. C'est un temps de fleurs et d'essaims: peut-être verrons nous apparaître les abeilles cherchant à butiner.

Les rêves viennent apaiser la tête de l'enfant, tandis que sur ses lourds cheveux tombe la rosée rafraîchissante, une rosée qui apparente ces cheveux aux fleurs, les fleurs étant les destinataires canoniques de la rosée et leur fouillis la métaphore des cheveux ébouriffés par le sommeil. Les rêves et les fleurs couronnent ainsi ensemble la tête de l'enfant. À cette parenté créée par la magie du sommeil, le poème ajoute une logique apportée par le signifié au premier degré: ainsi, lorsque l'air "baigne" les fleurs, son eau mouille de rosée les cheveux de l'enfant. Et, de même, s'impose à ce moment une logique naturaliste que les fées partagent peut-être: si l'on métamorphose les cheveux en fleurs, les abeilles viendront sur le front de

l'enfant, ce qui, dans la logique métonymique du rêve, signifiera la venue de l'essaim des rêves. Voici la fée poétique cherchant à réunir l'extérieur et l'intérieur de la tête de l'enfant.

Mais dans la scène réaliste décrite par le poème, nous voyons les doigts de deux jeunes filles s'appliquer à la tête de l'enfant et ses cheveux. Le toucher de ces doigts avait déjà fait place au sens de l'ouïe à travers leur commune qualité argentine, mais maintenant, c'est explicitement l'enfant qui tend l'oreille et qui écoute:

Il écoute chanter leurs haleines craintives
qui fleurent de longs miels végétaux et rosés,
et qu'interrompt parfois un sifflement, salives
reprises sur la lèvre ou désirs de baisers.

Il écoute chanter leurs haleines et le lecteur réalise que lui aussi les a écoutées dans les fricatives de *fouillis de fleurs*, qui exhalent l'air avec précaution; en même temps que les doigts chantent, la bouche chante la berceuse en soufflant ce *fouillis de fleurs*; la bouche s'accorde aux doigts, et elle le fait sous leur dictée, car les doigts-baguettes des fées avaient déjà préfiguré le geste de la bouche par leurs adjectifs *fins* et *frêles* : les fricatives ont appelé les fricatives par magie sympathique: des cheveux de l'enfant les doigts fin et frêles ont fait un fouillis de fleurs. Ce n'est donc pas seulement la logique du sens poétique qui dit que les doigts transforment les cheveux de l'enfant en fleurs, c'est aussi la phonétique qui se charge de le faire. Autrement dit: le poème fait ce qu'il dit.

Ainsi les doigts magiques, leur toucher, leur chant argentin, et les haleines des soeurs se ramassent en une même opération sensuelle à double versant: le toucher et l'ouïe s'amalgament dans le poème afin d'attirer chez l'enfant les rêves indistincts souhaités. Les fées-soeurs et la fée poétique agissent sur les sens afin provoquer cette expérience reliant l'extérieur et l'intérieur, le corps et la tête de l'enfant.

Les haleines craintives des soeurs continuent à chanter des fricatives: cette fois elles *fleurent*; et lorsqu'elles fleurent, elles sont en train d'introduire dans le poème un troisième sens: celui de l'odorat. Et ce qu'elles fleurent ce sont *de longs miels*: à ce mot apparaissent les abeilles dans le poème, puisque l'essaim y a fait son oeuvre: le miel. L'essaim des rêves souhaité par l'enfant transforme les rouges tourmentes des poux en miel rosé d'abeilles. Avec le "miel" le goût s'ajoute aux autres sens déjà présents dans le poème. C'est un miel qui coule des bouches, car il s'agit de "longs miels" dont on connaît la consistance visqueuse et filante, et qui continuent à chanter la berceuse des fricatives: *visqueuse, filante*: le goût chanterait-il lui aussi la berceuse magique et transformatrice?

Mais sous le voile de la féerie on distingue l'image réelle d'une scène quotidienne et presque dégoûtante: les soeurs s'appliquent à la tête de l'enfant avec une telle attention que

leurs bouches bavent; au moment précis où elles tuent un pou avec leurs ongles, elles récupèrent leur salive en mordant leurs lèvres et en inspirant vers l'intérieur de la bouche: c'est ainsi que s'interrompt le flux de la salive ou, comme le dit le poème, du miel. Voilà pourquoi les haleines chantent des fricatives, et pourquoi ces vers mordent constamment la lèvre ou deviennent sibilants et sonores : *parfois, sifflement, salives, lèvre, reprises, désirs, baisers*. La fée poétique chante lorsque les fées-soeurs chantent.

Alors que les vers disent clairement ce que font les soeurs avec leurs bouches – reprendre la salive qui tombe – ils rapportent aussi leur secret désir de baisers. Ou plutôt un désir que l'enfant imagine dans ces bouches qui, au-delà du fraternel, sont féminines, donc sexués. Elles sont ainsi charmantes et en même temps terribles, car au moment exact où ces bouches désirent ou sont désirables, les soeurs sont en train de donner la mort aux poux: la reprise de la salive qui se confond au désir de baisers correspondant au moment où les doigts font éclater le pou. Dans un même être féminin se concentre toute la douceur fraternelle, le désir sexué et le pouvoir de mort.

Le sens du goût revient autour des lèvres dans une dégustation de la salive qui éveille l'image d'échange des fluides lors du baiser. L'image fonctionne comme image érotique, le sens du goût s'érotise et avec lui les autres sens du corps, car ils sont tous en étroite relation. Quoique de manière imprécise, il y a longtemps que le poème nous laissait soupçonner cette érotisation. Au fil du désir de baisers éveillé par le goût, nous retrouvons de nouveau la liaison entre les sens extérieurs du corps et un intérieur qui peu à peu signale clairement l'implication de l'ordre du pulsionnel. Mais l'enfant continue à entendre:

Il entend leurs cils noirs battant sous les silences
parfumés; et leurs doigts électriques et doux
font crépiter parmi ses grises indolences
sous leurs ongles royaux la mort des petits poux.

Sur les cheveux de l'enfant se penchent les soeurs en silence; l'enfant n'entend pas de paroles mais le son du battement des cils. Il s'agit d'un battement discret, d'un bruit dissimulé sous le silence, comme celui que cachent les vers eux-mêmes et que le lecteur perçoit en deux séries de sons jouant à la répétition: *entend / battant ---- cils / sous les / silences*. Tout en parlant du sens de l'ouïe le vers parle aussi de l'organe de la vue (d'une métonymie de cet organe): les cils de l'oeil; des cils noirs dont il entend la noirceur, une noirceur qui exige leur longueur et leur abondance; ce n'est que quand ils sont épais que les cils peuvent faire entendre leur battement, et c'est donc parce qu'il l'entend qu'il peut "voir" le noir des cils.

L'échange logique entre les deux sens fait partie de l'architecture des correspondances, qui prend une vigueur particulière dans ces quatre vers. Car la méchante fée

y travaille pour la multiplication de la présence du sensuel le moins noble: c'est ainsi que ce qui est susceptible d'être perçu par l'ouïe s'accompagne d'un sens moins prestigieux: les *silences* sont donc *parfumés*; déjà, plus tôt, les *haleines craintives fleurissent*; et voilà que lorsque les doigts qui tuent les poux font entendre leurs bruits *électriques* on retrouve tout de suite le *doux* qui rend ces doigts audibles aussi bien que dignes d'être goûtés.

Bien sûr, au premier degré, le vers nous disait que les doigts sont électriques et doux, c'est-à-dire, qu'ils sont terribles et charmeurs, inquiétants et apaisants: ils sont électriques lorsque les poux éclatent sous les ongles, et ils sont doux parce qu'ils sont caressants pour la tête de l'enfant. Et si, dans la strophe précédente nous écoutions les sifflements doux de la berceuse, dans celle-ci nous écoutons son crépitement inquiétant, électrique et métallique. Les doigts chantent avec les sons de la mort (de la mort des poux): [gRi] dans *grises indolences*, [KRépit] dans *crépiter*, [KtRiK] dans *électriques*. Le toucher peut s'entendre. La fée poétique semble instruite en magie synesthésique.

Or, on dirait que la féerie est en train de faire son effet sur l'enfant; c'est-à-dire que les rouges tourmentes ont disparu au profit des grises indolences; il est vrai que le front demandait le blanc des rêves indistincts, et que les soeurs-fées –dans la strophe précédente– semblent avoir tout fait pour attirer les abeilles et donc l'essaim blanc. Et pourtant, le tourment premier de l'enfant n'a pu se transformer qu'en indolence (en non-douleur), et pas en rêve. La réalité perce le sommeil, l'enfant n'est pas totalement endormi, et c'est pourquoi la strophe parle directement de ces poux qui sont chassés par les soeurs dans la scène qui se produit à l'état de veille.

L'on dirait que le travail des fées-soeurs sur les sens de l'enfant n'a pas pu conduire au rêve indistinct, mais à l'indolence (et il est vrai qu'en tuant les poux elles sont en train de soulager la démangeaison du front de l'enfant); l'indolence est un état de nonchalance plus sensuel que le rêve, où l'on est prêt à s'abandonner à des plaisirs passifs: insuffisance de magie ou malveillance des fées? Car on dirait aussi que le blanc des rêves a été écarté par le gris de l'indolence sous l'influence des cils noirs des soeurs : les attributs des soeurs semblent teinter la candeur des rêves d'une couleur moins innocente : le gris.

Il est temps, semble-t-il, de considérer moins naïvement ces fées-soeurs, ce qu'a fait le poème en enregistrant le caractère mortifère de leurs doigts; les ongles jusqu'ici argentins deviennent « royaux », c'est-à-dire, toujours couronnés du métal d'argent, mais d'un argent déjà fondu dans un diadème royal; c'est la marque d'un pouvoir qui dans le poème se précise explicitement comme le pouvoir de donner la mort aux petits poux, mais qui plus généralement se laisse deviner comme un pouvoir de mort dérivé du sexe féminin. Sous leur empressement maternel les fées-soeurs étaient – au début de manière imprécise – redoutables

par leurs pouvoirs; puis, lors de l'éveil des sens et de leur confusion, elles sont devenues désirables; ici leur féminité se révèle comme menace.

Voilà que monte en lui le vin de la Paresse,
soupir d'harmonica qui pourrait délirer;
l'enfant se sent, selon la lenteur des caresses,
sourdre et mourir sans cesse un désir de pleurer.

Car l'enfant est la proie d'un changement dont il n'a pas une conscience claire, mais qui a trait à cette menace du féminin. Il éprouve d'abord une montée de quelque chose qui sourd et qui enivre, comme le vin; ou est-ce peut-être la fée verte qui se glisse déguisée ici? Aurait-elle pris le nom de Paresse, cette paresse personnifiée, allégorisée par la majuscule? L'indolence sensuelle, qui se nomme paresse enivrante, enfonce nettement ses racines dans le domaine des sens, car la Paresse s'exprime dans le goût de la bouche, transformée en vin, et elle se fait aussi entendre en tant que *soupir d'harmonica*. Or les sens qui éprouvent ce goût et ce son sont tout de suite soumis à un bouleversement qui ne peut être que l'oeuvre des fées-sœurs féminines et menaçantes: ainsi, le vin monte et enivre, et le soupir d'harmonica délire. La traîtrise des fées a fait surgir non pas les rêves apaisants demandés par le front et l'esprit de l'enfant, mais l'ivresse et le délire.

Elles ne cessent de travailler les sens de l'enfant: dans ce *soupir d'harmonica* sont ramassés les haleines et les sifflements qui ravalent les salives (c'est ainsi que l'on joue de l'harmonica, en soufflant et en aspirant); est aussi reprise la voix argentine des ongles, sa mélodie métallique et douce; la berceuse, en somme, se fait de nouveau entendre, mais déjà son caractère ambigu cesse de l'être: elle penche du côté de l'ivresse, de l'enivrement et peut-être du délire, de la volupté trouble: elle devient le chant de la méchante fée.

Il en va de même pour le toucher, car les caresses, en éveillant un au-delà de la peau, complètent le parcours du mouvement entamé par la montée du vin de la Paresse. Le parcours completest maintenant le sourdre et le mourir d'un désir de pleurer. Au rythme des caresses ce désir glisse entre la naissance et son apaisement de manière répétée, et il glisse sur le /s/ des vers: *se sent, selon, caresses, sourdre, sans cesse, désir*. Ce désir de pleurer laisse aussi la trace de son parcours d'aller-retour dans les deux derniers vers du poème, qui se répondent en inversant leurs séries phoniques: *caresse* revient dans *sans cesse*, *se sent* se retourne dans *sans cesse*, et de nouveau *se sent* revient dans *cesse un*. Le retournement s'écoute de nouveau dans la série *se sent se/lon la len*. Étranges sortilèges phoniques qui visent à mimer le rythme du sourdre et du mourir incessant, le rythme des caresses.

Ce qui sourd et meurt ne sont pas les pleurs mais un désir de pleurer; c'est une pulsion qui cherche à évacuer une émotion intense. C'est un désir qui demeure à l'état de désir, sans

se résoudre en plaisir. Ne sachant pas être désir de plaisir, il se moule en désir de pleurs. Néanmoins, il s'entrevoit lui-même vaguement comme réponse au féminin terrible et charmeur, et, même maladroit et enfantin, il réussit à se présenter comme tel: *un désir de pleurer* ferme ce quatrain en faisant écho au *désir de baisers* des soeurs qui fermait le troisième quatrain. Les pleurs, ces fluides polysémiques dans le domaine des pulsions, tiendront la place du plaisir.

Reste que l'initiation à l'érotisation des sens est accomplie, et que les fées ont mis l'enfant sur la route du plaisir sexuel. Non seulement elles n'ont pas calmé les tourments intérieurs de ce front, elles les ont certainement rendus plus sévères. En échange elles ont, semble-t-il, soulagé le front des démangeaisons des poux. La méchante fée, la fée voluptueuse, vénale, pédophile et experte en transgressions s'est sans doute ainsi attirée un adepte. Et, vraisemblablement, la fée poétique a aussi pris dans ses rets magiques cet enfant rimbaldien. Rimbaud a environ seize ans quand il écrit ce poème; confondues entre elles, les fées tracent pour lui le domaine du poétique: son alchimie du verbe sera noire, comme leur magie. Et il n'y aura qu'une manière de rompre le maléfice: cesser d'être poète.

AMELIA GAMONEDA LANZA

Universidad de Salamanca

Marges et ironie : blessures de la parole chez Antonin Moeri

Antonin Moeri a passé son enfance au Mexique, mais il est né en Suisse, à Berne. Toutes les professions qu'il avoue avoir pratiquées –acteur, professeur, traducteur, écrivain– le lient à l'art du langage. En prêtant sa plume à Robert Walser et à Ludwig Hohl, le traducteur attire la langue allemande vers le français pour mieux s'approprier une écriture qu'il admire ; l'écrivain, quant à lui, écoute d'une oreille attentive les voix dont il cherche à truffer ses livres passés et à venir. S'il fallait donner un nom à la mouvance qui sous-tend ses récits, celui de « polyphonie » aurait l'avantage de désigner une pratique dont il s'imprègne chez des auteurs comme Ernest Hemingway, Faulkner ou Lobo Antunes, entre autres¹, et une pensée qui l'intrigue chez un théoricien comme Mikhaïl Bakhtine. Au parcours de *Cahier Marine* (1995) –un récit où le voyage est doublé d'une quête initiatique de l'écriture– ou de recueils de récits comme *Allegro Amoroso* (1993), *Paradise Now* (2000) ou *Le sourire de Mickey* (2004)², le lecteur découvre tout un concert de voix, alléchées par l'éclat du détail, se répondant de loin en loin pour tisser un singulier portrait de notre monde contemporain : « La vraie vie est dans les détails –affirme le narrateur de *Cahier Marine*– [...] j'ai besoin de mon microscope télescopique pour radiographier les organes de ce monde qui est le mien » (*CM*, 43-44), un monde agencé en surfaces polies, propres, que rien ne semble brouiller mais dont les dessous sont à explorer si l'on veut mettre à nu les autres règles du jeu.

Les livres de Moeri taraudent les faux-semblants du monde perçu, scrutent ses failles les plus infimes, effleurent une sorte de vérité aléatoire jouxtant un « climat d'écriture » (*A*, 29) plutôt que le siège rassurant de la chronique. L'écriture y devient un « rite interrogatif » (*CM*, 80) qui butte sur l'écueil des mots usés et cherche à sonder « leur incertitude, leur sonorité, leur origine et les significations qu'ils véhiculent » (*CM*, 96) en défonçant leurs

¹ Ainsi l'a révélé Antonin Moeri dans les séminaires de Littérature Suisse Romande organisés par les Départements de Français de l'Université Nationale à Distance (Madrid) et l'Université de Salamanca au mois d'octobre 2004. Doina Popa-Liseanu a fait intervenir l'écrivain dans l'une des émissions de radio qu'elle consacre régulièrement à la Francophonie. L'émission, « Revista de Filología 2004/2005 », diffusée le 28 mars 2005, est disponible sur le site web de l'UNED (lien : « Radio UNED »). <http://www.uned.es/cemav/radio.htm>

² *Cahier Marine*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1995 (*CM*) ; *Allegro Amoroso*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1993 (*A*) ; *Paradise Now*, Orbe, Bernard Campiche, 2000 (*PN*) ; *Le sourire de Mickey*, Orbe, Bernard Campiche, 2004 (*SM*). Les abréviations entre parenthèses sont utilisées dans le corps de la page pour noter les références aux ouvrages de l'auteur.

blindages. C'est par le truchement de l'écriture que les mots, rendus opaques par le consensus, pourront retrouver un certain pouvoir de dire qu'ils ont perdu en chemin. Appelée à déborder les présences flasques, l'écriture s'offre en relais une ambiguïté autrement énigmatique menant les mots à retracer d'eux-mêmes le « lieu d'une question » (CM, 80) : « Où trouverais-je le courage d'établir des rapports nouveaux entre les mots avilis ? » (CM, 169), se demande aussi le narrateur de *Cahier Marine*.

Moeri répond par le cantonnement dans les marges, par une sorte de convoitise de l'écart qui devance la culbute des conventions. À commencer par celle des genres littéraires. Où classer ses récits ? Quelle étiquette leur coller ? Lui-même laisse la chose dans le vague : du texte... « ni essai ni nouvelle, ni légende ni roman, plutôt des notes que je dois consigner dans un carnet secret, caché la plupart du temps sous les lames du parquet, entre la cuisine et la salle de bains, endroit idéal que personne ne pourrait découvrir sinon en détective formé dans les hautes écoles » (PN, 165). Bâtitteur de foyers pour échantillons de vies humaines, récits cahotants, histoires laissées en suspens... Moeri fait du recueil un art de l'accueil.

Mais un accueil dans les marges, là où vivent ces « drôles de zèbres »³ que sont ses personnages. Comme cette « Femme-sandwich », une folle sans doute, qui dans *Allegro Amoroso*, introduit la confusion dans le monde civilisé d'un café en « [déballant] lentement le sandwich [qu'elle regarde] longuement avec un œil lubrique », en lui parlant « comme à un enfant ou à une poupée » (A, 13). Que vient déranger celle qu'on aurait pu « rencontrer dans l'un des pavillons d'une clinique psychiatrique, n'importe où dans le monde, à la périphérie d'une ville, entre un pénitencier et une clinique gériatrique » (A,13) ? Et que dire du « plaisir solitaire » de l'homme assis à une terrasse de café pour observer « les mollets, les cuisses et les hanches » (A, 65) des femmes pendant la douce saison ; cet homme qui sait proche l'heure de fermeture de l'établissement et constate sa place discordante dans l'ordre rétabli par la patronne, où « seules [sa] table, [sa] chaise et [sa] personne n'étaient pas rangées » (A, 68) ?

Il en va de même de la foule de skieurs, ces animaux décalés de leur humanité, dont « on se demande –dans *Cahier Marine*– [s'ils] sont des esclaves, des prisonniers, des seigneurs, des termites, des princes, des prolos bonasses, s'ils appartiennent à une race supérieure, belliqueuse et dominatrice ou s'ils appartiennent à une race de larves soumises, optimistes, envieuses et fuyantes » (CM, 47) : un pêle-mêle d'êtres que les yeux du narrateur sont impuissants à classer selon les lois du sens commun.

³ Veuthey, Ch., « Antonin Moeri. Avec la distance de l'ironie », *La Gruyère*, n° 118, 09/10/2003, p. 12.

Dans *Paradise Now*, les marges continuent à inventer pour les personnages le lieu du paradis : le paradis du cycliste levé sur sa bécane, cette « masse de chair, de nerfs, de câbles et de ferraille » (*PN*,13) et qui, ignorant d'où vient son besoin d'évoquer l'image d'une dame qui un jour s'est croisée sur son chemin, ne peut se passer des « errances autour du centre, ce centre lui-même qui ne relève ni de la géométrie, ni de l'architecture, ni de la géographie, ce centre qui refuse toute définition » (*PN*, 12-13) ; ou le paradis du père de Sophie, grutier de son état, qui décide de rester là haut, sur sa grue, pour toujours ; ou celui du petit garçon, chétif, nerveux et asthmatique, devenu le roi de l'univers parce qu'il peut enfin conduire un tracteur ; ou celui de l'homme qui, en essayant les sous-vêtements de sa mère, éprouve un vertige que seuls les mouvements des nageuses dans la piscine municipale viennent calmer ; celui encore du paradis artificiel de Sandrine, dont la mort est annoncée par le chant d'un baryton ...

Les personnages de Moeri sont des citoyens de l'exil campés dans les parenthèses du monde. Tout comme certains de ses narrateurs, braqués dans les marges du récit pour en diriger l'orchestration. Vraiment pour la diriger ? Pas tout à fait, à ce qu'il semble : le narrateur du « Divan », un psychanalyste, est un « auditeur attentif » (*A*, 115) qui s'inquiète parce que son patient ne vient plus le voir. Qu'est-il devenu ce patient qui « alignait ses propos » sur le sexe avec une telle précision « qu'ils eussent pu figurer dans un procès-verbal » (*A*,116) ? Que deviendra sans lui ce psychiatre resté sur sa faim de connaître la suite de l'histoire ? D'autres narrateurs épient les discours des voisins derrière la baie du jardin : celui de « Claire » n'a « pu dominer cet accès de toux » (*SM*, 97) et s'est même risqué à être découvert en flagrant délit. Celui du « Chic type » finit par déléguer ses fonctions sur sa femme qui, elle, détient les clefs de la narration (*SM*). Sans oublier le professeur sauvé du suicide par un brigadier à qui il confie son désarroi devant l'échec de l'école (*SM*) ; ni le conteur qui se désigne lui-même comme « l'auteur de ces lignes » en cherchant à dégager en lui la distance de l'autre.

Très souvent, le narrateur semble relié au récit par procuration : décalé du centre du discours, il se met à l'écoute de voix qui prennent la parole à sa place, de voix en quête d'une oreille prête à les saisir. Dans l'une des histoires d'*Allegro Amoroso*, « Le Petit Sam », Antonin Moeri amplifie jusqu'à l'hyperbole le rôle de l'oreille *écrivante* : le petit Sam –c'est-à-dire l'enregistreur que le narrateur garde dans sa poche– « ne serait en vérité qu'une grande oreille dressée, attentivement tendue ; il serait le témoin auriculaire » (*A*, 130). Prêtées, empruntées ou volées, ces histoires ne célèbrent pas le pouvoir du narrateur sur l'émission des mots ; au contraire, elles semblent plutôt réclamer la présence et d'une oreille et d'une écoute

particulières qui puissent accompagner leur défilé. En fait, les mots pourraient ne pas vouloir restituer au narrateur sa place au cœur de l'énonciation verbale. Reçus en marge de leur agencement discursif, ils trouvent peut-être dans l'oreille du narrateur non pas le lieu d'une insertion énonciative, mais celui de ce que l'on pourrait appeler une « incidence » énonciative capable de dévier le flux des énoncés pour les intercepter sur une autre longueur d'onde. Foucault attirait le soupçon vers les marges en constatant qu'« un énoncé a toujours des marges peuplées »⁴ ; que ce que les marges dessinent autour de l'énoncé n'est pas à proprement parler un contexte mais un « champ adjacent »⁵ qui forme avec lui « une trame complexe »⁶.

Chez Antonin Moeri, la marge n'est pas le dehors de l'écriture, elle en est la condition de possibilité. C'est dans les marges que le texte prend son souffle puisque son corps est massivement occupé par le discours du consensus, de la doxa conformiste, des stéréotypes, de la *novlangue*, de ces idées reçues que Flaubert a excellé à rassembler dans son *Dictionnaire...* Autant de masques de la langue sûre, de la loi et de l'ordre, qui bouchent l'issue à un autre parler. L'écriture de Moeri, réagit contre ces digues qui tiennent silencieuse la parole du texte en faisant appel à une sorte de bouche rhétorique chargée de blesser ces mots endurcis, de semer en eux la discorde indispensable au jaillissement d'une force tarie. L'ironie est cette bouche rhétorique qui s'insurge contre l'imposture cachée derrière les mots préconstruits. Comme l'affirme Vladimir Jankélévitch « l'ironie est la mauvaise conscience de l'hypocrisie. Comprendons bien que l'intérêt le plus évident du scandale est de rester camouflé et d'entretenir une équivoque dont il est le seul bénéficiaire »⁷. Pour laisser parler le scandale, l'ironie invite les mots à la boutade, à baisser la garde dans le rire en « disant le contraire de ce qu'elle veut faire entendre »⁸. Elle énonce, ce faisant, la dénonciation sous le signe du double et de l'antithèse.

Dans *Le Sourire de Mickey*, le faire de l'ironie se précipite vers le tiraillement des contraires. « – Tu connais la différence entre la lune et toi ? – demande un père à sa fille dans “Claire” – Eh bien, la lune est un astre, on est d'accord... alors que, toi, tu es un désastre » (*SM*, 84). En contrevenant ses propres lois, l'ironie révèle les deux termes en litige : « le désastre » fustige « l'astre » qui fléchit devant son adversaire. Dans l'entre-deux, l'ironie

⁴ Foucault, M., *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, NRF, « Bibliothèque des sciences humaines », 1969, p. 126.

⁵ *Ibidem*, p. 126.

⁶ *Ibidem*, p. 129.

⁷ Jankélévitch, V., *L'ironie*, Flammarion, 1964, p. 122.

⁸ La définition est tirée du *Nouveau Petit Robert*, édition de 1993.

suspend momentanément le temps du récit pour montrer, en synchronie⁹, ce duel des mots qui fait basculer l'objet visé –l'image de Claire– scindé par la violence que secrète leur rencontre.

« No limit », à son tour, étale un monde où les mots ont été pris en otage par le langage des signes et la *novlangue*. Signes et *novlangue* instaurent un système de censure qui, cependant, ne réussit pas à esquiver les symptômes des malaises –« rares paroles venimeuses », « gestes saccadés », « tics nerveux » [SM, 10])– que, tant bien que mal, ils tâchent de dissimuler. C'est un malaise inexprimé que partage un couple qui commande des *sushis* dans un restaurant fast-food, des *sushis* couvrant de douceur le secret d'un avortement dont le dévoilement est interdit. Le double sens de l'ironie prend ici la forme du double son : le son figuré des *sushis* ne mitige pas le son propre de l'avortement, contourné dans le discours ; le ton édulcoré de la nourriture cerne d'un rire grinçant la mention muette mais vrombissante d'une douleur non avouée.

Plus loin, le héros de « La Soupe », Jimmy, est obsédé par l'hygiène et l'ordre. L'attention qu'il porte à la souris de son ordinateur, si patiemment nettoyée, a « quelque chose de réconfortant » (SM, 70) : on dirait même qu'il cherche « son salut dans le ventre de la souris » (SM, 70), rétorque le narrateur. Cet excès de propreté est pourtant suspect : avec les particules de poussière, il souhaiterait chasser une violence irrépressible qui le pousse un jour à mordre puis à déchiqueter les seins d'une femme photographiée nue sur une pancarte publicitaire. L'acte insensé répand le désordre qui permet au narrateur de voir la scène d'enfance où Jimmy est battu puis violé dans un bain en Turquie. Or la montée à la surface du refoulé n'a pas les effets d'une cure. Désormais, Jimmy ne sait plus ranger sa vie ; l'annonce d'un nouveau modèle de « souris à infrarouge dite Pro-mouse » (SM, 77) le laisse indifférent ; il ne nettoiera plus sa souris. Le récit confie à l'ironie la tâche de démasquer les troubles malsains cachés derrière les habitudes hygiéniques du personnage, celle d'exercer une pression la portant à trouer la surface d'une conscience parfaitement aménagée, à accomplir la mise en scène de la faille, ultime logis du personnage qui triture dans un mixeur de légumes l'intolérable souvenir.

Un dernier récit, « Mammy Blue », raconte l'histoire d'une Mme Pittet, victime d'une hémorragie cérébrale ; elle ne répond plus sur le téléphone portable que ses enfants lui ont offert pour rester en contact avec elle. Mme Pittet a perdu l'usage de la parole mais a réussi à établir un système de communication alternatif, formé de gestes et de bredouillements.

⁹ Dans « Rhetoric of Temporality », Paul de Man distingue la structure « synchronique » de l'ironie du « mode séquentiel », inscrit dans la durée, de l'allégorie (in *Blindness and Insight : Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, London/New-York, Routledge, 1971, p. 226).

Claude, son fils aîné, aime la langue française : il sait apprécier les liaisons bien faites, les mots qui résistent à la brisure des « abréviations », des « sigles », et des « acronymes » (*SM*, 287). Il aurait préféré l'uniformité du silence aux dépouilles verbales proférées par sa mère dans la chambre d'hôpital où elle est soignée : Mme Pittet a décidément besoin de « rééducation, de séances régulières d'un logopédiste » (*SM*, 282). Et Claude ?, dont la bouche est une « ouverture béante » (*SM*, 262), dont « les mots restent dans la gorge » (*SM*, 262), « dont les muscles de la langue étaient frappés d'inertie » (*SM*, 280) lorsqu'il imaginait les mots d'amour qu'il n'allait pas adresser à sa mère... D'où lui vient ce bonheur lorsque l'infirmière articule clairement « les quatre syllabes du mot *médicament* qui furent comme une musique à ses oreilles » (*SM*, 287), alors qu'il s'attendait à entendre « pas oublier l'médic » (*SM*, 287) ? L'ironie, rappelle Jankélévitch, « renonce à épeler les idées mot pour mot et syllabe pour syllabe, car elle sait qu'à un morceau de phrase ne correspond pas un morceau de pensée »¹⁰. Dans la bouche de l'infirmière, le mot *médicament* a, en effet, cessé de penser à Mme Pittet ; il finit par panser les maux de Claude lorsque, après avoir fait ses adieux à sa mère, celle-ci l'appelle François en nommant à sa place le cadet que tous croyaient non désiré.

Les récits de Moeri sont sans espoir. Au mieux, les personnages survivent à la traversée de l'ironie en supportant les échos des stridences soulevées ; au pire, ils demeurent exposés aux secousses qui leur sont infligées, perdus dans le monde des ombres. La boucle ironique invente ainsi l'intervalle du creux et le temps de l'écartèlement qui accueillent une énergie supplémentaire débordant la collision des contraires. Cette énergie adopte souvent la forme d'une violence bruyante, irréductible à l'espèce des mots. C'est peut-être à l'écoute de cette force agissante que se préparaient les narrateurs dans les marges « parce qu'on ne sait de quelle oreille écouter les bruits furieux ou imperceptibles [...] parce qu'on ne sait pas avec quel œil flairer [...] les émanations suspectes » (A, 21).

L'ironie sait dire sans avoir dit : elle commence par bâtir son armature dans la confrontation de l'explicite à l'implicite, mais, comme le suggère Roland Barthes, elle tend à la subversion par un débordement de cette dualité qui la conduit à « traverser le mur de la voix », à « forcer le mur de l'énonciation »¹¹. Au-delà du choc bivocal de l'ironie, s'instaure l'avènement d'un « dire » autrement polyphonique qui peut en l'occurrence adopter la forme d'un « long cri que [l'on] voudrait libérer mais dont [on ne peut se] débarrasser, d'un hurlement retenu au fond de [la] gorge (A, 134), un « dire » qui germe dans la fêlure, dans

¹⁰ *Op. Cit.*, p. 92

¹¹ Barthes, R. : *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Tel Quel », 1970, p. 52.

l'anomalie, dans le bruit... Comme un jaillissement qui trouverait dans un « concasseur à mâchoires » (PN, 89) l'organe phonatoire du « grondement » qui « liquide les images » (PN, 89). Comme une éruption qui, dans un corps à corps avec le tapage, chercherait ses propres danses pour rythmer ses gestes, telles une « valse de marteaux-piqueurs », une « polka des perforatrices », une « rumba de scies à métaux » [CM, 20] ; qui puiserait dans le vacarme une sorte d'organisation musicale comme ce «grincement des roues du tram [qui] constitue l'ultime modulation du motif orchestré avec un vrai génie contrapuntique » [A, 15]). Les bruits, dans leur affolement, ignorent ce que la violence veut dire, mais, virtuoses en contrepoint, ils savent interpréter, sur la scène auditive, la mélodie détraquée dont les qualités acoustiques désagrègent les mots de la doxa pour les rendre silencieux. Car –le mot est encore de Jankélévitch– « il faut du silence pour écouter la musique ; il faut du silence pour écouter le mélodieux silence ; [...] la musique impose silence au ronron des paroles, c'est-à-dire au bruit le plus facile et le plus volubile de tous, qui est le bruit des bavardages ; le bruyant se tient coi pour mieux percevoir l'incantation »¹².

Dans l'un des passages les plus extrêmes de *Cahier Marine*, la violence joue de son matériau bruyant pour partir à la capture de la musique dans ce lieu qu'elles ont en commun, l'*ineffable* où toutes deux se rejoignent¹³. C'est dans l'*ineffable* que la violence rivalise avec la langue abâtardie, c'est dans la marée sonore d'une nouvelle musique que ces autres lieux, les lieux communs, naufragent : « Plus rien ne pèse. Au diable les fricoteurs à castagnettes. Capricante musique de fanfare municipale. Si, ré, sol. Effrontés volatiles à pinces. Prestesse et joliesse. Fontaines de lys fluorescents. Joviales alouettes en mi bémol. Chine ou Indochine. Chat ou chien. / Aux chiottes les coincés. À nous les sonores coïts de fin du monde. Colin-tampon. Shrapnels de gamelles aux flagelles frétilants. Folâtre fornication flasque. Flux et reflux. Fin des soupirs, oh flavescent fœtus emporté par le grand fleuve en colère qui charrie des troupeaux de bœufs écorchés, des montagnes d'ordures, de sable et de glace, des forêts d'ossements et des arbres calcinés, des villes entières d'inquisiteurs fourbes, de blasphémateurs forcenés, d'imprécateurs frénétiques, de pourfendeurs enragés et de sodomites endurcis » (CM, 51-52).

Le texte, au rythme saccadé, se laisse emporter par le son. L'écriture « dispose les mots sur la feuille, écoute les sonorités, fait valser les phrases » (CM, 68) pour que la musique émerge, à rebours du fracas et au-delà de la cacophonie. Comme dans l'un des récits d'*Allegro Amoroso*, la musique reprend « Da Capo » la partition verbale pour « refaire la

¹² Jankélévitch, V., *La musique et l'ineffable*, (1961) Paris, Seuil, 1983, p. 186.

¹³ Cf. *Ibidem*.

ballade » (A, 106) à sa guise, profiter de la « dissonance pour entendre les harmonies les plus subtiles » (A, 95) et planifier en termes de cohérence musicale l'assaut des paroles enkystées, dont la masse est bousculée par l'intelligence du Mélос –le Logos de la musique.

La plume d'Antonin Moeri a l'ouïe mélomane et l'imaginaire musical. Lui-même l'avoue : « J'aurais pu devenir musicien, mais la situation de désastre orthographique, dans laquelle je me suis trouvé à l'âge de 12 ans créa, au sein de la famille, une inquiétante atmosphère d'insécurité. Pour me sortir de cette impasse, mon père ne chercha pas à éviter le conflit : il me soumit autoritairement aux lois du langage en me dictant quotidiennement du Chateaubriand. Ces dictées m'ont rendu attentif à la sonorité et à la polysémie des mots, aux analogies et aux métaphores »¹⁴. Le musicien continue à hanter l'écrivain qui, sous les mots du narrateur de *Cahier Marine*, formule son désir d'écrire « un roman aux sonorités étranges, dans lequel les notes n'auraient aucun rapport entre elles et qui rendrait fou celui qui l'écrirait » (CM, 80). L'œuvre de Moeri accorde une place privilégiée à la musique : peut-être parce que la polyphonie narrative y trouve sa patrie, peut-être parce que l'écriture échange avec la musique « ce temps rare qu'on arrache à la mort » (PN, 8).

CARMEN GARCÍA CELA

Universidad de Salamanca

¹⁴ Cité à partir d'une interview de Jean-Louis Kuffer, « Comme un théâtre panique », *24 heures*, Lausanne, 09/12/2003, p. 17.

La percepción del pueblo llano en Adam de la Halle: algunas consideraciones sobre su caracterización en el *Jeu de la Feuillée* y el *Jeu de Robin et Marion*

Adam de la Halle es uno de los autores más originales del siglo XIII. Es a nivel teatral donde Adam será, con diferencia, más conocido en el panorama de las letras francesas gracias al *Jeu de la Feuillée*, con la que prácticamente podemos decir que se inaugura el teatro profano en Francia, y al *Jeu de Robin et Marion*, ligeramente posterior y compuesta en Nápoles durante el exilio del autor. Ambas guardan un mismo denominador común, el poner en escena al pueblo llano y convertirlo en auténtico protagonista de la obra.

Por ellas desfilan pastoras y campesinos, pero también lo hacen locos, viejas y prostitutas, esposas desdeñadas y lujuriosas, curas corruptos, hombres de ciudad y de campo, gentes que, en definitiva, aparecen retratadas desde la corrosiva y decadente realidad cotidiana que durante el medievo hubo de impedir al hombre de a pie toda posibilidad de ascenso y mejora. Estudiar la percepción de este amplio elenco de personajes, en muchas ocasiones desfigurada por el espejo deformador de la parodia, será nuestro objetivo.

No nos cabe duda de que, en tanto que uno de los primeros autores dramáticos del medievo francés y, a su vez, uno de los más misteriosos y originales, con una obra no siempre de fácil interpretación, Adam de la Halle ha sido también uno de los más estudiados. Especialmente el *Jeu de la Feuillée*, calificado unánimemente como obra maestra del autor arrasiano, ha suscitado no pocos estudios de gran interés¹. En cuanto al *Jeu de Robin et Marion*, es muy cierto que al ser eclipsada por la obra maestra de Adam, el interés por parte

¹ Dufournet, J., "Adam de la Halle et le *Jeu de la Feuillée*". *Romania*, nº 86, 1965, p.199-245; Dufournet, J., *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, París, Sedes, 1974; Dufournet, J., *Sur le Jeu de la Feuillée. Études complémentaires*, París, Sedes, 1977; Cartier, N. R., *Le Bossu désanchanté. Étude sur le Jeu de la Feuillée*, Ginebra, Droz, 1971; Zaganelli, G., "Società nuova e uomini nuovi nella poesia artesiana del XVI secolo". *Spiciliegio moderno*, nº 2, 1973, p.147-160; Zaganelli, G., "Amors et clergie in Adam de la Halle". *Spiciliegio moderno*, nº 7, 1977, p.22-35; Ménard, P., "Le sens du *Jeu de la Feuillée*". *Travaux de linguistique et de littérature*, nº 16, 1978, p.381-393; Kay, A., "Une étude de la réalité dans le *Jeu de la Feuillée*". *Chimères*, nº 13, 1979, p.17-45; Rousse, M., "Le *Jeu de la Feuillée* et les coutumes du cycle de mai". *Mélanges offerts à Charles Foulon*, 1980, p.815-828; Homan, P., "Structure et mouvement dans le *Jeu de la Feuillée*". *Chimères*, 15, 1982, p.13-25; Vance, E., "Le *Jeu de la Feuillée* and the poetics of *charivari*". *Modern Language Notes*, nº 100, p.815-828; Travieso, M., *Ficción y realidad en el *Jeu de la Feuillée* de Adam de la Halle*, Cadiz, Universidad de Cádiz, 1999.

de la crítica ha sido considerablemente menor, aunque no por ello menos relevante en sus aportaciones².

Sea como fuere, de sendas obras emana una percepción del pueblo llano quizá algo distorsionada por la concepción paródica, crítica y tendenciosa con la que Adam afronta en ocasiones la realidad, pero no por ello menos rica en información sobre una clase social cuyo protagonismo literario había sido escaso y poco relevante. En este sentido, el traer aquí a colación sus dos obras dramáticas, obras que en apariencia poco tienen que ver entre sí, no es en absoluto fortuito, pues, para el tema que tratamos, resultan bastante complementarias. En efecto, si el *Jeu de la Feuillée* se centra en la percepción del hombre de ciudad y lo integra en un contexto eminentemente urbano como es la taberna, el *Jeu de Robin et Marion*, presenta, antes bien, la percepción de campesinos y pastoras, es decir, de las gentes rurales que hacen su vida en el campo.

Sin más dilación, pasaremos a examinar, en primer lugar, la percepción del pueblo rural en el *Jeu de Robin et Marion*. Considerado por Badel³ como la teatralización de una *pastourelle*⁴, que Langlois⁵ califica de dulce, amable, casta y graciosa, es lógico que los personajes que discurren sean campesinos y pastoras. Estructurada la historia en dos partes, la primera nos muestra cómo los amores de la pastorcilla Marion y el campesino Robin son contrariados por la incursión en escena de un caballero llamado Aubert. En efecto, en la típica escena campestre en la que una joven pastora se encuentra sola aparece un caballero que la requiere en amores. Marion, al contrario de lo que a veces ocurre en la *pastourelle*, niega al caballero la satisfacción de sus deseos y éste, a diferencia de lo que solía suceder, deja a la indefensa pastorcilla en paz. Aunque poco después el caballero vuelve a aparecer en escena, no conviene, sin embargo, pasar por alto este primer encuentro.

² Frappier, J., “Adam de la Halle, le *Jeu de Robin et Marion*”. *Le théâtre profane en France au Moyen Âge (XIII^e et XIV^e siècle)*, París, CDU, 1965, p.109-126; Mazouer, C., “Naïvité et naturel dans le *Jeu de Robin et Marion*”. *Romania*, n° 93, 1972, p.378-393; Tolivar, A., “Adam de la Halle et le *Jeu de Robin et Marion*”. *Estudios de lengua y literatura francesa*, 1976, p.79-93; Dufournet, J., “Complexité et ambigüité du *Jeu de Robin et Marion*. L’ouverture de la pièce et le portrait des paysans”. *Études offerts à J. Horrent*, Liège, 1980, p.141-159; Varty, K., “Le mariage, l’ironie et la courtoisie dans le *Jeu de Robin et Marion*”. *Mélanges Charles Foulon, Marche Romane*, n° 30, 1980, p.287-292; Ferrand, F., “Le *Jeu de Robin et Marion*. Sens du passage et sens de l’œuvre”. *Revue de Langues Romanes*, n° 90, 1986, p.87-97.

³ Badel, P. Y., *Introducción a la vie littéraire du Moyen Âge*, París, Dunod, 1997, p.217.

⁴ La *pastourelle*, definida como una variación lírica del tema del encuentro amoroso y como una canción de pastora a partir de la segunda mitad del siglo XII, con una función muy explícita, la de divertir a la sociedad, presenta siempre un mismo argumento contado con gracia y ligereza: “Cette aventure de la rencontre est contée tantôt avec grâce et légèreté, tantôt avec cynisme, parfois même avec vulgarité. C’est que la pastourelle explore toutes les suites possibles de la tentative de séduction: le refus de la jeune fille fidèle à son ami berger ou rouée, la possession furtive et sans lendemain, le viol” (Gros, G. y Fragonard, M. M., *Les formes poétiques du Moyen Âge à la Renaissance*, París, Nathan /Université, 1995, p.33).

⁵ De la Halle, A., *Le jeu de Robin et Marion*, París, Fontemoing, edición de E. Langlois, 1896, p.16.

En él, el caballero se para a charlar con Marion, pero su conversación se desarrolla mediante una serie de quiprocós que no hacen sino evidenciar, de una forma un tanto humorística, la imposibilidad de que el caballero y la pastorcilla puedan comunicarse, aspecto nada gratuito habida cuenta de que viene a constatar no sólo las diferencias sino también la impermeabilidad que impera entre dos clases socialmente antagónicas. Como nos dice Dufournet, « Marion est incapable de sortir des limites étroites de son univers »⁶. De sus palabras contestando las preguntas del caballero se desprende una ignorancia absoluta sobre la vida y las costumbres caballerescas. Marion contesta, antes bien, con los conocimientos que le son propios a su condición campesina.

Sin embargo, pese a la incapacidad de comprensión, el contacto entre el caballero y la pastora continúa dilatándose, ya que, en el fondo, las intenciones del caballero no son tanto las de mantener una conversación con la pastorcilla sino las de poder gozar de ella dando rienda suelta a sus pulsiones. Resulta significativo apreciar, en este sentido, el trato que el caballero empieza dando a la pastora para conseguir sus propósitos. La adula llamándola “belle au corps gent”, pero cuando requiere sus servicios, cariñosamente la llama pastorcilla y cuando finalmente es desdeñado por ella, establece con contundencia su diferencia social, refiriéndose a sí mismo como caballero y a ella como una simple pastora: « Chevaliers sui, et vous bresiere »⁷.

Seguidamente, se produce el encuentro entre Robin et Marion, encuentro que también arrojará no poca información sobre la percepción del pueblo en Adam. Marion cuenta así a Robin todo lo acaecido con el caballero, dando cuenta de su ignorancia⁸ sobre un mundo que le resulta ajeno. No en vano, cuando la muchacha confiesa a Robin lo acaecido, no sabe calificar al hombre que la ha sorprendido como caballero y lo hace refiriéndose a él como un hombre a caballo.

La actitud de Marion nos ha mostrado lo que para Dufournet⁹ es uno de los rasgos genéricos más característicos de los campesinos, la ignorancia. Sin embargo, tal y como ocurre en otros géneros como el *fabliau*, esta ignorancia no siempre es tan real e inocente como en un principio parece. De hecho, a nuestra pastorcilla le ha permitido librarse de su acosador sin recibir mal alguno. Como nos dice Frappier, Marion «répond très intelligemment

⁶ De la Halle, A. *Le jeu de la feuillée*, París, Garnier-Flammarion, edición, traducción y notas de J. Dufournet, 1989, p.8.

⁷ De la Halle, A., *op.cit.*, p.49.

⁸ Hemos de reconocer que esta ignorancia ya ha quedado puesta de manifiesto poco antes cuando Marion dice al caballero: “Biaus sire, traéis vous arrier! / Je ne sai que chevalier sont” (De la Halle, A. *op.cit.*, p.46).

⁹ *Ibid.*, p.14.

avec une feinte niaiserie, jouant sur les mots »¹⁰, a lo que Mazouer añade con no poca pertinencia que « si Marion fait preuve parfois d'ignorance, elle sait, plus encore, se moquer du chevalier »¹¹.

Robin también es un ignorante en el contexto caballeresco. Así, cuando de nuevo reaparece el caballero, Robin no sabe coger al halcón que éste trae consigo, lo que provoca que el caballero le golpee duramente y rapte a Marion. Como podemos ver, el *crescendo* en la violencia del caballero queda claramente puesto de manifiesto. Se ha visto con derecho a golpear a Robin, único obstáculo aparente para gozar de Marion, y a raptar a la joven contra su voluntad. Asimismo, ha dejado de ver en Marion a una bella pastorcilla para concebirla como un animal del que podrá gozar a su antojo. La falta de moral contra un ser más débil resulta evidente, pero no se nos ha de escapar la permisividad que la nobleza gozaba en menesteres sexuales con muchachas de clase social inferior. El *Tractatus d'Amore* de Andrea Capellanus resulta bastante explícito y permisivo a este respecto.

Otro de los rasgos que se suelen desprender del pueblo llano es la comicidad con la que viene caracterizado. Es lo que ocurre precisamente con Robin, quien, tras haber sido golpeado por el caballero, corre a esconderse llorando y cuando su amigo le insta a que luche por recuperar a Marion, Robin sólo acierta a describir a su adversario como un enemigo terrible, loco y con una gran espada. Sin embargo, cuando reaparece Marion, tras haberse librado del insidioso caballero, Robin se envalentona ante la muchacha diciéndole que lo han tenido que sujetar para que no fuera detrás del caballero en el momento de raptarla.

Con respecto a la comida, Adam hace mención de algunos de los alimentos típicos de los campesinos: las manzanas, el queso y, por supuesto, el tocino. Los campesinos, además, comen hasta hartarse, como parece desprenderse de las palabras de Huart:

HUARS

Bon fons de porc pesant et cras,
A le fort aillie de nois.
Certes, j'en mengai l'autre fois
Tant que j'en euch le menison¹²

Pero, como no todo consiste en comer y en hablar de comida, también vemos a los campesinos bailando y cantando, pese al percance que acaban de vivir con el caballero, lo que vendría a demostrar la voluntad de estos personajes por huir de lo serio. Sus canciones son típicas de su condición (la *farandole*) y rechazan las que no lo son. En efecto, cuando Gautier

¹⁰ Frappier, J., *op.cit.*, 117.

¹¹ Mazouer, C., *op.cit.*, 381.

¹² De la Halle, A., *op.cit.*, p.102.

propone cantar una *canción de gesta*, divertimento típico de la aristocracia, los allí presentes no tardan en mostrar su descontento. De todas formas, la desaprobación más explícita al divertimento de los jóvenes la encontramos en los juegos paródicos con los que coronan su particular fiesta. Nos referimos al *jeu du Roi et de la Reine*, en el que se supone que el rey ha de hacer preguntas a sus súbditos o darles órdenes a su antojo. Bandon, haciéndose pasar por rey, pide a Robin que abrace a Marion y éste así lo hace, aprovechando la ocasión para sujetarla y darle un mordisco públicamente, lo que prueba una vez más sus rudas maneras. Asimismo, en este juego del rey y de la reina también podemos apreciar el espíritu paródico y burlesco del pueblo con respecto a las instituciones nobiliarias y de poder, espíritu del que, dicho sea de paso, otras manifestaciones literarias también se hacen eco. Tal es el caso de la *sottie*, por traer aquí a colación un ejemplo.

Los campesinos, en su afán jocosos, proponen otros juegos como el *jeu de Saint Come*, juego que consiste en que uno de los campesinos del grupo se hará pasar por santo. Los demás deberán honrarle con saludos y ofrendas de lo más insignificante (piedras o hierba). El santo, mientras tanto, intentaba hacerles reír por medio de gesticulaciones de lo más disparatado y obsceno y aquel que se reía debía pagar una pequeña multa. A menudo, las piruetas mímicas solían resultar obscenas y grotescas, lo que viene a dar cuenta, una vez más, del carácter grosero y burlón con el que a menudo el pueblo es caracterizado.

También somos conscientes de cómo Robin se divierte haciéndose pasar por loco¹³, revistiéndose, de hecho, con los atributos de la locura: la ropa desgarrada, el queso y el bastón. Parece que la locura, como vía de diversión también es una cuestión propia del pueblo. No en vano se dedicó todo un género a escenificar la locura como vía de denuncia y diversión, la *sottie*, e, incluso, Adam, en el *Jeu de la Feuillée*, la pone en escena con todo lujo de detalles.

Precisamente, el *Jeu de la Feuillée* constituía nuestra segunda obra objeto de estudio. Si el *Jeu de Robin et Marion* era rico en detalles sobre la caracterización y las costumbres del hombre rural, el *Jeu de la Feuillée* nos muestra al pueblo inmerso en un contexto urbano, concretamente en la ciudad de Arras y será precisamente en el contexto de esta ciudad donde la obra cobre sentido¹⁴. Sus protagonistas, como de sobra es sabido, son el propio Adam, su padre, así como sus amigos y vecinos. La amalgama social se hace mucho más compleja, evidentemente. Al lado de las gentes más rudas podemos encontrar también a algún que otro

¹³ Así lo afirma Ferrand cuando en torno a Robin nos dice: “Robin le paysan se divertit en jouant au fou après avoir goûté une nourriture analogue à celle des fous” (Ferrand, F., *op.cit.*, p.93).

¹⁴ Zink, M., *Littérature française du Moyen Âge*, París, PUF, 1992, p.205.

burgués, como el médico que aparece en escena, y a miembros del clero, como el monje que se presenta con las reliquias de Saint Acaire para hacer su agosto con los pobres y crédulos oriundos del lugar. La mujer tampoco está ausente en la obra.

Sea como fuere, toda esta pluralidad de personajes parece presentar un mismo denominador común, participar y ser cómplices de la degradación que caracteriza la ciudad de Arras. Así se refleja ya desde el principio de la obra, cuando el médico entra en escena y denuncia la mediocridad moral no sólo de los que se encuentran en la taberna sino de todos los habitantes de Arras¹⁵. La denuncia no es fortuita, como tendremos ocasión de ver. En cualquier caso, la localización espacial resulta hartamente relevante, pues, al igual que ocurriera en el contexto campestre que vertebra todo el *Jeu de Robin et Marion*, en la taberna nos encontramos igualmente la percepción de un pueblo ocioso, ocupado de aspectos tan cotidianos como la comida y la bebida, y ávido de recibir entretenimiento mediante la charla y el espectáculo. En medio de este contexto aparece Adam, el protagonista, confesando a los allí presentes su deseo de marcharse a París a fin de proseguir sus estudios. La noticia no deja de sorprender a sus vecinos, quienes pronto le reclaman la imposibilidad de marcharse al estar casado. Parece, pues, que el noble propósito de estudiar y prosperar no entra en la mentalidad del pueblo llano y el buen propósito de Adam pasa así a ser visto como un verdadero despropósito.

La preocupación no está tanto en el saber como sí en el dinero y en el negocio fácil. Respondiendo a clichés, que seguramente no debieron apartarse de la realidad, aparece un monje con las reliquias de San Acaire convirtiéndolas en objeto de transacción. Por ellas pide dinero a los presentes y, al final de la obra, cuando no puede pagar sus consumiciones, se plantea, incluso, dejarlas como prenda. Tal es el respeto que por ellas profesa. Su concepción del negocio queda además puesta de manifiesto en su última intervención. En efecto, viendo que no podrá sacar más dinero en la taberna, decide coger sus reliquias y marcharse:

LI MOINES

Je ne fai point de mon preu chi,
Puis que les gens en vont ensi
N'il n'i a mais fors baisseletes,
Enfans et garchonnaille. Or fai,
S'en irons a Saint Nicolai:
Commenche a sonner des cloquetes¹⁶

¹⁵ C. Mazouer, *Le théâtre français du Moyen Âge*, París, Sedes, 1998, p.109.

¹⁶ De la Halle, A., *op.cit.*, p.138.

Sin embargo, la corrupción no es únicamente clerical en el *Jeu de la Feuillée*. Adam de la Halle también se afana en mostrarnos la lubricidad que a menudo caracteriza al pueblo llano. Ya habíamos visto en el *Jeu de Robin et Marion* cómo Robin sobrepasa la inocencia del beso o el abrazo en sus efusivas muestras de cariño hacia Marion, sin llegar a más por el recato que la joven pastorcilla en todo momento impone. En el *Jeu de la Feuillée*, por el contrario, hombres y mujeres parecen estar ávidos de sexo. Riquiers, por ejemplo, reclama a la mujer de Adam si éste finalmente la abandona y, por otra parte, sabemos que ha dejado encinta a Dame Douce, vieja meretriz que encarna a la perfección la degradación moral de la mujer. En efecto, si en los textos cortesés se había caracterizado por la idealización más absoluta, la mujer en los géneros literarios populares quedará por completo degradada, mostrándose ante los ojos del lector como un ser asertivo sexualmente, movido en todo momento por la lubricidad, hasta el punto de llegar incluso al adulterio, como muestran buena parte de las farsas conservadas. Ésta es, precisamente, la visualización que Adam hace de la mujer a través de Dame Douce, a la que, cuando acude al médico para que le diga por qué tiene el vientre hinchado, se le diagnostica que está embarazada por haber practicado demasiado la posición horizontal.

En cuanto a los entretenimientos de estos pobres habitantes, víctimas de la corrupción y de la decrepitud de su ciudad, el espectáculo de la locura, ligeramente esbozado en el *Jeu de Robin et Marion*, ocupa una posición central en *La Feuillée*. Aunque rechazado por la sociedad, el loco también era aceptado, ya que, mediante el escudo de la sinrazón se libraría a un discurso irreverente a través del que canalizaba toda clase de críticas fundadas en problemas reales¹⁷. Es lo que ocurre precisamente al loco de *La Feuillée*. En su locura denuncia, por ejemplo, la hipocresía del monje que negocia con las reliquias.

Como podemos ver, aparte del entretenimiento que ofrecían sus burlas y peroratas, sus denuncias debieron ser del agrado de un pueblo que solía ser víctima de los abusos de un clero corrupto y ávido del bien pecuniario.

Asimismo, el entretenimiento también se canaliza en la obra a través de la conversación fácil, de la crítica y burla de los problemas ajenos y, como no puede ser de otro modo en una taberna, en los vasos de vino que se toman mientras matan los hombres el tiempo y las mujeres se reúnen en el campo para preparar hechizos, según establecen las

¹⁷ Así lo ha afirmado Travieso cuando, sobre la figura del loco, apunta: “Su incapacidad para comprender las reglas y las convenciones sociales lo convierte, por una parte, en objeto de escarnio y persecución, marginado de una sociedad que, por otra parte, al menos en determinados ámbitos y ocasiones, una extrema libertad de juicio que lo transforman en la ‘voz de la verdad’, profanadora y sacrílega” (Travieso, M., “La Fiesta del Loco en el *Jeu de la Feuillée*”. En Real, E., et alii (eds.), *Lire, écrire, traduire: la fête*, Valencia, Universidad de Valencia, 2001, p.20).

creencias folklóricas del momento. Cuando se trata del pueblo llano, parece que nadie puede escapar a la realidad corrosiva y decadente de Arras, ni siquiera aquel que se había propuesto en un principio cambiarla, el propio Adam.

No nos gustaría terminar este trabajo sin concluir afirmando que de la comparación del *Jeu de Robin et Marion* y el *Jeu de la Feuillée* puede desprenderse una imagen bastante completa de cómo el pueblo llano fue percibido en el ámbito literario y, especialmente, dramático durante el medievo. Es muy cierto que el *Jeu de Robin et Marion* centra su atención en el campesino rural, mientras que el *Jeu de la Feuillée* nos muestra al hombre de ciudad. Los marcos espaciales, por consiguiente, son muy distintos y, sin embargo, de un estudio comparado se desprenden características muy similares a la hora de percibir al pueblo, ora rural ora urbano. La gente de a pie aparece en todo momento como gente despreocupada, ociosa, amante del placer, de la fiesta y el banquete. Se les visualiza comiendo y bebiendo mientras se divierten, ociosos, entre bromas y críticas (*Jeu de la Feuillée*) o con danzas, canciones y juegos propios del mundo pastoril (*Jeu de Robin et Marion*). La ociosidad también puede conducir a la apetencia sexual (controlada en el *Jeu de Robin et Marion* o descontrolada y amoral en el *Jeu de la Feuillée*). Desde luego, la imagen no es muy positiva, pero al menos hubo de librar al pueblo de sus agravios y problemas: de los abusos de la Iglesia, por ejemplo, como se deja constancia en el *Jeu de la Feuillée*, o de la nobleza caballeresca, como ocurre en el *Jeu de Robin et Marion*. En definitiva, la percepción que de él se hace, cómica, por no decir hilarante en buena parte de los casos, seguramente hubo de actuar como bálsamo para una de las clases más desfavorecidas en el espacio y en el momento que aquí nos han ocupado, la Francia del siglo XIII.

RAMÓN GARCÍA PRADAS

Universidad de Castilla-La Mancha

Baudelaire et la recherche de l'Idéal

Baudelaire, le poète « maudit », nous présente, à travers *Les Fleurs du Mal*, l'image qu'il a de la perception de l'homme face à la société du XIX^e siècle. À travers cette image il nous dévoile ses sentiments, ses pensées.

Les poèmes que Baudelaire a écrits dans *Les Fleurs du Mal* nous montreront la vision qu'il a de l'homme, de lui-même et de la réalité qui les enferme. Notre poète ressent cette réalité comme une déchirure de l'âme, une souffrance insupportable. La terrible angoisse qui l'étreint, la déchéance de l'homme en général et la sienne en particulier, provoquent en lui un désir d'idéal. Pour atteindre cet Idéal, refuge du poète, il lui faut cheminer à travers la poésie, l'amour, l'amitié, la religion et même la mort. Le voyage vers l'utopie, dans un désir ardent de comprendre l'homme et son environnement, mène le poète, écorché vif, vers un mirage toujours renouvelé, et toujours présent, qui jamais ne sera réalité.

Selon le dictionnaire le Nouveau Petit Robert, « Idéal » est « ce qu'on représente ou se propose comme type parfait ou modèle absolu dans l'ordre pratique, esthétique ou intellectuel. »¹

En quête de cet Idéal, notre poète va s'adresser d'abord à la Poésie, force libératrice possible de l'être humain et en conséquence, guide vers l'Idéal, dans l'espoir de trouver un remède à sa détresse. Dans le poème « Bénédiction », le poète se présente comme un être à part, un rejeté parmi les hommes, un torturé par la foule qui ne le comprend pas. Pourtant Baudelaire accepte cette infortune:

Vers le Ciel, où son œil voit un trône splendide,/ Le Poète serein lève ses bras pieux,/ Et les vastes éclairs de son esprit lucide/ Lui dérobent l'aspect des peuples furieux.²

Dans un monde d'imperfections et de péchés, le poète serait le Messie dont l'esprit se plaît dans les plus hautes sphères de l'Idéal. En ce sens, le poème « l'Élévation » montre la figure d'un poète qui se trouve à l'aise dans les régions sublimes de l'Idéal, ce qui est dû à sa condition d'« exilé »:

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,/ Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
/Par-delà le soleil, par-delà les éthers,/ Par-delà les confins des sphères étoilées,/ Mon esprit, tu

¹ Robert, P., *Le Nouveau Petit Robert: Dictionnaire de langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.

² Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, GF- Flammarion, 1991, p.60.

te meus avec agilité,/[...] Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides;/Va te purifier dans l'air supérieur,/Et bois, comme une pure et divine liqueur,/Le feu clair qui remplit les espaces limpides./Derrière les ennuis et les vastes chagrins/Qui chargent de leur pieds l'existence brumeuse,/Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse/S'élancer vers les champs lumineux et sereins;/Celui dont les pensers, comme des alouettes,/Vers les cieus le matin prennent un libre essor,/Qui plane sur la vie, et comprend sans effort/Le langage des fleurs et des choses muettes!³

Mais comment se fait-il que la poésie devienne une force libératrice et même purificatrice de l'être humain? Parce que c'est par la poésie et à travers la poésie que l'âme entrevoit les splendeurs situées au-delà du monde banal, le terrestre. Le poète pénètre ou a le pouvoir de pénétrer dans le domaine mystérieux des correspondances entre le monde visible et les réalités supérieures. Il atteint de cette façon la révélation d'un monde infiniment supérieur qui échappe au Spleen⁴ à cause de la possession instantanée du « Beau ».

Le poète est un incompris qui vole vers l'Idéal, qui cherche la Beauté sans impuretés, qui, en fait, aspire à l'Infini mais qui reste dans ce monde, en paraphrasant et en créant des vers amers. Ainsi, dans le poème « L'Albatros », il dit:

Le Poète est semblable au prince des nuées, / ses ailes de géant l'empêchent de marcher.⁵

Le poème « Hymne à la beauté » est une tentative désespérée de se débarrasser du Spleen et de se livrer à la rédemption de l'Idéal, qui arriverait de la main de la beauté, même si elle abrite aussi le mal:

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,/O beauté! Monstre énorme, effrayant, ingénu!/ Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte/ D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?⁶

Cette montée vers la Poésie comme source pour échapper au Spleen a son point culminant dans le poème « La Mort des artistes » où le Spleen, la détresse, l'insatisfaction ont finalement dévoré tout espoir de réussite:

Comment faut-il de fois secouer mes grelots/Et baiser ton front bas, morne caricature?/Pour piquer dans le but, de mystique nature,/Combien, ô mon carquois, perdre de javelots?/Nous userons notre âme en de subtils complots,/Et nous démolirons mainte lourde armature,/Avant de contempler la grande Créature/Dont l'inferral désir nous remplit de sanglots!⁷

³ *op.cit.*, p.62.

⁴ « Mélancolie sans cause apparente, caractérisée par le dégoût de toute chose », Robert, P., *Le Nouveau Petit Robert: Dictionnaire de langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.

⁵ Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, *op.cit.*, p.61.

⁶ *op.cit.*, p.75.

⁷ *op.cit.*, p.180.

Si la Poésie, au début, était un instrument très valable pour lutter contre les forces malignes, maintenant elle reste immobilisée dans la toile d'araignée spleenienne.

Mais Dieu ne voit-il pas son angoisse, son désespoir ? Pourquoi Dieu ne l'aide-t-il pas? Selon Baudelaire, Dieu ne l'écoute pas. Selon lui, Dieu ne veut pas entendre les problèmes de ceux qui l'appellent en suppliant pour lui demander de l'aide. Ce fait le conduit à se réfugier dans la figure du Démon. Satan restera pour lui le maître de son angoisse. Dieu sera trop parfait. Dans « Le Reniement de Saint-Pierre » il dit:

Comme un tyran gorgé de viande et de vin/ Il s'endort au doux bruit de nos affreux blasphèmes/[...]Ah! Jésus, souviens-toi du Jardin des Olives!/Dans ta simplicité tu priais à genoux/Celui qui dans son ciel riait au bruit des clous/ Que d'ignobles bourreaux plantaient dans tes chairs vives.⁸

Mais en fait la seule chose qui intéresse Baudelaire c'est d'atteindre son Idéal, de sortir de l'angoisse du monde qu'il connaît. Il espère que l'Idéal est une réalité, une réalité dont il puisse profiter et qu'il puisse « toucher », soit à travers le Démon, soit à travers Dieu, soit à travers d'autres chemins. C'est pourquoi il ne cesse sa quête vers l'Idéal en cherchant d'autres voies comme l'Amour, un autre chemin possible, d'après notre poète, pour combattre l'ennui existentiel.

En ce qui concernent les poèmes dédiés à l'Amour, il écrira à deux types de femme bien différentes, Jeanne Duval et Mme Sabatier. Là, il associera les deux formes, disons complémentaires, de l'amour humain: d'un côté, la sensualité, la passion, représentées par Jeanne Duval et de l'autre côté, l'amour spirituel, amour qu'il éprouve pour Mme. Sabatier.

Si le côté spleenien est présent dans l'amour sensuel car il s'agit d'un amour en somme qui trouble l'âme, l'amour spirituel, par contre, nous rapproche de l'Idéal, la femme aimée devient « L'Ange gardien, la Muse et la Madone » remplie de vertus et de qualités suprêmes. L'Amour s'établit ainsi sur des hauteurs divines, inaccessibles au Spleen, mais pendant quelques instants seulement. Puis surviennent les rechutes vers la sensualité, domaine de l'abominable Spleen.

Le poème « Parfum exotique » montre le charme de l'évasion exotique. Dans celui-ci le parfum du corps de la femme transporte le poète dans un pays de bien-être: les odeurs, les visions et les chants élèvent son âme vers le monde des rêves:

Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,/Je vois se dérouler des rivages heureux/Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone;/Une île paresseuse où la nature donne/Des arbres singuliers et des fruits savoureux;/Des hommes dont

⁸ *op.cit.*, p.171.

le corps est mince et vigoureux/Et des femmes dont l'œil par sa franchise étonne./Guidé par ton odeur vers de charmants climats./Je vois un port rempli de voiles et de mâts/Encore tout fatigués par la vague marine.⁹

Dans ces vers on aperçoit le ton optimiste et peut-être triomphateur que Baudelaire adopte devant la détresse. Pourtant la pureté et le besoin d'évasion dont Baudelaire jouit dans ces poèmes, ne le satisfont pas complètement. L'amertume et l'impuissance à effleurer l'Idéal se laissent très vite voir. « Sed non satiata » en est témoin. Au poète avide d'infini, l'amour sensuel peut offrir quelques instants d'évasion mais ni la paix ni la satisfaction de l'âme:

Quant aux poèmes dédiés à Mme. Sabatier, Baudelaire se situe sur un plan nostalgique et presque mystique de l'amour. Ce n'est pas du tout un amour charnel mais au contraire, tendre et fraternel.

Mme Sabatier devient l'Ange qui protège le poète des tentations, la Muse qui le conduit vers le Beau, la Madone qui le sauve. Baudelaire, tourmenté par le Spleen, demande de l'aide, dans son escalade vers l'Idéal, à sa dame:

Ange plein de gaité, connaissez-vous l'angoisse,/La honte, les remords, les sanglots, les ennuis,/Et les vagues terreurs de ces affreuses nuits/Qui compriment le cœur comme un papier qu'on froisse?/Ange plein de gaité, connaissez-vous la haine,/Les poings crispés dans l'ombre et les larmes de fiel,/Quand la Vengeance bat son infernal rappel,/Et de nos facultés se fait le capitaine?/Ange plein de bonté, connaissez-vous la haine?/Ange plein de santé, connaissez-vous les Fièvres,/Qui, le long des grands murs de l'hospice blafard,/Comme des exilés, s'en vont d'un pied traînard,/Cherchant le soleil rare et remunant les lèvres?/Ange plein de santé, connaissez-vous les Fièvres?/Ange plein de beauté, connaissez-vous les rides,/Et la peur de vieillir, et ce hideux tourment/De lire la secrète horreur du dévouement/Dans des yeux où longtemps burent nos yeux avides?/Ange plein de beauté, connaissez-vous les rides?/Ange plein de bonheur, de joie et de lumières,/David mourant aurait demandé la santé/Aux émanations de ton corps enchanté;/Mas de toi je n'implore, ange que tes prières,/Ange plein de bonheur, de joie et de lumières!¹⁰

Cet amour mystique, éternel et immortel est un atout de l'âme. Il s'agit d'une extase, de l'Absolu conçu sous le signe de l'ordre et la beauté, le luxe, le calme et la volupté face à l'état d'âme, bousculé et déséquilibré, dans lequel se trouve le poète. Si dans les vers précédents le poète exprimait très bien ce qu'était pour lui le Spleen, dans ces strophes il transmet ce qu'il ressent lorsqu'il se voit dans les régions de l'Absolu:

⁹ *op.cit.*, p.75.

¹⁰ Réversibilité. *Op.cit.*, pp.91-92.

Des meubles luisants,/polis par les ans,/décoreraient notre chambre;/Les plus rares fleurs/Mêlant leurs odeurs/Aux vagues senteurs de l'ambre,/Les riches plafonds,/Les miroirs profonds,/La splendeur orientale,/Tout y parlerait/A l'âme en secret/Sa douce langue natale./Là, tout n'est qu'ordre et beauté,/Luxe, calme et volupté.¹¹

Mais la recherche disons herméneutique ne s'arrête pas là. Au détriment de la pureté, de l'Idéal atteint d'après l'Amour spiritualisé, il y a encore une rechute vers le Spleen. On peut citer à ce propos « L'Irrémediable » où la concupiscence entraîne la misère humaine:

Un ange, imprudent voyageur/Qu'a tenté l'amour du difforme,/Au fond d'un cauchemar énorme/Se débattant comme un nageur/Et luttant, angoisses funèbres!/Contre un gigantesque remous/Qui va chantant comme les fous/Et pirouettant dans les ténèbres;/Un malheureux ensorcelé/Dans ses tâtonnements futiles,/Pour fuir d'un lieu plein de reptiles,/Cherchant la lumière et la clé;) Un damné descendant sans lampe,/Au bord d'un gouffre dont l'odeur/ Trahit l'humide profondeur, /D'éternels escaliers sans rampe).¹²

Dans « L'Amour et le crâne » l'amour sera définitivement placé parmi les sources du Spleen:

L'amour est assis sur le crâne/De l'Humanité/J'entends le crâne à chaque bulle/prier et gémir/ce jeu féroce et ridicule/quand doit-il finir?

Finalement dans « Le Balcon », où il nous montre sa femme idéale, (de celle-ci il dira «Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses/O toi, tous mes plaisirs! ô toi, tous mes devoirs!/Tu te rappelleras la beauté des caresses,/La douceur du foyer et le charme des soirs/Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses!¹³ ») Baudelaire présente la conciliation entre la chair et l'esprit, entre les angoisses spleeniennes et les vertus idéalisées.

En tout cas on ne pense pas que Baudelaire ait réussi à considérer l'Amour comme une force grâce à laquelle on pourra échapper au Spleen. D'abord parce que, comme on l'a vu, il s'agit d'un remède impuissant qui, à la fin, échoue et ne se dégage pas de l'égoïsme et de la misère humaine et puis parce que Baudelaire, dans son aspiration à l'Idéal divinise tellement la femme qu'il n'arrive pas à accepter le réel et, en conséquence c'est le Spleen tyrannique qui écrase l'âme vaincue.

Mais, d'où vient la puissance du Spleen, et en quoi consiste-t-il exactement. Comment est-il peu à peu, malgré la lutte incessante, devenu le maître de l'âme?

¹¹ *op.cit.*, p.100.

¹² *op.cit.*, p.121.

¹³ *op.cit.*, p.85.

Sous le titre de « Spleen » Baudelaire nous présente encore des vers exprimant l'éternel ennui, nuancé à son tour, d'un désespoir morbide:

Quand le ciel bas est lourd pèse comme un couvercle/
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle/
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;
Des cloches tout à coup sautent avec furie/
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie/
Qui se mettent à geindre opiniâtrement.
Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans mon âme;
L'Espoir, Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.¹⁴

Dans « La cloche fêlée » on ressent un terrible sentiment d'étouffement, c'est l'impuissance provenant des flux maudits. Dans ces vers le drame existentiel est très bien décrit:

Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie/
au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts/
et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts.¹⁵

D'autres poèmes tels que « Chant d'automne » donnent aussi l'image d'un poète miné par le Spleen. Il écrira des vers comme: « Tout l'hiver va rentrer dans mon être. »¹⁶

Notre auteur ne voit pas de solution. Selon lui, c'est l'homme qui n'est pas capable de se réaliser. C'est pourquoi il écrira des poèmes tels que « les Aveugles » où il dira des hommes:

Contemple-les, mon âme; ils sont vraiment affreux!
Pareils aux mannequins; vaguement ridicules;
Terribles, singuliers comme les somnambules;
Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.¹⁷

Baudelaire n'accepte pas cette réalité. Il essaie de trouver un dernier espoir. Sans se décourager il se tourne vers d'autres moyens d'évasion dans son intention de vaincre le puissant Spleen. Il cherche cet Idéal dans la beauté de l'amitié, de la douceur...il arrivera même à se réfugier au sein des paradis artificiels, comme « le vin » mais...malheureusement toutes ces tentatives seront inutiles, ainsi, dans le plus profond désespoir, on voit dans « Le voyage » une approche de la Mort. Là, il place ses espérances dans le grand voyage:

¹⁴ *op.cit.*, p.117.

¹⁵ *op.cit.*, p.115.

¹⁶ *op.cit.*, p.103.

¹⁷ *op.cit.*, p.136.

Un matin nous partons, le cerveau plein de flamme,/Le cœur gros de rancune et de désirs amers./Et nous allons, suivant le rythme de la lame,/Berçant notre infini sur le fini des mers,¹⁸

La Mort représente un remède, une solution contre sa détresse. Il ne craint pas son arrivée, bien au contraire, il veut mourir. La Mort est la libération de son âme, avec elle il se voit libéré des problèmes et des angoisses terrestres. Elle est une autre évasion de ce monde souffrant à un autre monde meilleur.

La Mort répond donc à son désir de trouver l'Idéal. Elle symbolise le désir d'atteindre l'Absolu. Il écrira des vers comme « tu réponds, grand squelette, à mon goût le plus cher!¹⁹ » (Danse macabre) ou « C'est la Mort qui console/C'est le but de la vie et le seul espoir/C'est la clarté vibrante à notre horizon noir. »²⁰ (La Mort des artistes). Il cherche la Mort qui puisse l'emporter, comme on le voit dans ces vers:²¹

O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons ancre!/Ce pays nous ennuie, ô mort! Appareillons!

Baudelaire veut mourir pour être libre, pour se débarrasser complètement de sa détresse. Là, on arrive au même point de départ. Tout est inutile, même ça. Atteindre l'Idéal restera toujours une aspiration, jamais une réalité.

Ce qui en outre est plus dramatique pour Baudelaire c'est la capacité qu'a l'être humain d'y arriver mais, par contre, il n'en profite pas. Ce fait rompt l'équilibre voulu et, en conséquence tout effort libérateur est inutile.

Heureux ou malheureux, Baudelaire a su entrevoir dans *Les Fleurs du Mal* les détours de l'âme humaine et finalement il a compris que le Spleen ne connaît pas de rival. Ses angoisses existentielles, le fait d'être un rejeté, sa détresse intérieure, font du poète une âme solitaire à la recherche du bonheur perdu, bonheur qu'il cherche toujours mais auquel il n'arrivera jamais.

S'il n'a pas réussi dans sa vie, on peut assurer qu'il a triomphé par son art car il a su exprimer tout ce qu'il ressentait à travers ses poèmes. Il a réussi grâce à la confession sincère qu'il nous fait de son mal, de ses espoirs et de ses défaillances.

Baudelaire, à travers sa propre expérience, a reflété dans ses poèmes la détresse de l'être humain, la tragédie de l'homme double, une créature déchue, comme lui, qui est l'objet d'un perpétuel conflit entre le bien et le mal, le Ciel et l'Enfer, le « Spleen » et l'Idéal... C'est

¹⁸ *op.cit.*, p.182.

¹⁹ *op.cit.*, p.141.

²⁰ *op.cit.*, p.180.

ainsi que son génie, sa sensibilité, sincérité et noblesse de cœur l'ont situé dans les plus hautes sphères de l'Idéal, un Idéal qu'il n'a pas su atteindre, celle d'être simplement humain.

ISABEL ESTHER GONZÁLEZ ALARCÓN

Universidad de Almería

²¹ Le voyage. *Op.cit.*, p.186.

Les curieux événements du docteur Rieux

Au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, *La Peste* d'Albert Camus apparaît inévitablement comme l'allégorie d'une réalité que les lecteurs n'avaient pas eu le temps ni peut-être même la volonté d'oublier. De nos jours l'interprétation du roman est devenue si transparente qu'elle frôle l'insignifiance. Camus savait que son livre risquait de n'être lu que comme un pamphlet contre le nazisme, aussi signalait-il qu'il avait voulu qu'on puisse le lire sur plusieurs portées: *La Peste* était selon lui « à la fois le récit d'une épidémie, le symbole de l'occupation nazie (et d'ailleurs la préfiguration de tout régime totalitaire quel qu'il soit) et en troisième lieu l'illustration concrète d'un problème métaphysique, celui du mal »¹. Trois lectures qui n'en font qu'une, qui s'entremêlent autour des livres, car, ainsi qu'on l'apprend à la fin du récit, ce qu'il est essentiel de savoir sur la peste, que le bacille ne meurt jamais et qu'il peut toujours se réveiller pour recommencer ses ravages, se trouve dans les livres. Ces livres, ce sont bien sûr les écrits historiques, les chroniques que l'on retrouve dans les archives et les ouvrages médicaux portant sur le fléau, comme la *Défense de l'Europe contre la peste* d'Adrien Proust, père de Marcel Proust, que Camus a largement consulté pour écrire son roman; mais ce sont aussi ces autres textes, de Boccace à Defoe, qui ont fait de la peste un thème récurrent dans l'histoire de la littérature. Camus a lu ces livres mais quant à la portée symbolique son roman s'apparente davantage à l'univers de Dostoïevski.

À la fin de *Crime et châtiment* Raskolnikov, déporté en Sibérie pour l'assassinat d'une vieille femme, tombe malade et sombre dans un rêve bizarre où il croit voir qu'une peste étrange s'empare de tout le monde. Des êtres microscopiques, doués d'intelligence et de volonté, s'introduisent en effet dans le corps des individus qui sont dès lors possédés par l'obsession d'avoir toujours raison. Et la maladie s'étend partout de sorte que l'univers entier périt dans la plus complète anarchie. Le rêve de la raison engendre des fléaux. Raskolnikov, lui qui avait pris les mots de son article pour des vérités indubitables, contemple son propre mal et préfigure dans son délire les millions d'innocents qui tout au long du XX^e siècle finiront par être éliminés au nom des Mots. Un langage pétrifié est à l'origine du mal de Raskolnikov, mais aussi de « la drôle de peste » qui sort de l'imagination d'Albert Camus.

¹ Cité par Olivier Todd, *Albert Camus Une vie*, Paris, Gallimard, 1996, p.331.

Une peste que l'on ne saurait combattre qu'en cherchant à articuler un tout autre langage à la manière d'antidote, et ce dès le début.

Au commencement était la faute: « Les curieux événements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194., à Oran. De l'avis général, ils n'y étaient pas à leur place, sortant un peu de l'ordinaire. À première vue, Oran est, en effet, une ville ordinaire et rien de plus qu'une préfecture française de la côte algérienne» (p.1219). C'est là, au seuil du roman, que tout semble se jouer. Et Dostoïevski est à nouveau implicitement invoqué car ce début rappelle singulièrement celui des *Possédés*. Qu'on en juge: « En entreprenant de raconter les récents et si étranges événements survenus dans notre ville qui jusqu'alors ne s'était distinguée en rien je suis obligé de remonter en arrière »². Ressemblance qui devient particulièrement nette au début de l'adaptation théâtrale que Camus a réalisée du roman de Dostoïevski: « Les étranges événements auxquels vous allez assister se sont produits dans notre ville de province... » (p.927). Mais si les événements de l'écrivain russe pouvaient être qualifiés sans mal d'« étranges », on conviendra que le terme « curieux » s'approprie difficilement à des événements que d'aucuns qualifieraient de « terribles », « tragiques » ou « insoutenables ». Le mot liminaire est donc loin d'être juste. Ce qui est curieux dans ce début, c'est précisément l'adjectif « curieux », qui sort de l'ordinaire, qui ne semble pas être à sa place, qui est effectivement déplacé pour désigner une épidémie comme la peste. Ce qui est curieux, c'est donc bien ce narrateur qui non seulement place en tête de son ouvrage un mot incongru, mais qui de plus refuse de s'identifier jusqu'au terme des événements afin de raconter objectivement ce qui est arrivé.

Dès les premières pages l'énigme s'installe au coeur de *La Peste*, comme si le récit cherchait à imiter un de ces romans policiers dont est amateur Cottard, ce personnage au nom proustien, que l'on arrêtera à la fin de l'histoire pour un crime mystérieux. Camus remarquait justement dans ses *Carnets* qu'il voulait « montrer tout le long de l'ouvrage que Rieux est le narrateur par des moyens de détective » (p.1943). Pourtant l'énigme est loin d'être à la hauteur du récit car tout lecteur devine bien avant la fin l'identité du chroniqueur. C'est que l'enquête n'est que l'indice d'une quête littéraire, d'une recherche proustienne. En effet, au terme des événements, en contemplant le feu d'artifice qui annonce la fin de la peste Rieux, à l'instar du « Marcel » de la *Recherche*, a la révélation de ce qu'il doit réaliser: tout à coup il décide de rédiger le récit dont on est sur le point d'achever la lecture. Tout le roman dès lors bascule: la chronique objective devient aventure littéraire. Et tous ces « curieux événements »

² La citation est extraite de l'étude de Jacqueline Lévi-Valensi, *La peste d'Albert Camus*, « Folio », Gallimard, 1991, p.40, où l'incipit de *La Peste* est comparée à celui de Dostoïevski.

prennent ainsi une nouvelle dimension, on y découvre des êtres singuliers, épris de mots, qui s'ouvrent à Rieux comme autant de modèles positifs ou négatifs de l'écriture qu'il doit accomplir. Comme « Marcel », Rieux ne deviendra le narrateur qu'après avoir tiré la leçon des êtres que le hasard a mis sur son chemin: le journaliste parisien Rambert, témoin privilégié qui renonce pourtant à écrire ses chroniques; le Père Paneloux dont le prêche empli d'une rhétorique pathétique provoque l'effroi des fidèles; ou encore Tarrou qui tout au long de l'histoire tient un journal fragmentaire, où il raconte toute sorte de curiosités, que le narrateur reproduira dans son propre récit. Mais dans cette galerie qui s'offre à son regard d'écrivain en herbe aucun personnage ne prendra l'ampleur de celui qui en principe semblait être le plus insignifiant, Joseph Grand, ce petit employé au patronyme grandiloquent dont l'univers n'excède guère le tour soyeux de la jupe d'une amazone.

Au fil des nombreuses conversations qu'il tient avec Grand, Rieux, au début « peu averti des usages de la littérature » (p.1303), sera amené à saisir toute la problématique et l'enjeu de l'écriture. Pourtant Grand n'est guère un virtuose dans ce domaine. L'employé de la Mairie est victime d'une passion dont on découvre la nature progressivement, à nouveau par des moyens de détective, comme s'il s'agissait d'une activité criminelle. Il désire écrire un roman, mais cet ouvrage n'existera qu'à l'état de projet car Grand ne parvient pas à sortir de sa première phrase et par conséquent à en donner la suite: « Par une belle matinée du mois de mai, une élégante amazone parcourait, sur une superbe jument alezane, les allées fleuries du Bois de Boulogne » (p.1304). Ce qui rend problématique cette amazone, c'est qu'elle n'en finit pas de trotter sur place. Grand est prisonnier d'une conception mythique de l'écriture, d'une esthétique de la perfection qu'il s'impose lui-même, et qui le pousse à chercher au milieu de peines infinies le mot juste, à raturer des pages et des pages en quête de l'adjectif qui lui permettrait de photographier la réalité qu'il imagine. Grand, ainsi que le constate O. Mannoni, pourrait bien être un obsessionnel qui « s'inflige une sorte de martyre flaubertien pour atteindre à ce mythe: la perfection purement formelle d'une Phrase »³. Grand, en bref, c'est Charles Bovary se prenant pour Flaubert. Il aura beau travailler en conscience et se donner beaucoup de mal, il ne réussira qu'à tourner en rond à la manière d'un cheval de manège. Il réécrira infatigablement la même phrase en changeant à chaque fois un mot: « Élégante » d'abord, l'amazone deviendra dans la version suivante qu'il montre à Rieux « svelte », plus tard la « superbe » jument alezane sera « somptueuse », puis ce sera le tour des allées « fleuries » qui deviendront « pleines de fleurs », avant de faire que l'amazone ne

³ O. Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Editions du Seuil, 1969, p.108.

parcours « au milieu de fleurs, les allées du Bois de Boulogne ». Il est clair que dans « cette recherche qui l'absorbait tout entier » (p.1330), c'est bien l'adjectif qui fait problème.

Par ailleurs tout le mal que Grand se donne, tout le mal que sa phrase lui donne, semble être bien inutile car les résultats manquent visiblement d'originalité. Lui-même avouait à Rieux que sa phrase « gardait une facilité de ton qui l'apparentait de loin, mais qui l'apparentait tout de même à un cliché » (p.1305). C'est bien peu dire... Sa phrase est en réalité infestée de clichés littéraires, de formules usées jusqu'à la corde. Comme l'ont signalé Amossy et Herschberg Pierrot, à son insu Grand « condense et transpose dans une description idéalisée »⁴ les clichés littéraires avec lesquels Georges Ohnet commençait *La Grande Marnière*:

Dans un de ces charmants chemins creux de Normandie serpentant entre les levées, plantées de grands arbres, qui entourent les fermes d'un rempart de verdure impénétrable au vent et au soleil, par une belle matinée d'été, une amazone, montée sur un jument de forme assez médiocre, s'avancait au pas, les rênes abandonnées, rêveuse, respirant l'air tiède, embaumé du parfum de trèfles en fleurs. [...]

Élégante et svelte, elle se laissait aller gracieusement au mouvement de sa monture, fouettant distraitement de sa cravache les tiges vertes des genêts.⁵

Grand, comme son nom l'indique, est tout entier dans la grande marnière. Joseph Grand est à la recherche de ces mots qu'il a sans doute lus jadis chez Ohnet, auteur déjà peu original pour son temps, des mots qu'il semble avoir perdus au fond de lui-même mais qui ont infesté son esprit comme s'il s'agissait d'une maladie contagieuse. Et, chose remarquable, il réussira à faire plus banal que son modèle: en changeant le décor dans lequel l'amazone attend depuis toujours son cavalier, en remplaçant la Normandie par l'atmosphère pseudoélégante du Bois de Boulogne, Grand finit par composer un véritable chef-d'oeuvre de l'esthétique *kitsch*.

Grand réécrit donc inlassablement une phrase depuis longtemps fossilisée, si lourdement pétrifiée que jamais il ne sera capable d'arriver à son but. Tel Sisyphe condamné à pousser son rocher sur une pente éternelle, Grand demeure emprisonné dans l'enfer de la répétition. Il incarne en ce sens l'esprit infernal qui s'est emparé de la ville d'Oran depuis qu'elle est assiégée par la peste. Rambert, qui ne songe qu'à s'évader pour retourner chez lui, comprend bien vite ce qu'est la peste, lui qui à chaque fois est sur le point de partir mais qui n'y arrive jamais. La peste, dit-il, «ça consiste à recommencer » (p.1350). À Oran la peste oblige en effet à voir toujours les mêmes films au cinéma, à rejouer depuis des mois chaque vendredi l'*Orphée* de Glück à l'Opéra municipal. Et tout le monde finit par éprouver des

⁴ Ruth Amossy & Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Nathan Université, 1997, p.55.

⁵ Georges Ohnet, *La Grande Marnière*, Paris, Paul Ollendorff, 1885, p.1.

sentiments monotones, par s'installer dans un présent sans lendemain, par tourner en rond. Exilés en enfer les oranais ne peuvent même plus communiquer avec les êtres du monde extérieur puisqu'on a interdit toute correspondance pour éviter que les lettres puissent « devenir les véhicules de l'infection » (p.1274). Certaines personnes s'obstinent néanmoins à écrire mais, ne recevant point de réponse, elles ne parviennent pas à savoir si leurs lettres arrivent à destination. Ces individus sont alors réduits « à recommencer sans cesse la même lettre, à recopier les mêmes appels, si bien qu'au bout d'un certain temps, les mots qui d'abord étaient sortis tout saignant de notre cœur se vidaient de leur sens » (p.1275). Les télégrammes seraient sans doute préférables si de longues vies communes ou des passions douloureuses ne devaient se résumer « dans un échange périodique de formules toutes faites comme: 'Vais bien. Pense à moi. Tendresse' (p.1274) ». On aura compris déjà qu'en matière d'écriture les oranais sont condamnés à imiter Joseph Grand. C'est que l'écriture de ce pauvre diable renferme un mal particulièrement contagieux. Le cliché que représente sa phrase ne s'apparente-t-il pas, comme l'a signalé Jacques Cardinal, « à une peste en ce qu'il suppose la déperdition du sujet dans une langue morte »⁶? La quête intransitive de Grand porte la peste, est la peste.

Mais avant de passer dans l'écriture le mal de Grand surgit de la bouche. C'est de là que sortent aussi bien les mots que la maladie contagieuse. Au seuil de la mort la « bouche fuligineuse » du concierge « lui faisait mâcher les mots » (p.1233), « de sa bouche tapissée de fongosités, des bribes de mots sortaient: « les rats ! », disait-il » (p.1234). Dans la bouche des pestiférés les mots se confondent avec le mal. Mieux que quiconque Tarrou sait que la peste est affaire de langage, lui qui souffrait « déjà de la peste bien avant de connaître cette ville et cette épidémie » (p.1420). Le fléau vivait chez lui, c'était son père qui le portait. Individu raisonnablement affectueux, le père de Tarrou se transformait dès qu'il revêtait sa robe rouge d'avocat et exigeait qu'on coupât le cou à un accusé: alors « sa bouche grouillait de phrases immenses, qui, sans arrêt, en sortaient comme des serpents. » (p.1422). Dès l'instant où il découvre la nature de ces mots, Tarrou se résiste à être un pestiféré, il refuse d'oublier ces « sales bouches empestées » qui « annonçaient à un homme dans les chaînes qu'il allait mourir » (p.1425). Grand, lui, ignore qu'il porte la peste. Pourtant quand il parle il semble mâcher les mots comme le concierge. Il se montre « tatillon sur le choix des termes » (p.1243) et donne toujours l'impression de « chercher ses mots » bien qu'il parle « le langage le plus simple » (p.1231). Mais tout le mal qu'il se donne pour choisir ses expressions ne lui permet

⁶ Jacques Cardinal, «Papiers d'épidémie. Écriture et purification dans *La Peste* de Camus », in *Poétique*, n°126, Avril 2001, p.232.

pas pour autant de rendre son langage plus personnel. Sa parole est aussi ordinaire qu'Oran, cette ville dont Camus avait fait ressortir ailleurs toute l'esthétique *kitsch*⁷. Grand a la manie « d'invoquer les locutions de son pays et d'ajouter ensuite des formules banales qui n'étaient de nulle part comme 'un temps de rêve' ou 'un éclairage féérique' » (p.1252). Son mal ne réside donc pas dans une incapacité spécifique à écrire des textes littéraires ou des lettres à son ancienne femme. Son mal naît d'abord dans cette bouche mal garnie d'où les mots sortent « en trébuchant ». (p.1303), dans cette « bouche d'ombre » (p.1253), comme dit le narrateur. Or *ce que dit la bouche d'ombre* est le mal, la chaîne de l'enfer qui « Mêle la peste au souffle idéal des poitrines »⁸. Le bacille de la peste demeure dans la poitrine de Grand, le bacille du *kitsch* qui rend le souffle idéal infernal.

Œdipe était l'incarnation même de la bonté mais il portait à son insu un mal que ne cessait d'exprimer la peste qui ravageait Thèbes. Le fléau qui s'empare d'Oran désigne aussi l'origine du mal. C'est justement au moment où Grand lui explique en quoi consiste son travail, au moment où il lui lit sa fameuse phrase, que Rieux commence à avoir une perception aiguë de la rumeur que laisse entendre la peste dans la ville. La lecture de la phrase semble même prendre le relais du sifflement, comme si Grand et la peste parlaient le même langage. On dirait même que l'évolution de l'épidémie suit le parcours de l'employé. C'est, en effet, immédiatement avant la mort du concierge, la première victime, que Grand apparaît sur scène en manifestant le mal de mots dont il souffre. Et c'est justement quand il est atteint lui-même par la peste, quand il parvient, de façon incompréhensible pour Rieux, à survivre, que le fléau commence à reculer jusqu'à disparaître. Or cette scène de mort et de résurrection s'avère être particulièrement symbolique car alors que tout son corps brûlait sous la fièvre, alors que « du fond de ses poumons en flammes sortait un bizarre crépitement qui accompagnait tout ce qu'il disait » (p.1433), Grand, après avoir demandé à Rieux de lire la dernière version de son amazone, exige au médecin de jeter au feu tous les papiers qui contiennent la même phrase indéfiniment remaniée. On serait tenté de voir dans cet épisode un geste de purification⁹, mais pour cela Grand aurait dû renoncer définitivement à l'écriture. Ce n'est point ce qui arrive car dès que la fièvre disparaît il s'empresse de dire à Rieux qu'il recommencera, qu'il se souvient de tout. Et, en effet, au terme du roman il lui communique qu'il a recommencé sa phrase et qu'à présent il a supprimé tous les adjectifs (p.1472). Les

⁷ A. Camus, « Le Minotaure ou la halte d'Oran », in *Noces suivi de L'été*, « Le Livre de Poche », 1959, pp.79-112.

⁸ Victor Hugo, « Ce que dit la bouche d'ombre », in *Œuvres poétiques II*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1967, p.812.

⁹ Cf. Jacques Cardinal, *Op.cit.*

flammes ne semblent donc rien purifier, il se pourrait même qu'elles expriment une contagion d'un ordre tout autre, puisque le feu est une image déjà présente chez Boccace pour exprimer la virulence avec laquelle la peste se transmet des malades à ceux qui les soignent. En invitant Rieux à brûler ses manuscrits Joseph Grand, virtuose du *kitsch*, semble se prendre pour Kafka. Mais, contrairement à Max Brod, en accomplissant ce qu'on lui demande le médecin place la scène sous un angle qui fait plutôt penser au précurseur de Kafka, au fondateur de la littérature hébraïque moderne, à Rabbi Nahman de Braslav, qui apprenant qu'il était atteint par la tuberculose demanda à son disciple de brûler le Livre extraordinaire auquel il s'était donné tout entier, qui était à l'origine de son mal, et qui devait disparaître pour qu'il puisse vivre. Le disciple accomplit la volonté de Rabbi et sauva ainsi son maître¹⁰. Par son geste incendiaire Rieux devient également le disciple de Grand, en touchant ces manuscrits pestiférés il est contagié par l'écriture, mais en les brûlant il acquiert une sagesse qui manque à son pauvre « maître » et dont il aura le plus grand besoin pour écrire sa chronique.

Rieux sait désormais que la quête de l'adjectif parfait est illusoire et pernicieuse. Il pourrait certes renoncer aux adjectifs, comme le fait finalement Grand après sa maladie, mais à en juger par le résultat [Par une matinée de mai, une amazone, montée sur un jument, parcourait, au milieu de fleurs, les allées du Bois de Boulogne] son récit risquerait de sombrer dans une monotonie mortelle, de perdre le moindre signe personnel. La clé de l'énigme est pourtant encore dans la fameuse phrase, dans l'impression qu'elle produit sur l'esprit du médecin. Car la première fois qu'il écoute la phrase de l'amazone, comme Grand lui demandait ce qu'il en pensait, « Rieux répondit que ce début le rendait curieux de connaître la suite » (p.1304). Rieux le curieux. Rieux celui qui écrit les « curieux événements ». Au lieu d'effacer tout adjectif, comme cela arrivait encore dans le manuscrit de *La Peste* (« Ces événements se passaient l'année 194., dans la préfecture d'O, sur la côte méditerranéenne. » (p.1943)), le narrateur choisit un adjectif qui renferme son nom et tout son être. Rieux le curieux, celui qui soigne les autres, celui qui témoigne. Un adjectif qui contient l'énigme de son identité, qui en principe ne semble pas adéquat pour exprimer la peste, qui est loin de la perfection que cherchait Grand. C'est que Rieux, comme le disait Tarrou, ne veut pas être un pestiféré. Il aurait pu qualifier les événements de « terribles », de « tragiques », de « dantesques ». Mais cela n'aurait en rien changé la vérité des fours crématoires, bien au contraire des épithètes comme « une horreur indicible » auraient d'emblée introduit l'univers du cliché dans la parole du narrateur. Et le cliché, c'est la peste.

¹⁰ Voir Marc-Alain Ouaknin, *Le Livre brûlé. Lire le Talmud*, Paris, Lieu Commun, 1987, p.344.

La propagande assenée par les nazis n'a jamais cessé de présenter les juifs comme des virus ou des bacilles porteurs de terribles maladies contagieuses comme la tuberculose ou la peste. Avec un langage pseudoscientifique, aseptique, diffusé dans les discours, les journaux ou au cinéma, on parvint à faire entrer dans l'imaginaire collectif des allemands l'idée que l'on luttait contre un fléau dont on ne pouvait se débarrasser qu'en employant des méthodes adéquates. Suivant une logique incontestable on se servit, comme chacun sait, d'abord d'un insecticide puis du gaz Zyklon B pour exterminer des millions d'être humains comme des poux. Mais de l'autre côté on comprit bien vite que le véritable fléau était le nazisme que l'on baptisa dès 1933 comme la « peste brune ». Cette peste se transmettait à travers un langage qui privait l'individu de toute individualité, qui engourdissait sa personnalité, un langage qui selon Victor Klemperer avait exercé un si monstrueux effet parce qu'il avait pénétré, avec la virulence d'une peste qui apparaît pour la première fois, un langage qui était aussi peu allemand que la décoration des rassemblements de masse, le salut ou l'uniforme nazis, directement imités du fascisme¹¹. De même que l'architecture monumentale de Speer ou les films de Leni Riefenstahl, le *kitsch* est au cœur de ce langage pestiféré car le nazisme, comme l'a signalé Stanislaw Lem, repose sur deux piliers: l'éthique du mal et l'esthétique *kitsch*¹².

C'est justement cette esthétique qu'incarne Grand dans *La Peste* de Camus. Même si ce personnage ne ressemble guère à un Himmler, on aurait tort de ne voir chez l'employé que le côté débonnaire, inoffensif et même héroïque que le narrateur s'attache à montrer. N'est-ce pas Grand qui tient la comptabilité des victimes de la peste, le livre des morts? Un pauvre diable est encore un diable, et l'activité esthétique dans laquelle il se perd est l'expression même du mal. D'abord parce que son obsession pour atteindre un effet stylistique à une époque où « le meurtre était aussi quotidien que celui des mouches », où tous les jours une partie de ce peuple « entassée dans la gueule du four, s'évaporait en fumées grasses » (p.1465), cette obsession a quelque chose d'obsène. Mais aussi parce qu'en écrivant son livre Grand ne cherche qu'à réaliser une œuvre parfaite qui serait capable d'éblouir son éditeur puis ses lecteurs. Or lorsque l'objectif d'une œuvre est esthétique le résultat ne peut être que *kitsch*, et le *kitsch*, comme n'a cessé de le dire le romancier Hermann Broch, est le mal: selon lui, en effet, alors que le système de l'art place au sommet le principe éthique « Travaillez bien », le système *kitsch* exige en revanche de ses partisans « Travaillez pour créer une œuvre

¹¹ Victor Klemperer, *LTI La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*, Barcelona, Ed. Minúscula, 2001, p.87.

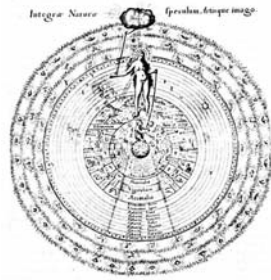
¹² Stanislaw Lem, *Provocación*, Madrid, Editorial Funanbulista, 2005. p.56.

belle »¹³. C'est toute la différence entre Gustave Flaubert et Joseph Grand. L'œuvre *kitsch* soumet la réalité à une attitude tout à fait irréaliste, elle ne prétend pas, comme tout système de valeurs, vaincre le temps, mais créer un simple passe-temps. Aussi Broch considère-t-il que le *Kitsch* est non seulement le mal dans le système des valeurs de l'art, mais aussi dans tout système de valeurs. La fascination de Hitler pour les expressions artistiques *kitsch* ne devrait par conséquent être guère surprenante. Moins sanguinaire, Grand porte néanmoins le mal, et tient lieu dans le roman de Camus de véritable garde-fou. Il dit à son insu que la peste peut employer de nouveaux langages, apparemment inoffensifs et pleins de bonne volonté. Il est là pour rappeler que la peste ne disparaît jamais parce que, comme disait Tarrou, chacun la porte en soi. Elle se réveille dès que l'on consent à glorifier les mots, à les vider de toute individualité, à faire des phrases. Et cela peut arriver à quiconque, à Rieux même quand à la fin il avoue qu'il a écrit son récit « pour dire simplement ce qu'on apprend au milieu des fléaux, qu'il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser » (p.1473). La raison d'être du récit renferme dès lors une moralité humaniste qui n'est pas moins *kitsch* que la phrase de Grand. Mais en commençant sa chronique par un mot qui n'est ni pathétique ni neutre, un mot « in-juste », Bernard Rieux affichait paradoxalement le caractère problématique du récit, il creusait un fossé où il invitait le lecteur à entrer pour apprendre que face à la peste on ne saurait être assez vigilant ou ... curieux, à commencer par soi-même.

FRANCISCO GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

Universidad de Oviedo

¹³ Hermann Broch, *Poesía e investigación*, Barcelona, Barral, 1974.



De Cervantes a Sorel: la fascinación pastoril

Pomme en la grupa contigo, / caballero del honor / pomme
en la grupa contigo / y llévame a ser contigo / pastor.¹

Entre 1627 y 1628 publica Charles Sorel *Le Berger extravagant* en catorce libros a los que añade otras tantas *Remarques*, apostillas con las que el autor intenta precisar, desde fuera de la novela, las afirmaciones en ella vertidas. El objetivo que persigue su protagonista, Lysis, no es otro que el de hacer revivir el género pastoril, llegando en su locura a ponerlo en práctica:

Mon dessein seroit de remettre en sa splendeur cette heureuse condition, et de faire que les personnes nobles et riches ne desdaignassent point d'en estre afin que l'on ne s'amusast plus ny a plaider ny a faire la guerre, et que l'on ne parlast que de faire l'amour².

Parece obvio que la intención del autor es justo la contraria: apartar de los libros de pastores a sus virtuales lectores merced a la ridiculización suscitada por los despropósitos del personaje. A nadie puede escapar el parentesco que une tal resolución con el proyecto cervantino; en efecto, el *Quijote* ha proporcionado con toda seguridad a Sorel la idea misma del *Berger extravagant*³. Y ello es así, no sólo porque don Quijote haga otro tanto con los libros de caballerías, sino también porque en la novela de Cervantes se halla en germen una novela pastoril que se verá finalmente truncada: anticipada por la sobrina del hidalgo a la vista de la *Diana*, en la célebre quema de libros, «temiendo que a su señor tío leyendo éstos se le antojase hacerse pastor», la tentación pastoril asaltarán efectivamente a don Quijote al término de la obra, «que tenía pensado de hacerse aquel año pastor»⁴; ilusión quebrada por la muerte.

Cervantes plasmaba así la singular atracción provocada por estos dos géneros que se habían sucedido en favor del público. Ahora bien, esta realidad de la lectura es perfectamente trasladable a Francia; eso sí, con el retraso considerable que supone el que la moda en ambos casos partiese de España. Precisamente Sorel da cumplida cuenta de esta doble situación en la *Histoire comique de Francion* que data de 1623.

¹ León Felipe, «Vencidos», *Antología rota*, Buenos Aires, Losada, 1977, p.20.

² Charles Sorel, *Le Berger extravagant. Remarques*, Genève, Skatkin Reprints, 1972; réimpression de l'édition de Paris. *Remarques*, L. I, p.116 (el paginado de una y otra remiten a la edición de París).

³ Al punto que la acusación de imitación aparece incluso reflejada en la obra (*Berger*, L. IV, p.609).

⁴ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, 1ª Parte, cap. VI y 2ª Parte, cap. LXXIII (penúltimo) respectivamente.

Aun cuando el personaje de Francion no sea enteramente autobiográfico, las inquietudes que definen su adolescencia y juventud coinciden con las de la generación nacida con el siglo, la del propio Sorel, y por ello son valoradas en el presente estudio. Pues bien, si existe en el adolescente, en el colegial, una afición absorbente, exclusiva, esa es la de la lectura; y, en primer lugar, la lectura de libros de caballerías:

C'estoit donc mon passe-temps que de lire des Chevaleries, et faut que je vous die que cela m'espoignonnoit le courage, et me donnoit des desirs nonpareils d'aller chercher des aventures par le monde⁵.

Aunque en franco declive entre el público adulto, los *Amadis* contaban con los alicientes necesarios para seguir interesando en alto grado a lectores extremadamente jóvenes, cuyas reacciones aparecen tan finamente analizadas que no cabe ignorar la parte de la vivencia personal que suponen. Prendido en las redes de esta quimera, Francion –Sorel– se deja arrastrar hacia ensoñaciones fantásticas, hábilmente reflejadas por el uso del pastiche, en que cae con toda naturalidad, « moult delicieusement, et quelquefois il me venoit a l'imagination que j'estois le mesme Damoisel qui baisoit une Gorgiase Infante ». Si bien es consciente de que se trata exclusivamente de una ficción, no puede sustraerse, como tantos otros lectores, a la tentación caballeresca, al deseo imperioso de llevarla a la práctica: « Qu'il falloit faire en sorte que doresnavant l'on menast un pareil train de vie que celuy qui estoit descript dedans mes livres »⁶. Debido a que el autor no está todavía echado a perder para la literatura de ficción, es manifiesta la preponderancia del interés novelesco sobre cualquier otra veleidad de erudito.

Con el *Berger extravagant*, reeditado precisamente bajo el título de *Antiroman*, ocurre justo lo contrario: prevalece ya el espíritu crítico que, por juzgarlo dedicación de más altos vuelos, se convertirá en el afán exclusivo del resto de su copiosa producción, y así la novela resulta fallida. A pesar del marcado propósito censor, la monomanía de Lysis propicia una pormenorizada evocación de *L'Astrée*, la novela que compusiera Honoré d'Urfé en el primer cuarto del siglo XVII; evocación que presupone por parte de Sorel una cierta complicidad durante el tiempo de la lectura. En su ansia de imitación rememora desde aspectos concretos de la misma, hasta la mecánica misma del discurso, mostrando lúcidamente cómo la técnica del punto de vista va ligada en la novela a los juicios que son fielmente recordados:

⁵ Sorel, *Histoire comique de Francion*, in *Romanciers du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1958, “La Pléiade”, pp.174-175.

⁶ *Ibidem*. Vid. también p.183.

Ainsi Silvandre jugea le procez intervenu entre Laonice et Tyrcis, et Leonide celuy de Celidee, de Thamyre et de Calidon, et celuy d'Adraste et de Doris; et Diane celuy de Phillis et de Silvandre⁷.

Sin dejar de tener siempre presente la censura implícita que pesa, como antes en el *Francion*, sobre todas estas alusiones, ésta se verá progresivamente reforzada por otros métodos críticos paralelos cada vez más eficaces; así, tras la pretendida ingenuidad de Lysis, « il se peut faire que les sentences ne son pas valables, si le Juge qui les donne n'est assis sur une pierre à l'ombre de quelque Orme »⁸, se puede apreciar una ligera burla de la puesta en escena de esos Tribunales de Amor. En ese doble camino, acierta Sorel con un procedimiento de amplia repercusión al introducir el error de base que lleva a Lysis a tomar la región de la Brie por el Forez de d'Urfé, ya que suscita toda una recreación de la geografía astreana:

Regardez, voylà la belle riviere de Lignon. Lysis ayant avancé le teste hors la portiere dit, là voylà certes, c'est ainsi que les livres nous la representent. Je voy desja le pont de la Bouteresse par dessus lequel nous allons passer. Mais où est le palais d'Isoure? Où est Montbrison, Feurs, et Montverdun?⁹

Aunque viciada en origen, pues –a ejemplo del *Quijote*– responde a un engaño tramado con el único fin de escarnecerle, esta *peregrinación* da cuenta de la intensidad con que se ha asumido la lectura, hasta el punto de buscarse la mimesis total: « Ha que je suis inconsideré! Veux-je entrer dans ce país avec mon habit de ville? À quoy ay je songé de ne pas prendre ce matin celuy de berger? »¹⁰.

Mas, al rastreo ávido de la toponimia foreziana, ante el simple eco de la cual el lector adicto experimenta una singular atracción, se suma la búsqueda afectiva de los rincones privilegiados de la novela: « Et encore qu'il ne vist plus goutte, il pensoit bien remarquer les lieux. C'est icy que Celadon a plusieurs fois entretenu Astree, et Lycidas Phillis, disoit-il, voylà le bois où estoit le faux druyde, et je pense n'estre guere loin de la maison d'Adamas »¹¹.

El encuentro con el presunto perro de Astrée, que le persigue a dentelladas, acelera el proceso de ridiculización. Efectivamente, le equivocación que concibe Sorel para trasladar a su protagonista a un Forez imaginario le permite intensificar la crítica por la vía del absurdo, al lanzarlo a la busca no sólo de los lugares reales o ficticios, sino de los personajes mismos de *L'Astrée* que, en su chifladura, cree dotados de vida propia, « il s'avisa qu'il seroit bon d'aller chercher les Bergers de Forest ». Diligencia obviamente infructuosa, que no impide a

⁷ Berger, L. II, pp.164-166.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Berger, L. III, pp.448-449.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, pp.456-458.

este quijotesco personaje tomar a un ermitaño por druida o ver un mago en el terrateniente Hircan, llegando incluso a creerse realmente metamorfoseado por éste en pastora¹², con la autoridad que otorga el prolongado *travestissement* de Céladon en Alexis.

Como se puede colegir de este muestreo, Sorel usa de todos los medios a su alcance para atacar a *L'Astrée*: desde la ironía que descubre al autor, a la parodia y el absurdo de las situaciones; de la ingenuidad de su personaje principal, a la burla tenaz por parte del resto; cuando no invierte los términos ideando métodos alambicados aún más contundentes, como hacer de los amigos-burladores de Lysis los defensores fingidos de distintos procedimientos de la novela, provocando así a aquél, quien por su lucidez inesperada los condena irremisiblemente¹³.

Tales muestras de sentido común en un alienado representan objeciones más palmarias y mordaces si cabe, porque conciernen además a dos de los recursos de mayor significación en *L'Astrée*: la primera echa por tierra el tipo novelesco de la *bella cruel* y en concreto su variante de *bergère inhumaine* que, si bien pueden hacer suyo muchas otras pastoras, fue acuñado por Astrée –y su doble Diane– en la novela urfeana; creación de gran trascendencia, pues esta rigurosidad de la heroína, con sus favores indefinidamente aplazados, determina la estructura misma de la obra, cuyos tiempos muertos deben rellenar un sinnúmero de historias amorosas. La segunda satiriza el episodio más célebre de *L'Astrée*, el suicidio fallido de Céladon que abre la novela y, ligado indisolublemente al rigor de Astrée –como efecto y causa respectivamente–, planea sobre toda la obra materializando la separación de los amantes a lo largo de toda ella.

Aunque, a partir del *Berger extravagant*, Sorel dejase prácticamente de cultivar el género novelesco como creador, siguió interesándose por los problemas de la novela hasta el fin de sus días. De entre las numerosas obras y opúsculos –algunos firmados seguramente bajo seudónimo– de este incansable polígrafo, hay que resaltar dos contribuciones que abordan estas cuestiones: la *Bibliothèque Française* de 1664 y *De la Connoissance des bons livres*, publicada en 1671, que datan pues del final de su vida. Por eso mismo, nos son de gran utilidad para verificar si su opinión sobre los libros de pastores, y en particular sobre *L'Astrée*, difiere de las impresiones de juventud; o, mejor a aún, si superada la ambigüedad provocada por los condicionantes del momento, estas impresiones se han precisado.

Pues bien, frente a la visión negativa que exhibió en su juventud y apuntaba –es cierto– más a los lectores que a la obra en sí, *L'Astrée* ocupa un lugar de excepción en el

¹² *Berger*, L. IV, pp.517-518 y p.528 respectivamente.

¹³ Vid. *Berger*, L. IV pp.485-487.

sentir de Sorel. Ahora, sin reticencias de ningún tipo, el más que sexagenario autor proclama abiertamente las excelencias de « l'Astrée de messire Honoré d'Urfé, ouvrage exquis, dont plusieurs aventures sont dans le genre vray-semblable, et les Discours en sont agreables et naturels »¹⁴, reconociéndole, al menos parcialmente, esa credibilidad que tanto le había regateado y comprendiendo a la perfección el papel casuístico que representan las historias secundarias respecto a la intriga amorosa de la novela; así como la magistral integración de aquellas en la estructura de esta, tal y como repite luego en la *Connoissance*¹⁵.

En definitiva, si Sorel es el primero en emprender con el *Berger extravagant* una crítica sistemática de los puntos básicos del *L'Astrée*, sobre los que no cierra nunca los ojos; si a él le corresponde el dudoso honor de haber lanzado las primeras piedras contra la novela, que se convertirán en armas contundentes en manos de sus detractores, su criterio se va a precisar con el tiempo. A cuarenta o cincuenta años vista puede juzgar por comparación y, de ella, resalta *L'Astrée* con toda la fuerza: muchas objeciones, esencialmente estéticas, han desaparecido o se han suavizado. Tras la parodia del *Berger* se escondía el ascendiente de la obra urfeana que pesaba sobre Sorel y se traducirá, ya en la vejez, en franco homenaje de un lector erudito, sí, pero de extracción noble¹⁶; lo que explica quizás la connivencia que sus críticas dejan entrever a pesar de todo. Como tantos otros grandes lectores de la novela¹⁷, *L'Astrée* le sigue encantando hasta el último momento.

Los excesos que Sorel critica quizá no sorprendan tanto cuando descubrimos que en la Francia del XVII estuvieron muy en boga las *bergeries*, reuniones aristocráticas por lo común, ambientadas al aire libre normalmente (parques, jardines...), donde era obligado para participar plenamente el consabido disfraz de pastor o pastora. *Bergeries* que llevaban aparejadas, a más de la indumentaria, una serie de gestos, actitudes, propósitos amorosos, etc.; en suma, toda una concepción de la galantería estrechamente ligada a los modelos pastoriles.

A decir verdad, por ese vaivén entre ficción y realidad que caracteriza a la novela de d'Urfé, la adopción del disfraz pastoril es casi un gesto obligado entre sus personajes: no en vano en el prólogo del primer volumen de *L'Astrée* el autor reconoce que sus pastores han tomado esa condición y hábito « pour vivre plus doucement et sans contrainte » y son, por lo tanto, gentilhombres retirados al campo; y, a su vez, los personajes de la novela que pertenecen al mundo de la corte o de la ciudad no dudan en tomar ese disfraz, atraídos por el

¹⁴ Sorel, *La Bibliotheque françoise*, Genève, Skatkin Reprints, 1970; réimpr. de l'éd. de Paris, 1667. p.176.

¹⁵ Sorel, *De la Connoissance des bons livres* ou Examen de Plusieurs auteurs; ed. a cura di Lucia Moretti Cenerini, Roma, Bulzoni Editore, 1974, p.148.

¹⁶ Vid. Émile Roy, *La Vie et les œuvres de Charles Sorel, sieur de Souvigny (1602-1674)*, Paris, Hachette, 1891.

¹⁷ Vid. Tomás Gonzalo Santos, *Lecturas y lectores de L'Astrée*. Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca, 1989.

encanto que irradian los habitantes de Forez. Si añadimos a ello que sus lectores, nobles asimismo, harán otro tanto en la vida real descubrimos que se establece un juego de espejos entre ficción y realidad extremadamente sugerente, que ni siquiera pueden igualar determinadas propuestas recientes, denominadas interactivas.

Pero existían otro tipo de reuniones que componían no ya quienes se preocupaban únicamente de participar en los entretenimientos de moda, sino auténticos entusiastas del género pastoril y en particular de *L'Astrée*: se trata de las academias pastoriles, de las que da cumplida cuenta una vez más el *Berger extravagant*:

Car j'estois d'une compagnie où les garçons et les filles prenoient tous des noms du livre d'astrée, et nostre entretien estoit une Pastorale perpetuelle, tellement que je puis dire que c'est là que j'ay esté à l'eschole pour apprendre à estre Berger.¹⁸

En contra de lo que pudiera parecer una mera exageración para desacreditar el género, lo cierto es que en la información de Lysis existen muchos puntos de coincidencia con la *Académie des Parfaits Amants* que fundaron unos nobles alemanes por ese tiempo. Academia descrita por ellos mismos en una carta que conocemos por cuanto, tras ser remitida a d'Urfé, fue colocada por el editor encabezando la quinta parte –considerada luego como espuria– de *L'Astrée* con ánimo de avalarla, y publicada una vez muerto el autor¹⁹.

Esta carta es capital para la recepción de la novela, porque la firman nada menos que cuarenta y ocho lectores de alcurnia, entre príncipes y princesas, caballeros y damas. Y la firman no con sus propios nombres, sino con el del personaje de la novela que cada uno ha adoptado. En ella, además de solicitarle encarecidamente una continuación –el objeto primero de esta misiva mancomunada–, describen las funciones de la citada academia y dan fe así de hasta que punto había calado la impresión pastoril en las clases nobles: no piensan en otra cosa que en *L'Astrée*, que dicen saber de memoria, como tal se disfrazan, de ella toman sus nombres, en su nombre aman, a ella juegan, la imitan... en fin, la viven.

Antes que Lysis, el joven Francion –que representa no sólo a Sorel, sino a tantos y tantos jóvenes nobles– había mostrado ya, según vimos, un afán desmedido por trasladar a la realidad las quimeras contenidas en sus lecturas, que se ciñen en su caso a la caballería andante. De todos es sabido también el uso que hace don Quijote de lo contado en los libros de caballerías, pero no estaría de mas traer aquí su otra gran tentación, que le asalta apenas abandonada la primera y, aunque lentamente madurada, no llega a cuajar –porque, entretanto, le sobreviene la muerte–: la de hacerse pastor,

¹⁸ *Berger*, L. I, pp.121-122.

¹⁹ *Lettre écrite à l'auteur: L'Astrée [...]* Cinquiesme Partie, Paris, Robert Fouet, 1625.

...y entretenerse en la soledad de los campos, donde a rienda suelta podía dar vado a sus amorosos pensamientos, ejercitándose en el pastoral y virtuoso ejercicio, y que les suplicaba, si no tenían mucho que hacer y no estaban impedidos en negocios más importantes, quisiesen ser sus compañeros; que el compraría ovejas y ganado suficiente que los diese nombre de pastores, y que les hacía saber que lo más principal de aquel negocio estaba hecho porque les tenía puesto los nombres, que les vendrían como de molde. Díjole el cura que los dijese. Respondió don Quijote que él se había de llamar el pastor Quijotiz; y el bachiller, el pastor Carrascón; y el cura, el pastor Curambro; y Sancho Panza, Pancino...²⁰

Lo cierto es que existieron muchos quijotes confesos de carne y hueso, pero tocados por la vena pastoril ¿o deberíamos decir *quijotices*, recogiendo la propuesta del personaje cervantino? Lectores en todo caso devotos que no dudan en llevar a la práctica lo leído; unos, como juegos de sociedad; otros, como una tentación realmente sentida: desde Vauquelin des Yveteaux, escritor de talento que, revestido de pastor, apacentaba rebaños imaginarios en su jardín²¹, al círculo de Mademoiselle de Montpensier en el exilio, según cuenta Segrais²²; y llegan incluso hasta María Antonieta, más de un siglo después, en la aldea –el *Hameau*– que se hizo construir en Versalles para imitar en todo la vida de los pastores.

Siguiendo a esos personajes –ficticios algunos, pero también reales–, privilegiados catalizadores de inclinaciones personales o de hábitos sociales, descubrimos cómo esa atracción pastoril va más allá de la lectura, e incluso de los efectos comúnmente admitidos como propios de ella: profundamente afectados por lo leído, colman así sus esperanzas de una felicidad tangible, cifradas en las pastoriles labores. Mia Gerhardt, estudiosa del género, plantea el problema muy acertadamente, aunque no llega a resolverlo:

À partir de la Renaissance italienne qui le dégage, le genre pastoral ne vise plus à évoquer la réalité [...] À la place de cette réalité parfaitement bien connue, mais dédaignée, il met consciemment une fiction faite de conventions fantaisistes lentement élaborées, une fiction littéraire autonome, dont le seul rapport avec la réalité donnée est celui de la contradiction. Cette fiction finit par avoir un empire si puissant sur les esprits que les cas ne sont pas rares où l'on tâche de la réaliser, de vivre ce mensonge: la vie se modèle sur la fiction antiréaliste de l'art²³.

Esta ilusión es compartida por los propios autores, empezando por el mismo d'Urfé, a quien sus ocupaciones políticas y militares no impidieron llevar adelante su inmensa e inagotable fabulación, en su doble acepción de hablar (*fabulare-fabulare*) y de inventar asuntos fabulosos, hasta el punto de morir en el empeño, por así decirlo²⁴.

²⁰ *Don Quijote de la Mancha*, 2ª Parte, cap. LXXIII.

²¹ Tallemant des Réaux, *Historiettes*; éd. Monmerqué, Paris, Techener, 1853 sq. 9 vol. T. I, p.343 sq.

²² Segrais, *Les Nouvelles françoises*, Paris, D. Mouchet, 1720, 2 vol. T. II, p.373.

²³ Mia I. Gerhardt, *La Pastorale. Essai d'analyse littéraire*, Assen, Van Gorcum, 1950, p.287.

²⁴ Ello explicaría, al menos parcialmente, el que muchos libros del género hayan quedado inconclusos, y siempre aparezca alguien dispuesto a continuarlos.

Otro tanto le ocurre al autor del Quijote, su insigne contemporáneo, no tan alejado de aquél como pudiera parecer, seguramente por lecturas comunes. Cervantes, que había dedicado al género su primera obra, *La Galatea*, tuvo siempre en mente su continuación hasta el mismo lecho de muerte. La musa pastoril planeó siempre sobre sus escritos, descendiendo de tarde en tarde, como con vergüenza, a su pluma. Se comprende que crea necesario insistir, como lo hace en páginas que aúnan descarnadamente realismo y autobiografía, sobre el carácter ficticio de los pastores literarios; lo que viene a ser como repetírsele a sí mismo para exorcizarlos: « por donde vine a entender lo que pienso que deven [sic] de creer todos; que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna »²⁵. Tan merecida como su personaje se tenía Cervantes la ingeniosa reprimenda –refrán incluido y nunca mejor empleado– de la sobrina, ante la perspectiva de una nueva salida de don Quijote, provisto esta vez de zurrón y cayado:

¿Qué es esto, señor tío? [...] ¿se quiere meter en nuevos laberintos, haciéndose pastorcillo, tú que vienes, pastorcico, tú que vas? Pues en verdad que está ya duro el alcacel para zampoñas²⁶.

Y es que recrear las cuitas de los pastores viene a ser también una manera, acaso la mejor, de vivirlas.

TOMÁS GONZALO SANTOS

Universidad de Salamanca

²⁵ Cervantes, *Novelas Ejemplares: Coloquio de los perros*.

²⁶ *Don Quijote de la Mancha*, 2ª Parte, cap. LXXIII.

Le pronom *on* à l'origine des perceptions représentées dans *L'Amour*

Paru en 1971, *L'Amour*¹ peut être considéré non seulement comme le dénouement de ce long « récit d'un délire »² qu'inaugure *Moderato Cantabile*³, mais aussi comme le palimpseste qui recouvre et prolonge dans l'immobilité l'histoire inachevée de Lol V. Stein⁴. De ce fait, il occupe la mémoire trouée des personnages –de l'auteur, du lecteur–, une mémoire « avec toutes ses couches superposées de sentiments défunts, mystérieusement embaumés dans ce que nous appelons l'oubli »⁵.

Caractérisé par son hybridation générique, car il peut se lire comme récit, scénario ou poème, le texte parachève le processus de destruction stylistique et narrative pratiquée dans *Détruire dit-elle*⁶ et *Abahn, Sabana, David*⁷, oeuvres qui concourent déjà à la mise à mort des formes romanesques. Dans *L'Amour*, en effet, les phrases très brèves et souvent nominales, les mots isolés et la parataxe déterminent une syntaxe elliptique: le sens, insaisissable, ouvre un éventail de possibilités. L'emploi d'un vocabulaire restreint, voire banal, et le savant maniement de la répétition –textuelle et intertextuelle– de mots et de phrases parviennent à conférer au texte un rythme interne qui rejoint la musique, voie d'accès au silence, fréquemment représenté par les blancs typographiques. Il résulte de cette écriture fragmentée et dépouillée un récit minimal, silencieux et poétique, un roman qui agonise et efface l'histoire qu'il raconte:

Pendant un instant personne ne regarde, personne n'est vu:
Ni le prisonnier fou qui marche toujours le long de la mer, ni la femme aux yeux fermés, ni
l'homme assis.
Pendant un instant personne n'entend, personne n'écoute. (11-12)

¹ Duras, M., *L'Amour*, Paris, Gallimard, 1971. Les références des extraits fournies entre parenthèses renvoient à cette édition.

² Borgomano, M., «Romans: la fascination du vide», *L'Arc*, 98, p.43.

³ Duras, M., *Moderato Cantabile*, Paris, Minuit, 1958.

⁴ Duras, M., *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964.

⁵ Baudelaire, C., *Les Paradis artificiels*, «Un mangeur d'opium», VIII, *OEuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.611.

⁶ Duras, M., *Détruire dit-elle*, Paris, Minuit, 1969.

⁷ Duras, M., *Abahn, Sabana, David*, Paris, Gallimard, 1970.

L'espace diégétique représente un monde dévasté, un pays maritime « de sables, de vents » (53), où « l'enchaînement continu étale au soleil sa putréfaction générale » (110). Ce cadre constitue un univers autonome, soumis au rythme des marées et des variations répétitives des éléments naturels: l'alternance des jours et des nuits, les fluctuations de l'intensité de la lumière et des bruits, le va-et-vient des mouettes sur la plage. Le temps circulaire se fige et engendre une chronologie floue, de sorte que les personnages vivent dans un présent atemporel délimité par l'évanouissement du passé et la vacuité de l'avenir. Dans ce chronotope où convergent l'uniformité et l'éternité, la fable ne peut que présenter un manque d'épaisseur, un vide événementiel chancelant sur les épaves d'autres histoires passées, remémorées par les voix actérielles dans une vaine tentative de les faire perdurer, de les préserver de l'oubli inéluctable qu'implique la dépossession de soi.

Les personnages, perdus dans une préhistoire gommée de leur mémoire, ne sont plus que les vestiges d'autres personnages durassiens (Lol V. Stein, Jacques Hold, Michael Richardson) vivant dans un vouloir mourir impossible. Dépourvus de leur identité ainsi que de cette couche de subjectivité qui sépare du monde et empêche la fusion avec le Tout, ils consacrent l'essentiel de leur existence à des occupations monotones, privées de toute portée utilitaire: l'errance sur la plage, les conversations hésitantes souvent menacées de silence, le sommeil. Mais le regard est assurément l'activité la plus évoquée, si bien que la pléthore d'indications visuelles surprend.

L'incipit introduit de plain-pied le lecteur dans ce monde détruit et présente les trois personnages anonymes –nommés, par la suite, l'homme qui marche, le voyageur et la femme– livrés à « leur labour, l'investissement des sables de S. Thala, objet de leur parcours » (107):

Un homme.

Il est debout, il regarde: la plage, la mer. La mer est basse, calme, la saison est indéfinie, le temps, lent.

L'homme se trouve sur un chemin de planches posé sur le sable.

Il est habillé de vêtements sombres. Son visage est distinct.

Ses yeux sont clairs.

Il ne bouge pas. Il regarde.

La mer, la plage, il y a des flaques, des surfaces d'eau calme isolées.

Entre l'homme qui regarde et la mer, tout au bord de la mer, loin, quelqu'un marche. Un autre homme. Il est habillé de vêtements sombres. A cette distance son visage est indistinct. Il marche, il va, il vient, il va, il revient, son parcours est assez long, toujours égal.[...]

A gauche, une femme aux yeux fermés. Assise.[...]

L'homme qui regarde se trouve entre cette femme et l'homme qui marche au bord de la mer.

(7-8)

L'ouverture est structurée selon « trois niveaux visuels »⁸: le premier coïncide avec le regard du voyageur, dirigé vers le bord de la mer; le second avec le point de vue associé à la voix anonyme responsable de la narration; le troisième construit le regard extérieur du lecteur, de manière que le champ de sa vision est le résultat de la sélection opérée par le narrateur dans l'univers diégétique⁹. Le point de vue du voyageur ne recoupe pas l'espace énoncé, même si le personnage est le sujet du verbe *regarder* à deux reprises. Il focalise en effet “la plage, la mer”, mais celles-ci sont représentées linguistiquement à un stade embryonnaire: “la mer est basse, calme”; “il y a des flaques, des surfaces d'eau calme isolées”. En outre, la description des yeux et des vêtements implique une vision *du dehors* d'un autre sujet focalisateur situé près de lui, comme le suggère l'adjectif “distinct”. Cependant, dans la mesure où son orientation n'est pas indiquée, ce dernier foyer pourrait se trouver aussi bien en face du voyageur qu'à l'un de ses côtés. Cette situation imprécise, et peut-être mobile, justifie que les localisations dans la diégèse s'effectuent à la fois selon un repérage objectif, par un jeu de renvois internes (l'homme qui marche est “entre” la mer et l'homme qui regarde; l'homme qui regarde est “entre” la femme et l'homme qui marche), et selon un repérage déictique (l'homme qui marche est “loin”, il “va”, “vient” et “revient”¹⁰; la femme est “à gauche”) portant la trace d'une visée subjective qui se rattache à un sujet de conscience implicite, le narrateur-énonciateur. L'incipit de *L'Amour* se caractérise donc par un accès au monde fictionnel selon une modalité perceptuelle qui s'organise autour du point de vue d'une instance anonyme dont les particularités énonciatives restent à préciser.

Cette technique de focalisation se révèle récurrente tout au long du texte. Aussi les personnages perdent-ils les attributs fictionnels de la pensée et de la perception –non pas celui de la parole, traversée toutefois de cris et de silence– pour devenir des corps errants envahis par l'extériorité, qui regardent –surveillent, inspectent– mais ne parviennent jamais à voir:

Elle regarde sans voir un certain point du parc. (78)
Elle se met à regarder avec méfiance, sourcilleuse tout à coup, l'étendue du boulevard.
Le soleil brûle. Ses yeux souffrent, semble-t-il, elle regarde comme forcée de le faire.
Elle repart.
Elle recommence à ne plus regarder rien. (118)

⁸ Del Lungo, A., *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p.96.

⁹ “[...] au début de l'exploration de l'univers fictionnel inconnu, le lecteur ne peut trouver de références visuelles qu'en suivant un regard de médiation qui oriente la parole narrative, à travers le point de vue d'un personnage ou du narrateur” , *Ibid.*, p.97.

¹⁰ Pour l'opposition des valeurs déictiques des verbes *aller* et *venir*, cf. Kerbrat-Orecchioni, C., *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, pp.50-52.

D'un point de vue narratologique, la blessure du regard se traduit par une non représentation linguistique des perceptions actorielles: la délégation de la focalisation est rare dans ce récit, malgré la profusion de verbes appartenant à ce champ lexical. Il s'agit, dans la plupart des cas, de points de vue *racontés* où la perception est uniquement *prédiquée*, car l'objet n'est pas décrit dans l'énoncé, il est uniquement mentionné, sans que son expression linguistique subisse aucune expansion susceptible d'accueillir la subjectivité du supposé focalisateur¹¹. Ainsi il est fréquent que le regard du personnage se perde au moment où la narration semble pouvoir suivre son point de vue:

C'est le soir, au bord de la rivière, dans l'île. Elle est seule, elle est assise sur la berge, elle regarde devant elle, S. Thala. (74)
Ses yeux s'ouvrent. Il se tourne vers cet autre homme, le voyageur, puis vers elle qui dort, puis son regard traverse S. Thala, se perd. (51)

ou qu'il glisse sur la surface du focalisé, sans en détailler les divers aspects:

Il se pose, il regarde.
Brusquement, il voit le hall.
Tout autour de lui, le hall.
Il le regarde.
Ses yeux brillent. L'obscurité est presque totale. Il regarde comme en plein jour. (69)
Il regarde devant lui, la rue vidée, le soleil sempiternel. (90)
Il s'assied à quelques mètres d'eux, il regarde le ciel, la mer. (140)

Sans doute le lecteur de *L'Amour* est-il frappé par les nombreuses occurrences du verbe *regarder*, qui revient inlassablement à chaque page, aux dépens de toute information sur l'objet perçu. La perspective du personnage n'est plus un regard médiateur qui guiderait la voix narrative. Au contraire, elle s'affranchit de toute représentation textuelle du vu et, du même coup, ne comble pas les attentes du lecteur puisqu'elle fait obstacle à sa vision, ou bien l'imprègne d'incertitude:

[...] elle le regarde encore. Elle doit apercevoir quelque chose de la fatigue du voyage. (60)
Arrêté devant elle il la regarde.
Elle doit voir quelque chose de la violence du regard. (115)

Le refus de la représentation débouche parfois dans le vide, et le regard ne dépend plus de l'existence ou de la présence de l'objet, comme si le personnage était uniquement sous l'empire du désir de voir:

¹¹ Pour une définition du *point de vue raconté* et du *point de vue représenté*, cf. Rabatel, A., *La Construction textuelle du point de vue*, Paris, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998, *passim*.

L'homme qui marche [...] s'arrête. Il se retourne, il voit, il regarde lui aussi, il attend, il regarde encore, il repart, il vient. (16)

L'évanescence du focalisé suggère alors un *au-delà* du visuel, l'invisible:

Il cherche à voir au-delà de l'endroit enfermé, au-delà des vitres. (36)

Le *manque à voir* des personnages entraîne la construction du monde raconté à partir des perceptions représentées d'un autre sujet de conscience, le narrateur-énonciateur. Effectivement, l'utilisation du présent de narration suppose un accès cognitif à l'univers de la fiction sous la modalité perceptuelle¹², car c'est un temps qui « agence, trace, construit-présente le référent à mesure qu'il le monte »¹³. Il oblige à *voir* et efface les limites entre le décrit et le narré, de sorte que la description ne fige plus le récit mais s'y intègre complètement. Dans *L'Amour*, l'absence d'histoire renforce cet aspect descriptif de la narration: faute de pouvoir relater des événements, le narrateur devient le spectateur de la mobilité stagnante des personnages:

Le vent de la mer se met à souffler sur S. Thala. Il ne bouge plus, il reste là, dans le vent. Elle se place à côté de lui. Elle n'a rien vu du vertige. Elle se plaît dans le vent. (114)

Par ailleurs, l'emploi du présent comme temps-pivot « marque sans équivoque une relation du narrateur à son histoire, qui est une relation de contemporanéité »¹⁴. Il s'agit donc d'une narration simultanée où « le narrateur peut marcher au pas de son personnage [...], acceptant ainsi ses limites, et son ignorance. »¹⁵ Si la coïncidence temporelle est effective, la coïncidence spatiale est plutôt suggérée: le présent « porte toujours plus ou moins la présence d'un narrateur qui – pense inévitablement le lecteur– ne peut être bien loin d'une action qu'il donne lui-même comme si proche. »¹⁶ En conséquence, dans les récits hétérodiégétiques, le présent de narration a pour effet de dévoiler un narrateur présent dans le temps, mais apparemment absent du lieu diégétique, un témoin qui se dérobe sans cesse, mais qui, invariablement, s'apprête à devenir actant. D'après Culioli¹⁷, le narrateur construit avec ce temps un repère fictif qui fonctionne comme le repère-origine de l'énonciation. Situé sur la

¹² Cf. Guijarro, R., «Le Présent de l'indicatif et la construction d'univers fictifs: le problème de la situation d'énonciation», *La lingüística francesa en el nuevo milenio*, M. Carme Figuerola, Montserrat Parra, Pere Solà (eds.), Lleida, Editorial Milenio, 2002, pp.333-342.

¹³ Danon-Boileau, L., *Produire le fictif*, Paris, Klincksieck, 1982, p.139.

¹⁴ Genette, G., *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p.70.

¹⁵ Ricoeur, P., *Temps et récit II*, Paris, Seuil, 1984, p.95.

¹⁶ Genette, *Op.cit.*, p.55.

¹⁷ Culioli, A., «Valeurs aspectuelles et opérations énonciatives: l'aoristique», *La Notion d'aspect*, J. David et R. Martin éd., Paris, Klincksieck, 1980, pp.185-186.

frontière qui sépare le monde raconté du monde racontant, ce repère énonciatif où se situe le narrateur-locuteur est également le repère-origine du point de vue du narrateur-énonciateur. Il constitue un point d'ancrage qui n'est plus fixe, car l'instance narrative va suivre le cours des événements, se trouvant dès lors elle-même prise dans leur temporalité¹⁸. En raison de cette mobilité, le narrateur de *L'Amour* peut approcher l'univers de la fiction au fur et à mesure qu'il le découvre et employer des déictiques spatiaux qui dénotent sa présence fluctuante:

Là-bas, il continue à venir, il remonte la plage, il oblique dans leur direction. (29)
Le bruit, ici, a cessé. Le rongement incessant, là-bas, recommence. Il grandit. (38)

De même, les présentatifs *voici* et *voilà*, qui apparaissent maintes fois dans le texte – surtout *voici* –, doivent être rapportés à cette instance d'observation focalisant les minces événements qui se répètent dans l'espace délimité par son champ visuel:

Il y a un chemin de planches. Ils le traversent. Voici la plage sans murs, la mer, les sables, les eaux de la mer. (121)
De la digue, il revient, celui qui marche. Le voilà. (28)

Ces présentatifs sont des marqueurs de point de vue qui construisent textuellement un sujet de conscience dont l'identité n'est pas toujours révélée du fait qu'il peut être parfois un « centre de perspective implicite »¹⁹, comme dans *L'Amour*:

Le ciel noircit. La mer basse s'alourdit encore, elle devient vase noire. Au loin, les voici, les carnassières, les mouettes de la mer. (137)

Il se produit ainsi un certain degré d'*homodiégétisation*²⁰ du récit et l'indétermination de la source du regard favorise l'apparition de l'indéfini *on* comme garant visuel du dit. Ce pronom, caractérisé par son flou sémantique, devient alors « le sujet d'authentiques perceptions représentées, en l'absence de tout focalisateur-personnage saillant: dans cette situation, *on* est un indéfini coréférant au narrateur anonyme comme au lecteur, invité à partager la position d'un observateur anonyme »²¹:

¹⁸ Cf. De Vogüé, S., "Calcul des valeurs d'un énoncé au présent", *Travaux de linguistique*, 40, automne, 2000, p.42.

¹⁹ Cf. Détrie, C., "Du spectateur à l'énonciateur. *Voici, voilà, voir* dans *Le Spectateur français* de Marivaux", *L'Information grammaticale*, 91, 2001, p.30. Selon Détrie, *voici* et *voilà* "participent de l'ethos de l'énonciateur, lui conférant un ton, construisant une attitude perceptive, manifestant une instance subjective émergente: l'ethos ainsi construit légitime le narrateur en tant que spectateur [...], mais la subjectivité n'est pas toujours explicitement assumée, *voici, voilà* étant des marqueurs de point de vue émanant d'un centre de perspective implicite."

²⁰ Cf. Genette, *Op.cit.*, p.55.

²¹ Rabatel, A., "La valeur de *on* pronom indéfini/pronom personnel dans les perceptions représentées", *L'Information grammaticale*, 88, janvier 2001, p.31.

Des rives extérieures de la rivière, de toutes parts, des bateaux prennent la direction de la mer.
On les voit, ils passent l'embouchure en une longue chaîne. (44)
On distingue déjà moins le mouvement des eaux. L'engouffrement du sel perd sa force. (49)

On s'avère apte à évoquer ce témoin fantômatique non-identifiable « qui à la fois serait partie prenante dans l'histoire mais resterait à sa périphérie [...], partage[ant] le point de vue [...] de la collectivité évoquée par le roman tout en demeurant décalé »²². Il se réfère, selon Maingueneau, à une instance *frontière* « dont l'identité et la permanence sont foncièrement incertaines »²³:

[...] On le voit, il va vers une digue qui est aussi éloignée de la femme que l'est d'elle le marcheur de la plage. (11)
L'homme qui regardait revient.
De nouveau on entend son pas, on le voit, il revient de la direction de la digue. Son pas est lent.
Son regard est égaré. (13)

Il s'agit aussi d'une instance malléable et béante, qui absorbe les personnages et ravit leur regard:

Le voyageur passe devant une maison habitée. Il y a une terrasse dans le parc. On en voit quelque chose de la route. Les fenêtres sont ouvertes. (74)
Le voyageur reste où il est, attend.
Longtemps. Puis quelqu'un vient.
Quelqu'un monte l'escalier. On la reconnaît. C'est la femme qui a traversé la cour. (87)

Le flottement anaphorique attaché au pronom *on* permet d'atténuer les découpages sémantiques et autorise une diversité référentielle. Se crée ainsi un sujet cognitif pluriel, une communauté de perception instable et transitoire, étayée par le narrateur-énonciateur. Cette instance constitue uniquement un centre déictique et une source énonciative perméable et mouvante dont l'hétérogénéité foncière dépend des personnages qui s'y intègrent à un moment donné de l'histoire. Elle a pour fonction d'ancrer intradiégétiquement le point de vue à partir duquel se construit la fiction, ce qui provoque le brouillage des limites entre le monde raconté et le monde racontant.

D'autre part, le pronom *on* ne se manifeste pas dans le discours narratif lorsque le marquage du point de vue se fait uniquement à partir des stratégies linguistiques de représentation du focalisé, sans verbe de perception. S'il existe, dans ce cas, un ou plusieurs personnages saillants, la focalisation, quoique non déléguée de manière explicite, doit être

²² Maingueneau, D., *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Bordas, 1990 (1986), pp.102-103.

²³ Maingueneau, D., "Instances frontières et angélisme narratif", *Langue française*, 128, décembre 2000, p.74.

considérée comme une focalisation *indirecte libre*²⁴. Le narrateur-énonciateur perçoit *avec* le(s) personnages(s), mais sans identification certaine du foyer, et la perspective est donc limitée.

Les personnages de *L'Amour* ne deviennent sujets de conscience qu'en s'intégrant dans cette communauté de vision dont le support est le narrateur-énonciateur. Les regards, ainsi que leur alternance rapide et leur enchaînement, sont souvent mis en relief, mais il s'agit, à de rares exceptions près, de points de vue racontés. L'absence de points de vue représentés se rapporte à une faillite du regard. Dans l'oeuvre de Duras, en effet, « la vue empêche la vision [...]. Tous les personnages durassiens sont hantés d'un regard qui ne parvient pas à se réaliser, d'une image qui n'advient pas. »²⁵ Cette image, irréprésentable, est celle de la continuité, de la « totalisation sans failles »²⁶ du monde:

Il continue à le regarder, le reconnaît, dans la transparence de ses yeux tout se noie, tout s'égalise [...]. (52)

Pour ces personnages, « il n'y a plus rien à voir. Que le tout »²⁷. Tout l'effort du regard s'oriente vers la recherche de l'indistinction, de « l'enchaînement continu de l'espace » (107), dans un mouvement transcendant qui pourtant n'aboutit nulle part:

Elle est debout sur le chemin de planches. Elle ne regarde plus. Elle ne regarde rien. (108)

RAFAEL GUIJARRO GARCÍA

Universidad de Granada

²⁴ Cf. Bal, M., *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*, traducción de Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1985, p.118.

²⁵ Rykner, A., "Marguerite Duras et le paradoxe du regard", *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*, Paris, Librairie José Corti, 2000, p.288.

²⁶ Bajomée, D., *Duras ou la douleur*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1989, p.56.

²⁷ Duras, M., *Le Navire Night*, suivi de *Césarée, Les mains négatives, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner*, Paris, Mercure de France, 1979, p.102.

Perception et représentation de l'équivoque sexuelle dans la littérature française de la fin du XVIII^e siècle

Perception et représentation constituent deux concepts intimement liés. La perception est une représentation intellectuelle, la fonction par laquelle l'esprit se représente les objets. La perception de l'équivoque sexuelle et les formes de sa représentation dans la production littéraire du XVIII^e siècle français sera donc le sujet de cet article.

Le XVIII^e siècle – notamment dans sa deuxième partie –, constitue une période de trouble sexuel. L'incertitude envahit l'imaginaire littéraire aussi bien dans le domaine de la sexualité que dans celui du genre. Cette incertitude débouche sur une ambiguïté et une esthétique de l'équivoque qui hante la production littéraire sous diverses formes, dont la plus connue est le travestissement. À la fois moyen de protection, quintessence d'un idéal hermaphrodite de l'entre-deux et fétiche sexuel, le travestissement parvient à bouleverser tous les référents au sein d'une littérature qui met tout en question.

Mais l'ambiguïté, l'incertitude et l'équivoque émettent aussi d'autres signes: l'imaginaire littéraire – notamment celui de la littérature érotico-pornographique –, est truffé de pratiques sexuelles déviantes, définies comme telles par les traités de médecine et de justice de l'époque. Une cohorte de sodomites, de tribades et d'hermaphrodites, entre autres, décore les pages du XVIII^e siècle, un siècle sans doute de lumières, mais aussi d'ombres.

La question des comportements déviantes concerne non seulement le sexe, mais aussi, ou peut-être surtout, le genre et sa conformation. Depuis une vingtaine d'années, les diverses disciplines des sciences humaines utilisent le concept de "genre" pour mettre en évidence que la différence des sexes n'est pas simplement un fait de nature et qu'elle est aussi une construction, une représentation des différences naturelles. La différence entre sexe et genre se pose donc en termes de différence biologique et psychosocial. Le sexe renvoie à l'aspect biologique¹ (état de mâle ou de femelle) et le genre à l'aspect psychologique et social, c'est-à-dire qu'il a des connotations relatives aussi bien au groupe qu'à l'individu: le concept de genre est employé généralement pour séparer la construction sociale du fait biologique.

¹ Le sexe renvoie à un domaine biologique dont les paramètres sont les chromosomes, les organes génitaux externes, les gonades, les appareils sexuels internes, l'état hormonal, les caractères sexuels secondaires et le cerveau. Stoller, Robert J., *Masculin ou Féminin?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p.21.

Après cette approche de la différence genre/sexe revenons à la représentation de l'incertitude sexuelle au XVIII^e siècle, laquelle doit être définie à l'aide de trois concepts majeurs: sexualité, identité et déviance. Le rapport entre identité et sexualité peut nous paraître évident, mais il n'existait pas auparavant, surtout pour ce qui est du rapport avec l'idée de déviance. Quand est-ce que la sexualité, en tant que système ou ensemble de pratiques liées à une identité précise apparaît-elle? Ce n'est qu'au XIX^e siècle qu'une science sexologique taxinomique et classificatoire se met en place pour considérer, par exemple, l'homosexualité comme une perversion, donc comme une déviance. Pour la médecine du XVIII^e siècle les "sodomites" étaient aussi des pervers, mais cette appellation ne faisait pas référence à une identité sexuelle précise mais à une fourchette de pratiques sexuelles allant de la sodomie proprement dite – le coït anal –, à la "manustrupation" (masturbation réciproque ou solitaire), en passant par la fellation, les attouchements, le coït interrompu (celui qui se fait à l'extérieur du vagin), etc. Bref, toutes les pratiques sexuelles qui n'aboutissaient pas à la procréation étaient considérées comme un péché par les prêtres et comme une forme de déviance par les médecins. Le sodomite est, en définitive, quelqu'un qui *fait* quelque chose, mais non pas quelqu'un qui *est* quelque chose².

La médecine du XIX^e siècle, héritière d'une longue tradition médicale de vitupération du déviant, classe les homosexuels dans la catégorie des pervers. Les médecins reçoivent des prêtres le pouvoir de guérir: ils guérissent le corps, mais depuis la Renaissance ils ont essayé de déposséder les prêtres de leurs fonctions de guérisseurs de l'âme. Avec ce pouvoir ils acquièrent aussi de la capacité d'établir la norme et de décider sur ce qui est normal et sur ce qui ne l'est pas dans un groupe social et une situation déterminée. La sexualité peut être définie comme une façon d'ordonner socialement le sexe. C'est Michel Foucault qui essaye de montrer que, depuis la fin du XVIII^e siècle, le pouvoir fait des activités sexuelles son objet, non pas pour les neutraliser mais, bien au contraire, pour en construire un dispositif de production du discours: La verbalisation de la sexualité ne sera donc réprimé, mais maximisé³ par le biais d'une « incitation réglée et polymorphe au discours »⁴. Les théories de Foucault sont pivotées sur deux concepts majeurs, à savoir celui de la norme et de la biopolitique.

² Cette heureuse formulation de la différence entre sodomie comme pratique et homosexualité comme identité est due à Charles A. Porter: *vid.* "Restif de la Bretonne et le 'premier' personnage homosexuel de la littérature française", in Cragg, Olga B., *Sexualité, mariage et famille au XVIII^e siècle*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1998, pp.3-9, p.4.

³ "Ce qui est propre aux sociétés modernes, ce n'est pas qu'elles aient voué le sexe à rester dans l'ombre, c'est qu'elles se soient vouées à en parler toujours, en le faisant valoir comme le secret"; Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p.49.

⁴ *Ibid.*, p.47.

Ces deux concepts sont étroitement liés en ce sens que la norme correspond à l'apparition d'un biopouvoir, autrement dit d'un pouvoir⁵ sur la vie: nous assistons tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles à la mise en pratique d'un modèle de pouvoir sur les corps⁶, d'une médecine de la société au sens large dont les champs d'action sont bien au-delà de la simple guérison des maladies. Pour la biopolitique – et ses biopouvoirs locaux –, la gestion de la santé devient, entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e, un enjeu primordial. À travers ce procédé le pouvoir gouverne non seulement les individus moyennant des mesures disciplinaires, mais l'ensemble des vivants constitués en population⁷. Cette "technologie du sexe"⁸ fait de lui une affaire d'état: c'est la démarche d'une société bourgeoise émergente qui veut avant tout se donner un nouveau corps⁹. Dans cette préoccupation du sexe au XIX^e siècle, quatre figures majeures se dessinent: la femme hystérique, l'enfant masturbateur, le couple malthusien et l'adulte pervers¹⁰.

La médecine crée un discours sur la norme et la déviation qui présente des conséquences sur la perception des genres et de la sexualité. C'est le cas de la production de discours sur la femme qui a lieu tout au long du XVIII^e siècle, et qui n'est que le signe avant-coureur de la création du discours médical victorien.

De cette enquête préalable nous pouvons tirer une première conclusion: avant le XIX^e siècle il n'existe pas de discours identitaire sur la sexualité. Ce qu'il y a c'est un ensemble de pratiques sanctionnées ou non par la société: par exemple, tel qu'il a été démontré par Eva Cantarella¹¹, Michel Foucault et bien d'autres, à Athènes la sodomie au sens large du terme n'était pas acceptée par la société, ce qui faisait partie des pratiques sociales c'était la pédophilie comme forme d'initiation ancrée dans un imaginaire du sperme comme véhicule de la virilité, et donc d'un rôle social spécifique: l'adulte-actif accomplissait l'éducation du

⁵ Plutôt que d'un pouvoir qui agit on pourrait parler d'une actuation réitérée qui devient pouvoir par le biais de la persistance. Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

⁶ Foucault énumère les traits principaux des rapports entre le sexe et le pouvoir, à savoir la relation négative, l'instance de la règle, le cycle de l'interdit, la logique de la censure et l'unité du dispositif. Foucault, M. *op.cit.*, p.110-112.

⁷ Monod, Jean-Claude, *La police des conduites*, Paris, Éditions Michalon, 1997, p.101-108.

⁸ Foucault, M., *op.cit.*, p.154.

⁹ Encore une fois bourgeoisie n'est pas synonyme de refoulement du corps, contrairement à ce que l'on pourrait penser, car "la 'philosophie spontanée' de la bourgeoisie n'est peut-être pas aussi idéaliste ni castratrice qu'on le dit; un des ses premiers soins en tout cas a été de se donner un corps et une sexualité -de s'assurer la force, la pérennité, la prolifération séculaire de ce corps par l'organisation d'un dispositif de sexualité". *Ibid.*, p.154.

¹⁰ *Ibid.*, p.139.

¹¹ Cantarella, Eva, *Selon la nature, l'usage et la loi. La bisexualité dans le monde antique*, Paris, Éditions La Découverte, 1991.

garçon-passif par le biais de la pénétration. La seule dichotomie sexuelle qui existait à l'époque était celle qui séparait l'activité de la passivité.

Revenant sur le discours scientifique nous pouvons dire que celui-ci est hanté par la dualité. Les médecins du XVIII^e siècle dépassent le modèle unisexe imposé par Galien et Aristote, qui comprenait le corps féminin comme une version inférieure du corps masculin, pour imposer le dimorphisme¹². La civilisation occidentale développe ainsi les bases d'un discours sur une norme sexuelle qui existe comme représentation d'une société dualiste. Avant le XVIII^e siècle la différence entre l'homme et la femme était plus sociologique qu'ontologique: comme une espèce de vérité révélée, on acceptait que la femme était inférieure à l'homme et chacun avait un rôle à jouer au sein du groupe. Les différences anatomiques n'y étaient pour rien. La découverte de la spécificité corporelle de la femme n'allait pas la libérer de l'assujettissement à l'homme, bien au contraire, la soumission allait se fonder désormais sur des données biologiques.

Le discours scientifique a du mal à séparer les réalités corporelles des deux sexes: un exemple en est l'interprétation des cas de lesbianisme. D'abord il faut préciser que le terme "lesbienne" est récent: au XVIII^e siècle on employait notamment celui pas très flatteur de "tribade", dérivé d'une forme verbale grecque voulant dire "s'entrefrotter". Certains médecins se servaient du terme "hermaphrodite", celui qui a les organes génitaux des deux sexes, puisqu'ils considéraient que la plupart des tribades n'étaient que des malades atteintes d'une hypertrophie du clitoris, c'est-à-dire qu'elles avaient un clitoris de taille démesuré qui faisait office de pénis. L'accroissement du clitoris était provoqué par certaines pratiques sexuelles relevant d'une vie dissolue. Cette idée envahit le discours scientifique du XIX^e siècle. Le savoir axé sur l'anatomie et la cause anatomique des "anomalies" amoureuses va connaître un développement fantastique à l'époque.

Sous quelle forme la sexualité polymorphe peut-elle s'exprimer à une époque de superproduction de discours sur le sexe comme l'est le XVIII^e siècle? Et bien, notamment par le biais du travestissement. Le travestissement fait partie de l'imaginaire non seulement romanesque, mais d'une manière plus générale, de l'imaginaire culturel du XVIII^e siècle. Cet imaginaire n'est pas nouveau: il fait partie d'une tradition qui se développe tout au long de la Renaissance et du XVII^e siècle. La pratique du travestissement de la Renaissance au XVIII^e siècle, aussi bien en France que dans le reste de l'Europe occidentale – notamment en Angleterre et aux Pays Bas –, relève d'une série de situations particulières, comme par

¹² Laqueur, Thomas, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Éditions Gallimard, 1992.

exemple le rapport entre travestissement et prostitution. Parmi les femmes arrêtées pour travestissement, les magistrats font une nette différence entre celles qui se travestissent pour se débaucher et celles qui restent chastes sous l'habit d'homme: c'est la vogue des "saintes guerrières" déclenchée par le procès de réhabilitation de Jeanne d'Arc.

Le travestissement au XVIII^e siècle était une pratique plus ou moins intégrée dans la société, surtout pour ce qui était du travestissement des femmes en hommes. Beaucoup de dames prenaient des habits masculins pour voyager. D'autres, pour des raisons diverses – pauvreté, poursuite d'un amant volage – se travestissaient pour entrer dans l'armée. Il y avait aussi un côté festif et carnavalesque qui intégrait le travestissement dans les pratiques de socialisation de la noblesse¹³. Le travestissement d'un homme en femme est plus rare, bien qu'il existe un cas très connu à l'époque, celui du chevalier d'Éon.

On retrouve cette double nature sexuelle dans des textes antérieurs au XVIII^e siècle. Tel est le cas des *Mémoires de Henriette-Sylvie de Molière*, de Madame de Villedieu¹⁴. Dans l'un des passages du roman, Henriette se présente à Versailles déguisée en prince de Salmes, un prince allemand qui exista vraiment à l'époque. À la cour le prince-Henriette reçoit les avances d'une vertueuse dame qui, vertueuse comme elle est, entreprend de tromper son mari en séduisant le jeune homme. Henriette, qui d'ailleurs ne s'oppose point à ce jeu de séduction, ne peut toutefois pas remplir certaines obligations charnelles auprès de la dame. Comment gérer une situation aussi embarrassante? Englesac, l'amant de Henriette, la remplace dans le lit de la dame vertueuse. Cependant les lettres que le "prince de Salmes" échange avec la dame sont écrites par notre héroïne. Double construction donc du personnage du prince allemand dont le corps est fourni par Englesac et l'intelligence par Henriette. Le mari cocufié soupçonne néanmoins que sa femme entretient des commerces galants avec un "homme" et tâche de la démasquer. La scène du dévoilement constitue le comble de l'ambiguïté: le mari trompé découvre, en dépouillant le prince pour le tuer de la manière la plus ignominieuse possible, qu'il s'agit en réalité d'une femme. Le secret du travestissement de Henriette est découvert. Elle reprend ses habits de femme mais en prenant la personnalité de la marquise de Castelanne, un autre personnage réel à l'époque. Le faux prince de Salmes est donc composé du côté féminin de Henriette et du côté masculin d'Englesac, mais le résultat est au-delà de ce couple d'éléments.

¹³ Comme en témoignent les mémoires de Mme. de Genlis: *Mémoires de Madame de Genlis*, édition présentée et annotée par Didier Masseur, Paris, Mercure de France, 2004.

¹⁴ Madame de Villedieu, *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière*, Paris, Éditions Desjonquères, 2003.

Pour ce qui est du XVIII^e siècle, un texte qui nous offre toutes les possibilités du travestissement est *Les Amours du Chevalier de Faublas*, de Jean-Baptiste Louvet de Couvray. L'analyse du dépassement de la dichotomie des genres concerne plusieurs épisodes du roman de Louvet, dont le premier travestissement de Faublas: Faublas visite Sophie – la jeune camarade de sa soeur Adélaïde au couvent et dont il vient de tomber éperdument amoureux –, déguisée en fille. Pour ce faire il profite de sa virilité peu affirmée qui, en plus, lui fait ressembler à sa soeur. Rappelons que le travestissement au XVIII^e siècle joue beaucoup sur le thème des jumeaux: Faublas est le frère d'Adélaïde, mais quand il se travestit il n'est pas tout à fait sa soeur jumelle. Il se déguise donc en fille et se présente au parloir du couvent. Son père, qui est au fait de la mystification, présente Faublas aux deux jeunes filles comme s'il était la soeur d'Adélaïde. Sophie va l'embrasser mais elle ne sait pas exactement qui elle embrasse, Faublas ou une jeune fille. Face à ce double sexe, le désir de Sophie se fraie un chemin de manière instinctive. Le baiser dérobé qu'elle lui donne trompe toute la compagnie¹⁵. Outre cela, pour donner à Sophie le premier baiser de l'amour, Faublas se présente à elle vêtu en amazone, le vêtement de l'entre-deux-sexes qui suppose en principe la virilisation d'une femme, donc le redoublement de l'ambiguïté chez Faublas.

Le jeune chevalier se sert de cette même robe pour sa première rencontre avec la marquise de B. Il est invité dîner chez la marquise, qui est aussi éprise de la jeune fille que son mari le marquis. À la fin de la soirée Faublas entreprend un jeu de double séduction en abandonnant ses mains, l'une à la marquise, l'autre au marquis. Comme l'amazone qui offre simultanément les signes des deux sexes, le héros éprouve dans un même geste le désir masculin et le désir féminin –« Curieux de voir jusqu'où s'étendrait le pouvoir de mes charmes trompeurs, j'abandonnai l'autre [main] au marquis »¹⁶–: trompant à la fois l'un et l'autre, Faublas se plaît à être un objet double: femme, touchant un homme; homme, touchant une femme.

Mais le travestissement peut se compliquer, s'entrecroiser avec un autre travestissement. Ayant pu constater ses heureux effets, Mme. de B. se vêt en vicomte de Florville pour mieux séduire Mlle. du Portail –l'un des avatars déguisés de Faublas. Ce travestissement est connu des deux partenaires, il n'a pas une fonction mystificatrice, mais purement érotique.

¹⁵ Jaquier, Claire, *L'Erreur des désirs. Romans sensibles au XVIII^e siècle*, Lausanne, Éditions Payot-Lausanne, 1998, p.173-191.

¹⁶ Louvet de Couvray, Jean-Baptiste, *Les Amours du chevalier de Faublas*, édition présentée, établie et annotée par Michel Delon, Paris, Gallimard, 1996, p.72.

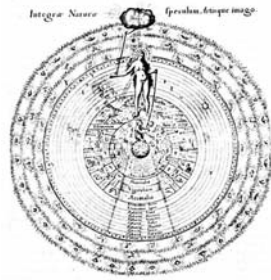
Pour terminer nous analyserons l'épisode du dépucelement de mademoiselle de Mésanges. Faublas se retrouve dans un lit du château du Gâtinais avec mademoiselle de Mésanges, une jeune parente de la comtesse de Lignolle. On a dû parvenir à cet arrangement parce qu'il n'y a pas assez de lits pour tout le monde dans le château et les filles – Faublas en est une, puisqu'il est là sous l'identité de mademoiselle de Brumont pour pouvoir rendre visite à sa chère Éléonore –, doivent dormir ensemble. Faublas, que la jeune Mésanges appelle "bonne amie", entreprend le dépucelement de la fille et pour ce faire il crée un vocabulaire dans lequel il reste mademoiselle de Brumont. Il établit un réseau de relations linguistiques de substitution où la sexualité n'est pas présente. Faublas parvient à renverser les référents, il réussit non seulement à se travestir et à apparaître comme une fille devant les autres, mais en plus il est capable de travestir son langage de manière à présenter la pénétration sexuelle comme une caractéristique féminine. Le chevalier réussit à dépucelement Mlle. de Mésanges tout en lui faisant croire qu'elle a affaire à une "bonne amie". Cette fois-ci c'est la langue et non pas l'habit qui opère le travestissement. Les mots aident Faublas à parvenir à ses fins tout en restant femme dans le langage de la jeune fille.

Tous ces personnages, et bien d'autres – le Chérubin du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, les masques de l'*Histoire de ma vie* de Casanova, les libertins des romans d'André de Nerciat et du marquis de Sade – étalent tous un système de pensée qui dépasse les dichotomies sexuelles, les identités de genre et toute autre contrainte qui leur empêche d'accéder au bien suprême auquel ils aspirent: la jouissance. « Aucune jouissance ne peut se comparer à celle de la vanité triomphante », disait Balzac et les personnages littéraires du XVIII^e sont vaniteux dans leur jouissance car ils se savent aussi beaux en hommes que belles en femmes. Finalement ce n'est que la jouissance qui les pousse au carnaval du brouillage des signes. Ils gomment ainsi les repères identitaires, et, en nous servant de la formule lyrique d'Ernest Renan, nous dirions qu'ils le font « avec l'inquiétude fébrile d'une âme exaltée ».

JUAN JIMÉNEZ SALCEDO

Université François Rabelais de Tours (France)

Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea



Le lexique, miroir trompeur de la réalité, ou la terrible histoire de Célanire cou-coupé

« Mes yeux n’avaient encore jamais rien vu de plus effroyable que ce bébé au cou coupé. Je me suis mis au travail. L’opération a duré sept heures. Je devais raccorder les artères, les veines, les nerfs, les tendons tranchés. Pour cela, j’ai employé l’aiguille la plus effilée. Le catgut le plus souple. Après j’ai recousu les chairs. J’ai greffé sur la couture en dents de scie qui garrottait le petit cou une bande de peau prélevée sur la cuisse »¹. C’est ainsi que le Dr Jean Pinceau raconte comment il a rendu la vie à un nouveau né retrouvé sur un tas de détritibus avec une telle blessure au cou que sa tête ne tenait qu’à un fil. Ce nouveau né, qui s’était vidé de son sang, et qui miracle! renaît sous ses mains expertes de chirurgien, c’est Célanire, sa fille adoptive². Héroïne mystérieuse, (naître une seconde fois, et surtout dans de telles circonstances, conditionne la vie!), certains la voient comme une femme fatale, d’autres comme le « cheval »³ de mauvais esprits, d’autres enfin comme celle qui lutte contre l’oppression des femmes et des misérables. Ces différentes visions que nous allons analyser dans notre travail nous permettront-elles de connaître réellement Célanire? Nous en doutons fortement car cette femme, fuyante et secrète, ne se laisse pas cerner facilement. Sainte pour les uns et prostituée pour les autres, si sa vertu est mise en doute, sa beauté resplendissante,

¹ Condé, Maryse, *Célanire cou-coupé*, Paris, Laffont, 2000.

² Entretien de Elizabeth Nunez a Maryse Condé en www.unesco.org/courier/2000:

Maryse Condé: - Es una obra que se aparta de mis demás novelas. Mis hijas se habían quejado de que todas mis obras eran tristes y dolorosas, y por eso escribí una novela cómica, una novela fantástica. Se basa en una historia que leí en un periódico de Guadalupe, en 1995, sobre el descubrimiento del cadáver de una niña, que había muerto degollada en un montón de basura.

Elizabeth Nunez: - No parece ser una novela muy alegre...

M. C: - Escucha y dime lo que piensas. Todo el mundo quería saber por qué el bebé había sido asesinado de ese modo. Lo que salta a la vista es que una mujer que desea desembarazarse de su bebé no suele degollarlo. Hacerlo supone una crueldad y una maldad especiales. Los guadalupenses empezaron a especular con la idea de que se había utilizado a la criatura en sacrificios humanos. En mi novela imaginé que un médico le había devuelto la vida cosidiéndole el cuello, y que la niña partía en busca de sus asesinos.

M. C: - Espera. La niña empieza a atacar todo lo que parece sagrado. Por ejemplo, llega a África a comienzos de la colonización. Cuando observa que la colonización es un fracaso porque no hay comunicación entre africanos y europeos, decide que la mejor forma de mejorar la situación es instalar un prostíbulo donde las mujeres africanas puedan hacer el amor con los blancos. ¡Ah! Ahora te estás riendo.

³ “Il voyait que de mauvais esprits venaient de prendre pied à Adjame-Santey, des esprits terriblement malfaisants qui sortaient de l’autre côté de l’eau. Ce fait est d’autant plus surprenant que les esprits n’enjambent pas l’eau...S’ils avaient pris pied à Adjame-Santey, cela voulait dire qu’ils chevauchaient un “cheval”. Il s’agissait donc de découvrir ce signe, de trouver ce “cheval”, puis de le mettre hors d’état de nuire, ce qui n’était pas aisé.” Condé, M., *op.cit.*, p.25.

elle, ne l'est pas « De peau très noire. Mais le cheveux pas crépus, lisses, coiffés en un chignon prolongé par une torsade, épaisse comme le bras... Cette oblat dont tout Adjame-Santey parlait avait l'air d'une hétéaire. »⁴. Cette beauté radieuse c'est son arme, l'arme la plus redoutable qui soit parce qu'elle ne laisse indifférents ni les hommes ni les femmes. Cela au moins ne fait pas de doute, le reste, tout le reste, appartient au monde caché des sentiments et des peurs ancestrales dont nous sommes tous victimes. Ces terreurs, qui font les délices de Maryse Condé (et des lecteurs, avouons-le franchement) sont décrites avec beaucoup d'humour. Ce clin d'oeil de l'auteur ne passe pas inaperçu et dédramatise certaines situations qui, dans tout autre texte, serait atroce « M. Desrussie, le directeur du Foyer des métis, celui-là même que Célanière s'apprêtait à seconder, venait de passer de vie à trépas. Et de quelle manière! Il allait faire l'amour à sa nouvelle maîtresse de seize ans quand une mygale géante cachée dans le drap l'avait mordu à la verge. »⁵. Tous les personnages qui s'opposent, par leur statut ou par leur volonté, à Célanière, meurent de façon étrange et cruelle. Les habitants d'Adjame-Santey comptent les morts, et content leur mort selon leurs propres croyances, et la sorcellerie n'est pas loin:

...Au moment du repas, sous les yeux de son escorte, il avait été attaqué par des « mangeurs d'hommes », les lions noirs à grande crinière de Mourga, ceux-là même dont parle Amadou Hampate Ba. Ces derniers avaient fait irruption et, sans regarder ni à droite ni à gauche, avaient foncé droit sur lui, l'avaient renversé, piétiné. Dévoré, ne laissant pas terre que des flaques de sang, quelques ossements et une paire de jambes encore engoncées dans de hautes bottes de cuir brun.⁶

La référence à Amadou Hampate Ba et ces deux paires de jambes bottées est irrésistible! Le rire affleure et ce personnage ridicule de son vivant a, comme il se doit, une mort terrible il est vrai, mais Ô combien grotesque! Les lions sont des animaux mythiques, c'est donc eux que l'on accuse de la mort (opportune s'il en est) de la femme de son amant: « Finalement, on retrouva le corps de Charlotte dans la demi obscurité de la forêt, non loin du village de Tiégaba [...] le spectacle était terrible. On aurait dit que des fauves, mangeurs de chair humaine et buveurs de sang frais, avaient eut affaire avec elle. Aux alentours du corps, la terre était labourée en tranchées. Pourtant aucun lion n'était signalé dans la région. »⁷ Le mystère s'épaissit, les langues vont bon train: « C'était une certitude: Célanière était un cheval. On comptait les morts mystérieuses accumulées autour d'elle. M. Desrussie: un. Alix Pol-

⁴ *Ibid.*, p.25.

⁵ *Ibid.*, p.18.

⁶ *Ibid.*, p.43.

⁷ *Ibid.*, p.61.

Roger: deux. À présent, Charlotte de Brabant. On attendait la prochaine victime. »⁸. Les morts sont de plus en plus atroces, et pourtant toutes sont à ce points “exagérées” qu’elles provoquent un sourire d’incrédulité:

Le matin, elle est allée au marché prévenir les siens de son retour et, alors, un chien, un dogue géant de Cuba pareil à ceux des chasseurs des nèg mawon du temps longtemps, noir, haut comme un veau, aussi musclé qu’un taureau, a bondi directement sur elle, lui a labouré la figure et planté les crocs dans la gorge. Elle est morte sur le coup pendant que le molosse, les babines dégoulinantes de sang, disparaissait sans que les gens puissent faire un seul mouvement.⁹

Le sang coule à flots, mais est-ce bien ainsi que tout cela s’est passé? La rumeur n’a-t-elle pas imaginé dans tous ces détails morbides ces mises en scène? Célanire est-elle coupable de ces assassinats? Maryse Condé laisse planer le doute, puisque c’est l’auteur omniscient qui décrit, raconte et nous égare, nous revendiquons la liberté de douter d’elle aussi, comme nous mettons en doute la parole des personnages. Mais continuons avec Célanire qui soulève les passions. Détestée et adorée, elle mène de main de maître cette étrange histoire jusqu’au bout de sa vengeance (?). Est-elle le porte-drapeau des féministes avant l’heure ou, simplement, une sorcière qui utilise à son gré toutes les « ficelles de son métier »? Si nous en croyons certains, elle crée des situations qui vont avantager ses noirs projets « Moi, le docteur Jean Pinceau, j’ai été accusé d’abuser de Célanire, ma fille adoptive... »¹⁰ et comme une araignée qui tisse sa toile, placer ses victimes, une à une, à portée de son poison. D’autres voient en elle une libératrice, intelligente et sensible à la douleur des femmes battues et humiliées:

Les trois concubines royales n’avaient pas supporté leur raclée à coup de lanière de boeuf. Refusant soins et pansements, elles s’étaient enfuies, laissant, cette fois encore, leurs jeunes enfants derrière elles. Elles n’étaient pas retournées dans leurs familles, ainsi que le font les femmes outragées selon la coutume. Où s’étaient-elles rendues? Au Foyer des métis où la directrice les avait recrutées aussitôt. C’est que des rumeurs circulaient, confuses à la manière de toutes les rumeurs, faisant du Foyer le paradis pour les femmes. Là-haut, à ce qu’il paraît, on n’attendait pas vainement le bonheur. On le saisissait à pleine main. Plus de bois vert qui vous fume dans les yeux! Plus de corvée d’eau! Plus de foutou à piler!¹¹

Non seulement ces femmes sont recrutées mais en plus elles sont payées! Le scandale ne connaît plus de bornes. La société croit voir dans cet état de choses un rideau de fumée qui cache des faits jugés gravissimes: la prostitution «À Bingerville, des ragots commençaient de circuler ouvertement sur la vraie nature du Foyer. Certaines monitrices chuchotaient que, les soins aux enfants terminés, elles étaient les partenaires de Blancs, fonctionnaires ou militaires,

⁸ *Ibid.*, p.63.

⁹ *Ibid.*, p.119.

¹⁰ *Ibid.*, p.122.

¹¹ *Ibid.*, p.32.

gentils et caressants, qui leur faisaient avec des mamours toutes sortes de cadeaux. Rien à voir avec les Africains jouisseurs et brutaux. Jamais une parole rude, une bourrade, un coup de lanière de boeuf! »¹². Le Foyer dont elle est la directrice est donc tout simplement une maison close « Le Foyer était bel et bien un bordel et Célanire une madame. Quand le pot aux roses serait découvert, ce serait pareil à l'éruption d'un volcan. Qui vivrait verrait !»¹³. Pas de demi-mesures! Le manichéisme faisant loi, les hommes, qui voient leur autorité bafouée, ne se privent pas de donner leur avis, sans toutefois réagir franchement « La femme africaine, disent-ils, doit être la gardienne éternelle des traditions. Si elle est prostituée, c'est toute la société qui est ébranlée. En vérité, s'agissait-il de prostitution? Il semble qu'en échange de leurs faveurs librement consenties pour tel ou tel partenaire, les monitrices recevaient d'eux des cadeaux... »¹⁴. Prostitution ou simple réunion d'amis (ce qui est douteux, avouons-le), les femmes sont enfin heureuses, laissons les détails aux fâcheux...

Le Foyer est donc pris en main par Célanire. Après la rémunération aux employées, ce sont les enfants qui vont faire l'objet des bons soins de la Directrice « À présent, le Foyer aurait pu faire la fierté de Dakar soi-même. Du temps du défunt Desrussie une épidémie de pian succédait à une épidémie de fièvre jaune. On préférerait ne pas compter les morts. Une fois, on en avait enterré trente dans un seul mois. Sous le soleil de Célanire, les enfants rayonnaient de santé et de propreté. »¹⁵. Après des enfants sains, ce sont des enfants égaux que Célanire veut: « Une crèche, expliqua-t-elle, serait créée pour les bambins de moins de trois ans qui, dès lors, ne seraient plus abandonnés comme par le passé à leur bave et à leur caca...les filles en âge de tenir une aiguille apprendraient la couture, mais ce ne serait pas l'essentiel de leur enseignement. Elles suivraient les mêmes cours que les garçons. Ceux-ci par contre, les jeudis et les samedis, défricheraient les terres sans maître qui entouraient le foyer... ». Rien n'arrête Célanire, et les résultats ne se font pas attendre:

Pour la première fois dans l'histoire de la colonie, l'école du Foyer présentait quatre filles au certificat d'études primaires indigène. Les Africains asservissaient et mutilaient les femmes. Les Français ne leur apprenaient qu'à tenir une aiguille et manier une paire de ciseaux. Désormais, on allait voir ce qu'on allait voir [...] Le Foyer des métis serait le lieu de rencontre qui manquait, l'endroit privilégié où naîtrait, croîtrait, se multiplierait l'amour entre les races. C'était cela sa vocation.¹⁶

¹² *Ibid.*, p.70.

¹³ *Ibid.*, p.74.

¹⁴ *Ibid.*, p.90.

¹⁵ *Ibid.*, p.40.

¹⁶ *Ibid.*, p.51.

Est-ce vraiment sa vocation? Mystère... Après la culture, c'est le tour d'un autre grand tabou qui va soulever des vagues: l'excision. Sans pitié, elle prend des décisions qui scandalisent la société et les familles des petites filles confiées à sa garde:

En fait, depuis longtemps, les hostilités étaient ouvertes entre Célanire et les Africains. Célanire avait clamé haut et fort qu'elle n'entendait pas laisser mutiler sexuellement les fillettes à sa charge [...] Alors que l'innocente Marie-Angélique de six ans s'était rendue pendant un week-end auprès des siens, ceux-ci en avaient profité pour la faire passer sous le couteau de l'exciseuse. Une hémorragie avait failli l'emporter. Hors d'elle, Célanire avait dès lors interdit que ses pensionnaires quittent le foyer.¹⁷

Non seulement elle tient sa promesse de protéger ces enfants, mais elle essaye aussi de gagner des adeptes en expliquant crûment l'horreur de cette mutilation « Savait-il que les peuples africains mutilaient le sexe féminin? Ils en coupaient le clitoris et les grandes lèvres, ensuite ils en cousaient le restant, ne ménageant qu'un étroit orifice pour laisser passer l'urine et le sang menstruel. »¹⁸ La société en général se méfie de cette femme, ses actions ne sont que le prélude d'un grand malheur qui va s'abattre sans tarder « Cette femme cachait quelque chose. On la devinait plus dangereuse qu'un serpent bimba. Ses projets concernant le Foyer étaient inquiétants car les terres entourant le Foyer n'étaient pas sans maître. »¹⁹. Qui a raison? Le doute commence, insidieusement, à s'infiltrer chez le lecteur. La nature, elle aussi, semble obéir à Célanire, à la stupéfaction de tous. Et tout cela en quelques semaines (combien exactement?): «... le Foyer s'était métamorphosé. Le vent chantait à travers les branches d'une bamboueraie naissante. Des cassias à fleurs roses, des magnolias, des bosquets de croton poussaient à l'envie. »²⁰ Tout cela ne peut être que le fait d'une sorcière, et une sorcière terrifiante qui fait le bien pour tromper les gens et les prendre par surprise. Pourtant que de choses magnifiques! Protéger les petites filles de l'excision, les respecter, les éduquer et les élever aux garçons, payer les monitrices, embellir le Foyer et la ville, mais en contre partie que de morts étranges, sanglantes et opportunes, de voix qui dénoncent le Foyer comme un antre de prostitution, d'hommes malheureux²¹ ...

Selon la voix qui se fait entendre, Célanire est sainte ou satanique. Les mêmes faits sont jugés par les uns comme le comble de la bonté, et par les autres comme la preuve même

¹⁷ *Ibid.*, p.41.

¹⁸ *Ibid.*, p.34.

¹⁹ *Ibid.*, p.27.

²⁰ *Ibid.*, p.29-30.

²¹ Son père finit sa vie au bagne de Cayenne après sa condamnation pour viol sur sa fille, viol qu'il va nier jusqu'à sa mort.

d'un maléfice contre lequel toute lutte est impossible. Sa beauté, qui fait des ravages, la rend invincible:

Ludivine ne fut pas dupe [...] Ce sourire qui s'accrochait tant bien que mal à de cruelles dents d'ivoire était pareil à un falbala sur un bwa-bwa. Ca godillait de tous les côtés...Célanire possédait la beauté du diable, quoi! Une grosse natte noire, qu'on aurait dit dotée d'une vie autonome, serpentait le long de son dos. On ne pouvait détacher le regard d'une large ruban bleu qui retenait un bijou, un petit coeur en or, plaqué contre sa gorge. Qu'est-ce qu'il y avait par en dessous? On sentait qu'il s'agissait d'un secret terrible à faire peur.²²

Mais qu'est ce exactement que ce ruban qui entoure toujours son cou? Là est le principal mystère car Célanire ne s'en sépare jamais, que cache t-il? Nous lecteurs savons dans quelles circonstances Papa Doc avait redonné vie à ce petit corps exsangue et déchiré... Hakim, jeune homosexuel et ennemi déclaré de notre héroïne, arrache ce ruban dans un essai désespéré de repousser les avances de Célanire et voici ce qu'il découvre à sa grande horreur « Un garrot de caoutchouc violacé, épais comme un bourrelet, repoussé, ravaudé, tavelé, enserrait son cou. On aurait dit que celui-ci avait été coupé en deux parties égales, puis tout rafistolé tant bien que mal, les chairs rapprochées par force et bourgeonnant dans tous les sens comme elles le voulaient »²³. Le doute n'est plus de mise, Célanire est bel et bien un « cheval » et ce pauvre garçon qui se considère un « évolué » parce qu'il a lu les philosophes du siècle des lumières, est terrorisé « Célanire était un « cheval » et son signe se cachait dans son cou. C'était cette cicatrice extraordinaire [...] par conséquent, il allait être la prochaine victime: sa mort était annoncée. Serait-il lui aussi piqué par une mystérieuse mygale? Dévoré par des mangeurs d'hommes? Comment? Comment? De peur il suait et tremblait de tous ses membres. »²⁴ Son imagination n'est pas assez riche, sa mort sera encore plus brutale, et dans cette fin si cruelle, il ne sera pas seul, le docteur Pinceau qui m'aimait pas sa fille²⁵ l'accompagnera « Un matin, des orpailleurs remontant le fleuve découvrirent les corps de Hakim et de Papa Doc près d'un dégrad. On les reconnaissait à peine, tuméfiés par leur séjour dans l'eau, vidés de leur sang par les vampires, plus qu'à moitié dévorés par les charognards

²² *Ibid.*, p.63.

²³ *Ibid.*, p.72.

²⁴ *Ibid.*, p.72-73.

²⁵ « Moi, comme Frankenstein, je n'avais pas tardé à prendre ma créature en horreur. Ne me demande pas pourquoi. Tout me déplaisait en elle. Surtout, je ne pouvais pas regarder sa cicatrice, obscène, violacée comme un sexe infibulé [...] elle me harcelait de questions pour lesquelles je n'avais pas de réponse. "Pourquoi ne donne-t-on pas d'instruction aux filles et les juge-t-on inférieures aux garçons? Pourquoi les hommes trompent-ils leurs femmes? Les battent-ils? Pourquoi tant de bâtards, tant d'enfants abandonnés sans maman ni papa?" C'était plus fort que moi, je ne pouvais pas la sentir... Trop de femmes de mauvaise vie se sont pâmées devant moi pour que je ne connaisse pas leur manège, et cette enfant le répétait à la perfection... » *Ibid.*, p.119-121.

et les fourmis »²⁶. La liste s'allonge, tous ceux qui ont eu de loin ou de près quelques chose à voir avec la petite fille égorgée, disparaissent dans des circonstances troublantes. Mais la vie continue, et lorsque la protagoniste revient dans sa Guadeloupe natale, ses idées innovatrices sont immédiatement mises en pratique: bals, banquets, soirée culturelles et concerts. L'architecture n'échappe pas au désir d'embellissement de Célanire et le palais du gouverneur devient musée ethnographique. Les mélodies créoles sont mises à la mode à nouveau et la culture, bannie parce que populaire, retrouve ses lettres de noblesse. Célanire construit « des orphelinats, des dispensaires, des foyers de vieillards » et ironie de l'auteur des ... restaurants du coeurs! Ce qui n'empêche pas les certains esprits de s'échauffer encore à son sujet: ange ou démon?

Ludivine, la fille du gouverneur et époux (encore un mystère à élucider...) de Célanire, considère sa belle-mère comme un être malfaisant jusqu'au jour ou celle-ci tombe gravement malade, alors la jeune fille sent qu'elle ne peut plus se leurrer et reconnaît, non sans peine, la place que cette femme a dans sa vie:

Soudain, Ludivine réalisait combien elle comptait à ses yeux. Elle se demandait soudain si les sentiments qu'elle éprouvait n'étaient pas largement mêlés de tendresse. Elle s'était imaginé haïr cette femme qui peut-être avait tué sa maman. Néanmoins, elle avait été à tout moment entourée de sa chaude affection. Depuis son plus jeune âge, c'était elle qui avait veillé ses maladies, séché ses larmes, apaisé ses rages, qui lui avait donné le goût d'une certaine musique, d'une certaine poésie, et appris que ce n'est pas malédiction d'être née femme.²⁷

Maryse Condé s'est amusée à nous perdre dans un dédale de faits et de sentiments qui aiguïsent notre curiosité. Les personnages, nombreux et eux mêmes perdus dans ce labyrinthe, ne nous sont d'aucune aide. Le livre fermé, la question essentielle que nous nous posons est la même qu'au tout début de la lecture: qui est en réalité Célanire? Une femme consciente de sa condition et qui veut aider les autres femmes? Une folle? Une sorcière assoiffée de vengeance? Un démon? Que nous dit l'auteur?

Le souvenir que les habitants de Bingerville gardent de Célanire après tant d'années, alors qu'elles émoussent généralement les rancunes, demeure une mosaïque d'éléments négatifs. Pour eux, pas de doute, elle était le « cheval » d'un mauvais esprit qui n'avait apporté que mort, deuil, désolation [...] Les hommes la considèrent comme une féministe dangereuse [...] Ils ne supportent pas ses prises de position contre l'excision. Ils jurent qu'elle a rendu les femmes rétives, exigeantes, peu respectueuses du mâle [...] Or, malgré son nom pompeux, Le Refuge du Bon Pasteur, ce centre, ne remplit jamais son office [...] Certains hommes vont encore plus loin et affirment que Célanire a été un agent de corruption. Ils épiloguent sans preuves sur ce qui se passait au Foyer.

²⁶ *Ibid.*, p.135.

Décidément nous n'allons pas éclaircir ce mystère. Tout être est nécessairement multiple, nous le savons tous, dans la vie les faces sombres côtoient les faces ensoleillées...

Célanire semble avoir autant d'ennemis que d'admirateurs. Reconnaissons à Maryse Condé une grande adresse à manier le miroir ou se reflète cet étrange et attachant personnage, et un humour parfois grinçant mais toujours intelligent qui nous mène sans pitié d'un frisson d'horreur à un éclat de rire. La farce atteint son but, c'est évident, mais n'oublions pas, entre frissons et éclats de rire, ce que l'auteur dénonce avec fermeté: la condition de la femme en Afrique. Ainsi donc, le conte est terminé, mais laissons encore une fois parler l'auteur « Mais est-ce le début? Où est le mystère? Mystère et boule de gomme! » encore une pirouette, et nous restons là tout penauds, nous demandant si, par hasard, Maryse Condé ne se moquerait pas (oh un peu, si peu) de nous...

YOLANDA JOVER SILVESTRE

Universidad de Almería

²⁷ *Ibid.*, p.232-233.

Ali, Paul, Jack-Alain et les autres: la réécriture de la littérature *beur*

La rentrée littéraire 1997 fut marquée par la parution d'un roman au titre prometteur: *Vivre me tue*. Il s'agissait du premier roman d'un jeune écrivain, Paul Smaïl, dont le nom révélait d'emblée son appartenance à ce groupe de créateurs dits « deuxième génération » ou « génération beur ». Rien d'étonnant jusque là sauf, peut-être, l'extraordinaire qualité littéraire du texte et le fait que personne ne connaissait le visage de l'auteur qui demanda, en plus, à garder l'anonymat. Ce n'était pas le premier cas: une année plus tôt, un auteur se faisant appeler Chimo avait publié avec un énorme succès de ventes, *Lila dit ça*. Ni le dernier. Youcef M.D. ou Y.B. constituent, à ma connaissance, les deux derniers exemples d'une forme d'entrée en littérature qui risque de devenir une mode parmi les jeunes auteurs francophones.

Les critiques littéraires, les journalistes crièrent qui au coup promotionnel qui à la supercherie, et les paris autour des auteurs consacrés qui pouvaient se cacher derrière ces noms ou ces sigles commencèrent.

Pour le cas qui nous occupe, le nom de Jack-Alain Léger, cet « enfant terrible » des lettres françaises, fut vite prononcé. La kyrielle de propos scandalisés ne se fit pas attendre. Un seul exemple, une critique apparue après la publication de *Ali le Magnifique*, le quatrième livre signée Paul Smaïl, suffira à rendre le ton de ces commentaires et à nous faire comprendre le profond désaccord existant entre Jack-Alain Léger et un large secteur de la critique et de la presse auquel il se réfère avec l'expression « gens de lettres et de maison »:

Si Paul Smaïl est Paul Smaïl, *Ali le Magnifique* est un pavé de 600 pages d'une éblouissante justesse, sur un Sid Ali qui ressemble étrangement à Sid Ahmed Rezala, le tueur des trains. Si Paul Smaïl est Jack-Alain Léger ou un Pierre-Paul-Jacques des beaux quartiers, *Ali le Magnifique* et plus encore *Vivre me tue* est l'escroquerie littéraire de cette fin de siècle, pour ne pas dire une belle fumisterie intellectuelle.¹

Léger n'avoua être l'*alter ego* de Paul Smaïl qu'en 2003 dans son « sorte de roman » *On en est là*, et après avoir publié quatre romans sous ce nom. Coup promotionnel? Jeu littéraire sans plus? Jack-Alain Léger s'explique dans *On en est là*:

¹ L. G., « L'événement Ali, à la vie, à la mort », *L'Alsace le Pays*, www.alsapresse.com, 16 janvier 2001.

Ali, Moh, Mourad, Salim, Smaïl (lui, c'est son prénom)... Eux aussi s'étaient reconnus dans le héros du roman et approuvaient sa, ma volonté de rester incognito – insaisissable, introuvable, imprenable! Et jamais aucun d'entre eux ne le, ne me trahirait. Ils avaient compris l'enjeu: saisir dans ce redoublement de la fiction – l'invention d'un auteur- une vérité plus vraie. Ils me donnaient raison.

Manière aussi, pour eux, de narguer ces braves gens politiquement corrects qui se penchent sur leur sort, ou du moins font semblant, et, au prétexte de s'intéresser à leurs différences, leur rappellent comme en passant qu'ils sont différents. Cette bonne conscience poisseuse qui, sous couvert d'antiracisme, condamne dans les faits toute transgression: il faut qu'un Beur soit un Beur, un Juif un Juif, et eux, bons Français, de bons Français, tolérants, ouverts aux autres.²

Dans un domaine aussi glissant et porté sur les clichés que celui de l'identité, Léger semble s'exclamer: « Donnez-moi un masque et je vous dis la vérité ». Car le masque, comme l'exil, permet à un auteur de refuser toute appartenance, toute étiquette, et de chercher un espace personnel que Homi Babha a appelé « le troisième espace » et que la critique francophone métaphorise avec l'idée de « frontière »³. Les romans de Paul Smaïl se trouvent «à la frontière » et c'est dans ce sens-là qu'il faudrait analyser des images répétées telles que la mer ou l'Espagne. Plusieurs sont les masques dont il se sert pour arriver à ce troisième espace, et c'est Smaïl lui-même qui nous les rappelle à la fin de *La Passion selon moi*:

Qui suis-je?

Paul est mon prénom – un prénom nasrani, mon père l'a voulu ainsi et je l'en remercie chaque jour, Smaïl, mon nom de plume, le nom que je me suis choisi. En hommage en Melville.

Mon nom de guerre?

En hommage à Cervantès, Sidi Ahmed Ben Engeli. Mais j'en change aujourd'hui, il le faut: après un coup de main risqué, un passage, comme on changerait de chemise on change de fausse identité.

Ma nouvelle fausse identité est un secret comme la vraie.⁴

Le quatrième et dernier roman signé Paul Smaïl, *Ali le Magnifique*, dévoilera le secret de cette « nouvelle fausse identité » deux ans plus tard. Suivant un itinéraire commun à la plupart des auteurs beurs, après ses premiers romans, Smaïl va abandonner le champ miné de l'autobiographie pour raconter d'autres histoires de cette génération à laquelle il est censé appartenir. Et pour cela, il va s'inspirer d'un fait divers, l'affaire Rezala. Jack-Alain

² Léger, J.-A., *On en est là*, Paris, Denoël, 2003, p.182.

³ Un espace que Jack-Alain Léger, quant à lui, appelle simplement « liberté »: « Je suis arabe, je suis juif, je suis goy, je suis libre, *l'errant, sans terre et sans attaches* –je suis qui je suis dans mes romans, mais je sais que je peux dire, tel Don Quichotte: moi, je sais qui je suis » (Léger, 2003: 181).

Il va même inventer une expression, « le droit au loup », pour se référer à ce genre d'attitude qui s'oppose à la vision stéréotypée du réel offerte par la société: « –C'est avec la deuxième génération d'Arabis, que les de souche ont commencé à crever de peur...

Qu'ils sont passés d'un mépris nuancé d'indifférence à la rancune et à la haine... Qu'ils jugent insupportable qu'on puisse jouer de son identité, qu'on refuse de se définir selon ses origines, qu'on choisisse la liberté...

–Le droit de se masquer à demi: le droit au loup... » (Léger, 2003: 184).

⁴ Smaïl, P., *La Passion selon moi*, Paris, Robert Laffont, 1999, p.185.

Léger/Paul Smaïl se servira de la cavale de ce jeune d'origine maghrébine pour bâtir un complexe jeu de miroirs où notre société occidentale et postmoderne retrouve son vrai visage.

Tel qu'il avait été annoncé dans *La Passion selon moi*, Smaïl va jouer avec les noms et les identités, avec les réalités et les apparences, à la manière de Pessoa (d'ailleurs cité dans le livre dont une partie de l'action se passe à Lisbonne). Il entend ainsi donner une nouvelle dimension à un problème (celui de l'identité) qui semblait être tombé dans la superficialité et la répétition stérile des clichés, au moins dans le cas de la littérature migrante. En effet, le thème de l'identité et du rapport à l'autre vertèbre la littérature maghrébine d'expression française depuis sa naissance⁵. Ce problème s'est constitué également en vecteur de la littérature écrite par des auteurs issus de l'immigration. Etant donné que j'ai déjà procédé à analyser dans d'autres occasions les principaux constituants de ce problème dans le cas des auteurs *beurs*, je n'y reviendrai pas.⁶ Je ne ferai que rappeler qu'à la base de l'identité problématique de ces jeunes générations se trouve le regard de l'autre. Les jeunes des banlieues souffrent d'un processus de stigmatisation de la part de la société à laquelle appartiennent de droit. Ils se voient ainsi forcés de jouer un rôle, de répondre à une série de clichés imposés par ce regard. Ali, le protagoniste de *Ali le Magnifique*, n'échappe pas à sa condition et, tout comme Paul dans les trois ouvrages précédents, il en est conscient:

Coopératif dans son comportement. Ce qui me semblait le meilleur moyen de ne rien leur donner de moi, de ne pas me laisser atteindre – moi, je suis intact et ça m'est égal. Je suis devant vous celui que vous souhaitez que je sois.

Lisse, brillant, blanc, comme ce ciré Helly Hansen que j'avais fini par réussir à chourer. Une grande plasticité du moi. C'était également noté dans mon dossier. Plastique. Voilà.⁷

Une « plasticité du moi » qui, en fait, arrive à plastiquer, à dynamiter la personnalité de ces jeunes tiraillées entre plusieurs sollicitations presque toujours opposées. Comme le dit Jack-Alain Léger:

Ces jeunes sont hélas totalement acculturés. Ils sont postmodernes. Ils sont plus qu'intégrés: ils sont désintégrés à force de vouloir se conformer au modèle qui leur est proposé par l'économie de marché et l'idéologie dominante que véhiculent le cinéma et la publicité.⁸

⁵ On pourrait même dire, à l'instar de Florence Paravy (2001: 214), que « le problème de l'altérité, ou de l'identité, semble bien être au centre de ce qui se noue à travers le personnage romanesque dans la littérature francophone », quelle que soit son origine géographique.

⁶ Cf. les articles signalés dans les références bibliographiques: « La generación *beur*: origen, evolución y estado actual de la literatura escrita por jóvenes autores de origen magrebí en Francia » ; « L'identité culturelle des banlieues dans les romans de Paul Smaïl ».

⁷ Smaïl, P., *Ali le Magnifique*, Paris, Denoël, 2001, p.46-47.

⁸ Léger, J.-A., *op.cit.*, p.88.

Sid Ali, le protagoniste de *Ali le Magnifique*, constitue un exemple extrême de cette situation. Il répond à un profil clinique bien défini. Les psychologues qui le traitent le qualifient de « narcissiste, affabulateur, phobique, extrêmement intelligent, logorrhéique et schizophrène ». Il a aussi des crises d'épilepsie (le « mal sacré », dit-il) et des épisodes de dépression. A la confluence de toutes ces tendances, Ali apparaît comme un individu présentant une personnalité double ou, mieux encore, multiple. Certaines phrases qui se répètent de façon obsessionnelle dans le roman parlent de cette schyzophrénie: « C'était moi et c'était pas moi » (p.17, 18) ; « Je est un autre » (p.49, 191). Mais il y a aussi d'autres éléments se référant à la désintégration de la personnalité du personnage:

1) La bisexualité du personnage est l'une des techniques dont se sert Smaïl pour se référer au caractère composite de la personnalité de Sid Ali.

2) La reinterprétation du thème classique du double présente la même fonction. Ce thème, mis à l'honneur par le romantisme et approfondi par le surréalisme, a été fréquemment utilisé par les auteurs francophones sous des formes diverses. Dans le cas qui nous occupe, Ali semble être conscient de sa dualité et, à un moment donné, il va s'identifier avec le protagoniste du roman qu'il est en train de lire, *Le Horla*. Il utilise aussi d'autres références doubles pour parler de lui-même: « ange de lumière et de ténèbres », « D. Jekyll et Mr. Hyde ». Il sent dans lui une partie obscure, toujours présente le long de son histoire, et qui finira par s'imposer quand il commencera à assassiner.⁹

Mais dans ce roman, le double n'a pas que de manifestations internes. Ce thème trouve aussi des concrétisations externes. Alors, sa fonction semble être différente. Ce n'est plus l'expression d'une situation psychosociologique conflictuelle, mais cherche à rendre générale une problématique individuelle. Rabah, dont Sid Ali tombe amoureux, nous est présenté dès le début comme un double de celui-ci: « Il était réellement beau. Au moins aussi beau que moi, et aussi grand [...] Il avait le double pli aux commissures des lèvres, irrésistible, lui aussi. Comme moi. »¹⁰. Ce processus d'identification va se poursuivre et s'intensifier au cours de leur relation. Ils vont même échanger les faux noms qu'ils utilisent pour se prostituer, confondant avec ce jeu les clients (les *haloufs*) qu'ils partagent: « Nous éprouvions notre amitié. Nous étions interchangeable, nous étions pareils. Et souvent, par jeu, durant ces

⁹ Il y a une autre phrase répétée à plusieurs reprises: « Le mal ne peut pas m'atteindre », qui semble remplir la fonction de talisman (finalement inutile) contre ce penchant.

¹⁰ Smaïl, P., *Ibid.*, p.112-113.

parties en double, nous échangeons nos pseudos: j'étais Abdelali, il était Abdelhaq. Le halouf, un peu plus troublé encore, se perdait: Qui est qui? »¹¹.

3) Poussant un peu plus loin ce complexe jeu d'identités, Ali va s'identifier à Paul Smaïl, l'auteur-protagoniste de *Vivre me tue*¹², l'un de ses romans préférés:

Le héros, l'auteur, c'était moi. C'était tout moi. Son histoire était mon histoire. Vivre me tuait, moi aussi. Pour une fois, je m'identifiais pleinement au héros. Et à l'auteur. [...] Mais c'était moi, le héros. C'était tout moi. Et pourtant, mon milieu et le sien: pas grand-chose à voir. Les Smaïl, c'est le dessus du couscoussier de l'immigration.¹³

A des moments différents et pour des raisons diverses, Sid Ali va aussi se métamorphoser dans sa tête en personnages qu'il admire, tels que la pianiste Marthe Argerich ou Julien Sorel, le protagoniste de *Le Rouge et le Noir*. Il deviendra ainsi Sid Marthe ou Sid Julien Ali. Le lecteur assiste donc à une fragmentation de l'identité du personnage qui est à l'origine de crises de violence ou de dépression: « Oui, on s'éclatait: on volait en éclats, et on ne le savait pas. Je –Sid Ali du moins, sinon Abdelhaq, ou Abdelali, ou Abdelhaqli– volais en éclats. Mon moi volait en éclats. »¹⁴

Cet éclatement de l'être provoque un vide qui peut conduire au gonflement du paraître, un conflit typiquement baroque, mais aussi essentiellement postmoderne. Chez Sid Ali, ce phénomène se manifeste surtout dans sa préoccupation constante et obsessionnelle par les marques et la mode, qu'il considère à tort un moyen de s'en sortir, d'« être sauvé ». C'est son frère aîné, Aziz qui l'a appris à voler tout ce qu'il désire et qu'il ne peut pas se procurer autrement, et c'est de lui aussi qu'il a le principe « tu es ce que tu portes ».¹⁵

Une autre évidence de cette intronisation du paraître face à l'être serait la perception et l'interprétation de la réalité à travers les images offertes par la publicité et par les émissions télévisées, un autre élément caractéristique des nouvelles générations. Sid Ali en constitue à nouveau un cas extrême. Comme il le dit lui-même: « La Société du spectacle, notre société, est dépressive, narcissique et affabulatrice. Et moi, Sid Ali Benengueli, je suis dépressif, narcissique et affabulateur »¹⁶. Ainsi, à ses yeux, l'image de la terre de ses ancêtres offerte par les publicités des agences de tourisme est préférable à la réalité qu'il trouve dans son voyage de « retour »¹⁷. Un autre exemple: les moments les plus marquants de sa vie (son premier

¹¹ Smaïl, P., *Ibid.*, p.136.

¹² Et aussi, au moins sur la couverture, de *Ali le Magnifique*.

¹³ *Ibid.*, p.158-159.

¹⁴ *Ibid.*, p.137.

¹⁵ *Ibid.*, p.40.

¹⁶ *Ibid.*, p.379.

¹⁷ *Ibid.*, p.196.

amour, sa première expérience de la prostitution, son premier crime) sont interprétés sous forme de scènes de film ou d'émissions télévisuelles:

Ça se déroule comme à l'écran, comme en rediff: tu as déjà vu le plan dix fois, cent fois. Tu l'as déjà vécu. Tu as le feuilleton, à la place. C'est toi et ce n'est pas toi. C'est ton double. C'est la doublure lumière qui joue. Tu fais ton cinoche. Tu es le méchant rebeu vrai des banlieues sensibles qui pratique en étoile filante.¹⁸

La vie devient ainsi une farce à mener par tous, le grand « théâtre du monde »¹⁹. Même le passage définitif du protagoniste de la violence verbale à la violence physique dans le crime trouve son explication dans ce désir de paraître après avoir perdu ce qui lui permettait de combler son vide de l'être, l'amour de Djamila: « Mais je ne suis pas ici, ce soir, pour disserter sur l'art et le génial génie de Mozart, non, mais me délecter à la vision du long métrage à grand spectacle de ma riche vie intérieure de star méconnue qui ne le restera plus très longtemps »²⁰. La société, nous dit Sid Ali, ne laisse pas d'autre sortie aux jeunes de sa génération: « ou la bavure au Commissariat du coin, ou le grand escalier du Festival de Cannes »²¹.

Arrivés à ce point, il n'y a qu'un moyen de recomposer la personnalité ainsi fragmentée, c'est-à-dire, il n'y a qu'un moyen de se sauver: exister vraiment pour l'autre. C'est cette expérience que Sid Ali va vivre dans ses relations amoureuses avec Djamila, Rabah et Manuel. Malgré des différences évidentes, dans les trois cas, Sid Ali va éprouver un sentiment de reconstruction personnelle résumé dans la phrase « Je suis sauvé »:

Cet instant miraculeux où j'ai osé taxer à Djamila sa dernière Stuyvesant... Et où Djamila m'a murmuré, avec douceur:

-C'est bien parce que c'est toi, Sid Ali.

C'est moi, oui. J'existe. J'existe dans un autre regard que le mien devant la glace. Je suis sauvé. Je vais cesser de me la jouer. Je vais essayer.

La nostalgie de la première fois! Seule compte la première fois. Le coup de foudre. [...]

Après? Après on ne fera plus que répéter, que tenter de répéter à l'identique, pour retrouver la joie explosive de la scène originelle. C'est elle, c'est moi, je l'aime. Elle s'appelle Djamila.

Inch'Allah! C'est lui, c'est moi, je l'aime. Il se nomme Rabah. Al-Djena!²²

Mais cette expérience salvatrice peut aussi être vécue en dehors de l'amour. Il suffit d'exister pour quelqu'un, mais d'exister vraiment en tant qu'individu, loin des clichés et des préjugés:

¹⁸ *Ibid.*, p.64.

¹⁹ *Ibid.*, p.37.

²⁰ *Ibid.*, p.305.

²¹ *Ibid.*, 394.

²² *Ibid.*, p.149-150.

[...] un médecin de la prison ici, qui a réussi à me faire revenir sur l'opinion assez négative que j'avais des psys. Parce que lui est portugais? Un, enfin, qui n'essaie pas de me faire entrer à toute force dans ses schémas et ses grilles standard d'évaluation, moi, ma forte personnalité et mon QI de 137. Un qui n'essaie pas de dresser de moi le portrait-robot: ado beur d'une cité sensible, à la dérive, rusé, beau parleur, séducteur. [...] Je n'étais pas un petit délinquant qui souffrait, mais je ne suis pas non plus un assassin qui souffre, un tueur en série – lui ne dit pas « serial killer », mais « tueur en série » –: je suis un homme qui souffre... Nuance.²³

Finalement, il ne s'agit pas tant du droit à la différence que du droit à l'indifférence, du « droit au loup » pour utiliser les mots de Léger. En effet, Jack-Alain Léger semble proposer à cette génération en détresse la même voie qu'il a choisi pour vivre ses propres et problématiques différences:

Parce que ces injonctions, je les avais déjà entendues.

Quand? En 1982. Quand parut mon *Autoportrait au loup*. Je confessais dans cet essai avec quelle horreur j'avais découvert, à treize ans, mon attirance pour les hommes. J'y disais comment je voulais vivre ce que je tenais à la fois pour une chance et pour une damnation: solitaire quoique solidaire de mes semblables, ni victime ni fier, mais libre, revendiquant non pas un droit à la différence mais un droit à l'indifférence, le droit au loup.²⁴

Dans ce processus de reconstruction de l'être, l'écriture aussi, la littérature, ont un rôle important à jouer:

[...] j'ai repris crayon et gomme dans l'idée que j'effacerai tout, une fois mon travail de deuil terminé, afin de garder à ces jours bénis leur saveur, leur valeur, leur teneur onirique – de songe éveillé. Et j'irai maintenant très vite dans mon récit, avec l'espoir de rendre à ces journées si légères à vivre, si vides, leur miraculeuse vacuité, leur vivacité, leur vérité. Oui, leur vérité. Car c'était enfin la vie, la vraie vie. C'était, après la chute dans le Mal, l'innocence retrouvée. J'étais enfin innocent, irresponsable. Je le suis.²⁵

C'est précisément la catharsis trouvée dans l'écriture qui va permettre au protagoniste d'envisager une sortie possible. Après avoir décliné de toutes les formes possibles le long de six cent pages cette phrase qui est devenue le cri de guerre des banlieues, « j'ai la haine », Sid Ali décide de clôturer son récit sur les choses qu'il aime et nous exhorte, à nous lecteurs, à vivre et à aimer la vie, la vraie vie, et à croire que rien n'est encore perdu. Une exhortation qui va reprendre aussi son alter ego, Paul Smaïl, en laissant entendre sa voix à la fin du roman:

Ne maudissez pas la vie! Eteignez vos écrans, tous vos écrans! Lisez, sortez, aimez, écoutez de la musique, dansez, faites l'amour, buvez du vin et de l'eau de vie, fumez de l'herbe ou des nuits graves, si ça vous chante, chantez, chantez, chantez, chantez dans le noir, tout espoir n'est pas perdu, nous vaincrons! nous briserons les glaces sans tain du Spectacle, nous disperserons sous nos rires les Mirages du Marché!²⁶

²³ *Ibid.*, p.147-148.

²⁴ Léger, J.-A., *op.cit.*, p.177.

²⁵ Smaïl, P., *op.cit.*, 2001, p.568.

²⁶ *Ibid.*, p.617.

Jack-Alain Léger (il n'en pouvait pas être autrement) est d'accord avec lui, et dans *On en est là*, déclare à nouveau, comme il l'a toujours fait de sa vie d'écrivain, une foi indéfectible en la vie, ou en la littérature, ce qui pour lui revient au même:

Je ne referai pas le monde? Mais de le refaire dans mes livres m'a conduit à un engagement qui n'a rien de fictif. C'est à la littérature que je dois la chance de ma vie: avoir connu mes amis réunis ici ce soir, vivre avec eux l'aventure vraie de la fraternité, de la solidarité avec des inconnus victimes du fascisme, du despotisme, de l'islamisme au Maghreb.²⁷

Ce sont ces valeurs (l'amour, l'amitié, la solidarité, l'art) qui donnent au terme « humain » toute sa dimension, qui font de nous tous ce que nous sommes. Et c'est dans ce sens-là, il me semble, qu'il faudrait interpréter les mots de Jack-Alain Léger avec lesquels je voudrais fermer ces réflexions:

Que le monde est fondamentalement littéraire. Que c'est poétiquement que l'homme habite la terre. Que nous sommes tous les fils de Cervantès. Qu'il n'y a que l'art, que l'amour de l'art pour nous sauver.²⁸

Références bibliographiques

- Abril, C., Labra, A. I., Sánchez, A., « L'identité culturelle des banlieues dans les romans de Paul Smaïl », *Identités culturelles francophones: de l'écriture à l'image* (Ed. M^a.J. Chaves, N. Duchêne), Universidad de Huelva, 2004, p.375-385.
- Labra, A. I., "La generación *beur*: origen, evolución y estado actual de la literatura escrita por jóvenes autores de origen magrebí en Francia", *Identidades multiculturais* (Ed. A. Bringas, B. Martín), Vigo, Universidade de Vigo, 2000, p.221-231.
- Léger, J.-A., *On en est là*, Paris, Denoël, 2003.
- L. G., « L'événement Ali, à la vie, à la mort », *L'Alsace le Pays*, www.alsapresse.com, 16 janvier 2001.
- Paravy, F., « L'altérité comme enjeu du champ littéraire africain », *Les champs littéraires africains* (Ed. R. Fonkoua, P. Halen, K. Städtler), Paris, Karthala, 2001, p.213-227.
- Smaïl, P., *La Passion selon moi*, Paris, Robert Laffont, 1999.
- Smaïl, P., *Ali le Magnifique*, Paris, Denoël, 2001.

ANA ISABEL LABRA CENITAGOYA

Universidad de Alcalá

²⁷ Léger, J.-A., *op.cit.*, p.160.

²⁸ *Ibid.*, p.241.

Hugues Capet: una canción de gesta acorde con los tiempos

La recreación, fábula, leyenda o crónica conocida en la literatura francesa bajo el título de *Hugues Capet*, y clasificada dentro del género *Canción de gesta*, aunque algunos prefieran significarla con el epígrafe de *roman*, no deja de llamar la atención por su carácter de producto singular. Que sepamos, en la actualidad, solo se conserva un único manuscrito, clasificado en la Biblioteca del Arsenal de París con la signatura Ars. 3145. Este poema no ha sido citado desde su creación, por otro lado, en lugar alguno, permaneciendo desde su origen en el olvido. Se le reconoce letra del siglo XIV, aunque se adivina fácilmente la época a la que pertenece, por la lengua, por las costumbres descritas y por el tono que caracteriza dicha composición, como se refiere en la publicación que de la obra hace por primera vez el Marqués de La Grange¹ en 1864. Estos extremos los confirma a su vez Noëlle de Laborderie² en su edición crítica de 1997, cuyo texto ha servido de guía a mi lectura, y dado pie, en gran medida, a las reflexiones que propongo en este mi trabajo.

Conviene por otro lado precisar, que el *perçu donc vécu* del enunciado del título, referido a dicho siglo XIV, se ha de entender en el sentido de interpretación de una obra que asume en su singularidad valor documental, al ser el único legado conocido de un autor de dicho siglo, en su pensar, en su sentir y particularmente en su modo de expresarse, sin perder de vista, claro está, que « tout texte émanant d'une époque ancienne doit être, de façon primordiale, reçu en tant que produit par un univers auquel nous n'avons aucun moyen de participer »³.

Ha habido ya algunos acercamientos al siglo XIV a través de esta canción de gesta, especialmente en el terreno del establecimiento de los hechos históricos, y menos numerosos, aunque no de menor interés, en otros campos del saber. En mi caso, dos aproximaciones de contenido fundamentalmente léxico, avalan ese interés por *Hugues Capet*. La primera, con el sonido como argumento y propuesta del testimonio directo y atractivo de fragmentos de la realidad en manifestaciones concretas, restringidas: banquete, fiesta, batalla, combates...⁴ La

¹ Lagrange, Le Marquis de, *Hugues Capet, chanson de geste du XIV siècle*, Paris, Librairie A. Franck, MDCCCLXIV.

² Laborderie, N., *Hugues Capet: chansons de geste du XIV siècle*, Paris, Honoré Champion, 1997.

³ Zumthor, P., *Parler du Moyen Âge*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p.36.

⁴ Lamalfa, J. M., "Les sons de la vie quotidienne au XVe siècle français d'après les données de la chanson de geste *Hugues Capet*", en *El texto como Encrucijada. Estudios Franceses y Francófonos*, Logroño, Servicio de Publicaciones de la Universidad de la Rioja, 2003, pp.115-121.

segunda, el análisis espacio-temporal de la muerte y aportación de algunas claves para esclarecer de una u otra manera, la vida, en este ignoto e impreciso siglo XIV⁵.

En esta ocasión he preferido el acercamiento a este siglo a través de la lectura secuencial de la curiosa y bien diseñada historia de los “bastardos” (*bastars / bastart*), que aporta no pocos datos y detalles, sugiriendo a un mismo tiempo alusiones y observaciones que la traducción directa del texto nos permitirá ir desvelando.

En la primera parte de la trama no será el término *batars / bastart* el que el autor utilice para significar a este personaje, eso ocurrirá a partir del verso 3280, mediada ya la obra, sino el término *enfes-enfez / enfans-enfant*, en el sentido de hijos de madres diferentes, *meres as enfans* (2531), pero de un mismo padre, *enfant Huon* (2947), y también con valor de “muchacho, joven”, *enfez* (44), con referencia en los dieciséis años, como precisa ya el propio texto al inicio de la canción: *Huez n’ot que .XVI ans*, verso diecisiete. Términos como *jonez, jonesse, jovenciel, jouvent, jouvente, damoisiaus, damoisiaux, demoisiel, dansiel, varlet, vassaus, meschin*, que se pueden considerar de la misma familia semántica en la obra, aportan a la palabra *enfes-enfez-enfans-enfant*, tomada en su segunda acepción, matices importantes, confiriéndola al mismo tiempo un semantismo rico. La juventud, en expresión del autor, lleva al joven como quiere, *a son volloir* (284), teniéndole bajo su dominio, *pocession* (106). Es la edad de la rebelión, del inconformismo, *revel* (129), de las justas, de los torneos y de las fiestas, *joustez, tournois et festez* (108), de la diversión, del esparcimiento, *esbatement* (565), del gozo, *joie* (292), de los placeres, *delis* (70) / *deduit* (292) / *sollaz* (2567), como comer, beber y cantar juntos, *supperent* (2565) / *burent* (2566) / *chanter* (2567), de oír música instrumental, *apel dez instrumens* (144). Es en especial la edad del amor, *amoureusese enfance* (1844), con sus juegos amorosos, *jouer* (368), sus amores a escondidas, *amer secretement* (593), del solaz natural en privado, *sollas natureus a privé* (184), edad en la que el engendrar hijos en abundancia, *engenerer maint enfant* (242), puede ser interpretado como un signo de consideración, *preudons* (3225). Es especialmente la edad de la aventura arriesgada, *aventurer son corps* (283), de las proezas innumerables, *fais de proesche* (1587), desafiando peligros, *va sen cors perillant* (281), todos los peligros, *tous peris* (73), prisión y muerte incluidos, *prison* (43) / *mort* (263). Es la edad en la que uno es apreciado, *chier tenus*, por servir a los buenos, *bons* (316), a los elegidos, a la élite, *esl[e]jus* (314), al poderoso, *poissant* (1564). Edad en la que uno tiene necesidad de mostrar su valor distinguido, *coraige agency* (1508).

⁵ Lamalfa, J. M., “La dimensión espacial de la muerte en *Hugues Capet*”, *Espace et Texte*, XII Coloquio de la APFUE, Alicante, 2003, en prensa.

La importancia del episodio de los que en adelante consideraremos definitivamente *jóvenes bastardos* se desprende de las palabras del propio autor quien en dos tópicos expresivos, intenta dejar constancia de la veracidad de la historia, *nous va la cronicque pour vray certefiant* (240), poniendo de manifiesto en el *seneffi* del verso 2586, *Ainsi ly .X. enfans dont je vous seneffi* (*signum* es el étimo que informa la palabra), su deseo de dar a conocer un hecho que presagia y anuncia a un mismo tiempo.

En la primera parte del relato – Hugo Capeto ha sido ya armado caballero por la reina, recibido el ducado de Orléans, y la noticia ha sido ya propagada por todo el reino –, el autor inicia el episodio de los bastardos con las madres, en sus lugares respectivos, dirigiéndose a sus hijos, ya jóvenes, con el argumento de parecerse mucho a su padre, *bien le resamblez* (2537), en cara y aspecto general, *semblable fachons* (3223), tratando de convencerles para ir a apoyarse en él y poder servirle de ayuda a un tiempo, siendo como son, fornidos *grans*, hermosos *biaus* y muy esbeltos *bien fourmez*, toda vez que su padre ha probado ya sobradamente su valor. El argumento se muestra convincente a los jóvenes. Y se ponen en camino cada uno desde su lugar de origen. Cinco de ellos salen de *Nivelle* y de *Hainnau*, lugares frecuentados por Hugo Capeto en sus correrías juveniles. Ya se conocían y sabían perfectamente que eran hijos de tal padre.

La ciudad de *Nivelle*, en país románico, *romant* dice la canción, y considerada la “entrada de *Brabant*”, según apunta Robert Bossuat ⁶, al comentar otra canción de la época, *Baudouin de Sebourc*, sobradamente reputada por sus paños y telas, con actualizaciones en el texto, entre otros, en términos como *draps* “ropa/vestido”, *mantiel* “abrigo”, *pelyson/pelychon* “pelliza”, *auqueton* “farseto / jubón”, *capperon fourre* “gorro forrado de los burgueses”, *esclavine* “capa de peregrino”, *robe* “saya / zagalejo”, *pignon / pingnon* “gallardete”, *ensaigne* “estandarte”, *oriflamme* “banderola”, *turnicle* “túnica / capa”, *ermin* “funda / forro”, *mire alexandrine* “muaré”, *soie* “seda” ...La ciudad aparece mentada oportunamente por el autor, en el episodio del *drappier*, comerciante en telas en los *faubourgs* de *Nivelle*, hombre muy rico, a cuya hija intenta seducir Hugo Capeto quien tiene que huir precipitadamente al tendersele una emboscada, dejando a la doncella anegada en lágrimas por no haber podido recibir en su habitación al muchacho, como era su deseo. El vestido, *abit/ convenat*, representa un signo de distinción de los diferentes grupos sociales. Las prendas definen el estado de cada uno. Este es el caso del *capperon fourre* de los burgueses de París, del *provre abit* del truhán, del mendigo, cuya utilización de manera no convencional, en ocasiones, como

⁶ Bossuat, R., “La légende de Hugues Capet au XIVe siècle”, dans *Mélanges Henri Chamard*, 1951, pp.29-38; *Romania*, 1950, pp.450-481.

la que lleva a cabo el rey Drogues en la obra con la *esclavine* del peregrino, pone de manifiesto la realidad de prácticas de engaño, frecuentes en la sociedad de la época y elemento dramático de interés para el escritor.

De los otros cinco jóvenes – proseguimos la alusión textual –, tres habían salido de *Maubeuge* y los otros dos, cada uno de un lugar distinto. Camino de París coinciden todos en un albergue en *Saint Lis*. A la hora de cenar se sientan a la mesa y los jóvenes de *Brabant* preguntan a los demás por su país de procedencia. Contestan los de *Hainnau* diciendo el suyo, coincidiendo por otro lado todos, en su lugar de destino: París. Disfrutan juntos del placer de la cena. Beben vino, *vin*, que acompaña en comidas al pan, *pain* y a la carne sazonada, *char sallee*. Beben más de lo debido, tanto que el vino se les sube a la cabeza y comienzan a cantar entre chanzas y risas. Entre los temas no falta el del buen vino de Francia que posee un buen mercado, *marquiet*, del mejor vino, no como el de Portugal, sino limpio, *cler*, excelente, *fin* y distinguido, *especial*, como el de Borgoña. Los efectos del vino se van dejando sentir sin darse uno cuenta, *surpris*, produciendo aturdimiento, *estourdie*, excitación en el cerebro, *cervelle esmeüe*, audacia temeraria, *outrageuse ardemant*, haciéndole a uno alcanzar la locura, *monter en follie*, de tal manera que de hacerse esto continuamente, no se podría vivir mucho tiempo. Lo sabio con relación al vino es medirse, moderarse, *amesurer*. Llega el momento de poner cada uno su parte para pagar. Siguen hablando, discuten, haciendo tanto ruido y armando tanto jaleo que poco faltó para llevarles a prisión. Y todo, a causa de su linaje *lignie*, por el amor a su padre que tanto se había enriquecido.

La relación parental, *apertenance/apertenant*, aparece en términos como *taion* “abuelo”, *parens* “padres”, *pere* “padre”, *mere* “madre”, *espous* “esposo”, *mary* “marido”, *espouse/oisour* “esposa”, *fame/mouillez* “mujer”, *per* “pareja”, *enfant* “hijo/hija”, *fruit* “fruto (en sentido figurado: figuración perfectamente establecida en la imagen que el autor plasma en el verso 3235 *Nature ait vollu l’euivre fructifier*), hijo concebido”, *filz* “hijo”, *fille* “hija”, *orphenine* “huérfana”, *frerez* “hermano”, *suer* “hermana”, *onclez* “tío” (figura destacada, con predicamento en la canción), *ante* “tía”, *cousin* “primo”, *coussine* “prima” (figura relevante en una de las escenas también), *niez* “sobrino”, *nieche* “sobrina”. Esta relación de parentesco se rige claramente por lazos de sangre, *germain(e)*, adquiriendo gran importancia la procedencia familiar *orine*, la ascendencia *estrasion*, el linaje *lignie*, en manifestaciones sociales como el matrimonio *mariement*, la descendencia *descendance/norechons/parent carnel*, vinculados directamente a la herencia *hiretaige/hireté*, con menciones explícitas en *riqueesse* “riqueza”, *or* “oro”, *argent* “plata”, *avoir* “dinero”, *monnoie* “moneda”, *tresor* “tesoro”, *don* “prerrogativas/dones”, *tenour* “poder”, *terre/tenanse* “tierras/feudos”, *revenuz/rente* “rentas”,

mueble catel “patrimonio”, *royon* “reino”. Los contenidos de la Ley Sállica que excluían a la mujer de la sucesión de los dominios de los antepasados *anchisorie*, así como la actualización de las prerrogativas nobiliarias, que aparecen con frecuencia en controversias en el relato, y se presentan como uno de los argumentos fundamentales de la obra, justifican estas alusiones léxicas.

De ahí que, siguiendo la trama, el asunto familiar aparezca como núcleo esencial de las disputas entre los diez jóvenes. Tras acaloradas manifestaciones llegan al convencimiento de que son hijos de diferentes madres, si bien hijos de un mismo padre: Hugo Capeto. Este los había engendrado en diferentes jovencitas *pucelletes*, con las que en sus tiempos mozos disfrutó del placer del amor, considerado por el propio Hugo Capeto *mestier amoureux* “oficio/arte del amor”. Un apunte de este tema de los hijos del mismo padre y de diferentes madres que sorprendentemente descubren los diez hermanos en ese momento, podría interpretarse – sutil avance – volviendo a la escena de la conversación que la mujer del rey Hugon de Vauvenisse mantiene con su marido, obsesionado en hacer colgar a Hugo Capeto, su fiel servidor hasta entonces, por las relaciones amorosas que éste había mantenido con su prima , y recordar la esposa al rey Hugon sus andanzas juveniles cuando iba a retozar con Isabel de *Montclair*, con María y con otras que bien sabría nombrar. Fue, de todos modos, la mención del nombre del padre en el acaloramiento de las disputas durante la cena en el albergue, la que hizo hervir la sangre de los jóvenes, llegando al convencimiento de que los diez eran todos hermanos de ascendencia directa, *frerez de droite anchisorie*, aunque no de una misma sangre, como reconocerá más adelante en la narración, *Henri*, uno de los hermanos ante la reina *Blancheflour*, confesión ésta que dará pie a su vez a una broma de la reina a Hugo Capeto, al considerarlo hombre experto en estas lides *peudome*, en su juventud, lo que hace a éste avergonzarse *honteus*, en un primer momento, y posteriormente reconocerlos por fin públicamente como hijos, con abrazos, besos y manifestaciones de amor, una vez certificada la veracidad de su paternidad.

« No se ha señalado suficientemente el increíble número de ellos existente en los más altos rangos de la sociedad. Lejos de ser desaprobados/rechazados por sus padres naturales, eran llamados por ellos a las más eminentes dignidades laicas y eclesiásticas »⁷, escribe Gérard Walter en la introducción de la obra que Edmond Pognon dedica a Hugo Capeto,

⁷ Cfr. *Hugues Capet roi de France*, Edmond Pognon, Albin Michel, 1966, en “Introduction” par Gérard Walter, n. 2, p. 13. Traducción del autor de este artículo.

refiriéndose a los hijos bastardos, « un verdadero tipo social », en palabras de André Chédeville⁸.

El tema de los bastardos en *Hugues Capet*, con la presencia en veintinueve ocasiones de la palabra *bastars/bastart*, dato que subraya de manera notoria su importancia, merece una atención especial. El mismo establecimiento del vocablo *bastars/bastard* plantea dudas en cuanto a la precisión de su semantismo en origen. Existente ya en latín medieval en tiempos de Carlomagno, en la considerada Marca Hispánica bajo la forma *bastardus*, aparece como sobrenombre aplicado a Guillermo el Conquistador de Inglaterra en el siglo XI. En España la primera documentación en la que se hace mención data de finales del siglo XIV, momento coincidentemente de la aparición y circulación de la propia obra *Hugues Capet* que nos ocupa. El origen incierto del término ha dado lugar a interpretaciones diversas, pintorescas en no pocas ocasiones, surgidas de las propias denominaciones de “bastardo” en las diferentes lenguas: *bankert* “engendrado sobre un banco” del alemán, *hornungr* “engendrado en un rincón” del escandinavo antiguo, *sebenc* “engendrado junto a un seto” del occitano antiguo. El étimo propuesto por algunos sería el germánico **bansti-* “granero”, o el noruego **bastr*, aunque la tesis más admisible en la actualidad parece inclinarse por un acercamiento al germánico **banstu-*, a través de formas como *bost*, del antiguo frisón, palabra que podría haber significado “matrimonio con una segunda mujer de rango más bajo” (tipo de unión frecuente en la alta nobleza de tiempos de los Carolingios y de los Capetos), con radical en el indoeuropeo **bhendh* “atar”, “unir”. La palabra, en todo caso, designa históricamente al nacido fuera del matrimonio, primero como antropónimo y muy pronto como nombre común. En la canción, en la que se alterna su uso con el de la palabra *enfant*, los contextos en los que dicho vocablo aparece, referido siempre a diez hijos de Hugo Capeto, permiten extraer la siguiente aproximación: *engenrez d'ung pere carné en pluseurs pucelletes* “engendrados de un padre carnal en diferentes jovencitas”, datos a los que se puede añadir también el de “no ser conocido por ellos” *que nous ne conissons*, así como el de la conjetura fundada de haberlos tenido con mujeres que no han sido sus esposas.

Siguiendo con la trama de los muchachos en el albergue, una vez establecido entre ellos el vínculo de la hermandad que les lleva al compromiso sin paliativos *sans ce c'on y argüe*, de ayudarse mutuamente, el argumento adquiere una nueva dimensión, ante la perspectiva de tenerse que presentar ante su padre. Los hijos han de parecerse a sus padres *fieus doit sembler le pere*, especialmente si estos han alcanzado la gloria y el reconocimiento

⁸ Chédeville, André, *La France au moyen âge*, P.U.F., 1977, 4e éd., Paris, p.107. Traducción del autor de este artículo.

gracias a su valor, *conquesté honneur et grace par son grant hardement*. Presentarse ante él como miserables pordioseros *truant*, sería deshonor. Han de aspirar llegar a convertirse en verdaderos caballeros. Se impone pues el comprar armas y hacerse de caballo, para dar la imagen de combatiente de élite *campiõn eslis*, y seguir el ejemplo de las hazañas *fait de proesche* que han oído de su padre. La escena de los diez caballeros que se detienen en la fuente a solazarse y a los que nuestros jóvenes conquistan, tras lucha encarnizada, caballos *chevauz* y armaduras *garnement/abit de chevalier*, no hace sino dar realce al argumento.

El léxico en torno al *chevalier* y su ámbito peculiar en la obra, nos sumerge en un mundo de actividad compleja y de primer orden, teniendo en cuenta el momento en que se vive, con la Guerra de los Cien Años dejando su desastrosa huella para la historia. Proveerse de armas *munir*, vestirlas *enarmer/vestir/adouber*, colocándose la cota de mallas con capuchón (*coiffe/queffe*), *herbergier habert/haboit*, o sin capuchón *habergon*, el cinturón *coroie*, las calzas *cauchez*, el calzado *soller*, el yelmo redondo *heaulmez reõn*, o bien yelmo ligero *bachin/bassinnet*, posible invención del siglo XIV, con visera *visiere/testiere*, la pelliza *pelyson/pelichon*, la prenda blasonada *turnicle*. Empuñar las armas *armez*: la espada *espee/taillant/espoit/branc*, con gavilanes *heut*, y dos usos precisos, el espaldarazo o acolada al armar a alguien caballero *collee*, o el estoquear *estoquier* para herir o matar; el escudo en sus modalidades *escut/cantiel/blason/targe*; el hacha de acero *hache d'acier*; la maza o porra de hierro *martiel de fer/mache de fer/massue*; el bastón provisto de un anillo de metal en el mango *baston virole*; la lanza *lance/lanche*, normalmente sobre un apoyo en la silla del caballo *sur feutre*, con la que se combate *behouder*, luciendo una banderola o gallardete en lo alto *pignon*; el arco *arc* de arqueros y ballesteros *archier/arbalestrier*, con sus gruesas flechas *bougon*. Y por otro lado el caballo *chevaulz*, erigiéndose en elemento imprescindible en este mundo inmerso en guerras *guerrier*, batallas *bataille*, enfrentamientos violentos *estour*. Su clasificación aparece bien detallada: caballo de batalla *auferant*, palafrén o caballo de marcha *palefrois/pallefrois*, caballo rápido *coursier*, grueso caballo de batalla llevado de la mano derecha *destrier*, caballo de carga *ronchin*, caballo de gran valor *musaudor* (mil monedas de oro), caballo del norte *norois*, caballo pinto *bauchant*, caballo negro/morcillo *moriel*, alazán / de color teja *trieulle*. Toda una actividad se desarrolla en su entorno: estabulación *establez*, se ensilla *ensieller*, con la figura del *marissal* encargada de su cuidado.

De ahí la importancia de que, una vez conquistadas armas y caballos, bien armados *bien armé*, la trama que nos describe a los bastardos fieros como mastines, como leones *fier que mastin/que lion*, nos los presente, siguiendo preceptivamente el ejemplo de su padre, en el deber de tener que probar su valor con ardor *prouver par grant hardiment*, en acciones de

riesgo *fait d'aventure/hardy fait*, en hazañas *fait de proesche*, hasta mostrar la perfección *parfais*, en hechos *cose*, de los que durante mil años hablará la gente, y llegar finalmente a ser armados caballeros, hecho éste que se producirá efectivamente al recibir el ceremonioso espaldarazo *collee*, del rey Drogues, hermano de la reina Blancaflor, al volver a palacio tras una de las batallas en la que éste ha presenciado en vivo las proezas de los diez jóvenes.

La figura del caballero nos lleva a algunas consideraciones necesarias para el establecimiento de esta figura en la obra. En el siglo XIV – refundo en estas líneas alguna de las propuestas de Daniel Poirion⁹ –, la *palabra*, que conserva todavía su función mágica con raíz en los ritos, no solo define, sino que resume y compromete. El caballero no se contenta con ser lo que es, promete bajo juramento, *jure sur Dieu et sur le saquerment*, la realización de las hazañas que tiene en mente llevar a cabo, estableciéndose así una costumbre caballeresca, la del compromiso de la promesa, el “voto” *voeu*. Obras como los *Voeux du Paon* de Jacques de Longuyon, el *Parfait du Paon* de Jean de la Mote, o el *Restor du Paon* de Jean le Cour, llamado el Bissebarre, coetáneas de *Hugues Capet*, ilustran suficientemente esta práctica tan en voga, si tenemos en cuenta que una de estas obras literarias, los *Voeux du Paon*, fue superada en éxito en su tiempo tan solo por el *Roman de la Rose*, obra de referencia para la Edad Media.

Época de crisis en una sociedad en la que el caballero es el centro, y en la que se hace necesario establecer dechados de conducta, el enlazar con los héroes de un pasado idealizado que simbolicen y den sentido al ejemplo paterno, más prosaico, es lo más natural. De ahí la fortuna de esa literatura de los Nueve Héroes *Neuf Preux*, representando, a los ojos de los que entonces vivieron, los modelos a seguir. En este sentido, la obra de los *Voeux du Paon*, que introdujo en la literatura el tema de los Nueve Héroes como oportunamente apunta Françoise Guichard-Tesson¹⁰, merece especial mención. En efecto, reunidos por primera vez gracias a la pluma de Jacques Longuyon, estos héroes de la historia, de la literatura y de la leyenda, nacidos en épocas tan dispares, aparecen todos como valerosos caballeros en la Baja Edad Media. Singulares y heteróclitos aparentemente, pero muy adaptados en realidad a la mentalidad medieval con gran sentido de la síntesis. Tres serán judíos extraídos del Antiguo Testamento: Josué, personaje bíblico, de la tribu de Efraín, sucesor de Moisés al mando del pueblo de Israel, cuyas hazañas principales que hacen de él un modelo para las gentes de época medieval son, el haber hecho caer las murallas de Jericó con el sonido de trompetas y

⁹ Cf. Poirion, Daniel, *Le Moyen Age II – 1300-1480*, Arthaud, Paris, 1971, pp.53-54.

¹⁰ Cf. “Jeux de l’amour et jeux du langage” dans *Revue d’études linguistiques et littéraires* dirigée par Giuseppe di Stefano, *Le moyen âge*, éditions CERES, Montreal, 1997, pp.21-44.

detener el curso del sol y de la luna el tiempo necesario para vencer a los enemigos de su pueblo. Judas Macabeo: guerrero judío, con referencia en los dos libros de los Macabeos de la Biblia, especie de héroe de la resistencia contra los reyes griegos de Siria en el siglo II a. de J.-C. David (hacia 1010-970 a. de J.-C.): pastor, hijo de Jessé, músico en la corte del rey Saúl al que sucede en el trono, siendo reconocido su reinado como el más glorioso de Israel. Otros tres, serán tomados de la Antigüedad Clásica: Héctor, héroe principal de la *Iliada*, hijo de Príamo y de Hécuba, hermano de Paris, jefe del ejército troyano durante la Guerra de Troya que enfrontará durante diez años a Griegos y Troyanos tras el rapto de la hermosa Helena; este personaje aparece especialmente en la obra de Benoît de Sainte-Maure del siglo XII, *Le Roman de Troie*. Alejandro el Grande, hijo de Filipo y de Olimpia, llegado al trono de Macedonia el 336 a. de J.-C., tiene a Aristóteles como instructor; vence a Darío, toma Tiro y Sidón, conquista Egipto, funda la ciudad de Alejandría, obtiene una victoria sobre los Persas; toma Babilonia y Susa, e incendia Persépolis, llegando hasta el Indus donde vence a Porus; muere de una aguda fiebre a la edad de treinta y tres años sin haber podido realizar los grandiosos proyectos concebidos; aparece como personaje en obras de la Edad Media, especialmente en el *Roman d'Alexandre*, del que la obra de los *Voeux du Paon*, se considera continuación. Caius Julius Caesar, en el año 61 a. de J.-C. forma con Craso y con Pompeyo el primer Triunvirato, convirtiéndose en el único dueño y señor de Roma, una vez muerto Craso y obtenida la victoria sobre Pompeyo en la batalla de Farsalia, tras haber conquistado la Galia; restablece en el trono de Egipto a Cleopatra, convertida en su amante; su popularidad fue inmensa. Y los tres últimos, únicos personajes directamente vinculados a la Edad Media: Carlomagno, Carolus Magnus, nombre debido al historiador del tiempo de su hijo Luis el Piadoso, Nithar, desde el año 840; hijo de Pepino el Breve, rey de los Francos; somete la Aquitania y la Baviera, la Lombardía y la Sajonia; coronado emperador el 25 de diciembre del año 800 por el papa León III en San Pedro de Roma, estructuró férreamente su poder y su administración, dando prioridad a la formación intelectual de los futuros condes y obispos; la leyenda carolingia va a perpetuarse gracias a las canciones de gesta, género que confirma su difusión ya a partir del siglo XI. Godefroy de Bouillon, duque de la Baja-Baviera que participa con otros señores del Norte de Francia, de Normandía, del Languedoc y de Italia, en la primera cruzada que termina con la toma de Jerusalén, haciéndose posteriormente acreedor al título de Protector del Santo Sepulcro; figura ideal del cruzado que aparecerá en no pocas canciones. Arthur, rey bretón, que efectivamente vivió en el siglo V y consiguió unir a diferentes pueblos galeses, cornualleses y bretones contra los invasores anglosajones; el escritor Geofroy de Monmouth parece haber sido el iniciador de su leyenda literaria en la que,

a partir de Chrétien de Troyes, el personaje, que consigue reunir en su corte a los que se denominarán en adelante Caballeros de la Tabla Redonda, quedará ligado a la búsqueda del Grial, apareciendo en numerosas historias romanceadas de la Edad Media.

El término *preu(s)*, transformación del latino *prodis* que asumía en origen la noción de ‘utilidad’ como fundamental, desarrolla la idea de ‘arrojo/valentía’, viendo enriquecerse su semantismo hasta llegar a expresar una cualidad más general en su más alto grado, con valores como ‘decisión’, ‘belleza’, ‘bondad’, ‘cortesía’, ‘justicia’, ‘sinceridad’, ‘dignidad’, ‘virtud’, ‘audacia’, ‘nobleza’, ‘poder’, ‘sabiduría’, recogidos en términos íntimamente ligados a *preu(s)* en la canción, como: *amanevy, biaux, bons, courtoisie, drois, enterin/entier, fier, grace, hardis/hardy/hardement, noble, puissance, sens*, y que podrían quedar compendiados en la frase *De tous les biens du monde avoit perfección* del verso 2215. La palabra, substantivada, la utiliza el autor, y no por casualidad, para calificar al protagonista en la obra, *Huëz ly preus* (2127), al guerrero, flor de las armas *fleur dez armez* (1473), al caballero, flor de proezas *fleur de proesche* (1477). No parece desdeñable el hecho de que la literatura de una sociedad en la que encontramos como expresión de la prosaica realidad del sustento, el término *vitaille*, y como expresión bipolar *force* y *afuibly* (2303) como expresión de ‘fuerza’, consecuencia de tener dicho sustento para alimentarse, y ‘debilidad’, en caso de ausencia, idealice en el pavo real, *paon*, la comida de los héroes, *viande au preu* (1543). Una nueva liturgia parece hacer su aparición en escena, dejando los *Voeux du Paon* como su más elocuente expresión.

La trama de los diez bastardos, hijos de Hugo Capeto, detiene su curso en la ceremonia de la acolada *collee*, con su reconocimiento social como caballeros. Del ritual del pavo real y los votos hechos ante él, como corresponde al reconocimiento definitivo del héroe y a sus promesas comprometidas ante la sociedad, que se correspondería con la culminación de la acción siguiendo el ejemplo del padre, tan solo el juramento del mayor, Henri, apoyado por sus hermanos en la escena del compromiso de venganza para librar al mundo de Fedri, abre una vía a la imaginación creativa. El honor del pavo real *paon* (1564), tan solo será reservado al héroe *preus* (2426), más perfecto *ly plus parfais* (2393), guerrero *guerrier* (7) y caballero *chevallier* (2462), que en la obra tan solo Hugo Capeto *Huëz Capez*, lo es.

JOSÉ MIGUEL LAMALFA DÍAZ

Universidad de Oviedo

Le Testament Villon: **une perception carnavalesque de la réalité**

Dans le *Testament* de François Villon la poésie demeure l'outil dont le poète se sert pour construire et reconstruire le monde qui l'entoure: l'univers que nous offre Villon dans son œuvre est, volontairement, pure perception. L'exploration et la découverte de toutes les possibilités de la langue permettent à notre poète de traduire l'ambiguïté et l'ambivalence du réel. Mais quelle est la réalité de son temps? Une fin de siècle décadente où la présence de l'argent entraîne de nouveaux comportements qui se manifestent par l'ambiguïté de la parole utilisée pour tromper. Comment est perçue cette réalité chez Villon? Par un sentiment d'incertitude qui, par le biais de l'efflorescence sémantique, la métamorphose et l'animalisation aboutit à un véritable cortège carnavalesque. Comment est-elle interprétée par le lecteur? Le lecteur est pris au piège des mots, symboles d'un monde instable et ambigu dont le réel finit par lui échapper.

Il serait trop ambitieux de vouloir aborder ici de façon intégrale, cette déconstruction et reconstruction du réel dans le texte littéraire. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi de nous centrer sur la déformation que va subir à l'intérieur du *Testament* la représentation de l'univers poétique courtois. Pour y parvenir notre poète reconduit le lexique de la joie et de la douleur, constitutif des valeurs abstraites de la fin'amor, à la réalité la plus concrète et crue de son temps. De ce décalage jaillissent, comme dans un miroir déformant, les images grotesques qui hantent le monde intérieur de Villon.

Mais parler de la joie et la douleur au Moyen Age c'est, avant tout, resituer ces deux termes dans la poésie lyrique des troubadours. Le désir amoureux constitue l'axe principal de cette poésie autour duquel se déploie tout un vocabulaire affectif. La joie et la douleur, pôles opposés de ce lexique occupent la place centrale de la poésie lyrique médiévale. Cependant il importe de souligner que chez les troubadours joie et douleur sont inextricablement liés et qu'ils correspondent à deux facettes d'un même état psychologique. La douleur est source de joie et, inversement, la joie est source de douleur. Cette poésie essaie de traduire l'élan du désir qui porte l'amant vers la recherche de la joie, une joie que seule la dame peut donner à l'amant, et qui entravé nécessairement par *l'obstacle* prolonge, dans la douleur, toute la force du sentiment amoureux. Mais cette recherche de la joie animée par l'élan du désir ardent, et

où la douleur demeure toujours présente en contrepoint, est surtout celle qui exhorte le poète à *chanter* son désir. L'écriture cherche à préserver la trace de cette tension créée par la douceur de l'espoir et la souffrance de l'attente...

Cependant à la fin du XV^{ème} les termes *joie* et *douleur* et avec eux tout le lexique qui renvoie au même champs du vocabulaire affectif, ne correspondent plus à une langue courtoise *pure* (reflet d'une conception idéale de l'amour) mais leurs emplois, souvent rhétoriques sont plutôt la preuve du fossé creusé entre cette langue et la réalité amoureuse du XV^{ème}. Reste que *joie* et *douleur*, piliers du lexique de la poésie courtoise, sont tantôt employés d'une façon hypocrite, tantôt banalisés par des emplois qui ne recouvrent plus ces notions essentielles. Et c'est précisément sur cet écart que se centre notre travail pour retrouver à travers certains passages choisis dans le *Testament*, l'expression d'une joie et d'une douleur qui, loin du *joie* des troubadours, ressemble plus à un éclat de rire ou à un rire grinçant.

Nous verrons dans un premier temps que nous sommes face à une poésie subjective, reflet du monde intérieur du poète, puis nous analyserons certains passages du *Testament* qui mettent en évidence la déconstruction de l'univers courtois. Enfin, nous ferons défiler le cortège carnavalesque produit d'une perception personnelle de la joie et de la douleur chez Villon.

Une première lecture du *Testament* suffit pour nous dévoiler les différences qui séparent Villon des poètes courtois: à la poésie de la *fin'amor* cultivée par ces derniers s'oppose l'esprit jongleresque de François Villon; à leur finesse verbale, la violence du *Testament*; enfin, la recherche harmonieuse des uns contraste définitivement avec l'aspect discontinu et fragmentaire de notre poète. Mais ce qui le sépare radicalement de ces prédécesseurs c'est qu'il crée chez le lecteur l'impression d'entendre la voix authentique d'un « je ». Est-ce dire qu'avant lui la poésie manquait de sincérité ? Il ne s'agit pas autant d'affirmer que le lyrisme courtois est un lyrisme peu sincère ou peu original, mais plutôt que ces notions de sincérité et d'originalité se déplacent avec notre poète. Dans la poésie courtoise l'originalité du « je » (amant/poète) se situe dans sa capacité à manipuler une structure imposée et acceptée par tout son public (thème, cadre, rime)¹ et l'amour que le poète chante à sa dame ne répond pas nécessairement à un amour vécu. Il traduit plutôt « L'adhésion

¹ « La poésie médiévale, savante, rigoureuse, calculée, est dans la création des formes, et son attrait naît de l'invention formelle qui organise des thèmes et des mélodies, et qui donne au lieu commun un accent unique, propre à chaque grand poète » Jean Dufournet, dans sa préface à *Anthologie de la poésie Lyrique française des XII et XIII siècles*, Paris, poésie / Gallimard, 1989 p.32.

fervente et exclusive du poète aux exigences éthiques et esthétiques de la *fin'amor* »². Dans la poésie de Villon le poète devient original et personnel, non plus par sa virtuosité à manipuler une structure imposée, mais parce qu'il utilise toutes ces sources traditionnelles pour répondre à un besoin d'exprimer son *moi*. Son efficacité est contenue dans l'expression de sa qualité vécue, alors que le lyrisme courtois tendait traditionnellement à séparer l'expérience individuelle et l'expression poétique.

Mais comment nous est transmise la présence du poète derrière la matérialité de l'écriture ? Grâce à un langage où l'expression et la pensée sont indissociables; ce qui fait de la poésie de Villon une poésie subjective est non pas la présence d'un *je* mais celle d'un *moi* qui se construit sous nos yeux au fur et à mesure que se construit son langage. Les mots y interviennent pour interpréter tous les différents aspects de ce *moi* central; ainsi le lecteur participe activement à la construction de ce moi: il le lit à la fois qu'il lit l'œuvre. De cette simultanéité il ressort que chaque mot reprend son sens originel et perd son caractère de cliché.

La perspective et le sens du *Testament* sont celui d'un débat intérieur. Dans ce débat le monde extérieur, ou plutôt sa représentation poétique, est disposée autour d'un moi central qui le filtre pour se composer et même se recomposer à travers lui. Cette réalité extérieure est représentée chez Villon par des données tangibles: noms d'amis, d'ennemis, d'amours, vues de Paris, quartiers, maisons, églises, tavernes, scènes, faits divers d'actualité...Autant de prétextes chez Villon pour greffer son moi dans ce monde concret au moyen de jugements, indignations, révoltes, haines, rires, réflexions...qui nous révèlent tout son paysage intérieur. L'appropriation de l'extérieur, chez notre poète, n'a que le *moi* comme seul référent et elle n'est que prétexte pour construire ce Moi central autour duquel tout le reste gravite; cette démarche est décisive puisqu'elle détermine un style.

Cependant le lecteur est confronté, lorsqu'il lit le *Testament*, à une prolifération de masques dont l'auteur se revêt, dans une optique proprement théâtrale, qui sont autant de rôles différents que joue Villon. Sous ses yeux le poète deviendra le testateur mourant qui dicte ses dernières volontés (c'est là toute la fiction du *Testament*) mais en même temps c'est le testateur facétieux qui démontre à la fin du *Testament* être bien vivant. L'amoureux transi et l'amant martyr. Le chevalier élégant qui distribue ses armes. Le proxénète de la *Grosse Margot*. Le pèlerin et le voyageur, le médecin, le professeur qui fait la leçon aux enfants

² Emmanuelle Baumgartner, *Histoire de la littérature française - Moyen Âge*, Paris, Bordas, 1988, p.89.

perdus, le petit écolier, le pauvre vieillard tenté par le suicide. Enfin le Christ en croix à la fin du *Testament*.

Comment se construisent tous ces personnages fictifs du narrateur? Quels sont les éléments constitutifs de ce « je »? Villon utilise des voix différentes. Le lecteur entend la voix du *je* pauvre Villon testateur, celle du pirate Diomédès, la triste voix d'une vieille femme qui fut heaumière, celle du noble Robert d'Estouteville, la voix de sa vieille mère...

Où se trouve Villon dans ce foisonnement de voix? C'est le projet même de l'œuvre qui nous en donnera la clé. Le poète s'efforce de se présenter dans un portrait éclaté où il serait inutile de chercher l'unité de son être; c'est dans cette pluralité de voix et personnages qui s'entrecroisent constamment (qui sont autant de parcelles de ce moi qui se cherche et se fouille, se ment et se déguise, s'interroge, se rêve...et même se perd, se désintègre et se dissout) qu'il faut retrouver la vérité du poète.

L'ambiguïté qui se dégage des travestissements du poète et qui le rendent insaisissable est la clé de voûte de toute l'œuvre. Le *je ris en pleurs*, du *Testament*, cher à la génération de Louis XI, rend bien, grâce au balancement des contraires, l'esprit du temps de Villon, reflet de l'ambivalence et de l'instabilité de la réalité du moment. Cette poésie n'est pas univoque. L'esthétique du *Testament* est celle de la surprise, de la métamorphose, et de l'efflorescence sémantique. Pour cela notre poète a recours à toutes les possibilités que lui offre la langue: il utilise systématiquement le double voire le triple sens, l'antiphrase, l'oxymore, la parodie, les symboles, le bestiaire; il mélange les différents tons et registres, les différents accents du moments (picard, normand, parisien) c'est-à-dire tous les outils poétiques qui, à la faveur d'un jeu de mots, peuvent faire basculer le texte. C'est grâce à ces glissements sémantiques que Villon va déformer le lexique de la joie et la douleur, pilier de la poésie lyrique et va entraîner avec lui l'effondrement des valeurs de l'univers courtois. Dans ce sens le *Testament* constitue la critique d'une poésie désuète et révolue dans laquelle Villon se moque d'un vocabulaire hyperbolique et où il ridiculise sa sensiblerie qui ne correspond plus à la réalité de son temps:

Item, donne aux amants enfermées,
Sans le laiz maistre Alain Chartier,
A leurs chevez, de pleurs et lermes
Trestout fin plain un benoistier,
Et un petit brain d'esglantier,
En tout temps vert, pour guipillon,
Pourveu qu'il diront un psaultier
Pour l'ame du povre Villon. T.vv.1804-1811

Ce huitain est un clin d'œil adressé au lecteur pour le prévenir que son *Testament* est le tombeau des larmes et de l'effusion lyrique. Villon met en rapport les amants transis, avec

l'auteur de la *Belle Dame sans Mercy*: Alain Chartier. Nous savons que ce personnage de la *Belle Dame* devient, à l'insu de son créateur, le porte parole d'une pensée qui s'attaque au vocabulaire courtois et avec lui à toute une idéologie. En introduisant cette référence poétique à l'intérieur de son *Testament*, nous pensons que Villon ne poursuit pas uniquement le but de s'allier à cette attaque mais qu'il souhaite, par son legs, la mort de cette poésie larmoyante. En léguant un bénitier rempli jusqu'au bord de larmes et un goupillon, accessoires propres aux *religieux* courtois, Villon les invite à asperger d'eau bénite leur propre dépouille. À l'évanescence décadente de cette poésie, Villon oppose la crue réalité de l'amour. L'insistante parodie du lexique courtois de la douleur amoureuse révèle la mort de cette poésie. D'emblée, dès les premiers vers du *Lais* (huitain II) notre poète introduit le thème de l'amour dans un cadre poétique opposé au cadre traditionnel de la *reverdie* (selon lequel l'amant renouvelle ses pulsions amoureuses au printemps et se met à écrire). Il démolit toute cette tradition poétique en chantant une rupture et non pas un renouvellement qui se produit non pas au printemps mais en hiver:

En ce temps que j'ay dit devant,
Sur le Noel, morte saison,
Que les loups se vivent de vent
Et qu'on se tient en sa maison,
Pour le frimas, pres du tison,
Me vint un vouloir de brisier
La très amoureuse prison
Qui soulait mon cuer debrasier. Lais H.II

Ce thème de l'amour est inséré dans un espace opposé à la nature sauvage (la forêt, le bois, la mer) et à la nature domestique (la campagne et le jardin) qui font l'objet des métaphores traditionnelles. Villon est en rupture totale avec cette tradition poétique. L'absence de description de la nature dans son œuvre le convertit en un poète de la ville qui chasse toute nostalgie d'un bonheur perdu et d'une nature idéale.³ Se dégage de ce huitain l'image d'un poète qui, sous le patronage du loup famélique et d'un Paris froid, sans lumière, un Paris de l'enfermement, anticipe la seule réalité qui nous reste de Villon à la fin du *Testament*: dénuement et dépouillement.

Dans la même veine, le début du *Lais* se présente comme un adieu à l'amour du poète:

Pour obvier a ces dangiers,
Mon mieulx est, ce croy, de partir.
Adieu! Je m'en vois a Angiers

³ Les *contredits de Franc Gontier* ne peuvent être plus explicite à ce sujet. Toutefois Villon fait une exception dans sa ballade pour *Robert d'Estouteville* où la nature y est suggérée.

Cet Adieu, construit sous la forme traditionnelle des Congés, se détourne du motif courtois grâce au recul ironique que Villon interpose. Il accomplit cette déviation au moyen d'un registre de langue anti-courtois. Les motifs traditionnels de l'amour vont être bouleversés au profit d'un emploi dévié des métaphores: l'utilisation d'une phraséologie amoureuse inscrite dans un registre strictement matériel et non plus abstrait, donne à ce thème poétique de l'amour, un ton grossier voire obscène qui s'oppose au raffinement courtois. De prime abord la ville d'Angers, choisie par notre poète comme destination de ces Congés parodiques, n'est pas un choix innocent puisque *engier* ou *aengier* pouvait vouloir dire au XV^{ème} « je vais me propager ou je vais me répandre ». Cette interprétation nous vient confirmée un peu plus haut dans le Lais par deux vers qui justifient son départ et dont les métaphores sont à comprendre au sens strictement physique:

Planter me fault autres complans
Et frapper en ung autre coing Lais vv. 31-32

Cette façon différente d'exprimer l'amour, dans un registre érotique et sexuel, entraîne avec elle une déconstruction implicite de l'idéal courtois. Aussi l'appropriation du rôle de *l'amant martyr*, lui donne l'occasion d'employer de façon hyperbolique, tout un vocabulaire sentimental courtois qu'il ridiculise:

Par elle meurs, les membres sains,
Au fort, je suis amant martir
Du nombre des amoureux sains Lais vv. 47-49

Il met ainsi en évidence le paradoxe de la passion amoureuse cultivée par le grand chant courtois: on ne meurt pas d'amour; cependant on pourrait interpréter l'antithèse *je meurs- les membres sains*, revivifiée par l'opposition, dans un registre corporel voire obscène. Nous retrouvons à la fin du *Testament* cette métaphore de l'amant martyr qui ne laisse planer aucun doute sur son interprétation:

Car en amours mourut martir
Ce jura il sur son couillon, T.vv. 2001-2002

Le rire, nous l'avons compris, est une constante de ce cadre poétique. Il surgit d'une écriture où prédomine la chute d'ordre matérielle; en reconduisant la réalité abstraite à sa dimension concrète Villon obtient un effet de réel qui se situe en décalage avec tout l'univers idéal courtois. De cet écart jaillit le rire du poète. Par ailleurs, l'élément concret ne s'abolit jamais de sa poésie; qu'il s'agisse de parodie grossière ou de mûre réflexion, la technique de son écriture est basée sur l'expressivité de l'image qui renvoie à la matérialité du concret

quelle que soit sa forme: locution, proverbe, oralité, bestiaire, registre physique... Reste que si notre poète refonde la langue en *monde*, comme nous venons de le voir, on ne lit de la réalité qu'il nous présente que ce qu'il y inscrit. En d'autres termes, le monde concret que nous présente Villon dans l'espace du *Testament* ne peut être autre que le reflet de lui-même. C'est la raison pour laquelle l'image de la femme qui prédomine dans le *Testament* est celle de la prostituée. Cette image féminine renvoie à un amour trompeur où règne la vénalité et la cupidité. À cet aspect se superpose un second; celui de la femme cruelle et indifférente à la douleur de l'amant. Ce double aspect moral de la femme, découle directement du *Roman de la rose* (discours de la Vieille) et des fabliaux, où la nature féminine apparaît comme irrémédiablement corrompue. Sa cruauté est l'archétype même de *La Belle Dame sans Merci* d'Alain Chartier. Ainsi se dégage chez Villon une conception de l'amour strictement liée à la réalité de l'argent. Son expression poétique glorifie la volupté, dénonce la trahison et la corruption de la femme. Notre poète, chantre d'un amour charnel, rattaché aux plaisirs de ce monde, brosse un portrait de la femme chargée de sensualité:

A son costé gisant dame Sidoine,
Blanche, tendre, polie et attintee T.vv.1475-1476

Mais la douleur du poète trompé, indigne de cet amour luxurieux puisque pauvre, prend le pas chaque fois que Villon en parle. Le souvenir, loin de revivifier le lexique de la joie, introduit une crispation dans sa poésie qui aboutit souvent à la violence verbale:

Ceste ballade luy envoye
Qui se termine tout par R
Qui luy portera? que je voye.
Il lui dira sans plus enquerre:
« Orde paillarde, dont viens tu? » T.H.93

Il s'agit donc chez Villon d'un portrait réaliste de la femme qui atteint son summum avec la *Ballade de la grosse Margot*. Ce portrait féminin est un portrait pervers de la femme courtoise et cette perversion s'opère dans le langage. On passe du langage courtois qui décrit, au début de la ballade, la dame: *Elle a en soy des biens a fin souhait* à un langage de la réalité: *par les costés se prend, c'est Antécrist/ Crie, et jure par la mort Jhesucrist/ Que non fera* pour que le langage, comme réalité, disparaisse, laissant la place à des bruits scatologiques et obscènes: *Puis paix se fait, et me fait un gros pet*. Dans ce portrait grotesque de la femme où les traits principaux sont l'obscénité monstrueuse et la difformité répugnante, *l'amant/poète* n'est plus au service de l'amour mais de la haine. Les registres employés dans cette ballade,

ceux du bas corporel, du sexe et de la violence, glorifient la douleur des coups et la joie de l'accouplement. L'amour, est ici pour Villon, le triomphe de la débauche et de la prostitution:

Ordure amons, ordure nous assuit;
Nous deffuyons onneur, il nous deffuit,
En ce bordeau ou tenons nostre estat.

Cependant, cette disparition du langage poétique et même celle du langage tout court est à mettre en rapport avec un thème majeur au Moyen Age: celui de la mort. Dans sa *Ballade des dames du temps jadis* Villon va reprendre la formule de l'*Ubi sunt*?⁴ La présence de la beauté féminine ensevelie par la froideur silencieuse des *neiges d'antan* place le lecteur face à la vacuité et à l'inanité qu'est la mort. Aussi comme J.Frappier⁵ nous pensons que la structure même de la ballade, où la réponse donnée à la question initiale constitue par elle-même une autre question: « *Dictes moy ou, n'en quel pays, /Mais ou sont les neiges d'antan ?* » transforme la ballade en entier, en un tissu d'interrogations qui répondent à l'inutilité de la question *Ubi sunt* et avec elle, à la vacuité de la ballade elle-même. Face à l'omniprésence du vide que laisse derrière elle la mort Villon répond par l'épaisseur de la matière. À travers des corps repus, satisfaits sexuellement, notre poète essaie de contrecarrer l'angoisse qui surgit du néant, du vide absolu de la mort. Aussi son écriture ne peut être que le reflet de cette philosophie. La juxtaposition contrastée d'une poésie fondée sur la matérialité du concret et de l'inanité même de ce concret ne tendrait pas vers l'évanouissement de l'œuvre elle-même?

Dans la dernière partie du *Testament*, celle qui est proprement testamentaire, le cadre poétique va être caractérisé par l'excès; l'excès de violence, de sexe, nous l'avons déjà dit, mais aussi présence massive du vin: *Tout aux tavernes et aux filles*⁶, de l'argent, de la nourriture: *Bons vins ont.../Saulces, brouetz, et gros poissons,/Tartes, flans ,oefz fritz et pochiez/perdus et en toutes façons*⁷ et de références carrément scatologiques. Dans ce lieu sans repères c'est l'image même du *je* qui est menacée. Dans sa dernière ballade, celle qui clôt son *Testament*, il nous reste de Villon l'image d'un homme qui meurt martyr de son propre désir; qui se *désintègre* au fur et à mesure qu'avance la ballade. Identifié à un *souillon* il ne reste de lui, à travers champs, *qu'un lambeau de son cotillon*. Dernière image d'un poète nu, sans un poil sur son corps: *Il fut rez, chief, barbe et sourcil*. Conscient de cette nudité du *moi* face à la Mort, il nous invite à faire comme lui:

⁴ Thème qui répond à celui de la mort et de la Danse Macabre où tous les personnages sont liés par un même destin: la mort.

⁵ Jean Frappier, *Du Moyen Age à la Renaissance*. « Etudes d'histoire et de critiques littéraires », Paris Champion, 1976, pp.198-219.

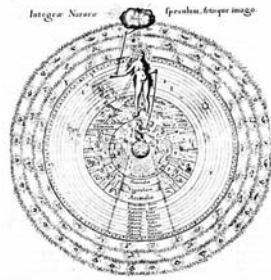
⁶ Refrain Ballade de *Bonne Doctrine*.

⁷ *Testament* vv.249-252.

Prince, gent comme esmerillon,
Sachiez qu'il fist au departir:
ung traict but de vin morillon,
Quant de ce monde vould partir

ESTHER LIZANA BELLÓN

Universidad de Zaragoza



L'étonnante perception de la réalité: les trompe-l'œil de la littérature policière

Si la littérature s'engage à transcrire le réel tel qu'elle le perçoit, telle que la réalité empirique provenant d'un consensus collectif s'impose à celui qui rédige, il n'en demeure pas moins que cette même littérature se situe communément dans le champ de l'imaginaire. Il s'ensuit alors une tension entre la pression exercée par cette imposition et le désir de l'écrivain de transfigurer ce réel, voire de le dépasser. Cet article prétend aborder le cas très particulier de la littérature policière, écartelée entre ces deux tendances, dans le but d'analyser sa perception de la réalité mais surtout, sa façon de la transmettre. La littérature policière, présentée d'après François Fosca¹ comme une « fiction vraie », prétend dissiper « le flou poétique, la convention littéraire, les clairs-obscur du cœur » (Boileau-Narcejac, 1975: 31). Il s'agit donc d'une littérature engagée qui traite d'assurer désespérément un point de vue lucide sans tenter pour autant de « reconstruire du réel ou de l'embellir, mais de renouer avec le drame pathétique de la vie et de la mort » (Carfantan², 2002). En revanche, la recreation de la mort, tout en faisant partie du réel, ne peut être appréhender que comme une représentation de l'extrême se dégageant des lois du réel mais dérogeant encore aux lois de la fiction. En effet, le crime, événement traumatique aux contours diffus, est profondément, douloureusement duel, voire, contradictoire. Du point de vue du réel, c'est « une nébuleuse ingravide qui ne se soumet pas aux lois de la gravitation du réel. C'est un événement hyper réel » (Baudrillard, 1987: 51), et, cependant du point de vue de la trame narrative policière, « le seul personnage réel est le mort » (Uri Eisenzweig, 1983: 27).

Face à ce paradoxe, le crime, devenu densité dramatique que le texte et les personnages se doivent de supporter et d'assumer, oblige à la recherche d'un équilibre entre aspect romanesque et réel. « Et équilibre d'autant plus fondamental que le roman peut basculer de l'invraisemblance, donc disparition du roman, à la perte d'originalité qu'apporte le mystère et qui constitue l'essence du roman criminel » (Narcejac, 1970: 68-70). Il en découle ainsi une vigilance extrême attelée au dur labeur de soumettre l'imaginaire, de

¹ Cité par Boileau-Narcejac (1975: 27).

² Serge Carfantan: « Cours sur l'imaginaire et la perception » 2002 : <http://perso.club-internet.fr/sergecar/cours/imagin1.htm>. Dernière consultation le 16.03.05.

l'assoupir, grâce à cet état de veille qu'est la perception, *donation de présence* (c'est-à-dire, « l'existence qui est donnée à mon regard »), pour éviter les déformations que l'on s'en fait lorsque l'on s'efforce à la représenter avec l'imagination, cette *donation d'absence* (Carfantan, 2002), sans toutefois broyer l'imaginaire sous la pression du réel.

Qui plus est, dans ce cas très précis, la vigilance s'active lors de la découverte d'un cadavre, situé au centre de ces deux donations. Le cadavre devient un oxymore teinté de diverses nuances, d'une part réalité matérielle qui s'impose au regard, qui le soumet même, mais d'une autre, négation absolue de la vie, vide froid, manque. Présence-absence bouleversante que l'enquêteur se charge de reconstruire grâce à une somme d'autres donations d'absence, puisque représentations relevant de l'imagination, qui s'épuisent à rendre présent ce cadavre, à reconstituer cette absence au travers de la mémoire, nouvel otage de la donation d'absence.

La reconstitution, de plus, se met en place à travers un foisonnement de signes ambivalents que le roman policier s'acharne à réduire à un seul signe univoque pour restituer un sens plein au texte, à l'existence, conscient dans une certaine mesure, que tel que l'affirme Baudrillard (1987), certaines choses ont perdu leur sens depuis longtemps et ne vivent que d'une effervescence artificielle des signes. Il se donne alors une sorte d'insurrection dans le polar, sous l'emprise d'une urgence: dévoiler des identités mouvantes puisque suspectes, nominaliser dans ce tas informe un coupable pour parvenir à une recomposition de l'univers connu, car « seul devant un réel amorphe et obsédant, l'acte de la nomination permet d'éviter l'effondrement universel » (Montandon, 1989: 118). Et en sourdine à l'enjeu de la nomination du coupable, l'imposition de plusieurs strates de vérités subjectives, le cache-cache narratif pour provoquer les leurres de la communication dans l'univers fictif, pour déjouer les pièges de l'interprétation dans la réalité du lecteur. C'est bien pourquoi Narcejac affirme que « le crime est toujours une mystification » (Narcejac, 1986: 145). Le tout rattaché à la puissance symbolique du cadavre, « ce non-corps, non lieu », « cet état de non-sujet » dira Kristeva, cette « limite qui a tout envahi » (Kristeva, 1980: 127, 33, 11) et qui provoque une telle violence lors de sa confrontation que l'on peut concevoir sans trop de peine l'impact du roman de Claude Aveline, *La double mort de Frédéric Belot* (1932) où l'enquête débute par la découverte de deux cadavres appartenant tous deux à... Frédéric Belot!

Symbolisme d'un corps et fonctionnalité de sa fragilité s'inscrivent dans un cadre sobre où les rôles prédéterminés par les requis de la trame narrative se déclarent d'une fixité pourtant houleuse car le faisceau des rapports change au gré des soupçons qui morcellent la vision des personnages. Cadre sobre, fixité à première vue restrictive, puisqu'elle oblige à une

immobilité psychologique, à une codification rigide des fonctions des personnages (le bon, le méchant, l'ingénu, etc.) qui déterminent que l'homme est ce qu'il fait, non ce qu'il peut faire, mais encore, richesse du roman policier qui puise sa force dans la mise en place, en deçà de la codification, des volontés personnelles, souvent contradictoires, cherchant à imposer à n'importe quel prix, leur propre vision des faits, leur propre réalité.

Dans cette rhétorique qui s'inspire de plus de la connaissance que tout auteur a de la vie, ingrédient nécessaire pour assumer la vision sociale du roman policier, viendront se greffer quelques petits pièges destinés à bernier personnages et lecteur, à les dérouter, car la tranche de vie exposée n'est pas lisse, immaculée, mais plutôt sujette à soubresauts. Lecture de déchiffrement, herméneutique d'après Barthes, et qui, au passage, remet en question l'affirmation de Baudrillard (1987), pour qui tout le monde est complice lorsqu'il s'agit de sauver le principe de la réalité. En effet, ici plutôt, tous les personnages, pour la plupart des suspects, sont souvent des handicapés qui décortiquent la réalité et deviennent complices de vouloir la dissimuler, bien que la fin du roman, c'est bien sa particulière idiosyncrasie, récupère le principe de la réalité. C'est pourquoi, dans le roman policier, la recreation de la vie perd sa force au profit d'une tension mise en place par le soupçon. Tension renforcée par la volonté de l'auteur qui désire égarer constamment le lecteur, à travers un réseau de traces et d'indices. En fait, l'enjeu principal est le récit en soi: élaborer un récit complet sans laisser d'interstices visibles d'où le récit pourrait s'échapper. Sa construction part d'esquisses matérielles et narratives, d'explications, de témoignages qui se rejoignent pour reconstruire un scénario. Ainsi, à partir d'un système de signes codifiés, comprenant empreintes, indices et symptômes, l'enquêteur essaie d'établir une relation cohérente pour constituer ces signes en une séquence compréhensible:

De même que l'homme fort se réjouit dans son aptitude physique [...] de même l'analyste prend sa gloire dans cette activité spirituelle dont la fonction est de débrouiller. Il tire plaisir même des plus triviales occasions qui mettent ses talents à jeu. Il raffole des énigmes, des rébus, des hiéroglyphes; il déploie dans chacune des solutions une puissance de perspicacité qui, dans l'opinion vulgaire, prend un caractère surnaturel. (*Double Assassinat dans la rue Morgue*. Edgar Allan Poe, 1988: 3).

Et alors que l'enquêteur parvient à retracer les événements et à rendre présent le récit absent, le récit du crime, le lecteur, quant à lui, à travers le remue-ménage provoqué par toutes les distorsions de la réalité, les possibles mensonges, toutes les vérités dissimulées, participe activement en cherchant à déceler la fausse note, le mot qui ne retransmet pas correctement le message. Pour ce qui est de l'auteur, celui-ci se voit confronté à une énorme contradiction: la nécessité de fournir des indices au lecteur et le désir de les rendre invisibles. C'est-à-dire,

élaborer d'une part, un récit transparent où les pistes soient suffisamment claires pour que celui-ci puisse ré-élaborer le récit absent, c'est-à-dire, se donner à la mémoire l'histoire de ce cadavre. Mais d'une autre, il doit, en même temps, rendre opaque le texte pour que la solution n'apparaisse pas de prime abord, tout en mettant en évidence la possibilité d'élucidation. Le lecteur ne doit pas interpréter les indices trop vite, sinon le plaisir ressenti à la lecture laisserait place à un sentiment de frustration, et au contraire, face à l'impossibilité de découvrir la moindre piste, le plaisir de lire se noie sous une autre sensation de frustration. Ainsi, pour conjuguer le besoin de clarté et d'opacité, l'auteur a à sa disposition toute une série de techniques lui permettant de distraire l'attention du lecteur: dilatation de l'espace-temps de la lecture à travers les équivoques, les réponses partielles, les blocages, etc. C'est-à-dire, l'esthétique de la déviation et du retard, d'une part, et le dosage de l'information, d'une autre.

Dans le roman policier qui présente une énigme, « le savoir est fondamental puisqu'il est le lieu d'affrontement entre enquêteur et coupable, auteur et lecteur. Il est l'enjeu de leur joute et du plaisir de la lecture » (Reuter, 1997: 42). Le savoir, la façon de percevoir et de comprendre, dès lors constitués en éléments fondateurs de la narration, sont disséminés au gré d'indices savamment distribués. Annie Combes distingue dans *L'écriture du crime* (1989) trois types d'indices, que reprend Yves Reuter en 1997:

- *les indices fictionnels*: matériels (objets, anomalies liées au crime) ou circonstanciels (les hypothèses construites à partir du portrait psychologique ou physique des personnages);
- *les indices linguistiques*: placés dans les dialogues (implicites, lapsus);
- *les indices scripturaux*: plus accessibles au lecteur qu'au détective (anagrammes, symétries, renvois intertextuels, etc.).

Quant à la façon de dissimuler les indices, les leurres, ils sont eux-mêmes multiples: par surabondance (on ne sait lequel retenir); par la variété des niveaux convoqués (fictionnel, linguistique ou scriptural); par l'emplacement (titre, indications liminaires: endroits que l'on n'attend pas ou que l'on estime secondaires: personnage sans importance); par l'indécision (on ne sait si l'indice appartient à l'histoire principale ou à une autre histoire secondaire) (Reuter, 1997: 42). La distribution des indices et des leurres constitue donc tout un jeu dialectique qui implique un lecteur visuel et un auteur compromis pour pouvoir résoudre cette joute mise en place par la quête de la vérité. Dans ce jeu dialectique, si le savoir tient un rôle primordial, les mots prennent alors une place relevante au détriment de l'action. Le meurtre ayant été soigneusement mis en ellipse, il s'agit de le recréer au travers d'une mise en scène qui tente de le redéfinir au moyen d'interrogatoires et d'observations. Sa représentation glisse

de plus entre le mensonge et la vérité, l'apparence de réalité, la possibilité d'erreur dans l'interprétation de l'observation, trucage et paroles tronquées, etc.

Le narrateur joue donc un rôle de première importance dans le récit, cependant, sa position est assez délicate. Si le « mot narrateur provient de *gnarus*: « celui qui sait », il s'oppose à *ignare* qui, ne sachant rien, ne peut rien raconter » (Tacca, 1989: 68). Obligé à révéler tout ce qu'il sait, la tâche du lecteur devient trop aisée, il s'agit donc de rendre aveugle ce narrateur à certaines évidences pour qu'il ne puisse les transmettre et d'en faire un être partiellement sourd ou de compréhension réduite. Or, si le narrateur est le détective, on en conçoit la double difficulté: comment admettre qu'un personnage imbu d'une telle mission soit un être dont la stupidité crée un malaise au lecteur que l'on pourrait facilement éviter? Voyons plusieurs possibilités pour l'adoption du point de vue:

La narration homodiégétique, assume le point de vue d'un personnage proche, et même collaborateur du détective. Cette figure de la narration est aussi nommée « un relais de la narration » (Reuter, 1997: 43). Son information est limitée car « il part d'une perspective visuelle qui devient psychologique » (Tacca, 1989: 71). Ici, le personnage procure son point de vue qu'il charge de ses propres limitations. Cette conscience, qui fluctue à travers un angle de vision précis et l'étendue de connaissances plus ou moins partielles du narrateur, constitue selon Morois³ « l'appréhension lente de la réalité par l'esprit, ces prodigieuses erreurs commises sur les objets » d'où le premier avantage de ce narrateur pour l'auteur, car tout en communiquant ce qu'il sait, son savoir repose sur des erreurs d'appréhension de la réalité. C'est pourquoi la transmission de ses perceptions est sujette à caution mais ne représente pas un trucage: ce serait la technique visuelle renvoyant à une illusion optique. Ce narrateur essaie de narrer et d'énumérer ce qu'il voit, ce qu'il entend, mais ne parvient souvent qu'à transmettre l'incohérence de son moi intérieur.

Cette adoption de point de vue présente d'autres avantages: une distanciation vis-à-vis de l'enquête, un positionnement plus proche du lecteur qui s'identifie facilement au narrateur, car voyant et entendant ce que celui-ci voit et entend, il en résulte tout aussi perdu. Le tout perçu avec humour pour mieux se distancier de l'enquête et pour humaniser le récit: Watson, Hastings en seraient les représentants les plus célèbres.

Une autre possibilité de narration homodiégétique est celle où le narrateur, partant de son angle, ne sait des autres personnages que ce que ceux-ci veulent bien lui transmettre. Cette narration qui s'identifie comme « une subtile administration d'ombres et de silences, avec un dosage habile du clair-obscur » (Tacca, 1989: 83), fait alors apparaître les ellipses

narratives, les fragmentations, et une figure de grande importance dans le roman à énigme: la « paralipse qui omet ce qui aurait dû être dit » (Reuter, 1997: 44). Un des meilleurs exemples de narration homodiégétique et utilisant la paralipse est *Le meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie. Le narrateur et le coupable sont la même personne, mais cette vérité n'est révélée qu'à la fin.

La paralipse peut être encore plus surprenante, comme c'est le cas du roman de Juan José Millas *Papel Mojado* (1983), où les leurres qui se succèdent et les omissions sulfureuses dynamitent la structure d'un roman qui requiert d'une relecture. D'après le résumé de Colmeiro (1994), dans *Papel mojado*, le narrateur et protagoniste Manolo G. est un journaliste qui, voulant être écrivain, essaie d'enquêter sur la mort de son ami Luis Mary. Manolo, en fait, on le découvre à la fin, n'est que le personnage imaginaire d'un roman véritablement écrit non par lui, comme il le soutenait, mais par l'ami dont il voulait venger la mort, en s'étant approprié, en tant que faux narrateur, de la création romanesque de son ami, qu'il jalousait.

Ce roman qui enchaîne les lectures et met en doute même l'identité de l'auteur, établit, en un véritable tour de force, une structure circulaire, une mise en abyme spectaculaire d'une fiction dans la fiction dont le titre, *Papel mojado*, reprend de même de façon explicite une histoire de palimpseste gommée et réécrite, une histoire qui, selon Colmeiro⁴, désire enregistrer la nature trompeuse de la réalité et de celle de la fiction littéraire.

La paralipse peut aussi être employée pour omettre une référence temporelle qui donne son sens plein au texte une fois sue. Ainsi, dans le recueil de contes de Maud Tabachnik, *Home, Sweet Home*, le trajet réalisé en voiture pendant un retour quotidien à la maison de cet homme, après une journée de travail monotone, s'effectue dans un cadre magnifique de montagnes se recoupant dans le fond. Cependant, le lecteur perçoit une tension entre ce retour et ceux réalisés dans le passé. Il pressent un décalage, d'une part l'homme contemple le paysage et s'étonne du manque de clarté, il est six heures du soir mais il fait nuit, et d'une autre, les éléments de ce paysage deviennent soudain hostiles « les montagnes [...] verrouillaient sa vallée », « les quelques arbres décharnés s'agitèrent à son passage », « le silence tomba comme un couperet » alors qu'il rentre chez lui (*Home, Sweet Home*: 5-6-7). Détails que le récit se charge d'éclairer lorsque l'horloge de sa cuisine sonne minuit pendant

³ Cité par Tacca in *Voces de la novela*, 1989: 88.

⁴ « La novela quiere registrar ante todo la naturaleza falsa y engañosa de la realidad, mostrando el fingimiento en las relaciones humanas, [...] el engaño del narrador protagonista y consecuentemente del lector, cuestionando la propia naturaleza engañosa y manipuladora del género policíaco y de la ficción novelesca » (Colmeiro, 1994: 229).

qu'il contemple, médusé, sa famille égorgée qui baigne dans le sang. Le lecteur découvre alors son horrible crime, commis lors de son premier trajet, à six heures, trajet qu'il oublie, nouvelle paralipse cette fois inconsciente, et son retour, narré, le soir. La perception de la réalité peut ainsi se voir truquée grâce à ces faux semblants fictionnels qui obligent le personnage à remodeler sa propre conscience des faits dans le but de se tromper soi-même, tel est le cas de *Home, Sweet Home* ou de tromper sciemment le lecteur comme pour *Papel mojado*.

Mais il existe encore une nouvelle voie pour masquer la réalité, en faisant glisser le récit vers le surnaturel, c'est-à-dire, en combinant un concept et une image qui peuvent donner naissance à deux explications. Cette irruption de l'imaginaire dans la logique des faits narrés introduit dans la charpente de l'œuvre un dédoublement instable de la réalité. Ainsi, dans *L'homme à l'envers*, de Fred Vargas, la chasse au loup garou assassin, dissimule que le chasseur est en réalité le chassé, déjà mort depuis longtemps. Croyant poursuivre à travers la campagne, le Mercantour, cet homme qu'il faut ouvrir d'un bout à l'autre pour découvrir ses poils, cachés à l'intérieur, les protagonistes deviennent à leur instar, les traqués, bernés par le loup garou qui se cache parmi eux.

Parfois, les subterfuges pour dévier l'attention du lecteur et de l'enquêteur sont le résultat d'un étrange changement de personnalité, tel cet assassin dans *L'homme aux cercles bleus*, de Fred Vargas encore, dissimulé sous les traits de sa première victime, une dame au charabia incontinent. Ici, faux semblants et adoption d'une nouvelle personnalité se conjuguent pour soumettre un entourage et visent à cacher le déviant sous le couvert d'une apparente normalité. Mais parfois encore, les faux-semblants se font aux dépens même de la victime, tel le magnifique roman de Sébastien Japrisot *Un long dimanche de fiançailles*, qui procède à la reconstitution de la réalité en partant d'une donnée fondamentale de l'élucidation des crimes dans le polar: l'intuition.

Finalement, la littérature policière offre donc, par certains côtés, un défoulement ludique, certes, mais aussi, une vision acerbe, cruelle sans doute, philosophique même, d'une façon toute singulière comme l'assume Pierre Sauvanet, «dans la mesure où elle nous propose un *point de vue* sur une tranche de vie, et nous transmet une vision ludique de la mort que [...] le lecteur regardera de biais, à travers l'écriture» (Sauvanet, 1995: 37), pour nous resituer, non pas au centre de notre propre univers égocentrique, mais dans un réseau encombré de turpitudes où chacun récupère une place inquiétante dans un univers fragile. Et à travers cette écriture vue de biais, le sens de notre propre finitude, soumise en permanence à des

contingences aléatoires, nous apparaît poignante de force, et manifeste finalement, à quel point nous sommes réductibles.

Mais toujours là-bas, dans cet univers de fiction, car, et nous le savons bien, la vie, telle que nous la connaissons, celle que nous regardons de biais, la vie que nous percevons dans la foulée de notre quotidien, faite de donations continues de présence, dont nous jouissons et que nous embellissons imagination aidant, notre vie donc, notre vie réelle, vécue, elle, n'est certainement pas remise en cause. C'est bien ce qui rend le genre policier réconfortant.

Bibliographie:

Baudrillard, J., (1987): *Cultura y Simulacro*. Ed., Kairós.

Boileau-Narcejac (1975): *Le roman policier*. Collection « Que sais-je? » PUF, Paris.

Carfantan, S.,: « Cours sur l'imaginaire et la perception » (2002).

<http://perso.club-internet.fr/sergecar/cours/imagin1.htm>.

Colmeiro, J-F., (1994): *La novela policíaca española. Teoría e historia crítica*. Barcelona, Ed. Anthropos.

Eisenzweig, U., (1983): *Autopsies du Roman Policier*. Paris, Union Générale d'Éditions.

Narcejac, T.,: (1970): *Le roman policier*. In « Histoire des Littératures » vol. III, Raymond Queneau.(dir.), Paris, Encyclopédie de La Pléiade, Ed. Gallimard, 1958. Repris dans *La novela criminal* de Román Gubern. Barcelona, Ed. Tusquets.

– (1986): *Una máquina de leer: la novela policiaca*, Fondo de Cultura Económica, México. Traduit de “*Une machine à lire: le roman policier*”. 1985, Ed. Denoël/Gonthier, Paris.

Montandon, A., (1989): « L'angoisse du penalty: Handke et le policier » paru dans *Le Roman Policier et ses personnages*. PUV, Saint-Denis. (p.107-121).

Kristeva, J., (1980): *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Ed. Du Seuil, Paris.

Poe, E-A., (1988): *Histoires extraordinaires*. Paris, Ed. Sogemo.

Reuter, Y., (1997): *Le roman policier*. Paris, Ed. Nathan.

Sauvanet, P., (1995): « La cruauté du concept » dans *Philosophies du roman policier* Feuillet de L'E.N.S. Fontenay-St -Cloud. Formation des Idées et des Lettres. (p.33-53).

Tabachnik, M.,: *Home, sweet home*. (2001). Paris, éditions *Librio*.

Tacca, O., (1989): *Las voces de la novela*. Madrid, Ed. Gredos.

MARINA LOPEZ MARTINEZ

Universitat Jaume I. Castellón

***Tartuffe*: el desenmascaramiento del hipócrita**

Tartuffe es una comedia centrada en torno a un error de percepción: un grupo de personajes (Orgon, M^{me} Pernelle) sostiene frente a otro grupo (Elmire, Mariane, Damis, Cléante, Rosine) que Tartuffe es un auténtico devoto. Desde la subida del telón, los miembros del primer grupo ya son víctimas del engaño, y los del segundo se afanan por desvelarlo. En esta intervención trataré de mostrar que el desenmascaramiento del hipócrita depende de la percepción de los personajes en una escena de conocimiento y de un recurso similar a la farsa.

Desde el comienzo, el éxito de *Tartuffe* es total; Dorine no teme recriminar su credulidad a M^{me} Pernelle:

Il passe pour un saint dans votre fantaisie:
Tout son fait, croyez-moi, n'est rien qu'hypocrisie¹.

Pero el logro es mayor con Orgon. Tartuffe, buen “actor”, ha logrado convencer a Orgon, principal “espectador” de su comedia, de la verdad de sus acciones. Como consecuencia, el jefe de la casa está apasionado por el falso devoto (“hébété” y “entété”, según Dorine, v. 183-4). Orgon no alcanza a interpretar los signos como los demás miembros de la familia; mejor dicho, los interpreta exactamente como el hipócrita desea. Tartuffe ejecuta acciones aparentemente buenas (genuflexiones en la iglesia, fervor en las preces, caridad en los gestos, limosnas a los pobres, compasión por los animales) y también otras intrínsecamente malas: la gula y la mala educación en la mesa; lo curioso es la interpretación de estos signos: para Orgon todos significan acciones positivas (así, se delecta al verle comer destempladamente, y si erupla, le dice: “Dios os guarde”, v. 194).

Tartuffe también recurre a estos signos con los demás miembros de la familia. Se escandaliza ante la mezcla de prendas mundanas con devocionarios (el pañuelo dentro de la *Fleur des Saints*, v. 208), ante el escote amplio de Dorine, fuente de malos pensamientos (v. 860) y, sobre todo, exhibe en público sus instrumentos de penitencia (« Laurent, serrez ma haine avec ma discipline », v. 853). Barthes, y tras él Guicharnaud, ven en este recurso del hipócrita semejante engaño al de los jugadores de lucha americana, que se afanan en agrandar

¹ A. I, sc. I, v. 69-70.

los signos del sufrimiento, pero no transmiten el sufrimiento mismo, explicación suplementaria –aplicada a *Tartuffe*– de la incredulidad de los miembros de la familia².

Sin embargo Orgon continúa obsesionado con la imagen de beato que él mismo se ha forjado; a juzgar por una máxima de La Rochefoucauld (« Ce n'est d'ordinaire que dans de petits intérêts où nous prenons le hasard de ne pas croire aux apparences », n° 302), su error de percepción es interesado: justifica su tranquilidad de conciencia, su irresponsabilidad, para abandonar en el falso devoto el cuidado del orden moral de la casa que sólo a él, Orgon, le compete³. De modo implícito, Orgon se desentiende de su deber y lo pone sobre los hombros del hipócrita. Confusión entre verdad y falsedad, he ahí el tema de la obra, hasta el punto de querer provocar una modificación en la esencia de las cosas. Quizá el mejor ejemplo explícito sea el diálogo en el que el padre propone a su hija la mano del hipócrita; Orgon desea oír a Mariane que se siente atraída por Tartuffe y desea ardientemente casarse con él; la hija, asombrada, responde:

Me suis-je méprise?
ORGON
Comment?
MARIANE
Qui voulez-vous, mon père, que je dise
Qui me touche le cœur, et qu'il me serait doux
De voir par votre choix devenir mon époux?
ORGON
Tartuffe.
MARIANE
Il n'en est rien, mon père, je vous jure.
Pourquoi me faire dire une imposture?
ORGON
Mais je veux que cela soit une vérité.⁴

Hasta aquí llega el error de percepción del paterfamilias: quiere cambiar los sentimientos ajenos, quiere que los demás vean como él ve.

Si el tema de *Tartuffe* es la confusión entre verdad y mentira, la intriga no será otra sino la serie de argucias de unos y otros por perpetuarla (Tartuffe y sus víctimas) o resolverla (el resto de la familia): « *Tartuffe* est un constant effort de travestissement ou de dépouillement »⁵.

² Barthes, 1957, p.17 y Guicharnaud, 1963, p.75.

³ *Vid.* Guicharnaud, 1963, p.68.

⁴ II, 1, 445-51.

⁵ Guicharnaud, 1963, p.166.

A pesar de ser múltiples, las tentativas encaminadas a desenmascarar la identidad del protagonista se saldan en un fracaso. Todas, menos una: la última y decisiva. Conviene resumirlas para constatar la diferencia entre los intentos fracasados y el exitoso.

El primero corresponde a la escena de apertura: Elmire, Mariane, Dorine, Damis y Cléante sostienen ante M^{me} Pernelle que Tartuffe es un impostor. Pero no basta afirmarlo, es preciso demostrarlo, y, para desgracia de la familia, las apariencias –las censuras del pudibundo advenedizo, sus “piadosas órdenes” (I, 1), sus aparatosas penitencias– no parecen sino confirmar la vida ejemplar de Tartuffe.

La segunda tentativa de desengaño corresponde a la conversación entre Orgon y Cléante; éste pone a su cuñado sobre aviso contra los “falsos devotos” y le recuerda la distinción “entre la hipocresía y la piedad sincera” (I, 6). A lo largo de su discurso, Cléante incide vanamente en la confusión entre apariencia y realidad de la que se sirve el hipócrita:

Hé quoi? vous ne ferez nulle distinction
Entre l’hypocrisie et la dévotion?
Vous les voulez traiter d’un semblable langage,
Et rendre même honneur au masque qu’au visage,
Égaler l’artifice à la sincérité,
Confondre l’apparence avec la vérité,
Estimer le fantôme autant que la personne,
Et la fausse monnaie à l’égal de la bonne?⁶

El tercer ensayo lo protagoniza Dorine, defensora de los intereses de Mariane frente a los de Orgon, que pretende casar a su hija con el beato Tartuffe. Para evitarlo, Dorine advierte al amo de la casa que la unión de su hija con un “yerno miserable”, vanidoso y orgulloso, sólo acarreará nefastas consecuencias para el matrimonio (II, 2). Las admoniciones, en cambio, no hacen sino fortalecer el descabellado propósito del padre de familia.

La cuarta prueba es subsiguiente a la primera conversación entre Elmire y Tartuffe: como Dorine, aquélla desea que éste renuncie al casamiento con Mariane, de modo que su hijastra pueda desposarse con Valère; desatento al objetivo de Elmire, Tartuffe aprovecha la intimidad de la situación para intentar seducir a la mujer. Damis, hijo de Orgon, que ha oído la conversación escondido en un gabinete, aprovecha la revelación para denunciar al beato ante su padre:

Son grand zèle pour vous vient de se déclarer:
Il ne va pas à moins qu’à vous déshonorer;
Et je l’ai surpris là qui faisait à Madame
L’injurieux aveu d’une coupable flamme⁷.

⁶ I, v, 331-38.

Mas la insólita reacción del hipócrita (que reconoce su culpa y se humilla ante Orgon: « Oui, mon frère, je suis un méchant, un coupable... », 1074-76), excita la ira del padre contra el hijo:

ORGON

Ah! traître, oses-tu bien par cette fausseté
Vouloir de sa vertu ternir la pureté?

DAMIS

Quoi? la feinte douceur de cette âme hypocrite
Vous fera démentir...?

ORGON

Tais-toi, peste maudite⁸.

En ocasión tan propicia, Tartuffe llega incluso a decir la única verdad:

Vous fiez-vous, mon frère, à mon extérieur?
Et, pour tout ce qu'on voit, me croyez-vous meilleur?
Non, non: vous vous laissez tromper à l'apparence,
Et je ne suis rien moins, hélas! que ce qu'on pense⁹.

Pero tal acusación propia no hace sino enardecer las iras del padre contra el hijo. Vuelve a cumplirse otra máxima de La Rochefoucauld (« Il y a des faussetés déguisées qui représentent si bien la vérité que ce serait mal juger que de ne s'y laisser tromper », n° 282); conviene recordar, con Barthes, la importancia prestada por el moralista al desengaño (*l'identité déceptive*) como medio para conocer las cosas¹⁰.

Todas estas tentativas han fracasado. Era de esperar, debido a la configuración de los grupos. A un lado, quienes prestan crédito al hipócrita, al otro, quienes desconfían de él: Orgon y M^{me} Pernelle frente al resto de la familia. Mientras los primeros sólo ven la máscara de Tartuffe, los segundos descubren el aspecto que el impostor no puede velar: Elmire, Cléante, los hijos y la criada distinguen su auténtico carácter no en sus acciones (casi todas en apariencia loables), sino en sus resultados, especialmente la dependencia moral y económica que han supuesto para Orgon, muy ajena a los principios cristianos que parecen inspirarla.

Así las cosas, el prestigio de Tartuffe a los ojos de Orgon permanece incólume: su mistificación le garantiza el dominio soberano y nada teme mientras Orgon desconozca su auténtica verdad. Pero el hipócrita ha cometido un error: ebrio de poseer (no le basta con la hija y la hacienda), ha mostrado su pasión por Elmire. Esta debilidad alumbra en la joven esposa la idea de una estratagema que puede desenmascarar al seductor:

⁷ III, v, 1058-62.

⁸ III, vi, 1089-90.

⁹ 1095-98.

¹⁰ 1972, p.77.

Je vais par des douceurs, puisque j'y suis réduite,
Faire poser le masque à cette âme hypocrite¹¹.

Además, y por vez primera, su marido será testigo: de ahí la trascendencia de la artimaña, pues puede dar término al desorden familiar.

La escena quinta del acto IV es singular: tras esconder a su marido debajo de una mesa, Elmire se entretiene a solas con Tartuffe para manifestarle que no es indiferente a sus insinuaciones amorosas. El hipócrita reacciona con una mezcla de gozo y sospecha; tras disipar sus dudas sobre la sinceridad de la mujer, muestra a todas luces su pasión y, cuando se dispone a abrazarla, encuentra a Orgon. Encuentro posibilitado por la percepción y la situación de los tres personajes.

La percepción: por primera vez Orgon, ignorante hasta el momento, ve a Tartuffe sin ser visto; Tartuffe, conocedor hasta ahora, es visto sin ver; sólo Elmire, instruida desde el principio de la pieza, ve a ambos. Escena de conocimiento, Tartuffe desconoce por primera vez lo que su presa y su tentadora conocen.

La situación: las semejanzas de esta escena con la farsa son muchas: traje específico del personaje, engaños, equívocos lingüísticos, ocultamientos, apariciones, final feliz y, sobre todo, la asistencia velada del marido a la seducción de su esposa por un tercero, motivos habituales de la *commedia dell'arte* y el *théâtre de la foire* que Molière conocía a la perfección. Este recurso no debe, sin embargo, ocultar la importancia simbólica de la situación. Por primera vez en la pieza, Elmire pasa al ataque (hasta ahora había adoptado siempre una postura defensiva: « ...il suffit pour nous de savoir nous défendre », había respondido anteriormente¹²). La radicalidad de su decisión es tal que, una vez en escena (teatro en el teatro), ella y Tartuffe actúan ante Orgon de modo inverso a lo hecho hasta el momento: la mujer honesta aparece como perversa, el falso devoto, como parásito sensual. Aún así, la mujer no asume toda la responsabilidad, sino que la descarga sobre su marido, cabeza de la familia:

C'est à vous d'arrêter son ardeur insensée,
Quand vous croirez l'affaire assez avant poussée,
D'épargner votre femme, et de ne m'exposer
Qu'à ce qu'il vous faudra pour vous désabuser:
Ce sont vos intérêts; vous en serez le maître,
Et... l'on vient. Tenez-vous, et gardez de paraître¹³.

¹¹ IV, IV, 1373-74.

¹² III, v, 1070.

¹³ IV, IV, 1381-86.

Pero tal opción supone un riesgo: que el jefe de familia no quiera oír ni ver. De hecho, Orgon es « precisamente un juez que quiere ceder su poder » en Tartuffe¹⁴, un poder del que se ha ido desprendiendo a lo largo de toda la pieza. ¿Cuál es su papel en esta escena y cómo lo desempeña? Ahí reposan la tensión y el interés de esta escena de gran teatro.

Al principio su papel consiste en representar una “mesa” que ni ve ni oye. Ante la excitación del hipócrita, la mujer sólo puede toser, ante su acercamiento, zafarse y esperar a que su marido no actúe demasiado tarde. Más parapetado que escondido bajo la mesa, Orgon se retrasa en salir: vacila entre las dos opciones posibles y sus consecuencias. La primera es no asumir su función de jefe y marido, seguir escondido: aceptar la verdad que verán sus ojos y convertirse en cornudo a sabiendas. La segunda es asumir su función, salir y hacerse ver: aceptar la destrucción de su propia creación, de Tartuffe, constatar abiertamente que todo era una enorme mentira.

Su actuación, *in extremis*, viene favorecida por la astucia de la mujer y la impetuosidad de Tartuffe: Orgon se lo encuentra cuando ella se aparta.

Contrariamente a lo esperado por Elmire, tras esta escena, Tartuffe adquiere aún más poder: expulsa a Orgon de su casa (IV, VII); pero esta nueva intriga es momentánea y no puede provocar la destrucción total del jefe de familia (a menos de romper la unidad de la obra y el género elegido¹⁵): el rey, *Deus ex machina*, pondrá remedio a las imprudencias de Orgon. Incluso cabe decir que este desenlace, desencadenado por el desenmascaramiento del impostor, demuestra el éxito de la tentativa de Elmire.

Bibliografía

Barthes, R., “Le monde où l’on catche”, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

– *Le Degré zéro de l’écriture*, suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.

Guicharnaud, J., *Molière, une aventure théâtrale*, Paris, Gallimard, 1963.

La Rochefoucauld, *Maximes*, éd. Jacques Truchet, Paris, Garnier-Flammarion, 1977.

Molière, *Le Tartuffe, Dom Juan, Le Misanthrope*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1973.

JOSÉ MANUEL LOSADA

Universidad Complutense (Madrid)

¹⁴ Guicharnaud, 1963, p.115.

¹⁵ *Vid.* Guicharnaud, 1963, p.147.

La percepción de una realidad doble: la luz y la oscuridad en *Lucie ou La femme sans ombre* de Michel Tournier

El título de este relato de Tournier, integrado en *Le médianoche amoureux* (1989), nos remite al tema de la pérdida de la sombra o del reflejo. Este tema, propio de la literatura fantástica y relacionado con el mito del “doble”, ha sido tratado por Chamisso, Hoffmann, Andersen, Hofmannsthal¹, entre otros. La pérdida de la sombra es un signo del precario equilibrio del ser humano escindido entre la identidad y la dualidad. Tournier, que es un gran experto en la reescritura de los temas y de los mitos de la tradición literaria, va a abordar este tema ofreciendo al lector un enfoque personal.

El relato de *Lucie ou la femme sans ombre* surge motivado por un diálogo-debate introductorio entre una mujer –Fabienne– y un hombre –Ambroise–; diálogo narrado en tercera persona por un narrador impersonal externo. Este diálogo comienza con una frase un tanto sorprendente, dado que es una mujer quien la pronuncia: “*Les femmes sont aussi intelligentes que les hommes, mais elles sont plus connes, dit Fabienne*”². Lo que Fabienne denomina “vaginerie”, –y que ella define como causa de explosión colérica y de histeria–, es, para Ambroise, “*source de richesses*”³. Este personaje va a insistir en la relación entre la sombra y la esencia de la mujer. La idea principal expuesta por él es la siguiente:

La femme est l’ombre de l’homme, et l’homme veut vivre dans cette ombre, car c’est de là que viennent chaleur et couleur. La lumière fait pousser les feuilles des arbres, mais elle arrête la progression des racines, lesquelles ne s’avancent que dans la nuit des profondeurs.⁴

Sus teorías sobre la luz y la sombra se van a apoyar en un estudio de Goethe titulado *Historia de la teoría de los colores* (1810-1820), que intentó, sin éxito en su época, anteponer a la teoría mecanicista de Isaac Newton. Ambroise dirá, en efecto, que según Goethe, la luz es

¹ Como relatos concretos señalaremos, a este respecto, *La Maravillosa historia de Peter Schlemihl* (1814) de Chamisso, *La aventura de la noche de San Silvestre* de Hoffmann, *La sombra* (1847) de Hans Christian Andersen, el célebre cuento *Peter Pan* (1911) de J.M.Barrie, y *La mujer sin sombra* (1919) de Hugo von Hofmannsthal, que fue, en un principio el libreto para la Opera de Strauss que lleva este título, y que luego el autor reelaboró en un texto literario. Esta obra es también un cuento alegórico e iniciático cuyo tema central es la relación entre la sombra y la faceta maternal de la mujer.

² Tournier, M., “Lucie ou La femme sans ombre”, in *Le médianoche amoureux*, Paris, Gallimard, 1989, p.145.

³ *Ibidem*, p.148.

⁴ *Ibidem*.

ante todo pureza y simplicidad y, por ello, no puede resultar de una mezcla de colores que son más oscuros que ella: “*la lumière est première, originelle, éternelle. Pour que naissent les couleurs, il faut qu’elle soit filtrée par un milieu trouble, comme un cristal ou comme l’atmosphère du ciel*” En la realidad humana, el “*milieu trouble*” es, según Ambroise, la mujer: “*quant à l’homme c’est à son noyau de ténèbres qu’il doit ses couleurs*”⁵. Recordando a Schlemihl, el personaje de Chamisso que ha vendido su sombra al diablo y que, por eso, pierde su alma, Ambroise señala: “*Quant à la femme dépouillée de son ombre, elle est plus malheureuse encore, car elle a tout perdu*”⁶. Y va a contar a Fabienne una extraña historia fundamentada en su propia vida recordando en primera persona su infancia y el brusco y doloroso paso a la edad adulta: “*J’ai vécu un drame dans mon enfance dont je porte innocemment la responsabilité et qui illustre très cruellement ces relations entre lumière, ombre et couleurs*”⁷. Ambroise se convierte así en narrador intradiegetico de un “relato segundo”, que es, en realidad, el verdadero relato sobre la historia de Lucie, y que motiva que, dentro del texto, aparezca ahora un segundo título “*Lucie ou La femme sans ombre*”⁸. Este relato va a funcionar a modo de ejemplo o de “parábola”⁹ ilustradora de las teorías de Ambroise sobre la luz, la sombra¹⁰ y la mujer. El narrador personaje empieza señalando que el nombre ficticio de Lucie está asociado a la “luz” y guarda relación con una “elucidación”: “*Il y a Lucie dans élucider, et c’est aussi l’histoire d’une élucidation qui fut en un sens meurtrière*”¹¹. En efecto, la experiencia vivida junto a Lucie vivificará la infancia de Ambroise para matarla después. La “edad de oro” de la infancia será “asesinada” por la “elucidación” del niño, por la percepción “meurtrière” del mundo de los adultos que se opone al mundo feliz de la niñez. La idea de la muerte aparece, pues, anunciada desde las primeras

⁵ Tournier, M., *Lucie ou La femme sans ombre*, éd. cit., p.149. Goethe, tras colocar un prisma de cristal frente a su ojo en la trayectoria de un rayo de luz solar, comprobó que la única manera de conseguir que los colores del espectro se reflejaran en la pared consistía en apuntar el prisma hacia la ventana, cuyo marco contrastaba con el cielo grisáceo donde se juntaban la luz y la oscuridad. Goethe descubrió así que tanto la luz como la oscuridad son necesarias para producir los colores prismáticos; y ello le llevó a explicar, entre otros fenómenos luminosos, la formación de los colores en el arco iris. Ver el estudio de Xavier Lozoya, Jorge A.Sosa Melgarejo y Erika Rivera Arce en *El prisma de Goethe*, <http://www.cnca.gob.mx/cnca/centroim/luna/prisma.htm>.

⁶ *Ibidem*, p.148.

⁷ *Ibidem*, pp.149-150.

⁸ *Ibidem*, p.151. El primer título aparece en la p.145 encabezando el texto y realizando el nombre de Lucie con esta disposición tipográfica: *Lucie*
ou La femme sans ombre

⁹ La relación entre los relatos tournerianos y la noción de “parábola” ha sido especialmente destacada por Raymond Jean. Ver su estudio “Lecture du *Médianoche amoureux*”, in *Images et signes de Michel Tournier*, Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, août 1990, Paris, Éditions Gallimard, 1991, p.384.

¹⁰ La sombra y la imagen –en un cuadro o en el espejo– son motivos tradicionalmente asociados al tema del “doble” puesto que “de manière générale, ombres, reflets, portraits réifient le sujet, l’inscrivent dans le monde des choses” (Jourde, P. et Tortonese, P., *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996, p.93).

¹¹ Tournier, M., *Lucie ou La femme sans ombre*, éd. cit., p.150.

páginas¹².

1. De la sombra a la luz: la emanación de la vida

El signo de lo maternal subyace en el conjunto de esta narración en la que Lucie, Ambroise, y Nicolas –el marido de Lucie– van a experimentar varias “muertes” y varios “nacimientos” simbólicos en relación con la luz y la sombra, pasando por sucesivas metamorfosis¹³. La noción de metamorfosis es, como veremos, el elemento estructurante de este relato. Ambroise es hijo de un hombre tiránico y avaro, y ha sufrido a los diez años la huida de su madre que ya no podía seguir viviendo “*en état d’extinction*”¹⁴. Esta huida le hace tomar conciencia del “*désert affectif*”¹⁵ en el que vivía y pone fin a la primera etapa de su vida. Tras este suceso doloroso que constituye una “muerte iniciática”, Ambroise acude a casa de su querida maestra Lucie que le acoge y le permite dormir junto a ella (su marido y sus tres hijos no están esa noche en la casa oscura y silenciosa).

Esto va a suponer, para él, un cambio fundamental: “*La fugue de ma mère n’était-elle pas le prélude nécessaire à ce grand bonheur?*”¹⁶. Todo es signo de intimidad femenina en este pasaje. La noche se hace líquida y se transforma en leche materna para el “recién nacido” Ambroise: “*Je crois que je buvais directement à sa source le lait de tendresse (...). Mais c’était avant tout un lait nocturne, et Lucie ne devait son rayonnement qu’à l’ombre qu’elle devait préserver en elle-même*”¹⁷. Estas últimas palabras, evidentemente pronunciadas desde la perspectiva del narrador adulto, encierran un enigma: ¿Cuál es esta extraña sombra capaz de generar la luz? Un segundo enigma se sumará al primero, cuando, a la mañana siguiente, el niño descubre que Lucie duerme con una muñeca que va a desempeñar una función esencial en este relato iniciático, una función plurivalente en cuanto a la vida y la muerte se refiere, y que se manifiesta por primera vez en la obra pictórica de Nicolas, el marido de Lucie, cuyo taller de pintura va a constituir para Ambroise una “*révélation majeure*”¹⁸. El niño descubre allí unos enormes cuadros luminosos que tapan las paredes irradiando cada uno de ellos su

¹² La dimensión iluminadora, mítica y sagrada del Nombre en los cuentos y novelas de Tournier tiene, pues, un relieve especial en el relato objeto de nuestro estudio.

¹³ Como indica A. Bouloumié, “*les romans de Michel Tournier racontent une métamorphose décrite tantôt comme une conversion, tantôt comme une perversion*”. Ver Bouloumié, A., “Inversion bénigne, inversion maligne”, in *Images et signes de Michel Tournier*, Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Paris, Gallimard, 1991, p.17.

¹⁴ *Ibidem*, p.157.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, p.158.

¹⁷ *Ibidem*, p.129.

¹⁸ *Ibidem*, p.160.

propia luz, “*mais, bien entendu, ce n’était pas la clarté plate et réaliste tombant de la verrière, c’était une lumière riche, complexe, inquiétante et attirante à la fois*”¹⁹.

Nos hallamos aquí en presencia de un concepto resurgente a lo largo de toda la narración y que confiere al relato su significado profundo: la emanación. El verde “acuático” y “salado” unido a unas pinceladas de un rosa evocador de “heridas” y de “vísceras” son los colores dominantes en la obra de Nicolas, que Ambroise percibe así: “*Non, il ne s’agissait pas d’un vert innocemment végétal, mais de la teinte fondamentale de la vie qui vient des eaux marines et qui est aussi bien putréfaction que germination*”²⁰. El verde es un color de “transición” y el matiz que presenta en las pinturas de Nicolas, asociado con el rosa visceral, muestra claramente la ambivalencia simbólica de este color²¹. La percepción visual de los colores conduce al niño a una inmediata interpretación de la obra artística. Para él, los lienzos de Nicolas representan “*la féminité même à l’état naissant, et donc chargée de toute sa force originelle*” y, por eso mismo, son un retrato repetido de Lucía, “*car je sortais de ses bras et j’étais encore tout imprégné de ses émanations*”²². Así, la emanación de la vida que encarna Lucie, ha hecho nacer al niño y a la pintura abstracta de los cuadros de Nicolas, que es también su hijo simbólicamente. Lucie es la madre universal y todo lo que la rodea nace de ella: “*On sentait qu’elle était le centre de cette maison, que toute la maison (...) que tout ici n’était que son émanation*”²³. Y otro elemento de intriga aparece cuando Ambroise oye hablar de una tal Olga como si se tratara de un ser humano. Pronto comprenderá de quién se trata, a raíz de la explicación que Nicolas le da de uno de sus cuadros:

Il s’arrêta devant une grande composition. Des tourbillons glauques entouraient la petite silhouette d’un enfant, d’une poupée plus précisément. “C’est Olga. C’est la vie de Lucie tournant autour d’Olga”. Je reconnus la poupée avec laquelle j’avais couché dans le lit de Lucie, et je sus désormais qui était Olga²⁴.

¹⁹ *Ibidem*, p.161.

²⁰ *Ibidem*

²¹ El simbolismo del color verde es interpretado así por Cirlot: “*El verde es vegetación, pero también color de la muerte, lividez extrema; por eso, el verde es transición y puente entre el negro –ser mineral –y el rojo– sangre, vida animal–, pero también entre vida animal y descomposición y muerte*”. Ver Cirlot, J.E., *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2003, p.140.

²² Tournier, M., *Lucie ou La femme sans ombre*, éd. cit. p.162.

²³ *Ibidem*, p.164. Tournier invierte aquí, mediante el personaje de Lucie, la función de la “maternité de la maison”, evocada tan a menudo por G.Bachelard. Ver, por ejemplo, *La Poétique de l’espace*, Paris, PUF, 2001, pp. 55-61. No es aquí la casa la que protege en su cavidad, como una madre, a sus habitantes, sino Lucie la que engendra y mantiene la vida de la casa.

²⁴ *Ibidem*, p.163.

La vida de Lucie emana, pues, de la muñeca Olga, según Nicolas. Y las dos interpretaciones opuestas que el niño y el pintor hacen del cuadro constituyen la clave de todo el relato:

“C’est un étang qui se vide”, dis-je en manière de commentaire. Je croyais voir en effet le tournoiement d’une eau chargée de lentilles, d’algues et d’œufs de grenouille autour d’un trou de vidange sur lequel serait venue se poser la poupée Olga. Nicolas parut surpris. “Ah! tu penses que ça se vide? Mais si ça tourne dans l’autre sens, ça se remplit, non? Moi, je voyais Olga comme une source de vie et de plénitude. Toi, tu lis le contraire. Tiens, tiens...”²⁵

El agua de un estanque portador de los gérmenes de la existencia forma un círculo que encuentra la muerte en la muñeca: esta sería la vida de Lucie según Ambroise la percibe en el cuadro. Al contrario, Nicolas ha querido representar a la muñeca como un “manantial” del que emana y del que se nutre permanentemente, girando en círculo, la vida de Lucie. Esta doble interpretación constituye una clara formulación del concepto de “círculo vital” de Heráclito, de la identidad entre la vida y la muerte que forman un círculo sin principio ni fin²⁶. En efecto, Olga, a la que Lucie cuida constantemente como una niña haría con su muñeca, manteniendo un enigmático mutismo respecto a su extraña relación con ella, es, como el relato muestra posteriormente, el objeto que simboliza este círculo.

Un acontecimiento vendrá a marcar una etapa decisiva en este punto de la “iniciación” de Ambroise. Tibo y Tijoli le invitan a adentrarse por el túnel de una vía férrea abandonada que abre “sa gueule noire prête à avaler le candidat à l’initiation”²⁷. Este breve pasaje se asocia al “descenso a los infiernos”, a las profundidades del conocimiento de sí mismo para “renacer” a una nueva vida²⁸. Esto es lo sucedido a Ambroise en el túnel que los niños no logran atravesar. Al salir, se dará cuenta de que su infancia ha terminado. A partir de este momento, tendrá que volver a casa de su padre, quien le envía interno a un colegio. Y el hecho de más grave repercusión, del que Ambroise se enterará más tarde, es la acusación de su padre contra Lucie por abuso de menores. En definitiva, como dice el narrador, “*La suite est triste et se raconte en peu de mots*”²⁹. La experiencia en el túnel es un “viaje iniciático”, tan frecuente en la obra de Michel Tournier, y cuya función es definida así por el autor:

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Sobre los sistemas filosóficos opuestos de Heráclito y de Parménides en la obra tournieriana –especialmente en *La Jeune fille et la mort* y en *Les Météores*–, ver el interesante estudio de Colin Davis *Michel Tournier, Philosophy and fiction*, Clarendon Press, Oxford, 1988, pp.71-77.

²⁷ Tournier, M., *Lucie ou La femme sans ombre*, éd. cit., p.165.

²⁸ Sobre el nacimiento iniciático del “retorno al origen”, M.Eliade señala que se trata de un “renacimiento místico”, un “acceso a un modo nuevo de existencia que comporta madurez sexual, participación en lo sagrado y en la cultura; en resumen “apertura al espíritu”. Ver Eliade, M., *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1985, p.87. (Traducción de *Aspects du Mythe*).

²⁹ Tournier, M., *Lucie ou La femme sans ombre*, éd. cit., p.169.

La plupart de mes romans se construisent autour d'un voyage. En quoi ces voyages doivent-ils être qualifiés d'initiatiques? En ceci qu'ils ont pour effet de métamorphoser en profondeur le voyageur. C'est un voyage de découverte, mais de découverte de soi-même.³⁰

2. Ruptura con el “doble” y pérdida de la “sombra”: el fin del arco iris

El desenlace del relato se sitúa bajo el signo de la metamorfosis experimentada, en sentidos diferentes, por Lucie, Nicolas y Ambroise. La clave de los enigmas que marcaron la infancia de Ambroise se nos revela aquí. Siendo Ambroise ya adulto, a la edad de veintiún años, localizará a Lucie que es directora de un Instituto en Beaune y que aparece ante él como una mujer “impeccable, stylée” en la que no puede reconocer a la “femme chaleureuse” a la que él amó en su infancia. Lucie dirá a Ambroise que ha seguido un tratamiento psiquiátrico cuyos resultados define así: “*Une catharsis, une purgation de tout ce qu'il y avait en elle de trouble et d'impur en avait fait une femme nouvelle, transparente, efficace, saine*”³¹. La nueva Lucie reniega de su antiguo oficio de maestra. En definitiva, la Lucie maternal, encarnación de la feminidad misma, el foco del que emanaban los colores, se ha convertido en una “*femme de verre, transparente elle-même, froide et incolore*”³².

Una carta de Nicolas a Ambroise va a revelar la clave de esta enigmática transformación de Lucie. Tras la denuncia del padre de Ambroise, ella cayó en una profunda depresión. El psiquiatra que la cuida dictaminará que el problema viene de la muñeca: “*Cette poupée est la clé du problème*”³³. El tratamiento psiquiátrico produjo, según Nicolas, “*une métamorphose de Lucie qui m'a d'abord surpris, puis désespéré (...) Tu en as vu toi-même l'aboutissement*”³⁴. Lucie se ha transformado en una mujer “sin alma”. La explicación de esta transformación se encuentra, según Nicolas, en la ruptura con su “doble”, la enigmática muñeca llamada Olga, a la que un día decide enterrar en el cementerio de su pueblo: “*C'est fini. Lucie vient d'enterrer au pied de la tombe de Lucie la poupée chérie de Lucie*”³⁵. Al enterrar a su muñeca, Lucie ha enterrado para siempre su magia, ha dejado de ser el “filtro” de la luz generadora de los colores. En efecto, Lucie, que era “*un milieu trouble, comme un cristal ou comme l'atmosphère du ciel*” según la teoría de Goethe expuesta por Ambroise à Fabienne en el inicio del relato, se ha hecho “transparente”, es decir incapaz de reflejar nada.

³⁰ “Questions à Michel Tournier”, in A. Bouloumié, *Michel Tournier. Le roman mythologique, suivi de Questions à M. Tournier*, Paris, J. Corti, 1988, p.253. Los límites de este estudio no nos permiten analizar con detenimiento el riquísimo simbolismo de este pasaje. El incendio y la inundación producidos en este túnel dan lugar a una fusión simbólica del fuego y del agua, a la que aludiremos al final.

³¹ Tournier, M., *Lucie ou La femme sans ombre*, éd. cit., p.172.

³² *Ibidem.* p.174.

³³ *Ibidem.* P. 176.

³⁴ *Ibidem.* p.177.

³⁵ *Ibidem.*

Nicolas, intrigado por este extraño entierro, termina por arrancar a su mujer la confesión de su “historia secreta”: Lucie, a la edad de nueve años, descubrió en el cementerio del pueblo una tumba con su propio nombre y su propia foto. A partir de este descubrimiento, su existencia se situará entre la vida y la muerte, puesto que considerándose a sí misma un fantasma, “*elle vivait dans une sorte d’ébriété funèbre*”³⁶. Pero dos o tres años después, descubrió en el desván un baúl que contenía “*tous les vestiges et souvenirs de Lucie, d’une autre Lucie, des vêtements, des jouets, une poupée (Olga), un gros album de photos. D’une liasse d’ordonnances et d’un permis d’inhumation joint à un faire-part d’enterrement, il ressortait qu’elle était morte à neuf ans d’une méningite cérébro-spinale*”³⁷.

Este segundo descubrimiento introduce el tema de la confrontación con el “otro”. Ante el parecido físico con su hermana –reflejado en la foto– Lucie cree ser ella misma la muerta, pero el contenido del baúl le revela que ella es la réplica de su hermana muerta. Se produce en ella el sentimiento de “*scission angoissante qui menace chacun de nous sous l’apparence trompeuse de l’identité*”³⁸. La sensación de Lucie no es la de tener un “doble”, la muerta, sino la de ser ella misma la “*remplaçante, la doublure*”³⁹ de una primera Lucie. El medio con el que Lucie ha intentado superar esta angustia ligada a la muerte es transferir su propia condición de “doble” a la muñeca Olga, que ha pertenecido a su hermana y que Nicolas define así: “*C’était à la fois sa sœur disparue et enfermée par la mort dans une éternelle enfance, et un double d’elle-même*”⁴⁰. Un movimiento en círculo rige el tema del doble en este relato: Lucie (hermana muerta) > Lucie heroína del relato (su “doble”) > muñeca (procedente de la hermana muerta): “doble” de Lucie. Nicolas define así el privilegio mágico del que ha disfrutado Lucie: “*Irisation (...) Propriété dont jouissent certains corps de produire les couleurs de l’arc-en-ciel*”. Y atribuye este don de irisación a “*l’ombre qui était en elle, cette autre Lucie, défunte et devenue Olga, la poupée aux yeux dormeurs*”⁴¹.

La sombra engendra, pues, la luz que Lucie, como el prisma de Goethe, transforma en colores. Pero la sombra es también el abismo de la muerte. La muñeca, en tanto que “doble” tiene, efectivamente, algo de diabólico, puesto que los constantes cuidados que Lucie le

³⁶ *Ibidem*, p.178.

³⁷ *Ibidem*, pp.178-179.

³⁸ Bouloumié, A., *Michel Tournier, Le roman mythologique*, éd. cit., p.131. En este capítulo titulado “Le double” (pp.131-151), señalando la omnipresencia del doble en la obra de Tournier, Bouloumié concluye: “Lié à la déchirure originelle, le double a quelque chose de diabolique, et est vécu souvent dans l’angoisse du morcellement et de la dépossession de soi, liés à la mort”, p.146.

³⁹ Tournier, M., *Lucie ou La femme sans ombre*, éd. cit., p.179. El desdoblamiento y la dualidad es un tema clave en ciertos relatos de Tournier como *Les Météores* (1975).

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*, pp.179-180.

prodigaba tenían la finalidad *de conjurer et d'apprivoiser cette ombre qui s'ouvrait sous chacun de ses pas*⁴². El precario equilibrio entre la vida y la muerte termina con el entierro de la muñeca. Nicolas abandonará la pintura cuando la “irisación” se acaba, y se resigna a vivir sin “*l'ombre sainte*”⁴³ que ha iluminado su vida. Ambroise, por el contrario, no está dispuesto a vivir de esa manera y rememora su última experiencia de niño: la escena significativa del descenso al túnel. Allí, el pequeño Tijoli, inconsciente del peligro, les salpicó jugando con “*l'eau bouillonnante*”⁴⁴. Allí una lechuza, cuyo roce perciben en principio sin verla, huye espantada por el incendio saliendo de la oscuridad a la luz del día: “*Ainsi, par notre faute, l'oiseau de Minerve, au lieu de prendre son vol au crépuscule, selon le mot du philosophe, arraché à ses douces ténèbres familières, fuyait éperdument dans le soleil de midi*”.⁴⁵ Estos símbolos dejan al lector un resquicio de esperanza. Ambroise, bautizado de niño en el agua y el fuego dentro de la cavidad oscura de la tierra, surgido de las tinieblas a la luz, como el pájaro blanco, gracias a la emanación de Lucie, mantendrá por siempre una parte de su identidad en la “edad de oro” de la eterna infancia. Estas son las palabras que ponen fin al relato:

Turner la page. Laisser derrière nous l'ombre sainte où nous avons cheminé. Je m'y refuse de toutes mes forces. Cette ombre je l'ai enfermée pour toujours dans mon cœur, et le baptême que m'a administré Tijoli au fond du tunnel avec son eau nocturne m'a marqué à tout jamais. Mon symbole restera l'oiseau blanc de Minerve surgissant au grand soleil d'une nuée ardente et mugissante.⁴⁶

Lucie ou La femme sans ombre, que podríamos calificar de “relato policromo”, hace recuperar al lector una percepción de la realidad que había perdido desde la infancia. Concluiremos diciendo que las palabras de Ambroise que cierran el relato nos parecen resumir a la perfección la visión del mundo que Tournier nos ofrece en el conjunto de su obra:

Sa vision du monde n'est pas celle de la résignation humaine, c'est l'affirmation de l'homme contre la réalité banale qu'il transfigure en la magnifiant dans son sens symbolique.⁴⁷

⁴² *Ibidem*, p.179.

⁴³ *Ibidem*, p.180.

⁴⁴ *Ibidem*, p.168.

⁴⁵ *Ibidem*, p.169.

⁴⁶ *Ibidem*, p.181.

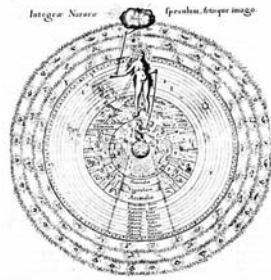
⁴⁷ Bouloumié, A., *Michel Tournier. Le roman mythologique*, éd. cit., p.249.

Referencias Bibliográficas

- Bachelard, G., *La Poétique de l'espace* (1957), Paris, PUF, 2001.
- Bouloumié, A., *Michel Tournier. Le roman mythologique, suivi de Questions à Michel Tournier*, Paris, J.Cortí, 1988.
- Bouloumié, A., "Inversion bénigne, inversion maligne", in *Images et signes de Michel Tournier*, Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Paris, Gallimard, 1991, pp.17-41.
- Cirlot, J.E., *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2003.
- Davis, C., *Michel Tournier, Philosophy and fiction*, Clarendon Press, Oxford, 1988.
- Eliade, M., *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1985.
- Jean, R., "Lecture du *Médianoche amoureux*", in *Images et signes de Michel Tournier*, Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, août, 1990, Paris, Éditions Gallimard, 1991, pp.378-390.
- Jourde, P. et Tortonese, P., *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996.
- Lozoya, X., Sosa Melgarejo, J.A y Rivera Arce, E., *El prisma de Goethe*, <http://www.cnca.gob.mx/cnca/centroim/luna/prisma.htm>
- Tournier, M., "Lucie ou La femme sans ombre", in *Le médianoche amoureux*, Paris, Gallimard, 1989.
- Tournier, M., "La Jeune fille et la mort", in *le Coq de bruyère*, Paris, Gallimard, 1978, pp.178-179.
- Tournier, M., *Les Météores*, Paris, Gallimard, 1975.

M^a TERESA LOZANO SAMPEDRO

Universidad de Salamanca



La percepción del espacio urbano en la obra de Emmanuel Bove

Emmanuel Bove es básicamente un escritor urbano: sólo un relato corto, “Le retour”¹ comienza en el « village de Sémanche » para terminar en « Rémy, bourgade ». En la mayoría de los casos, sus protagonistas viven en París y su periferia, y sus desplazamientos se limitan a vagabundeos por la ciudad. Esta preferencia por los marcos urbanos se ve completada con la voluntad de precisar la ubicación exacta de los escenarios de la historia. Así, son frecuentes las referencias espaciales, que indican la situación del personaje en la ciudad, hasta el punto de que constituyen incluso la primera frase de cuentos y relatos cortos: « Pierre Cottin s’arrêta au coin de l’avenue des Champs Élysées et de la rue Lord Byron .»²

Sin embargo, también encontramos un ejemplo totalmente contrapuesto en *Armand*³, donde el narrador evita nombrar las calles. No por ello la importancia del paisaje de la ciudad disminuye y la prueba es que entre las primeras frases de la novela aparece también una curiosa referencia espacial: « Je suivais une rue si étroite que les fouets des voitures me touchaient en passant [...] » (*Armand*, p.133). En cualquier caso, a pesar de esa voluntad de silenciar la localización precisa, en *Armand* se adivina siempre como trasfondo la gran ciudad, que identificamos fácilmente con París, personificación de la urbe fría y hostil, que sirve de marco a la mayoría de las novelas de Bove.

Situar una historia por medio de referencias a una topografía sobradamente conocida por el lector permite obviar la descripción pormenorizada, a la vez que insiste en la realidad del relato⁴. En algunas novelas, como *Mes amis*, detallar la localización en el París de los años 20 parece obligado por las circunstancias que rodean al protagonista, pues veremos que su vida se reduce a deambular por la ciudad. Victor Bâton, el protagonista de esta novela, representa el prototipo del antihéroe boviario: un individuo abandonado a su suerte en un universo desalentador, donde el tiempo transcurre sin que él haga realmente nada por mejorar

¹ *Monsieur Thorpe et autres nouvelles*, París, Le Castor Astral, 1988.

² Primera frase de “Tant que nous vivons” en *Monsieur Thorpe et autres nouvelles*, *Ibidem*.

³ Todas las referencias a *Mes amis*, *Armand*, *Bécon-les-Bruyères*, *La coalition*, *Henri Duchemin et ses ombres* y *Le piège* remiten a la reedición de las obras de Bove *Romans*, París, Flammarion en 1988.

⁴ « Le nom des lieux proclame l’authenticité de l’aventure par une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur: puisque le lieu est vrai, ce qui lui est contigu, associé, est vrai ». Henri Mitterrand, *Le discours du roman*, París, PUF, 1980, p.194.

su situación (o incluso la empeore con sus idas y venidas). Un esquema narrativo que con ligeras variantes se reproduce en otras novelas (*La coalition*, *Le beau fils*): un protagonista abúlico, que recorre sin cesar su entorno, aparentemente buscando una vía para salir de la pobreza, la soledad y la exclusión, aunque sin hacerlo realmente. Según François Ouellet son los propios personajes quienes, por su elevada concepción de sí mismos se ponen trabas para la acción, pues actuar les haría perder su carácter excepcional colocándoles al mismo nivel que los demás⁵. Así el protagonista de *La Coalition* espera que alguien le proponga “la situation” que cree merecer, porque no es consciente de su mediocridad. Otro ejemplo de esta sobreestimación de su personalidad e independencia lo encontramos en *Armand*. Éste, que ha conseguido mejorar su situación parece añorar su anterior vida de vagabundeos y privaciones. Siente que su amigo Lucien, que continúa viviendo así, está por encima de él y por ello, con su actitud, provoca la pérdida de su vida acomodada y la vuelta a la pobreza.

Indolentes y ociosos, los personajes boviaños son mediocres al tiempo que orgullosos, culpan a la sociedad de su fracaso y esperan que los demás les reconozcan unas virtudes que no poseen. Así, Victor Bâton no pretende en realidad mejorar socialmente, sólo librarse de una soledad que considera injusta pues nadie es capaz de apreciar su bondad natural: « Ma bonté est infinie. Pourtant les amis que j'ai connus n'ont pas su l'apprécier » (*Mes amis*, p.35). Este deseo de acabar con el aislamiento y la falta de medios económicos va a determinar que los vagabundeos por la ciudad constituyan su única ocupación y su existencia transcurra entre apartamentos miserables, cuartuchos de hotel, lóbregas casas de comidas, tascas y sobre todo calles por las que camina sin descanso. Sin afectos ni ataduras sentimentales o personales, sin pasado y sin perspectivas de futuro, pues se conforma con su mísera pensión de herido de guerra, su vida parece limitarse a los escenarios que recorre buscando amigos. Desgraciadamente, tampoco se trata de un territorio del que pueda apropiarse y sentir suyo, ya que sus jornadas transcurren en espacios abiertos o en el mejor de los casos en lugares públicos, donde su intimidad no puede echar raíces ni dejar huella.

La estructura de *Mes amis* revela que el personaje es consciente de que su entorno es determinante para él. Además, el lector lo contempla a través de su peculiar mirada, pues siempre habla en primera persona. La primera parte de la novela se dedica a mostrar el ámbito en el que se mueve, pero nos habla de su casa, su barrio y los comercios que frecuenta con cierto desafecto, sin duda porque sabe que esos espacios le son ajenos. Comienza por su

⁵ Ouellet señala tres aspectos fundamentales de la personalidad del antihéroe boviaño que dan lugar a esta óptica subjetiva: « (1) le héros revendique sa *différence* face à autrui (2) afin de se constituer comme une *exception* (3) dans la *solitude* », Cf. *D'un dieu à l'autre. L'altérité subjective d'Emmanuel Bove*, Québec, Editions Nota Bene, 1998, p.28.

cuarto pero sin ofrecer una descripción detallada o sistemática, más bien trazos sueltos mezclados con impresiones y reflexiones: « Le plafond est taché d'humidité: il est si près du toit. Par endroits il y a de l'air sous le papier-tenture » (*Mes amis*, p.27). La mísera habitación de muebles desvencijados que describe no es en absoluto un espacio protector: alejada de los apartamentos, ubicada en lo más alto para albergar al más bajo de la escala social. Con todo, Bâton parece orgulloso de esta situación y en una *nouvelle* posterior así lo reivindica: « Est-ce d'avoir toujours vécu au dernier étage des maisons, est-ce à cause d'un sentiment obscur, mais je sens bien que, même si j'étais riche, je ne pourrais jamais habiter à l'entresol » (*Henri Duchemin et ses ombres*, p.570).

Lo fundamental de la vida de Bâton transcurre en la calle, algo lógico si aceptamos que su buhardilla no parece un refugio seguro ni agradable, de modo que, como señala Roger-Yves Roche, « le dehors devient un espace de désir »⁶. Sus vagabundeos de desheredado nos permiten conocer la parte mísera y oscura de la gran ciudad, pero ni Bâton ni los otros héroes bovianos tienen vocación crítica⁷. Su mirada sobre el paisaje urbano es limpia, y se limita a reflejar lo que le llama la atención. Así nos presenta su calle y los comercios de su barrio mediante trazos y algunos detalles que caracterizan el lugar⁸. La parte noble de la ciudad también aparece y pone de manifiesto el lado *voyeur* y soñador del personaje: « Quand le luxe me fait envie, je vais me promener autour de la Madeleine. C'est un quartier riche » (*Mes amis*, p.27). La contemplación de las gentes instaladas en las terrazas le basta para alimentar sus sueños de riqueza y se conforma con ser espectador de un mundo que sabe cerrado para él.

Su medio natural es el de los desposeídos que van a hacer cola para comer en « la soupe populaire du Vème arrondissement » aunque él prefiera « le petit débit de vin de la rue de Seine, où l'on me connaît » (*Mes amis*, p.31). Se revela así su deseo innato de buscar reconocimiento o al menos compañía, aunque sea de extraños, y para lograrlo recurre a la agitación de las estaciones « Un jour, ne sachant pas comment passer mon temps, j'allais passer quelques heures à la gare de Lyon » (*Mes amis*, p.83).

Para Victor Bâton el vagabundeo representa la única posibilidad de llenar una existencia ociosa y solitaria. De hecho, verbos como *errer*, *flâner* o *rôder* son frecuentes en el

⁶ “Les chambres d'Emmanuel Bove” en *Lire Bove*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, p.84.

⁷ La única obra verdaderamente crítica de Bove es *Le piège* (1945) que retrata con resonancias kafkianas la tragedia de un hombre que sucumbe a la presión del régimen de Vichy.

⁸ « Le matin, la rue est calme. Une concierge balaie, devant sa porte seulement. En passant près d'elle je respire du nez à cause de la poussière » (*Mes amis*, p.23).

relato⁹. Las caminatas del protagonista le llevan a través de un París que, a pesar de los intentos por detallar su situación, se nos antoja incierto y difícil de definir. La razón es que sobre la referencia espacial concreta se superpone siempre la mirada oblicua del protagonista. De ese modo se introducen elementos de dispersión que nos alejan de la ciudad real para trasladarnos a otra que percibimos tamizada por sus impresiones. Los pasajes descriptivos concluyen casi siempre con la introducción de elementos que nos llevan a ese mundo más personal:

A midi, j'arrivai sur les boulevards extérieurs [...] Des arbres maigres, sans feuilles, sans écorce, ficelés à un poteau, plantés dans un trou sans grille, se suivaient de cinquante en cinquante mètres. Entre chacun d'eux, il y avait un de ces bancs marron, sur quoi on est obligé de se tenir droit. (*Mes amis*, p.95)

Aunque se ha escrito mucho acerca de estos pormenorizados pasajes de Bove y de su gusto por el detalle, que le emparentarían con el *Nouveau Roman* hay quien afirma que no se puede hablar en sentido estricto de descripción en sus novelas. Así, para Sophie Coste « les passages descriptifs chez Bove, généralement brefs, sont faits de notations fragmentaires et discontinues dépourvues de la cohérence interne nécessaire à toute représentation »¹⁰.

El París de Bâton y otros héroes boviaños como Lucien o Nicolas Aftalion es un paisaje con figura que ellos complementan, y en cierto modo actualizan al surcarlo, buscando amigos o una salida de la exclusión. Los protagonistas deambulan por un universo conocido pero al mismo tiempo cerrado y hostil para ellos, como les ocurre a los personajes de una novela negra, o a los héroes de las novelas de Patrick Modiano, que intentan escapar de un pasado tenebroso o desvelar un oscuro secreto. Bâton sale a la calle cada día esperando un cambio radical: « un événement qui bouleversera sa vie [...] malheureusement cet événement ne s'est jamais produit » (*Mes amis*, p.84) porque la soledad y la desidia que le inducen al vagabundeo le impiden también cualquier forma de integración fuera de ese submundo. Sin embargo, esta vida miserable deriva de una opción personal, pues su herida de guerra no le impide trabajar: « Un homme comme moi, qui ne travaille pas, qui ne veut pas travailler, sera toujours détesté [...] On ne me pardonne pas d'être libre et de ne point redouter la misère » (*Mes amis*, p.123). En realidad, es esa elección la que condiciona su existencia y determina que su relato nos sitúe exclusivamente en unos espacios que la antropología social denomina no-lugares¹¹.

⁹ «J'avais faim et pour être plus affamé encore, je flânais exprès» (*Mes amis*, p.95); «[...] je flânais sur le boulevard Saint-Germain» (*Mes amis*, p.51); «J'aime à errer sur les bords de la Seine» (*Mes amis*, p.71).

¹⁰ Cf. «Le sens du détail », en *Lire Bove, Op.Cit.*, p.77.

¹¹ Según Marc Augé el término “non-lieu” designaría “deux réalités complémentaires mais distinctes: des espaces constitués en rapport à certaines fins (transport, transit, commerce, loisir) et le rapport que des

La existencia de Bâton transcurre vagabundeando en un no-lugar formado por vías de paso y recintos miserables, un mundo donde es imposible que halle al amigo que busca. El no-lugar es un espacio de tránsito e intercambio y en él las relaciones humanas son imposibles o están condenadas al fracaso, pues allí sólo cabe la soledad: « l'espace du non lieu ne crée ni identité singulière ni relation, mais solitude et similitude »¹². Las escasas relaciones que Bâton establece son con individuos que viven exactamente la misma situación de exclusión que él. El espacio abierto de las calles le encierra en un compartimento estanco del que sólo podría salir si fuera capaz de asumir otros roles sociales; pero él antepone a todo la ociosidad bajo el pretexto de que renunciar a ella sería perder su libertad. De hecho, él mismo provoca el fracaso de la única relación que hubiera podido sacarle de la miseria, persiguiendo a la hija de su benefactor.

Así, se podría afirmar que en *Mes amis* los deseos de anclaje espaciotemporal del relato fracasan, aunque sepamos que la ciudad en la que se desarrolla es París, pues la urbe conocida y reconocible se desvanece en la indefinición del no-lugar. Ese universo que en principio el narrador no necesitaba describir se nos antoja diferente. No se trata de la ciudad real sino de otra que se superpone a la que en principio era familiar pero que percibimos de forma diferente, cerrada y opresiva, por las impresiones que transmite el personaje que las recorre. Las calles parecen un mismo espacio que, a pesar de cambiar de nombre, constituye un todo uniforme por su hostilidad. La ausencia de topónimos precisos en *Armand*, donde las idas y venidas de los protagonistas se desarrollan en lugares anónimos y sin marcas especiales, no haría sino reforzar ese carácter gris de una metrópoli deshumanizada.

Del mismo modo, en la mayoría de las novelas, la enumeración de calles sólo sirve para seguir al protagonista, que sabe bien que no pertenece a esos lugares, aunque parece confundirse con ellos y volverse transparente cuando camina por las aceras. Otros nombres por el contrario adquieren un valor simbólico, para Jean-Noël Oetlinger, protagonista de *Le Beau Fils*, la simple alusión a la casa de la madrastra en la avenida de Malakoff simboliza ese mundo que le está vedado, a pesar de todos sus esfuerzos por integrarse en él. Se limitará a ser un espectador directo de una vida acomodada que aunque próxima a él sólo puede contemplar, porque la sociedad en la que vive mantiene unas férreas fronteras entre las clases sociales.

individus entretiennent avec ces espaces”, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, pp.118-119.

¹² *Ibidem*, p.130.

Esta percepción de un mundo exterior sin matices se refuerza por la escasez de referencias a monumentos, de manera que el espacio urbano se uniformiza y pierde sus peculiaridades para convertirse en un paisaje urbano ajeno y hostil, una auténtica tierra de nadie que parece irreal, la imagen de un no-lugar. La metrópoli se reduce a calles, plazas, parques, que en ningún caso parecen acogedores ni abiertos e imponen al transeúnte una barrera invisible que le impide apropiarse de ellos, únicamente le permite surcarlos. La geografía parisina no llega a encarnar para los personajes una topografía personal e íntima, donde pudieran redescubrirse o curar sus heridas, como ocurre con los personajes de Patrick Modiano. Para los antihéroes bovianos la capital es un escenario indefinido, cerrado y sin matices: las calles sólo son calles y el hecho de nombrarlas o no únicamente pone de manifiesto que el personaje intenta parcelar el espacio urbano sin límites al tiempo que orienta al lector en su deambular.

Aunque prácticamente en todos los relatos de Bove encontramos ejemplos de esa tierra de nadie urbana, la obra que mejor traduce la esencia del no-lugar es *Bécon-les-Bruyères*. El relato tiene como objeto presentar dicha ciudad de la periferia de París, que parece situarse en el abismo mismo de la existencia¹³.

La simple elección de este distrito, que alcanza a duras penas la categoría de ciudad, anuncia ya el tratamiento que de él se puede hacer. Bécon es un suburbio gris y sin personalidad cuya existencia parece limitarse únicamente al nombre, engañoso porque le envuelve con encanto primaveral, pero es imposible hallar las flores a las que alude. Su única característica relevante reside en su proximidad a París, y por ello será la estación el elemento que le dote de cierta entidad. Desgraciadamente, el trayecto París-Bécon parece un viaje a ninguna parte, ya que una vez fuera de la estación, la ciudad se desvanece ante el viajero que apenas camina se encuentra ya fuera de ella: “côté Asnières” o “côté Courbevoie”. Pero no hallaremos en esta denominación ninguna reminiscencia proustiana, pues ambas vertientes son similares, ambos lados conducen a la desolación y al abandono del no-lugar, un espacio baldío y estéril a pesar de estar habitado porque nadie lo reivindica como propio. Los habitantes de Bécon, vivan en el lado que vivan, se caracterizan por su rechazo a su triste suburbio: « Ils ne veulent point de l'intimité de leur cité » (*Bécon-les-Bruyères*, p.228).

Por otro lado, el aspecto monótono y triste de la ciudad viene determinado por la ausencia de elementos distintivos que enriquezcan su paisaje para dotarle si no de un cierto encanto, al menos de personalidad. En *Mes amis* la ausencia de referencias a los monumentos

¹³ “Bécon-les-Bruyères existe à peine [...] Il est donc nécessaire avant de parler de cette ville de tirer à soi tout ce qui lui appartient [...]”, p.220.

parisinos contribuía a uniformizar el espacio, aquí simplemente no se alude a ellos porque no hay ninguno. « A Bécon-les-Bruyères, cet endroit qui s'appelle le Passage des Lions à Genève, le port à Marseille [...] n'existe pas » (*Bécon-les-Bruyères*, p.231). Por la misma razón, el vagabundeo acaba transmitiendo la sensación de desamparo y pérdida tanto de los parajes como de los que los transitan. « Rues perdues », « voies interminables », « places désolées » (*Bécon-les-Bruyères*, pp.232-232) conforman la ciudad y esa desolación se contagia a sus habitantes que, incapaces de sentirse arraigados en ella, hallan en la estación y el tren su único signo de identidad. Los rincones de Bécon se definen por su distancia a la estación que permite huir de ellos, y los habitantes se aferran a la ilusión de esa huida: « à mesure que l'on s'éloigne les chambres meublées affichées dans les boulangeries demeurent toujours à trois minutes de la gare » (*Bécon-les-Bruyères*, p.233). Por la misma razón todos conocen los horarios « chaque béconnais possède un de ces horaires peu digne d'être mêlé à des papiers d'identité » (*Bécon-les-Bruyères*, p.229). Así el tren y la estación parecen constituir el único elemento percibido de forma positiva por los habitantes de Bécon. En el trasfondo subyace la misma visión negativa, pues con la estación se valora la posibilidad de huir de este lugar baldío, o al menos la garantía de tener una vía directa hacia París.

En realidad toda la presentación de la ciudad se basa en una poética de la negación, algo sorprendente en lo que pretende ser un relato de viajes, es decir, que tiene la peculiaridad de presentar lo relevante del lugar que se va a visitar. Sin embargo, apenas encontramos reseñas de nada atractivo y, cuando se hacen, el espacio mostrado resulta ser sólo un espejismo « un endroit où *durant vingt mètres* les arbres et les villas font qu'il semble que l'on se trouve dans une ville d'eaux » (p.243). El narrador parece empeñado en mostrar la falta de encanto de la ciudad y acaba perdido por derroteros que lo alejan del objeto real del relato para sumirle en reflexiones variopintas. Mediante una aproximación aparentemente realista centrada en la descripción de elementos concretos, Bove nos sumerge en el imaginario de una ciudad que al igual que es rechazada por los que la conocen, también parece buscar la anulación de sus habitantes. Claude Burgelin señala que la vida en Bécon es por definición: « annulation des différences, enfoncement dans l'anonymat, étouffement du singulier »¹⁴. De la ciudad parece desterrado todo sentimiento: « Personne ne souffre »; « Les moments heureux de la vie sont absents » (*Bécon-les-Bruyères*, p.244). Los habitantes sucumben a la *grisaille* que su entorno les transmite. Eso es precisamente lo que le ocurre a Bâton, contagiado por la uniformidad del no-lugar.

¹⁴ “Un autoportrait” en *Europe*, n° 895-896, Novembre-Décembre 2003. p.107.

Bécon adquiere así tintes fantasmagóricos, poblada de seres sin vida que la surcan buscando la estación para alejarse de ella pero condenados a volver. En esta presentación de la ciudad « plus on avance dans le texte, plus les images de mort se font insistantes »¹⁵ y en el penúltimo capítulo Bécon aparece como el lugar donde se abandonan la ferralla, los trozos de madera e incluso los animales muertos en un peculiar cementerio. Pero la primera imagen de muerte aparece en los primeros párrafos, porque las flores que en su día dieron nombre a la ciudad, desaparecieron con la estación.

Este pobre extrarradio es la esencia misma del no-lugar, porque no se define ni como « identitaire, ni comme relationnel ni comme historique »¹⁶. Si Bécon « existe à peine », el frágil equilibrio que propicia su existencia puede romperse en cualquier momento y, como anuncia Bove, nadie se extrañará cuando « Bécon aura rejoint les bruyères déjà mortes » (*Bécon-les-Bruyères*, p.245). Su carácter banal y anodino le hace prescindible pero, aunque Bécon desaparezca al cambiarle el nombre, pervivirá en el distrito el carácter de no-lugar. Por ello se presenta como la visión más extrema de ese mundo urbano incierto del que los personajes son incapaces de apropiarse a pesar de surcarlo, que acaba envolviéndolos en su banalidad. De ahí que lo percibamos, al igual que el París de Bâton, distorsionado bajo un halo de ciudad fantasma que nos hace difícil reconocerlo, pues la Ciudad de la Luz queda oculta bajo las sombras.

AZUCENA MACHO VARGAS

Universidad de Zaragoza

¹⁵ *Ibidem*, p.109.

¹⁶ M. Augé, *Op.Cit.*, p.100.

A propos des limites de la littérature allophone: fractionnement et renouvellement

Cette communication est une réflexion sur la démarche des écrivains qui sont confrontés à la question de la double appartenance culturelle et se situent aux limites de la littérature allophone. La pratique littéraire en langue étrangère n'est pas un phénomène nouveau mais il est vrai que le monde actuel en favorise l'éclosion. De plus en plus de textes de fiction émanent de secteurs sociaux qui revendiquent le modèle multiculturel comme modèle de référence dans une démarche qui peut aboutir aux phénomènes de transfert ou d'hybridation.

On peut s'interroger sur la réalité qui se cache sous l'appellation de littérature allophone. C'est une réalité à plusieurs facettes sans aucun doute, non seulement en fonction des conditions socio-historiques de son émergence mais aussi en fonction de la complexité du phénomène du plurilinguisme.

Très brièvement on peut distinguer différentes circonstances propices à son développement.

Nous laisserons de côté les choix personnels isolés (Samuel Beckett ou Nancy Huston, canadienne anglophone, qui choisit le français comme langue littéraire), qui sont en fait assez peu nombreux et nous ne reviendrons pas sur le rayonnement de la langue française aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, qui a généré des situations favorables à l'éclosion d'une littérature allophone, notamment dans certaines cours européennes, pour nous centrer sur la situation de la francophonie actuelle.

La colonisation et l'imposition du français comme langue officielle suivies de la décolonisation et du remplacement du français comme langue officielle par d'autres langues (ou de la coexistence avec le français) ont alimenté un terreau idéal pour l'apparition de bilinguismes littéraires ou pour l'adoption d'une langue littéraire différente de la langue maternelle. Parallèlement, l'immigration des ex-colonies vers l'Europe pour différentes raisons a également transformé profondément les tissus culturels nationaux (cf. la communauté maghrébine en France). Par ailleurs, les phénomènes de migration en général se sont accentués au XX^{ème} siècle et obligent les sociétés occidentales à se redéfinir. Cette démarche s'effectue à des rythmes différents et, dans le cadre de la francophonie, le Québec,

nous semble pionnier en ce qui concerne l'approche théorique d'une société multiculturelle. La réflexion s'y est intensifiée dans les années 80 et c'est principalement à Montréal, la ville francophone qui accueille la plupart des étrangers, que se sont développés différents courants de pensée dans ce sens. Que ce soit à travers les travaux de Sherry Simon, de Pierre Nepveu ou de Simon Harel sur le modèle pluriculturel, sur l'intégration ou sur l'assimilation, la recherche a mis en évidence les difficultés de concilier le sentiment d'identité nationale et la question d'une société multiculturelle. Des termes tels que « Québécois de souche », « Néo-Québécois », « Québécois ethniques » ou « autres Québécois » le reflètent bien.

Tous ces cas de figure favorisant le multilinguisme, aussi variés qu'ils soient (post-colonialisme, exil, immigration etc.), ont en commun la confrontation culturelle, qui peut déboucher sur des phénomènes de fractionnement, de déchirement, notamment linguistique, parfois très violents, et sur des processus de création interculturelle ou métissée, très dynamiques et rénovateurs dans le panorama littéraire francophone actuel. La francophonie offre des exemples très variés de ces processus de création littéraire aux formes changeantes. En effet on peut distinguer les écrivains qui changent de langue d'écriture, ceux qui ont une production bilingue, ceux qui s'auto-traduisent, ceux qui métissent la langue etc. Outre les conséquences sur la langue même (phénomènes de métissage, d'interlangue, ...), on peut également percevoir des tendances relatives à la construction fictionnelle et à l'autoreprésentation.

Quelles sont les limites du changement de langue? L'allophonie au sens strict c'est évidemment passer d'une langue A à une langue B généralement de la langue maternelle à une autre langue. Les circonstances de ce passage sont actuellement souvent, mais pas toujours, liées à l'exil ou à l'immigration. Mais ne pourrait-on pas aussi associer au phénomène d'allophonie le cas d'écrivains qui vivent en quelque sorte un exil intérieur et qui traduisent à travers une langue littéraire, dans notre cas le français, un imaginaire autre?

Nous allons prendre deux exemples d'écrivains qui, dans des lieux et des circonstances différentes, ont exprimé un rapport ambigu à la langue française et qui ont développé une oeuvre littéraire dont certaines caractéristiques nous semblent redevables d'une situation linguistique et culturelle complexe. Nous mettrons en évidence deux caractéristiques très précises dont l'analyse s'insère dans une approche globale de l'allophonie que nous ne faisons que suggérer ici: leur propre réflexion sur le choix de la langue littéraire et leur particulière façon de traiter le référentiel dans l'indéfinition que nous croyons indirectement mais intimement liés.

Anthony Phelps est né à Port-au-Prince en 1928 et a émigré à Montréal en 1964 où il est devenu un des porte-parole de la communauté haïtienne. Il s'est souvent exprimé sur le caractère hybride de son oeuvre, variée car il a abordé tous les genres littéraires, et sur son rapport à la langue française. Comme pour de nombreux représentants de la littérature migrante haïtienne, force est de constater qu'il a créé un imaginaire profondément lié à ses origines et que lui-même a souvent été perçu comme un écrivain haïtien et non québécois ou canadien. Il est vrai que son apprentissage littéraire s'est réalisé en Haïti mais il est vrai aussi que son oeuvre majeure ne peut être comprise qu'à travers le filtre de l'exil. Un texte comme *Mon pays que voici*¹ est l'exemple type de l'écriture migrante dont la matière première est le pays d'origine abandonné, réel ou fantasmé.

Nous pensons que son oeuvre (en particulier ses romans) porte les stigmates d'une fracture identitaire. D'une part, il revendique dans son oeuvre et dans le discours qu'il tient à son propos des liens profonds avec la culture haïtienne à différents degrés et notamment dans le choix de la technique romanesque même. D'autre part, ses fictions nous plongent clairement dans son univers haïtien d'origine. Par contre le créole est absent de son oeuvre et il explique à plusieurs reprises l'impasse que représente pour lui le créole littéraire: « [...] mais j'ai dû me poser la question: dans quelle langue? Comment vais-je faire parler une bonne? Je n'ai pas solutionné le problème, mais j'ai choisi d'écrire en français, en utilisant des situations typées. C'est-à-dire que la plupart des sketches radiophoniques que j'ai écrits à ce moment-là, de 1960 à 1964, se passent dans un espace ou un lieu non précisé. »² ou encore « [...] je n'ai pas utilisé le créole alors que j'aurais pu, à certains moments, mettre cette langue dans la bouche de l'un ou l'autre des personnages. Mais il aurait fallu pour être « vraiment vrai », écrire la pièce en créole de A à Z et je ne manie pas le créole au niveau de la création. [...] il reste que mes personnages appartiennent, ou à la bourgeoisie, ou à la petite bourgeoisie. Ce sont des gens qui ont eu à peu près la même formation que moi, qui ont subi les mêmes pressions quant à la langue, quant à l'utilisation du créole. »³

Sa démarche par rapport à la langue nous semble éclairante: « La travailler non pas de manière vestimentaire, mais plutôt essentielle. C'est-à-dire prendre la langue française et lui imprimer ce que l'on peut appeler le génie haïtien, pas seulement en transformant des expressions, mais en transformant l'expression française même. [...] je suis Haïtien donc je dois écrire mon français différemment du Parisien ou de l'écrivain de l'Hexagone. Mais ce

¹ Publié en 1968 (éd. P.- J. Oswald, Honfleur).

² In Jonassaint, J., *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir. Des romanciers haïtiens de l'exil*, Paris, Ed. de l'Arcantère - Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1985, p.117.

³ *Ibid.* p.118.

n'est pas en mettant, ici et là, un mot exotique que nous allons vraiment nous approprier cette langue. [...] sur le plan syntaxique, je peux essayer, j'essaie de casser le rythme que le Blanc m'a foutu dans la tête: tu parles le français comme ça; tu dis comme ça. Moi je dis bon, je peux le parler comme ça et comme ça. Mais pas en prenant le créole et en essayant de le casser, de le transposer en français. Ce n'est pas bon, parce qu'on mélange deux langues... »⁴

Phelps semble s'éloigner en fait autant de la stratégie qui vise la récupération du créole pour lui donner un statut de langue littéraire que de celle qui prône l'hybridité. Son discours est parfois ambigu de ce point de vue, il rejette l'idée de la transposition et taxe cette démarche d'exotisation tout en revendiquant la singularité du français haïtien. En fait dans ses textes de fiction la langue, syntaxiquement et lexicalement, ne porte que peu la marque de son origine et c'est plutôt au niveau de la technique romanesque qu'il faut chercher un ancrage profond haïtien fruit d'une stratégie sur laquelle il s'est expliqué à plusieurs reprises. « [...] je pense que j'ai essayé – peut-être que je n'ai pas réussi – d'utiliser la technique de nos peintres haïtiens. C'est-à-dire qu'ils utilisent la toile en tant que support de la dimension temps, espace. Leurs toiles sont plates. Il n'y a pas de perspective, pas de profondeur de champ. Mais on peut passer d'un moment du tableau à l'autre, ou tout absorber d'un coup [...]. On suit le mouvement. Il y a une espèce de mouvement circulaire à l'intérieur de ces toiles qui nous fait passer d'un sujet à l'autre. »⁵

Si, dans ses romans en particulier, la référence à la réalité, surtout politique, haïtienne est explicite, elle est cependant aussi abstraite, imaginaire, distanciée et peut même être perçue comme superficielle. Ses personnages par exemple dépassent souvent l'ancrage spatio-temporel qui leur est assigné pour vivre des situations en somme communes à tout un chacun. Ils semblent voyager de la définition à l'indéfinition. Nous pensons par exemple à la description de la petite bourgeoisie haïtienne, notamment dans *Mémoire en colin-maillard*⁶. L'auteur reconnaît lui-même qu'il aurait pu aisément choisir un « pays fictif », un « territoire complètement imaginaire »⁷ pour situer l'intrigue de ce roman.

Cette réticence ou cette difficulté à ancrer l'oeuvre dans une réalité spatio-temporelle précise n'est probablement pas sans rapport avec sa position sur l'échiquier littéraire francophone. Phelps fait partie de ces écrivains qui, pour des raisons historiques et sociales, ont, dès l'enfance, été partagés entre deux langues au statut bien différent: le français, langue

⁴ *Ibid.* pp. 119-120.

⁵ *Ibid.* p.111.

⁶ Publié en 1976 (éds Nouvelle Optique, Montréal).

⁷ In Jonassaint, J., *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir. Des romanciers haïtiens de l'exil*, Paris, Ed. de l'Arcantère - Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1985, p.116.

d'obligation et de prestige et une autre langue cachée, intime et d'une culture revendiquée avec toujours plus de force ... à travers le français. On pourrait parler de double appartenance culturelle sous le signe de l'exil, réel ou intérieur.

L'exil de Paul Willems, auteur flamand francophone, est essentiellement intérieur, quoiqu'il se soit aussi exilé à Paris, mais son rapport au français littéraire rejoint sur de nombreux points, toute distance gardée, celui d'Anthony Phelps.

Il existe actuellement très peu d'écrivains flamands qui choisissent le français comme langue d'expression littéraire. Paul Willems a fait office d'exception sur l'horizon des lettres belges de langue française et il en était parfaitement conscient. Paul Willems a d'ailleurs ironisé sur son appartenance à une espèce en voie de disparition.

Jusque dans les années trente, époque où les revendications flamandes commencent à porter leurs fruits et se produisent une fracture institutionnelle et culturelle entre la communauté francophone et la communauté néerlandophone et le rejet du concept de littérature nationale belge, la question du choix de la langue littéraire ne se posait pas en termes de conflit collectif. Pour bon nombre d'écrivains flamands, qui parfois n'avaient qu'une connaissance passive, superficielle du néerlandais, le français s'imposait (mais il y a des exceptions de taille comme Henri Conscience, auteur bilingue qui choisit d'abandonner le français, choix politique difficile, car il était tout à fait conscient qu'en écrivant en néerlandais, il se marginalisait). Par la suite, les écrivains flamands, dans leur grande majorité, se sont retirés du champ littéraire francophone et seules persistent dans leur préférence pour le français, quelques rares exceptions comme Paul Willems. D'ailleurs s'agit-il vraiment d'un choix?

Paul Willems a une formation partagée entre deux langues, est anversoïse et a donc vécu la fracture et le malaise qui ont marqué la bourgeoisie francophone flamande de l'après-guerre, particulièrement nombreuse à Anvers. Il est conscient que sa situation a été marginalisée par l'évolution politique et culturelle de la Belgique et il perçoit le malaise linguistique et le statut incommode qui en découlent.

C'est par le biais de textes aux limites du rêve et de la réalité, que l'exercice de mémoire se réalise de façon indirecte. Paul Willems est poète, romancier et dramaturge et c'est à son œuvre de romancier que nous ferons référence ici. Son œuvre en prose, *La Chronique du Cygne*⁸ ou le recueil de nouvelles intitulé *Le Miroir de Delft*⁹ notamment, peut être qualifiée de fantastique ou de magique. Le réalisme magique, expression qui résume sans

⁸ Publié en 1949 (Plon, Paris) et réédité en 2001 (Labor, Bruxelles).

⁹ Publié en 1995 (Labor, Bruxelles).

doute le mieux la démarche de Paul Willems, gomme les frontières entre le mythe et la réalité, entre le passé et le présent, ouvre des portes qui débouchent quelquefois sur le merveilleux, mais plus généralement sur la désillusion, le désenchantement et le pessimisme. Par le biais d'une écriture poétique, il ne cesse d'interroger la dimension secrète du monde, l'envers des choses. Plusieurs explications ont été avancées pour comprendre cette attirance pour le merveilleux, voire le surnaturel¹⁰. On peut retenir celle qui met en évidence le lien profond qui existe entre les conditions culturelles de la création et la création elle-même. Le sentiment de perte d'identité, voire de disparition, de précarité sociale, linguistique et littéraire, peut expliquer cette difficulté à ancrer la fiction dans la réalité et cette tendance à nier les lois du réel. L'indéfinition spatio-temporelle et le flou fantastique peuvent répondre à la volonté des écrivains marginalisés dans leur pays, dans leur langue, exilés intérieurement, de se replier vers un ailleurs étrange, vague, inquiétant et d'exprimer métaphoriquement la réalité sociale de leur époque. L'appréhension complexe du réel, le malaise linguistique et la question de la perte d'identité sont en effet les lignes maîtresses de l'œuvre désenchantée de Willems. Il est difficile de ne pas faire le lien avec la situation des écrivains francophones flamands, même si cette problématique est abordée de biais, car les références flamandes sont souvent discrètes. Willems écrit à ce propos: « J'ai d'abord commis l'erreur de donner à mes personnages des noms anversoïses comme Hendrickx ou Peeters. Tout de suite, ces noms ont sonné faux [...] il y avait contradiction. C'était l'un ou l'autre: un lieu dit réel ou un lieu rêvé »¹¹. Willems s'est exprimé sur cette difficulté à préciser socialement, géographiquement, historiquement ses fictions: « Il est impossible pour un auteur flamand de langue française d'écrire *en prise directe* sur un lieu précis situé en Flandre. Les écrivains flamands eux, ont pu le faire avec efficacité et force »¹², ou encore « Voilà donc le théâtre flamand de langue française voué aux lieux rêvés. Défense d'entrer dans les salons de Molière ou dans la cuisine de Pinter. Nous sommes mis au défi d'inventer des lieux scéniques et, en même temps, nous sommes obligés de créer un langage qui réponde au lieu et à la situation choisis. »¹³. Il faut reconnaître que les allusions directes à la Flandre sont comptées et que l'imaginaire flamand n'est que peu perceptible dans l'œuvre de Willems.

¹⁰ Voir à ce propos A.-M. Gunnesson, *Les écrivains flamands et le champ littéraire en Belgique francophone*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2001.

¹¹ P. Willems, *Un arrière-pays. Rêveries sur la création poétique*, Louvain-La-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 1989, p.112.

¹² in Emond, P., Ronse, H., et van de Kerckhove (éds), *Le monde Paul Willems*, Bruxelles, Labor, 1984, pp. 230-231.

¹³ *Ibid.* p.231.

Son regard sur la langue en dit long sur le malaise identitaire. Conscient que, pour un écrivain, vivre dans un milieu dont on ne parle pas la langue est dramatique, il commence par s'exiler à Paris. En 1978, il commente cette époque et écrit « j'enviais les écrivains flamands qui avaient toutes les chances. Ils participaient à la renaissance du néerlandais et n'avaient qu'à puiser aux sources vives du langage dont moi, francophone de Flandre, j'étais privé. Changer de langue? Impossible. La partie créative de nous-mêmes se forme très tôt par associations mystérieuses qui se font entre le monde et le centre de nous-mêmes, là où brûle notre lampe secrète »¹⁴.

Ce déchirement linguistique et cette frustration se traduisent dans son œuvre, par une incroyable inventivité dans les métaphores qui reflètent l'impasse du langage et de son efficacité communicative. Pour prendre quelques exemples concrets dans un de ses derniers textes publiés, le recueil de nouvelles *Le vase de Delft*, signalons le langage particulier de Don Giorgio dont on dit qu'il « était en marge [...] peut-être à cause de son curieux langage. On le sentait autre »¹⁵, curieux langage truffé de néologismes et d'idiotismes tronqués, ou celui du personnage de Lucien qui ne s'exprime qu'à travers des sentences et des jeux de mots, ou bien le journal intime de Denis, dicté poétiquement par la pluie et qui se transforme en langage chiffré, à la base de la rupture sentimentale des personnages, ou encore les sentences incompréhensibles, les phrases informulées de Max B., les phrases inachevées d'« Elle », ou les lettres elliptiques d'Olivia.

Il faut sans aucun doute distinguer différents cas de figure de littérature allophone: l'écrivain exilé qui emprunte la langue du pays d'accueil mais vit dans la perspective d'un retour au pays, l'écrivain immigrant et l'impérieuse nécessité d'intégration, l'écrivain attiré par le prestige d'une langue littéraire qui n'est pas la sienne et se l'approprie, et peut-être aussi, nous semble-t-il, tous ceux qui, pour des raisons historiques, socioculturelles, sont confrontés dans leur propre culture à un exil intérieur, ceux qui se sentent tiraillés entre une culture dont ils ne dominent pas la langue littéraire et une langue qui méconnaît leur culture, ceux qui se situent dans les marges. Dans tous les cas, le choc des langues et des cultures peut se produire avec la même intensité et provoquer le même fractionnement identitaire, mais peut aussi générer un terreau littéraire riche d'opportunités de renouvellement des normes et modèles d'écriture. Que ce soit chez Anthony Phelps ou chez Paul Willems le rapport à la langue française est ambigu, au point que tous les deux semblent osciller entre une compétence littéraire en français et une incompétence littéraire frustrante dans la langue de

¹⁴ *Ibid.* p.229.

¹⁵ Willems, P., *Le Vase de Delft et autres nouvelles*, Bruxelles, Labor, 1995, p.22.

l'intimité. L'usage du français n'est probablement pas étranger à l'indéfinition référentielle que nous retrouvons chez ces deux auteurs, quoique de forme différente. Le référentiel explicite mais abstrait haïtien de Phelps ou la difficulté à s'autoreprésenter de Willems nous semblent un exemple des nombreuses implications dans la création romanesque d'un bilinguisme partiel.

LAURENCE MALINGRET

Universidade de Santiago de Compostela

La caricatura en Mme du Deffand: una manera de percibir al otro

Elogiar la diferencia, darse cuenta de la otredad es, en cierta manera, tener conciencia de sí y percibir al otro. Esta idea era bien querida de Octavio Paz, quien, en su *Laberinto de la soledad* daba cuenta de la incurable otredad que padece lo uno. Recordemos sus palabras:

El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión. Por eso cada vez que se siente a sí mismo se siente como carencia de otro, como soledad [...].

Así, sentirse solos posee un doble significado: por un parte consiste en tener conciencia de sí; por la otra, en un deseo de salir de sí. La soledad que es la condición misma de nuestra vida, se nos aparece como una prueba y una purgación a cuyo término angustia e inestabilidad desaparecerán. La plenitud, la reunión, que es reposo y dicha, concordancia con el mundo, nos esperan al fin del laberinto de la soledad¹.

La marquesa du Deffand al describir su entorno, era consciente también de esa búsqueda de la otredad que significa un abandono del yo, huyendo de su tedio, de su incurable “ennui” la marquesa hacía que le leyeran o escribía sus famosas cartas, intentando derrumbar el blindaje de su personalidad. Si existió una fisionomía que representó el espíritu de sociedad en el siglo XVIII francés, en lo que atañe a lo más elegante y refinado, esa fue Mme du Deffand.

En el tiempo de esta autora, la mujer vivía presa en la imagen que la sociedad masculina le imponía; nos atrevemos a afirmar que hubo mujeres ya en su época que osaron transgredir las normas impuestas por la “bienséance” y llegaron a publicar sus escritos pero eran aún temerosas y en la mayoría de las ocasiones, ocultaban su identidad. La mujer si se atreve a amar, a elegir, si se atreve a ser ella misma, como le ocurrió a la marquesa, debe romper esa imagen con la que el mundo encarcela su ser.

En verdad, Marie de Vichy-Chamrond amó a lo largo de su vida y mucho pero su período más creativo fue aquel en el que conoció al escritor inglés H. Walpole y con el cual vivió un romance, debido más a su capacidad transgresora que a la de él pues, en sus cartas a este hombre, descubre completamente su corazón. Mezières la describe perfectamente cuando dice:

Froideur plus apparente que réelle. Mme du Deffand ne prodigue pas ses affections. Sa clairvoyance personnelle, l'expérience que lui a donnée de bonne heure l'usage du monde

¹ Paz, O.: *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 2000, pp.341-342.

l'empêchent de croire à la solidité, à la durée des amitiés humaines. [...] Même revenue de tout, désabusée de la vie jusqu'au plus amer désespoir, ne pouvant se passer de ses commensaux habituels et ne faisant fonds sur l'attachement d'aucun d'eux, elle a encore la force d'aimer Walpole, de pouvoir être heureuse ou malheureuse par lui².

En sus misivas, Mme du Deffand presenta con discernimiento la última etapa de una sociedad presta a extinguirse, pues por esos años (1760-80) su círculo ya estaba condenado a muerte y el futuro en otra parte: « Un scepticisme inné, une légèreté inflexible, un rejet de l'enthousiasme qui oscillait entre rire et dégoût, tout cela mêlé à un attachement sans faille aux idéaux ardu et astreignants de la civilité »³.

De esta manera describe al grupo de hombres y mujeres cuya juventud había transcurrido y bromeado en la corte del Regente Lytton Strachey, el escritor inglés, nostálgico del siglo XVIII y amigo de Virginia Wolf. Al igual que Mme du Deffand, destacaba en los retratos y en el arte de evocar a la gente con pocos trazos rescatándola del pasado. Él, junto con Lionel Duisit, han sido, en gran medida, las referencias que hemos tomado para analizar con más profundidad el estilo de Mme du Deffand en su galería de retratos y de caricaturas.

L. Strachey afirmaba que en el círculo de la marquesa, la conversación no se agotaba nunca. Para estas personas era como la savia de la vida, su esencia oculta, la atmósfera de donde se nutría la materia de la existencia, la única realidad eterna:

Elle devait être brillante, charmante, légère, gaie et rapide; jamais profonde ni intime, ni saisissante; pas plus que véhémement affectée, languissante où ô grand jamais, ennuyeuse⁴. [...] Et voilà que, par instants, l'esprit de la marquise se cristallisait et le caractère lançait une pluie de bijoux resplendissants, qu'on rattrapait comme on le pouvait⁵.



Toute perception en elle chez elle était intellectuelle; les regards pénétrants de sa vision mentale ne voyaient dans les objets du monde des sens que des purs à-côtés. [...] Le vocabulaire est limité; mais chaque mot est le bon; cette vieille dame de la haute société qui ne s'était jamais inquiétée de son style, dont l'écriture-et l'orthographe- se forgeaient à la lumière de la seule nature, était passée maître dans l'une des tâches les plus ardues de la pratique littéraire. « l'art de dire en un mot tout ce qu'un mot peut dire »⁶.

Elle prenait un mortel plaisir à analyser « les nuances des sottises » parmi l'engeance qu'elle côtoyait⁷.

En lo concerniente a su afición por retratar a conocidos y amigos, la propia marquesa du Deffand se veía de esta manera en su autorretrato literario:

² Mezières, A.: *Pages d'automne*, « Madame du Deffand et sa famille », París, Hachette, 1911, p.119.

³ Strachey L.: *Scènes de conversation*, París, Gallimard, 1991, pp. 53-54.

⁴ *Ibidem*, p.63.

⁵ *Ibidem*, p.64.

⁶ *Ibidem*, p.73.

⁷ *Ibidem*, p.77.

Elle est toujours tentée d'arracher les masques qu'elle rencontre⁸. Infailliblement, ses yeux aveugles perçaient à jour les faiblesses, la méchanceté ou le ridicule qui se cachaient derrière la façade la plus grave ou la plus séduisante⁹;
Parfois le monde où elle évoluait se présentait à sa vision intérieure comme un effroyable mécanisme d'horlogerie aussi intolérable que dénué de sens¹⁰.

Profundicemos ahora en la técnica narrativa que ella maneja con tanta habilidad al decir de sus coetáneos y biógrafos, o sea los medios de los que se servía esta lúcida mujer a la hora de realizar un retrato, la forma de percibir al otro.

Lionel Duisit afirma que existen dos métodos para la caracterización de un personaje: el abstracto o el dinámico. Con el primero el artista asume la interpretación del personaje para dar de él su definición personal; mediante el segundo el personaje se presenta por sí mismo a través de sus gestos, de su manera de actuar, dejando al lector sacar sus propias conclusiones. Mme du Deffand, debido a la ceguera que padeció, se vio obligada a reconstruir sus sensaciones visuales siguiendo sus recuerdos o el testimonio de terceros, adaptándose más al primer método, al abstracto.

Introduciéndonos en su *Galerie de portraits* y analizando sólo algunos, por la imposibilidad de abarcarlos todos en esta comunicación, hemos coincidido con las reflexiones que su querido amigo Horace Walpole ponía de manifiesto con estas palabras:

Quelques-uns des portraits peints par madame du Deffand dans ce volume sont des chefs-d'oeuvre, notamment ceux de la duchesse douairière d'Aiguillon, de la princesse de Talmont et de madame du Châtelet. Ils sont écrits avec toute la grâce, toute la facilité et toute l'élégance du meilleur temps de Louis XIV; ils font preuve d'une profonde pénétration, et dénotent une grande solidité de jugement¹¹.

Existen estudiosos de las posibles correspondencias o similitudes entre los rasgos somáticos y el carácter del individuo. Con ello se pretende destacar el acuerdo general que parece existir en la descripción de algunos tipos. Pero todo ello no es sino un convencionalismo cuya raíz se remonta a la Antigüedad. El profesor R. Senabre cita el ejemplo de Cicerón, quien ya entendía que el retrato debía atender no solo a los detalles físicos sino también a los psicológicos, al temperamento y a la personalidad del individuo en cuestión. Cuando lo que predomina es la descripción física del personaje se habla de prosopografía, mientras que cuando lo que prima es la presentación del interior, del sustrato anímico y espiritual que guía el comportamiento del personaje hablamos de etopeya¹². Es

⁸ Cf. T. II de su *Correspondance*, "galerie de portraits", Genève, Slatkine Reprints, 1989.

⁹ Strachey, L., *op.cit.*, p.78.

¹⁰ *Ibidem*, p.79.

¹¹ Deffand, Mme du: *Correspondance*, T. II, p.734.

¹² Senabre, Ricardo: *El retrato literario (Antología)*, Salamanca, Ed. Colegio de España, 1997, p.10.

sabido que el retrato, como técnica narrativa, se presenta como un texto que ofrece datos sobre el ser de un personaje, ya sea real o ficticio. Se incluye en diversos géneros sin pertenecer a ninguno en particular. En Mme du Deffand es una forma de percibir al otro de manera cáustica. Ella retrataba en su *Correspondance* a los personajes que el siglo ponía ante ella, al igual que La Bruyère en sus *Caractères* y Saint-Simon en sus *Mémoires* quienes practicaron, asimismo, con suma destreza esta técnica literaria.

A continuación, examinamos con más detenimiento los retratos literarios seleccionados en esta comunicación. El primero corresponde a la duquesa d'Aiguillon, Anne Charlotte de Crussol (1700-1772) mujer de Emmanuel Armand de Vignerot du Plessis de Richelieu, duc d'Aiguillon y amiga de la princesa de Conti. Mujer culta y dueña de un *salon* donde se codeaban los literatos con la alta nobleza, he aquí parte de su retrato:



Mme la duchesse d'Aiguillon a la bouche enfoncée, le nez de travers, le regard fol et hardi, et malgré cela elle est belle. L'éclat de son teint l'emporte sur l'irrégularité de ses traits.

Sa taille est grossière, sa gorge, ses bras sont énormes; cependant elle n'a point l'air pesant ni épais: la force supplée en elle à la légèreté. Son esprit a beaucoup de rapport avec sa figure: il est pour ainsi dire aussi mal dessiné que son visage, et aussi éclatant: l'abondance, l'activité, l'impétuosité en sont les qualités dominantes. Sans goût, sans grâce et sans justesse, elle étonne, elle surprend, mais elle ne plaît ni n'intéresse.

Sa physionomie n'a nulle expression; tout ce qu'elle dit part d'une imagination déréglée.

C'est quelquefois un prophète qu'un démon agite, qui ne prévoit ni n'a le choix de ce qu'il va dire: ce sont plusieurs instruments bruyants dont il ne résulte aucune harmonie. C'est un spectacle chargé de machines et de décorations, où il se trouve quelques traits merveilleux sans suite et sans ordre, que le parterre admire, mais qui est sifflé des loges [...].

Semblable à la trompette du jugement, elle est faite pour ressusciter les morts: ce sont les impuissants qui doivent l'aimer, ce sont les sourds qui doivent l'entendre¹³.

En este retrato el aspecto físico parece indicar un conflicto entre elementos o nociones contradictorias. La fórmula abstracta según Duisit orienta interpreta y orienta los datos de la descripción, desprendiéndose de esta descripción una impresión de dinamismo y de grandeza imponentes que los rasgos de carácter no hacen sino reforzar. Por consiguiente, cuando la marquesa incluye los rasgos físicos es porque tienen un valor necesario o, en otras palabras, demostrativo, dejan de ser detalles para convertirse en signos¹⁴.

El segundo retrato en el que nos detuvimos fue el de la princesa de Talmont, Marie-Jablonowska (retratada también por Voltaire en sus *Oeuvres complètes*, edición Garnier, 1877 T. 10 y por Mme de Graffigny en su *Correspondance*):

¹³ Deffand, Mme du: *Correspondance*, T. II, «Galerie des portraits», p.741-2.

¹⁴ Duisit, L., *op.cit.*, p.79.

Madame de Talmont a de la beauté et de l'esprit; elle a une intelligence vive, et ce tour de plaisanterie qui est le partage de notre nation paraît lui être naturel. Elle conçoit si promptement les idées des autres, que l'on y est souvent attrapé, et qu'on lui fait l'honneur de croire qu'elle a produit ce qu'elle n'a fait qu'entendre. Son imagination n'a nulle fécondité, et ce qu'elle a d'esprit ne peut s'exercer que sur les choses agréables et frivoles: elle n'a ni la suite ni la justesse nécessaire pour les choses de raisonnement. Sa conversation est facile et a tout l'agrément et toute la légèreté française. Sa figure même n'est point étrangère: elle est distinguée sans être singulière. Un seul point la sépare des mœurs, des usages et du caractère de notre nation: c'est sa vanité. On ne peut s'y méprendre: la nôtre est plus sociable; en nous donnant le désir de plaire, elle nous apprend les moyens d'y parvenir: la sienne, vraiment sarmate, est sans art, sans industrie; elle ne saurait se résoudre à flatter ceux dont elle veut être admirée. Les hommages, les louanges, les préférences lui paraissent un droit naturel qu'elle doit avoir sur tout ce qui l'environne. Elle se croit parfaite; elle le dit, et elle veut qu'on la croie. Ce n'est qu'à ce prix qu'on peut jouir de l'apparence de son amitié: je dis apparence, car elle n'a aucuns sentiments qui puissent s'épancher sur les autres: ils sont tous renfermés en elle-même. Elle voudrait cependant être aimée; mais sa vanité seule l'exige, son cœur ne demande rien¹⁵.

La princesa de Talmont ha sabido aclimatarse a la vida francesa y ha adquirido un cierto barniz intelectual. No obstante, en el retrato que le hace, la marquesa se centra en la naturaleza de la vanidad de Mme de Talmont. La autora va desmontando el mecanismo de la misma y determina sus manifestaciones ridículas (*elle le dit et elle veut qu'on la croie*) poniendo de manifiesto el gran vacío de corazón que recubre dicha vanidad.

Su personalidad fútil y caprichosa se ve reflejada en este pasaje en el que se retrata una de sus poses características:

Sa contenance n'a rien d'aisé ni de naturel, elle porte le menton haut, les coudes en arrière. Son regard est étudié: il est successivement tendre et dédaigneux, fier et distrait; on voit qu'il n'est point l'expression d'aucuns mouvements qui se passent en elle, mais une affectation pour être plus touchante, plus imposante, etc.

L'heure de la toilette, de ses repas, de ses visites, tout est marqué au coin de la bizarrerie et du caprice, sans déférence pour ceux qui lui sont supérieurs, sans égard ni politesse pour ses égaux, sans douceur et sans humanité pour ses domestiques¹⁶.

En un tercer retrato, el de la marquesa de Châtelet, amiga íntima de Voltaire y enemiga declarada de la marquesa du Deffand, ésta caricaturiza a través de la sátira y la ironía más que en ningún otro. El comienzo recoge una breve descripción de los rasgos somáticos de esta mujer, con un sarcasmo sutil, que se torna hiriente al describir su coquetería; el carácter d'Emilie du Châtelet y su voluntad de parecer lo que no es, se convierte en la diana de su mordacidad. Y, por último, Mme du Deffand le recrimina servirse de la gloria y fama de Voltaire para aumentar la suya:

¹⁵ Deffand, Mme du: *Correspondance*, «Galerie des portraits», p.737-8.

¹⁶ *Ibidem*, p.738.

Représentez-vous une femme grande et sèche, le teint échauffé, le visage aigu, le nez pointu, voilà la figure de la belle Émilie; figure dont elle est si contente, qu'elle n'épargne rien pour la faire valoir: frisure, pompons, pierreries, verreries, tout est à profusion; mais comme elle veut être belle en dépit de la nature et qu'elle veut être magnifique en dépit de la fortune, elle est obligée, pour se donner le superflu, de se passer du nécessaire, comme chemises et autres bagatelles.



Elle est née avec assez d'esprit; le désir de paraître en avoir davantage lui a fait préférer l'étude des sciences les plus abstraites aux connaissances agréables: elle croit par cette singularité parvenir à une plus grande réputation, et à une supériorité décidée sur toutes les femmes. Elle n'est pas bornée à cette ambition, elle a voulu être princesse, elle l'est devenue nos par la grâce de Dieu ni par celle du roi, mais par la sienne. Ce ridicule lui a passé comme les autres on s'est accoutumé à la regarder comme une princesse de théâtre, et on a presque oublié qu'elle est femme de condition.

Madame travaille avec tant de soin à paraître ce qu'elle n'est pas qu'on ne sait plus ce qu'elle est en effet; ses défauts mêmes ne lui sont peut-être pas naturels, ils pourraient tenir à ses prétentions; son peu d'égard à l'état de princesse, sa sécheresse à celui de savante, et son étourderie à celui de jolie femme.

Quelque célèbre que soit madame du Châtelet, elle ne serait pas satisfaite si elle n'était pas célébrée, et c'est encore à quoi elle est parvenue, en devenant l'amie déclarée de M. de Voltaire; c'est lui qui donne de l'éclat à sa vie, et c'est à lui à qui elle devra l'immortalité¹⁷.

En los retratos caricatura de Mme du Châtelet y de la duquesa d'Aiguillon, la marquesa parece poner en práctica el viejo proverbio de que la cara es el espejo del alma.

El cuarto retrato que examinamos es el de Mme de Chaulnes, (también retratada por los Goncourt en *Portraits intimes du XVIII siècle*, por Carmontelle, y por Saint-Simon en sus *Mémoires*). De este último conocemos algunos de los rasgos que le dedica:

C'étoit pour la figure extérieure, un soldat aux gardes, et même un peu suisse habillé en femme; elle en avoit le ton et la voix, et des mots du bas peuple; beaucoup de dignité, beaucoup d'amis, une politesse choisie, un sens et un désir d'obliger qui tenoient lieu d'esprit, sans jamais rien de déplacé, une grande vertu, une libéralité naturelle, et noble avec beaucoup de magnificence, et tout le maintien, les façons, l'état et la réalité d'une fort grande dame, en quelque lieu qu'elle s'y trouvât¹⁸.

En las cartas a Hénault (8 juillet 1742) la marquesa du Deffand acumula los detalles pintorescos sobre Mme de Chaulnes cuando las circunstancias se prestan a ello; Los gestos se exageran y se precipitan como en una pantomima sobre todo cuando hace referencia a la gula de esta mujer que tuvo como compañera en Forges, ciudad balneario.

Al retratarla, Mme du Deffand utiliza la metáfora en forma de paradoja para caracterizarla¹⁹ (*tout l'or de Pérou...*) y describe la inconsistencia y vida desordenada de la duquesa, ávida por emprender cosas pero quizá incapaz de acabarlas:

¹⁷ Deffand, Mme du, *op.cit.*, pp.762-3.

¹⁸ Saint-Simon: *Mémoires*, París, L. Hachette, 1856, T. II, p.247 y s.

¹⁹ Cf., *Duisit L.*, p.75.



L'esprit de Mme la duchesse de Chaulnes est si singulier, qu'il est impossible de le définir; il ne peut être comparé qu'à l'espace; il en a pour ainsi dire toutes les dimensions, la profondeur, l'étendue et le néant; il prend toute sorte de formes et n'en conserve aucune; c'est une abondance d'idées toutes indépendantes l'une de l'autre, qui se détruisent et se régénèrent perpétuellement. Il ne lui manque aucun attribut de l'esprit, et l'on ne peut dire cependant qu'elle en possède aucun, raison, jugement, habileté, etc. On aperçoit toutes ces qualités en elle, mais c'est à la manière de la lanterne magique; elles disparaissent; à mesure qu'elles se produisent tout l'or de Pérou passe par ses mains sans qu'elle en soit plus riche. Dénué de sentiment et de passion, son esprit n'est qu'une flamme sans feu et sans chaleur, mais qui ne laisse pas de répandre une grande lumière.

Tous les objets la frappent, aucun ne l'attache ni ne la fixe; les impressions qu'elle reçoit sont passagères. L'extrême activité de son imagination fait qu'elle s'abandonne sans examen et sans ressource à tous ses premiers mouvements. Elle s'engagera dans une galanterie, et s'en dégagera avec tant de précipitation, qu'elle pourra bien oublier jusqu'au nom, jusqu'à la figure de son amant. Si elle entre dans quelques projets, dans quelques intrigues où il soit nécessaire d'agir, l'ardeur, l'intelligence, l'habileté, rien ne lui manquera, et elle pourra contribuer au succès, mais si les circonstances exigent de la patience, de l'inaction, elle abandonnera bientôt l'entreprise [...].²⁰

La condesa de Boufflers protagoniza el último retrato que estudiamos en estas líneas. Ella fue amante del príncipe de Conti, hermano de la duquesa de Chartres. Era conocida, en *Correspondance* de Mme du Deffand, con el epíteto irónico del *Idole du Temple*, que demuestra desde el principio el sarcasmo implacable de la marquesa du Deffand, sobre todo cuando alude a su situación irregular con un príncipe de sangre. La respuesta de Mme de Boufflers, recogida por Sainte-Beuve, no se hace esperar: « Quiero devolver a la virtud con mis palabras lo que le quito con mis actos »²¹.

En una carta a Walpole (fechada en mayo de 1766) la marquesa cuenta que ésta se sabe sublime sin necesidad de hacerse notar porque ya reinaba:



J'aimerais bien mieux qu'il ... m'eût traitée comme M. de Saulx ou comme l'Idole qui toujours s'aime et s'admire, et qui dans cette contemplation ne voit et ne sait rien que ce qui peut augmenter sa gloire²².

Mme de ... sans être ni belle, ni fraîche, ni même jolie ... ni bien faite, a beaucoup de grâce dans tout l'ensemble de son visage et de sa personne ... Sa conversation, sans être froide ni ennuyeuse, n'est ni fort brillante, ni fort piquante, ni même fort animée; elle ne dit rien de mal, rien de plat, mais il lui échappe peu de traits [...] son cœur ou plutôt son âme, car de cœur je ne lui en connais pas, est factice comme son esprit²³.

²⁰ Deffand, Mme du, *op.cit.*, T.II, pp.745-6.

²¹ Recogido en Craveri, Benedetta: *Mme du Deffand y su mundo*, Madrid, Siruela, p.84.

²² Deffand, Mme du, *op.cit.*, T. II.

²³ Duisit, L., *op.cit.*, p.84.

L. Duisit y B. Craveri coinciden en lo despiadado de este retrato de Mme du Deffand, plagado de impresiones y detalles negativos. Llegamos a tener una idea de esta mujer a través de la obvia intención satírica del epíteto con el que la marquesa du Deffand alude a ella. ¿No es un ídolo un objeto que por sí mismo no es nada y que sólo se sostiene en su aparente divinidad por el culto que se le rinde? Así percibía Mme du Deffand a la condesa de Boufflers.

Hemos tenido ocasión de comprobar a través de los retratos seleccionados que además de ilustrar la sociedad aristocrática de principios de siglo XVIII, la percepción que tenía del otro la autora corresponde plenamente a los procedimientos que se ponen en práctica con la caricatura.

En otras palabras, por medio de esta técnica de caracterización humana Mme du Deffand pone de manifiesto que su intención preside a la enunciación. Aislado ciertos rasgos, que engorda o nutre en detrimento de otros, la autora realiza esbozos rigurosos de los personajes, que quizá sean de mayor peso significativo que los verdaderos retratos, convirtiéndose en una gran caricaturista. A esto añade ciertas dotes satíricas conjugando la rapidez de su visión a un cierto virtuosismo de mente, desembocando en el rasgo malicioso y en el epíteto inesperado.

Mientras que en el retrato el espíritu es inofensivo, en la caricatura es tendencioso en aras de desacreditar a alguien y de compartir con el destinatario, cómplice del emisor, la burla y la depreciación. La caricatura pone en movimiento las marcas de la subjetividad afectiva y axiológica negativas: muestra términos y connotaciones peyorativas, sufijos, adjetivos y sintagmas que desprecian y no valoran en su justa medida a los personajes.

La sinécdoque, la parte por el todo, es el procedimiento típico de la caricatura, y permite a la autora someter a los sujetos a todo tipo de distorsiones. De esta manera se llega a traer hasta el primer plano un aspecto parcial pero diferenciador de la fisonomía, identificando el personaje con ese aspecto lo que justifica el empleo de esta figura del lenguaje literario.

Uno de los significados de la caricatura es el de que desfigura o acusa, funciones que se convierten, en definitiva, en sus funciones de base, éstas han sido alcanzadas por Mme du Deffand.

M^a DEL CARMEN MARRERO MARRERO

Universidad de La Laguna

La percepción de la realidad y el personaje femenino en los *fabliaux*

La función del *fabliau* es hacer reír¹, provocar una risa inmediata, despreocupada, masiva, y este requisito de partida determina todo en este género narrativo: forma, temática y personajes. Con una media de trescientos versos, el *fabliau*, cuya vida literaria se extiende desde finales del siglo XII hasta la primera mitad del XIV, se caracteriza por su brevedad y por la presentación de temas primarios, desarrollados en interacciones sociales de la vida cotidiana más rentables desde el punto de vista cómico: los equívocos accidentales o premeditados, los maltratos injustificados o no, las traiciones descaradas, los engaños audaces... Los personajes pertenecen a todos los grupos sociales propios de la *comédie moyenne*² y están caracterizados por medio de vicios estereotipados de manera que «la femme est aussi luxurieuse que le prêtre, le bourgeois berné comme le chevalier ou le vilain»³.

Con este universo humano, los *fabliaux* presentan un perfil de interacciones sociales dicotómico: por un lado, encontramos las interacciones simples donde los personajes participan de buena fe con sus deseos, aspiraciones o limitaciones. Por otro lado, tenemos las interacciones basadas en el acto de convencer por medio del cual se buscan aliados unidos por un vínculo social compartido. A pesar del hecho de que en sí *convencer* constituya una alternativa al empleo de la violencia física y, en consecuencia, un signo de refinamiento social, este tipo de actuación no está exento de un cierto grado de *violencia*⁴ dado que a través del acto de convencer, bajo cualquiera de sus formas, se busca provocar un cambio de comportamiento del otro siempre de acuerdo con la percepción de la realidad y los intereses del manipulador. Es indudable que existen otros recursos que permiten a un personaje alcanzar sus objetivos de manera más rápida y expeditiva como hacer uso de la posición social, transgredir abiertamente las leyes o recurrir a la violencia. Sin embargo, para obtener un resultado perdurable, todos ellos requieren en su ejecución una posición de fuerza por parte de quien los emplea que neutralice las eventuales consecuencias sociales, legales o físicas.

¹ La vigencia de la definición de J. Bédier, « Les fabliaux sont des contes à rire en vers » (*Les Fabliaux* [1893], París, Librairie Honoré Champion, 1969, p.30) es indudable.

² *Ibid.*, p.328.

³ Boutet, D., *Les fabliaux*, París, PUF, 1985, p.120.

⁴ Breton, P., *L'argumentation dans la communication* (1996), París, Découverte, 2001, p.3-6.

Además, desde el punto de vista de su rentabilidad cómica, estas historias donde un personaje fuerte despliega su poder no despiertan el interés mucho más allá de una primera curiosidad. Por el contrario, resultan más atractivas las historias donde el personaje débil (por su posición social, económica o su naturaleza física) logra invertir la situación y, gracias a una estrategia de manipulación, consigue sus objetivos a costa del fuerte. La imagen de transgresión que este tipo de cuentos transmite tiene mucho mayor calado cómico y, por lo tanto, tiene mayor poder sobre las expectativas del receptor, quien comparte sin duda esta visión de la vida resumida en *Le Vilain qui conquis paradis par plait* (III, LXXXI, 209-214)⁵ por medio de la afirmación «Mielz valt engiens que ne fait force » (v.179).

En este marco, el personaje femenino es quien mejor cumple con el perfil débil desde los puntos de vista social, económico o físico por la imagen que la religión, el devenir histórico y las estructuras socio-económicas le han impuesto. Conscientes de ello, los autores de *fabliau* erigen a la mujer en una de las protagonistas por excelencia de la manipulación. Sin embargo, debemos precisar que no todos los personajes femeninos utilizan este recurso ya que el perfil del manipulador requiere especialmente un espíritu de rebeldía y de iniciativa propio de la edad adulta y, en especial, presenta una clara contradicción con la asunción del modelo de sumisión tradicionalmente impuesto a la mujer. Por ello, aunque el perfil del personaje femenino en el *fabliau* cubre todas las edades, estos cuentos muestran una especial inclinación por la mujer adulta frente a sus otras etapas vitales. De esta forma, la presencia de niñas (y, en general de niños) es muy limitada y, cuando aparecen, tienen solo un valor instrumental dentro de la intriga como en el caso del cuento titulado *Du Prestre qui fu mis au lardier* (II, XXXII, 24-30). Tampoco es numerosa la presencia de las jóvenes adolescentes y generalmente está supeditada al imperativo del desarrollo de historias de carácter erótico. Las jóvenes aparecen así en su despertar sexual como víctimas propicias de los seductores por su necesidad e ignorancia excesivas como en el caso de los cuentos *De la Grue* (V, CXXVI, 151-160), *De l'Escuiruel* (V, CXXI, 101-108) o *De la Pucelle qui vouloit voler* (IV, CVIII, 208-211). Ni siquiera en las historias donde no queda tan claro el alcance de su inocencia, las jóvenes tienen la capacidad para dejar de ser objeto pasivo de la acción del seductor tal como vemos en *De la Damoiselle qui n'ot parler de fotre qui n'aüst mal au cuer* (V, CXI, 24-31) o *De la Pucele qui abevra le poulain* (IV, CVII, 199-207).

⁵ Las citas de los *fabliaux* pertenecen todas a la edición de Anatole de Montaiglon y Gaston Raynaud de 1872-1890, reeditada por Slatkine Reprints en 1973. Para simplificar las referencias, los *fabliaux* y las citas serán ubicados únicamente por medio del número del tomo, del cuento y de sus páginas.

En su edad adulta, la mujer presenta en los *fabliaux* dos tipos de actitudes: una de sumisión a la voluntad del marido o al deseo erótico de un tercero, de manera que no hay realmente gran diferencia con el personaje de la joven. En el mejor de los casos, la esposa solicitada de manera licenciosa por un tercero advierte a su marido de esta circunstancia y se convierte en su cómplice en el programa de manipulación puesto en práctica para vengarse del perturbador o perturbadores, como en el caso del cuento *D'Estormi* (I, XIX, 198-219).

La segunda actitud esencial de la mujer adulta en el *fabliau* está basada en la fuerza, aunque no realmente en la fuerza física. En este sentido, se constata que el uso de la violencia por parte de la mujer, de indudable efecto cómico en cualquiera de sus vertientes y justificaciones⁶, está limitada a esposas que no se resignan al papel que la sociedad les asigna en el matrimonio y quieren someter al marido por medio de la fuerza física como en *De Sire Hain et de Dame Anieuse* (I, VI, 97-111). A veces, el constante deseo de contradecir al esposo y mostrar su fuerza lleva al personaje femenino a una posición de sistemática oposición a los deseos del cónyuge, como en *De la Dame escolliée* (VI, CXLIX, 95-116), o, cuando la fuerza del rencor es incontrolable, hace que desperdicie tontamente una gran oportunidad de mejorar sus condiciones de vida con tal de perjudicar al marido como ocurre en *Les .III. souhais saint Martin* (V, CXXXIII, 201-207).

Es indudable que estas historias de mujeres pendencieras y vindicativas poseen un gran valor cómico, basado en la presentación exagerada de una especie de mundo al revés donde el marido está sometido a la voluntad de la esposa. Sin embargo, los *fabliaux* van a detener su mirada fundamentalmente en la fuerza basada en la transgresión y, en este sentido, la mujer es presentada como una experta en la manipulación, la *ruse*, porque, tal como se afirma en *Le dit des perdrix* (I, XVII, 188-193), « Fame est fête por decevoir;/Mençonge fet devenir voir,/Et voir fet devenir mençonge » (vv.151-153).

Dentro de las dos funciones esenciales de la manipulación, el número de cuentos donde el personaje femenino pone en práctica un programa de manipulación para reforzar el orden establecido está limitado a un caso, siempre sin olvidar que este tipo de transgresión es escasa en el conjunto de *fabliaux*. Se trata del cuento titulado *De Pleine Bourse de sens* (III, LXVII, 88-102), donde una esposa, víctima del engaño adúltero de su marido, y consciente de que nada logrará con sermones ni lágrimas, le hace un encargo fuera de lo común para confrontarlo con la realidad, hacerlo reflexionar y lograr que rectifique una actuación errónea.

Por su parte, los programas de manipulación con los que se transgrede el orden establecido son mayoría en el conjunto de los *fabliaux*. Sin embargo, en lo que se refiere a

aquellas historias protagonizadas por personajes femeninos, hay que matizar su clasificación cuando se toma como criterio la intención, la finalidad del engaño. Así, los programas de manipulación por medio de los que se busca perjudicar al otro son escasos y, en concreto, la presencia de historias donde se persigue la simple burla es nula⁷. Tampoco son numerosas las historias donde la manipulación de la mujer adulta tiene como finalidad la venganza, lo que contrasta con la relativa abundancia de la venganza masculina, generalmente la del marido sobre el amante. Como ejemplos de programas de desquite femenino podemos mencionar *Du Prestre et d'Alison* (II, XXXI, 8-23), donde una madre concibe un engaño para dar una buena lección al cura licencioso que pretende con malas intenciones a su joven hija; o *De Berangier au lonc cul* (III, LXXXVI, 252-262), donde una esposa, que duda del valor caballeresco de su marido, le tiende una trampa para desenmascararlo y vengarse de sus mentiras. También tenemos una venganza en *De la Dame qui se venja du Chevalier* (VI, CXL, 24-33), donde, para resarcirse de la descortesía de su amigo, una dama concierta una cita amorosa y, mientras el amante tiembla bajo las sábanas, ella se divierte en mantener un diálogo con el marido, que ha llegado de improviso, sobre lo que pasaría si descubriese a un hombre con ella.

En todo caso, dentro del conjunto de la transgresión, comprobamos que priman especialmente los cuentos donde la manipulación del personaje femenino tiene la finalidad de garantizar sus propios intereses ya sea para buscar algo que desea o necesita, ya sea para escapar de una situación comprometida. En todos estos *fabliaux*, en gran parte respondiendo por contraste a la expectativa creada por un fondo misógino, prima la ubicación del personaje femenino en contextos eróticos⁸ como su medio natural, donde, además, parece que su convencional inclinación al engaño le da grandes resultados. Como ejemplos de la manipulación por medio de la que se busca conseguir algo, tenemos el cuento titulado *Des .III. Dames trouverent l'anel* (I, XV, 168-177), donde tres mujeres conciben y ejecutan planes de adulterio, a cual más rocambolesco, para ganar el concurso que se ha entablado entre ellas por un anillo; o el cuento *Des .III. Dames qui trouvent un vit* (V, CXII, 32-36), donde tres amigas, que se disputan los genitales masculinos encontrados en el camino, son engañadas

⁶ Boutet, D., *op.cit.*, p.99 y Ménard, Ph., *op.cit.*, p.199-205.

⁷ Hecho que contrasta posteriormente con las farsas, muchas de ellas basadas en *fabliaux*, donde el motivo basado en la burla del otro está bastante presente, quizá simplemente por su alto rendimiento cómico en escena (Mendoza Ramos, M^a del Pilar, "La manipulación en las farsas medievales", *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, nº22, 2004, p.163-173).

⁸ En su clasificación temática, P. Nykrog distingue algo menos de 150 temas que se organizan en una minoría de *fabliaux* no eróticos frente a una mayoría de textos de contenido erótico (*Les fabliaux* [1956], Ginebra, Librairie Droz, 1973, p.55). La satisfacción del deseo sexual aparece, pues, como una finalidad esencial de este tipo de cuento.

por la abadesa, a quien habían pedido que arbitrara la disputa, porque, bajo pretexto de que se trata de la aldaba extraviada de la puerta de la abadía, se quedará con ellos.

En otras ocasiones, lo que se desea conseguir es simplemente gozar libremente de la compañía del amante y, así, el programa de manipulación persigue la consumación del adulterio. Tenemos aquí el caso de *La Saineresse* (I, XXV, 289-293), donde una esposa deseosa de gozar de su amante y, al mismo tiempo, de castigar al marido que se jacta de que nunca será engañado, hace entrar a aquel en la casa del matrimonio. Disfrazado de mujer y fingiendo ser una sanadora, el amante podrá hacer de las suyas y una vez concluida su visita, se entablará un cómico diálogo entre el esposo y la mujer en relación con la destreza profesional de la *sanadora*.

Frente a este tipo de manipulación, es más numerosa aquella donde la protagonista ejecuta un programa para escapar con su ingenio de una situación comprometida y, así, esquivar las consecuencias negativas derivadas de una acción anterior. Normalmente se pretende soslayar el peligro inminente de ser descubierto en una falta o desliz desviando la atención del manipulado al ofrecerle una realidad más atractiva para él y, en la medida de lo posible, menos comprometida para el manipulador. En este sentido, hay que recordar que el manipulador debe conocer el código de valores del manipulado y gozar de un cierto grado de credibilidad para culminar con éxito su plan. Como ejemplo podemos citar el cuento titulado *Des Perdriz* (I, XVII, 188-193), donde una esposa algo glotona concibe un engaño para justificar la desaparición de las perdices que su marido esperaba compartir con el cura. Con este fin, ella distorsiona la realidad y presenta un culpable verosímil que la libre de la reacción colérica del esposo al enterarse de la pérdida del succulento almuerzo.

En ocasiones, algunas jóvenes esposas, sometidas a la tiranía de los maridos, deben recurrir a la manipulación para aliviar sus tormentos como en el caso del cuento titulado *Du Vilain mire* (III, XXXIV, 156-169), donde una esposa, cansada del maltrato al que la somete su marido, aprovecha una ocasión de oro para deshacerse de él: hará creer a los mensajeros, llegados al lugar en busca de alguien capaz de curar la enfermedad de la hija del rey, que su marido es un gran médico pero que, por su gran egoísmo, solo con golpes conseguirán su ayuda. De esta manera, cuando el campesino regresa a su casa tendrá que admitir ser médico para que los mensajeros dejen de golpearlo y, además, deberá acompañarlos con lo que la joven esposa consigue deshacerse de su violento marido.

También en este apartado conviene subrayar el número importante de *fabliaux* que ilustran este tipo de manipulación con casos de adulterio. En este sentido, debe señalarse que la relación adúltera se materializa en la mayor parte de cuentos que describen escenas

conyugales y su presencia se justifica por el deseo de mostrar de manera humorística la preocupación constante por el engaño erótico. Para sacar el máximo partido cómico se recurre a la inversión de una situación real y así, aunque los hombres debían tener más poder y libertad para el engaño que las mujeres, el personaje femenino, el personaje más débil, será el miembro adúltero de la pareja⁹. Pero, para aprovechar al máximo la rentabilidad cómica de la situación, el culpable de la traición debe estar en peligro de ser descubierto y es aquí donde el personaje femenino saca el mayor provecho de su habilidad para la manipulación de manera que, por muy comprometida que sea la situación, siempre encuentra algún subterfugio para impedir que su traición sea descubierta y, por lo tanto, sea castigada. Como ilustración de esta habilidad femenina tenemos, entre otros, los cuentos titulados *Du Chevalier à la robe vermeille* (III, LVII, 35-50), *De la Dame qui fist entendre son mari qu'il sonjoit* (V, CXXIV, 132-142) o *Des Treces* (IV, XCIV, 67-81), donde las esposas, con un ajustado programa de manipulación, logran que sus maridos duden de lo que vieron, la presencia en la casa del amante, y acepten la realidad que ellas les presentan como la verdadera.

A veces, la maestría del personaje femenino es tal que no solo son capaces de salir airoso de las trampas que sus maridos les tienden, sino que además sacan provecho de ellas. Así en *Du Chevalier qui fist sa fame confesse* (I, XVI, 178-187) una esposa, después de haber caído en la trampa de su marido y haber confesado sus múltiples traiciones, recupera su posición de prestigio en la pareja al pretender que estaba al corriente del engaño y de que simplemente pretendía castigar la desconfianza del esposo contándole las más increíbles aventuras. Por su parte, en *De la Dame qui fut batre son mari* (IV, C, 133-143) una mujer adúltera, al descubrir la intención de su marido de poner a prueba su fidelidad, culmina su programa de manipulación de la realidad con el recurso a la violencia que, bajo forma de paliza, tiene como objetivo castigar la desconfianza del esposo y ratificar la imagen de fidelidad sin mancha de la mujer.

En resumen, con este recurso de negar la evidencia y pretender que no existe o transformarla completamente, las esposas adúlteras logran incluso que los maridos les pidan perdón por sus dudas y se sientan arrepentidos de su desconfianza. Ellas llevan, pues, hasta sus últimas consecuencias el programa de manipulación al socavar sin contemplaciones la conciencia de la realidad del marido para fortalecer su posición en el matrimonio y, sobre todo, para acrecentar su crédito: con la percepción de la realidad distorsionada, los esposos serán fácilmente manejables en el futuro. Por otro lado, este tipo de manipulación tiene,

⁹ Lorcin, M.-T., *Façons de sentir et de penser les fabliaux français*, París, Honoré Champion, 1979, p.177-8; Ménard, P., *op.cit.*, p.133-140.

además, una gran rentabilidad cómica ya que, gracias al concurso de la imaginación del receptor, la risa surgirá no solo de la historia presente, sino también de la historia futura porque el poder de convicción de la esposa sobre el marido permitirá que siga gozando del adulterio. En todos estos cuentos, es evidente que la capacidad de las mujeres para modificar la percepción de la realidad de sus maridos se ve ampliamente favorecida por el alto grado de credulidad que los caracteriza y que, en gran parte, justifica su condición de víctimas del engaño tal como se afirma en *De la Dame qui fit .III. tors entor le moustier* (III, LXXIX, 192-198): « Mès quant fame a fol debonere/Et ele a riens de lui afere,/Ele li dist tant de bellues/De trufes et de fanfelues/Qu'ele li fet à force entendre/Que li cieus sera demain cendre./Ainsi gaaigne la querele » (vv.9-15).

Llegamos finalmente a la mujer muy madura que en el *fabliau* es presentada como una *vieja* cuya fealdad resulta repulsiva. Salvo alguna excepción como *De la Vieille qui oint la palme au chevalier* (V, CXXVII, 157-159), donde se nos muestra la ignorancia e ingenuidad de una pobre vieja, normalmente este tipo de personaje se caracteriza por su astucia, su manejo del engaño y su conocimiento del comportamiento humano. Así en los cuentos titulados *Du Prestre qui ot mere a force* (V, CXXV, 143-150) y *De la Vielleite ou de la vieille Truande* (V, CXXIX, 171-178) la mentira se manifiesta como el mejor recurso para obtener lo que se desea por encima de los intereses de los demás: se miente para no perjudicar al hijo en detrimento de un tercero o para obtener atenciones amorosas de un joven caballero esquivo. En ocasiones, esta competencia de la *vieja* en el ámbito de la manipulación de la percepción se pone al servicio de un tercero. Tenemos entonces el personaje de la alcahueta presente en *D'Auberée la vieille maquerelle* (V, CX, 1-23), donde Auberée, maestra en el arte de la manipulación y el engaño, pone su experiencia al servicio de un joven caballero enamorado de una bella joven casada. Para llevar a cabo su programa de manipulación, la alcahueta se servirá de uno de sus recursos fundamentales, el fingimiento por medio del cual da la imagen de una venerable anciana y consigue introducirse en los hogares más recogidos y gozar de amplia credibilidad para llevar a cabo sus programas de manipulación.

En definitiva, el *fabliau* presenta la materialización de los actos y deseos reprimidos por las reglas de interacción social judeocristiana que limitan la expresión de la risa con respecto a la desgracia del otro, a las acciones insolidarias del transgresor y, en general, en relación con cualquier comportamiento que suponga superioridad o desprecio del otro. El resultado es una exploración casi obsesiva de la búsqueda de la satisfacción de las expectativas propias a toda costa, especialmente en el plano erótico, y, aunque en ocasiones una lección moral parece restringir en ciertos cuentos los límites de este mundo, su poder no

llega nunca a constreñir la presencia de la transgresión que provoca la risa, tal como se nos dice en los propios textos: « Fablel sont bon à escouter:/Maint duel, maint mal font mesconter/Et maint anui et maint meffet » (*Des Trois Avugles de Compiengne*, I, IV, 70-81, vv.7-9).

En este marco, la mujer adulta y, generalmente, casada tiene reservada una función esencial ya que, por su condición de sometido en la realidad extratextual, constituye un candidato rentable dentro del esquema cómico del personaje débil que consigue vencer al fuerte con los recursos de su inteligencia. Esta victoria, como ya vimos, se efectúa esencialmente en el contexto erótico, donde la recurrente presencia del tema de su maestría en la manipulación de la percepción de la realidad parece materializar, en la ficción, una especie de conjuración de algunos de los defectos femeninos (principalmente la lujuria, la insatisfacción, la infidelidad y la soberbia) que la misoginia contemporánea no deja de atribuirle. De esta forma, en el mundo al revés que el *fabliau* instaura, la mujer es dueña de su voluntad y, gracias a la manipulación, se convierte en regente de la de los demás, consiguiendo por unos instantes salir airoso de todas las situaciones y construir una realidad que en teoría parece responder a sus intereses y deseos.

M^a DEL PILAR MENDOZA RAMOS*

Universidad de La Laguna

* Miembro del grupo de investigación Icorose que lleva a cabo actualmente el proyecto titulado *La iconografía del Roman de la Rose, testimonio del espacio cultural europeo en la Edad Media* (HUM2004-03007/FILO), financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

Mirage et miroir dans *La Prison amoureuse* de Froissart

Alors que la réputation de Froissart comme chroniqueur est solidement établie, son oeuvre poétique n'a pas soulevé le même intérêt. Une oeuvre poétique d'ailleurs hétérogène dans laquelle on classe aussi bien des textes plutôt narratifs ou de réflexion, parfois partiellement en vers, que des poèmes. *La Prison amoureuse*, fondée sur un échange épistolaire entre le narrateur-poète et un seigneur qui lui demande conseil en matière d'amours, appartient à ce groupe¹. Au premier abord elle présente un profil assez hétérogène composé de narration en vers, pièces poétiques, lettres et récits insérés. Elle fait suite en ceci et dans son argument – malgré des différences à ne pas négliger – au *Voir Dit* de Guillaume de Machaut, composé une dizaine d'années auparavant². Deux aspects ont surtout retenu l'attention de la critique sur cette oeuvre: sa genèse et ses ouvertures sur la réalité du poète. Le premier aspect ne manque pas d'intérêt étant donné qu'il semble avéré que le protecteur à l'occurrence de Froissart, le duc Wenceslas de Brabant, est intervenu dans l'oeuvre en fournissant une partie des textes insérés; il se pourrait même que le mystérieux personnage qui demande conseil au poète, sous le pseudonyme de *Rose*, ne soit autre que le duc lui-même³. Quant au deuxième aspect, il se manifeste dans les épisodes où le narrateur développe des scènes de la vie mondaine courtoise ou lorsque, tout simplement, nous voyons l'écrivain à l'oeuvre⁴. Notre réflexion portera cependant sur autre sujet: quelle qu'ait été la genèse de l'oeuvre, *La Prison amoureuse* construit un univers de fiction où la conscience narratrice, relayée par un personnage de cet univers, établit des rapports particuliers avec celui-ci. L'oeuvre nous parle en fait de deux histoires d'amour, celle du narrateur et du mystérieux seigneur qui lui demande conseil. Mais des rapports surprenants se nouent entre ces deux histoires de telle manière que les amours de *Rose* sont à la fois un miroir mais aussi un mirage des amours du narrateur.

Le début de *La Prison amoureuse* nous place d'emblée dans un univers courtois et seigneurial. L'auteur commence par un éloge du service vassalique et se présente comme

¹ Voir Dembowski, P. F., 1978, "La position de Froissart-poète dans l'histoire littéraire: bilan provisoire", *Travaux de linguistique et de littérature*, T. 16, 1, 1978, pp. 131-147.

² Fourier, A., 1974, "Introduction" à son édition de *La Prison amoureuse* de Jean Froissart, Paris, Klincksieck, 1974, pp. 15-16.

³ Voir Kibler, W. CH., 1978, "Poet and Patron: Froissart's *Prison amoureuse*", *L'Esprit créateur*, Vol. XVIII, n°1, pp. 32-46 et Fourier, A., *op.cit.*, pp. 20-28.

⁴ Fourier, A., *op.cit.*, p.28.

serviteur d'Amour attendant de lui une récompense pour son dévouement, car sa dame ne correspond pas pour l'instant à ses sentiments. En effet, il a entrepris l'ouvrage avec l'espoir que celle-ci l'accueille avec plaisir, car ainsi il en sera bien avancé (PA: 247-272)⁵. L'écriture est ainsi conçue comme service d'amour qui attend une récompense de la dame désirée. Mais, ce narrateur n'a pas seulement à lutter contre la froideur de la dame, car il nous avoue avoir subi la tentation de l'indifférence amoureuse, ce qu'il illustre par le mythe de Narcisse et le pseudo-mythe de Bellephorus⁶.

Suit alors la première pièce poétique insérée: un virelai où il se montre souffrant d'amour et se plaint de n'avoir pu apitoyer sa dame. Ce virelai fut chanté publiquement au cours d'une fête courtoise à laquelle assistèrent le poète et sa dame. Malheureusement, celle-ci en chanta un autre après, qui le fit sombrer dans la tristesse. En effet, dans ce virelai la voix féminine montrait comment la mélancolie faisait du bien à son prétendant, ce qu'il interpréta comme un ajournement sans terme de sa récompense d'amour. Il fut troublé par de sombres pensées après cette soirée puis finalement décida, malgré la mélancolie qu'il ressentait, de participer le plus possible à la vie mondaine et courtoise afin de voir souvent sa dame.

Amour va cependant lui permettre de se reconforter d'une façon particulière:

Mais il [Amour] m'envoia un oubli
Ou puis me sui moult deportés
Et solaciés, car il fu tels
Que grandement me deporta. (PA: 662-665).

Il reçoit une lettre anonyme, signée par un certain Rose dans laquelle un seigneur, souffrant d'amour, lui demande conseil en cette matière car il connaît les « meurs et conditions de vous, li quel sont bel et bon et agreable et moult me plaisent, car il s'acordent assés as miens », faisant confiance en « la discretion de vous et de vostre avis » (PA: I, 57). Rose, qui porte cette devise en l'honneur de sa dame, souveraine sur toutes les dames comme la rose sur toutes les fleurs, s'adresse donc à Froissant comme conseiller sentimental afin que celui-ci le guide dans sa tentative amoureuse. Le narrateur répond à l'instant en lui donnant des conseils qui nous rappellent sa propre conduite: « Si vous conselle que vous soiés secrés, discrés et gais, jolis et renvoisiés pour l'amour de li et acquerés de tous et de toutes loenge et bon renoms » (PA: II, 61). Il lui conseille même de faire ou qu'on lui fasse pour elle poèmes et se montre prêt à continuer cette correspondance. Puis il ajoute une ballade sur la mélancolie

⁵ Toutes nos références de l'oeuvre renvoient à l'édition d'Anthime Fourier, Paris, Klincksieck, 1974. Nous indiquons entre parenthèses les vers cités ou de référence, après les sigles "PA". Nous indiquons en chiffres romains le numéro des lettres et à la suite la page de l'édition.

⁶ Voir Fourier, A., *op.cit.*, pp.17-19, à propos du traitement et de la construction de mythes par Froissart.

de l'amant qui s'adapte aussi bien à Rose qu'à lui-même. Le narrateur prend alors pour devise le pseudonyme de *Flos*; pseudonyme aussi en l'honneur de sa dame, mais plus générique que *Rose* afin de rendre plus difficile que l'on découvre qui il représente.

À partir de ce moment l'échange épistolaire devient le fil conducteur de l'oeuvre. Rose se conduit en disciple de Flos aussi bien sur le plan sentimental que poétique. Conseillé en matière d'amour par Flos, il met en pratique des stratégies d'amant qui nous rappellent celles que son conseiller lui-même a utilisées pour l'instant sans résultat. En outre, l'échange épistolaire est aussi échange littéraire. Rose demande à son maître de lui envoyer des oeuvres car sa dame les apprécie fort; cela stimule la créativité de Flos qui, à cette demande, compose des pièces poétiques et un récit mythologique ainsi que son explication. Flos demeure même parfois impatient de recevoir des nouvelles de Rose, ce qui lui donnerait l'occasion de répondre, d'envoyer ses propres compositions et de surmonter ainsi sa mélancolie (PA: 971-976). L'échange épistolaire devient école littéraire du moment que Rose envoie ses compositions et celles de sa dame à Flos afin que celui-ci les juge. École littéraire aussi bien de poésie que de récit, puisqu'au cours de l'échange épistolaire deux longs récits sont composés ainsi que leurs interprétations. D'un côté, Rose raconte le rêve allégorique qu'il a eu au cours duquel il entra en guerre, était retenu en captivité et finalement libéré, en demandant à son conseiller de lui en expliquer le sens.⁷ De l'autre, Flos compose l'histoire de Pynoteüs et Neptisphélé, en puisant dans plusieurs mythes classiques. Le récit est apprécié par Rose et sa dame à tel point qu'ils lui demandent son explication, ce qu'il fait en le traitant comme une allégorie courtoise.

Au cours de l'échange épistolaire, nous sommes très peu informés des amours de Flos. En fait, un seul passage y fait directement référence. Le poète tombe par hasard au cours d'une promenade sur une assemblée de dames courtoises, entre lesquelles se trouve celle dont il est épris. Ces dames décident de lui jouer un tour: lui arracher la petite sacoche qu'il porte à sa ceinture dans laquelle il conserve les lettres et poésies de sa correspondance. Elle finissent par la lui dérober mais finalement Flos obtient que l'on sépare les lettres des poèmes pour qu'ils puissent être lus et copiés. Il est au comble de sa joie pendant cet épisode qui constitue certainement son seul moment d'amour heureux dans l'ouvrage. Mais à part cela rien ne nous est dit sur ses amours sinon qu'il continue à souffrir de l'indifférence de sa dame. La relation

⁷ Flos donnera une explication du rêve qui fait de celui-ci une allégorie sentimentale et courtoise des amours de ses correspondants. Voir dans Fourrier, A., *op.cit.* p.21, comment ce songe fait cependant référence aux "démelés du duc de Brabant avec ses voisins de Juliers et de Gueldre, qui aboutirent à la bataille de Baeswilwer et à ses conséquences, c'est-à-dire, la captivité de Wenceslas duc de Brabant et l'intervention de l'empereur Charles IV".

avec Rose devient à ce niveau asymétrique: Rose ne joue n'est à aucun moment le conseiller et moins encore le confident du martyr d'amour, que Flos voudrait avoir (PA: 3544-3545). Mais, de plus, la progression heureuse des amours de Rose contraste avec le malheur d'amant de Flos. Un contraste poignant lorsque Rose lui adresse un virelai sur le bonheur qu'il a d'aimer et d'être aimé à la fois, ou une pièce composée par sa dame dans laquelle celle-ci donne son amour à son ami (PA: 3740-3744).

Dans la dixième lettre Rose formule, à la demande de sa dame, le souhait que les documents de la correspondance soient rassemblés en un volume et que Flos lui donne le titre qu'il juge adéquat. Flos reçoit les textes dans un coffret en désordre et se met à la tâche; une tâche difficile à cause de l'état dans lequel se trouvent les documents et de leur désordre. Le poète trace alors son plan de travail en comptant sur l'aide d'Amour pour réussir:

Mes quoi qu'il me doie couster,
S'Amours m'i aye et avance,
J'en isterai bien sans grevance (PA : 3774-3776).

La dernière lettre de Flos, qui accompagne l'envoi de l'ouvrage achevé, indique les raisons pour lesquelles il a choisi le titre de *Prison Amoureuse*. Ce titre, qu'il a trouvé en considérant « nos deux affaires presens et passés » (PA: XII,170), se fonde sur une double interprétation de celui-ci. Rose et Flos sont tous deux dans une prison d'amour, dévoués comme ils le sont à leurs dames, mais alors que l'accord est parfait dans cette prison entre Rose et sa dame, Flos languit en attendant dans la sienne. *La Prison amoureuse* est donc une oeuvre qui fait de sa propre genèse un élément de son histoire, ce qui rend encore plus complexe son univers de fiction. La présence de textes de diverse nature – narration en vers, lettres en prose, récits, et pièces poétiques de genres différents – pourrait d'ailleurs être aussi interprétée comme une manifestation de cette genèse du moment que l'auteur a préféré montrer cette diversité textuelle à la digérer dans une seule perspective d'auteur et forme. En combinant des textes de nature diverse écrits par des personnages différents, au fur et à mesure qu'ils ont été écrits, lus ou envoyés, l'oeuvre donne un éclairage mobile, latéral et irrégulier sur la fiction, déséquilibré surtout dans la mesure où les amours de Flos, évidemment importants pour le narrateur, sont moins traités que ceux de ses correspondants. Complexité donc d'un univers de fiction qui, certainement involontaire pour son auteur, nous rappelle étrangement certaines manifestations du roman contemporain.

L'oeuvre s'achève en montrant l'espoir du narrateur qu'elle soit bien accueillie par Rose et par sa dame:

Car je seroie mal contens
Que, se j'avoie mis mon temps,
Mon coer, m'amour et ma saison
Tant qu'en l'Amoureuse Prison
Faire et dittier, soit rime ou prose,
Ou nom de ma dame et de Rose
Et ma painne ne fust veüe.
Mais je tieng a si pourveüe
La discretion des sus dis
Que, dou present et de jadis,
Tout ira par paie euwireuse.
Chi faut la Prison amoureuse. (PA:3888-3899).

En ce qui concerne Flos, sa situation finale d'amoureux est la même qu'au début: il vient de réaliser un service poétique d'amour et conserve encore l'espoir d'obtenir une récompense de la part de sa dame, tandis que le mystérieux seigneur qui s'est adressé à lui est devenu, grâce à ses conseils, un amant heureux.

Le succès poétique et sentimental de Rose en suivant les conseils du narrateur montre que Flos est capable de s'imaginer à la place de son correspondant. En fait, plusieurs détails nous suggèrent qu'il y a une profonde identité entre eux. Cela est possible tout d'abord parce qu'ils participent, comme Rose l'indiquait dans sa première lettre, d'un univers commun, courtois et seigneurial, de conceptions et de valeurs. De plus, cette correspondance permet à Flos de réaliser un désir manifesté dans le lai d'amant malheureux qu'il insère: se trouver entre les véritables amoureux. Par cette correspondance la communauté idéale courtoise à laquelle appartiennent Rose et Flos est ainsi recréée, ce qui explique la facilité avec laquelle le maître conseille correctement son disciple. Plus encore, Flos se trouve au début de l'oeuvre dans la même situation d'amoureux que Rose comme le prouve sa première ballade, dans laquelle il se présente prêt à affronter les puissances allégoriques qui l'éloignent de l'amour de sa dame, sans perdre l'espoir qu'elle s'apitoie finalement de ses souffrances. C'est justement cette identité de situation qui fait que Flos lise bien attentivement la ballade:

Je le lisi sans plus d'attente
Et grandement y mis m'entente
Pour ce qu'elle assés s'arestoit
Sus la matere qui m'estoit,
Selonch mon fet, vive et propisce,
Sans empecement et sans visces. (PA: 707-712).

Si nous ajoutons à cela le goût que prend Flos à se projeter dans l'histoire d'amour de Rose, les « grans deduis et recreation » (PA: II, 62) qu'il éprouve lorsqu'il y pense, la ressemblance constatée entre les deux affaires (PA: 806), le fait que la conduite et stratégie

conseillées soient identiques aux siennes ou que Rose lui-même compose des pièces poétiques comme lui, une constatation s'impose: les amours de Rose sont un miroir des amours de Flos. Flos réussit sa tâche de conseiller parce que ses propres sentiments et situation inspirent son écriture. Le choix du pseudonyme est révélateur: il prend le nom de *Fleur*, précisé en *Marguerite* par le sceau qu'il utilise, pour répondre à *Rose*. Mais nous pouvons encore aller plus loin: le fait que l'histoire du narrateur cède le premier plan à celle de Rose révèle que le narrateur vit, du moins au niveau de la création, cette aventure d'autrui aussi intensément sinon plus que la sienne. Rappelons qu'au début de l'oeuvre il a révélé qu'il avait lutté contre la tentation de l'indifférence en amours, ce qu'il avait illustré par le mythe de Narcisse. La tentation de l'indifférence a été surmontée mais, c'est encore Narcisse qui se présente au niveau de l'écriture dans un Flos captivé par une histoire d'amour qui n'est autre qu'un reflet de la sienne. Le risque d'un Narcisse captivé par son reflet aurait-il été conjuré dans la fiction par un tour de force permettant à la conscience narratrice d'être séduite par ses propres sentiments et sa propre histoire mais projetés dans autrui?

Pourtant, malgré ces ressemblances, l'évolution de l'histoire montre que ce miroir de la fiction où se projette la conscience narratrice est plutôt un mirage pour elle. Nous apprenons très peu sur les amours de Flos au cours de la narration car il applique son attention de préférence à ses correspondants. Mais plusieurs allusions à son état d'âme – en particulier le lai inséré où il manifeste ses tourments intimes – nous montrent que, contrairement à Rose, ses amours ne progressent nullement. Tout au plus, nous ne trouvons au cours de la correspondance qu'un épisode d'ami et poète à la fois heureux : celui où, après lui avoir dérobé les textes qu'il portait dans sa sacoche, les dames – entre lesquelles se trouvait celle qu'il aime – les lui restituent et, respectant le secret des lettres qui les accompagnent, les lisent et recopient. En fait, plusieurs passages nous montrent comment la liaison de ses correspondants évolue par contraste à la sienne. Ainsi, par exemple, Flos souffre en lisant une ballade de la dame de Rose où celle-ci manifestait qu'elle devait avoir pitié de son soupirant, car il le méritait. On comprend la portée de la mélancolie qui envahit alors Flos: il aurait voulu que sa dame pense ainsi (PA: 3740-3744). La dame de Flos contraste aussi avec celle de Rose par son manque d'implication littéraire: l'idée de réunir tous les textes dans une oeuvre provient de cette dame qui, de plus, participe activement à l'échange épistolaire en demandant des oeuvres à Flos, qu'elle estime comme poète, et en lui soumettant certaines de ses compositions. Sur ce plan, la dame de Flos se limite à chanter un virelai au cours d'une soirée courtoise, qu'il interprète comme ajournement indéfini de la récompense d'amour, ou à participer au groupe de dames qui lui dérobent la sacoche de ses poèmes. Les deux dames se

trouvent encore entre miroir et mirage: elles se ressemblent comme dames courtoises mais alors que l'une prend pitié de son prétendant, l'autre lui demeure indifférente.

La double interprétation du titre à la fin de l'ouvrage est une autre manifestation de ce contraste: *prison amoureuse* heureuse pour Rose, dévoué à une dame qui correspond à ses sentiments; *prison amoureuse* où Flos languit en attendant que sa dame lui fasse le don d'amour. Il est vrai que, reprenant ainsi le souhait initial de servir Amour et sa dame par l'écriture, l'oeuvre s'achève en montrant un certain espoir du poète que, grâce à cet ouvrage, sa peine soit connue et tout aille par "paie euwireus". Nous traduisons cela par une "rénumération heureuse", qui fait référence à la fois à la récompense du service amoureux et du service au seigneur, services qui se rejoignent dans l'écriture de l'ouvrage. En d'autres termes, l'oeuvre s'achève par une demande indirecte de Flos à sa dame pour qu'elle suive l'exemple de ces amants heureux qu'il a aidé avec des conseils et des poèmes. Le miroir initial de deux couples s'est défait au cours de l'histoire et maintenant Flos demande poliment à sa dame d'agir de telle façon qu'il se reforme. La stratégie du service amoureux apparaît ainsi clairement: en rendant un service à un seigneur inconnu par l'écriture, Flos a tissé une toile de fiction cherchant à séduire sa dame par la tentation de l'imiter.

Si nous acceptons que *La Prison amoureuse* est une oeuvre d'art, quelle qu'ait été sa genèse, dans ce cas le souhait du narrateur, à la fin de l'ouvrage, est que la vie imite l'art. Nous l'avons vu à plusieurs reprises écrivain heureux grâce aux conseils et pièces poétiques que Rose et sa dame lui demandent: il s'est *déporté* et *soulacié* (PA: 662-665), il a pris un vif plaisir à écrire pour ses correspondants et à les imaginer (PA: 754-764). Ce qu'il voudrait finalement c'est de faire de telle sorte que la plénitude de l'écriture soit accompagnée dans sa vie par la plénitude de l'amour. Mais l'oeuvre ne nous dirait-elle pas, indirectement, que le véritable poète ne peut être à la fois amant heureux? Cela expliquerait la différence du destin de Rose et de Flos: le premier arrive à être heureux en amours parce que, malgré certaines velléités littéraires, ni lui ni sa dame ne sont pas vraiment poètes; par contre, Flos est marqué à la fois du sceau de la poésie et du malheur d'aimer.⁸

Le récit de Pynoteüs et Neptisphélé, inséré par Flos à la demande de ses correspondants, prendrait alors un sens inattendu. Ce récit, inspiré des histoires de Pyrame et Thisbé, Orphée, Pygmalion et Phaëton⁹, a été vu comme une insertion qui n'apporte rien de

⁸ De plus, s'il s'avère, comme certains critiques le défendent, que Rose n'est autre que le protecteur de Froissart, l'échec amoureux du conseiller poétique face au succès de son seigneur, serait aussi une façon discrète de lui rendre hommage en montrant que, comme seigneur, il est bien plus avancé en amour et courtoisie dans la réalité que Froissart, qui demeure son humble serviteur, tout poète et savant en amours qu'il soit.

⁹ Voir Fourier, A., *op.cit.*, pp.18-19.

particulier à l'oeuvre, mais il pourrait aussi être interprété comme une manifestation du désir que la vie et l'art se rejoignent et, en particulier, que le bonheur de l'amant s'ajoute à celui du poète.

L'histoire commence par le tableau des amours parfaits entre deux jeunes gens: Pynoteüs et Neptisphélé. Malheureusement, un jour que Neptisphélé attend son ami au verger où ils se rencontrent habituellement, elle est dévorée par un lion. Après avoir vengé cette mort en faisant périr le coupable, Pynoteüs exécute une sculpture de Neptisphélé, qui la représente avec un tel réalisme qu'on dirait qu'elle est vivante, et prie Phoebus pour qu'il lui donne la vie. Le souhait est finalement exaucé et Neptisphélé, grâce à l'intervention de Phoebus, revit. Le récit nous montre donc comment la vie peut finalement copier l'art, ce qui pourrait s'avérer dans la réel une autre fois si la dame de Flos lui donnait son amour, copiant ainsi l'histoire de Rose, oeuvre d'art que Flos a réalisée comme Pynoteüs la sculpture de Neptisphélé. Deux détails corroborent ce parallélisme. Tout d'abord, le fait que Pynoteüs soit présenté comme poète et lettré, ce qui le rapproche ouvertement de Flos (PA: 1319-1322). De plus, alors que dans la mythe classique la prière de Pygmalion s'adresse à Aphrodite, elle s'adresse ici à Phoebus, dieu de la poésie et de la musique; et c'est précisément sur *La Prison amoureuse*, oeuvre d'art, où poésie et musique sont présentes, que compte le poète pour que sa dame change d'attitude envers lui. Il a déjà reçu l'aide d'Amour en poésie, puisque sa tâche littéraire s'est accomplie (PA: 3802-3806). Maintenant c'est à l'oeuvre de captiver sa dame et la mener à lui dans le réel. Et *La Prison amoureuse* s'achève ainsi: les amours heureux de Rose sont encore un mirage des amours de Flos et ils ne pourront redevenir miroir que si la vie imite l'art, comme dans l'histoire de Pynoteüs et Neptisphélé. Mais à la lumière du dénouement on se demande si la conscience poétique, justement pour marquer ses distances face à un Rose seigneur et amant heureux, n'a pas voulu faire de la souffrance amoureuse son patrimoine.

EVELIO MIÑANO MARTÍNEZ

Universitat de València

Islamismo, animismo y ritos en las epopeyas oesteafricanas

La lectura de una epopeya nos permite introducirnos en un mundo donde reina en mayor o menor grado la fantasía. Cuanto más profundizamos en este género literario más fácilmente constatamos que lo maravilloso es un rasgo común de estas historias. En lo relativo a las epopeyas africanas, coincidimos con Issagha Correra al afirmar que « on est tenté de penser qu'il n'y a pas de héros sans merveilleux »¹ debido al frecuente recurso a la taumaturgia. Observamos también que el carácter fantástico de estos relatos no viene únicamente ligado al héroe sino también a sus rivales lo que hace que lo sobrenatural sea contemplado como un atributo completamente normal en un entorno fabuloso donde todo puede suceder. Quizás una de las razones que explique la aparición de este fenómeno sea la indicada por Youssouf Tata Cissé en relación a los relatos legendarios e históricos de Malí cuando afirma que: « Aussi, le merveilleux intervient-il sans cesse pour adoucir les faits dans leur brutalité, leur cruauté, ou pour briser la monotonie ou la fadeur de leur récit »².

Es nuestra intención analizar principalmente el proceso que se inicia con la solicitud de amuletos protectores a algunos de los miembros de la sociedad africana hasta la demostración verídica de sus efectos en el campo de batalla. Para ello, distinguiremos tres apartados principales: uno, dedicado a los personajes versados en las artes mágicas; otro, en el que deseamos desvelar la relación entre el mundo animista y el islam; y un tercero, en el que pretendemos indicar la razón que explica el vínculo entre el esoterismo y los héroes.

Nos hemos centrado en cuatro de las más importantes epopeyas oesteafricanas: *L'épopée bambara de Ségou*³, *La geste de Ham-Bodêdio ou Hama le Rouge*⁴, *Soundjata ou l'épopée mandingue*⁵ y *Samba Guéladio, épopée peule du Fuuta Tooro*.

a) Los morabitos, adivinos, fetichistas y curanderos

Cuando examinamos el aspecto fantástico de estas narraciones, descubrimos que muy a menudo los personajes adversarios contactan con un espacio sobrenatural gracias a

¹ Correra, I., *Samba Guéladio, épopée peule du Fuuta Tooro*, Dakar, Université de Dakar-IFAN Cheikh Anta Diop, 1992, p.241.

² Cissé, Y. et Kamissoko, W., *La grande geste du Mali*, Paris, Karthala, 1988, p.26.

³ Kesteloot, L., *L'épopée bambara de Ségou*, Tomo I y II, Paris, L'Harmattan, 1993.

⁴ Seydou, C., *La geste de Ham-Bodêdio ou Hama le Rouge*, Paris, Classiques Africains, 1976.

⁵ Niane, D., *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence africaine, 1960.

intermediarios entre los humanos y espíritus tales como genios y demonios. La tarea de estos mediadores, y la creencia absoluta de los guerreros en sus poderes, hace que lo sobrenatural y lo terrenal no sean apreciados como dos realidades diferentes sino como un cosmos donde estos dos elementos coexisten de una manera completamente natural.

Estos personajes son los morabitos y los magos. No es fácil encontrar el término que reúna todas las acepciones que definan la función del morabito en las epopeyas africanas. En un mismo capítulo aparecen calificaciones tales como morabito, mago y adivino para precisar la labor del mismo individuo. Lilyan Kesteloot, en la introducción de su obra, se refiere a ellos como “féticheur-devin-marabout-guérisseur”⁶.

Entre las tareas que desempeña el morabito, una de las más usuales es la de suministrar una información o una protección especial tras la consulta de un héroe. Veamos algunos casos significativos:

En el capítulo “Da Monzon et Bassi de Samaniana” de la epopeya bambara de Ségou se nos informa que el rey Da Monzon tiene cuatro morabitos a su servicio cuyo consejo es solicitado « avant de décider guerre, voyage ou entreprise diplomatique »⁷. Estos especialistas de la adivinación son denominados “mori”, designando así el oficio que implica el dominio de la sabiduría y de la videncia. Estos cuatro hombres representan el eslabón entre lo divino y lo terrenal puesto que deben comunicarse con Alá para obtener la información necesaria que pueda ayudar a su rey. Su influencia sobre su soberano es tan fuerte que con su palabra este puede entablar una guerra o impedirla.

Pero, como ya hemos señalado, estos personajes son también llamados para que confeccionen amuletos y pócimas curativas. Los héroes saben que su fuerza no es suficiente para vencer y en consecuencia acuden a morabitos y otros especialistas en técnicas mágicas a fin de obtener talismanes.

Las sirvientas encargadas de hurtar los tres objetos que pertenecen a Bassi se lavan con un filtro mágico preparado por los morabitos. Samana, la mujer enviada por el reino de Ségou para engañar a su enemigo, parte protegida por oraciones y amuletos.

Da Monzon paga bien a los hechiceros que utilizan cuerdas encantadas y a morabitos para que creen un sortilegio lo suficientemente poderoso como para vencer a Silamaka. Por otra parte, Silamaka, a su vez recurre a su fetichista para que le elabore un cinturón que le permita ser temporalmente invulnerable.

⁶ Kesteloot, L., *op.cit.*, Tomo I, p.24.

⁷ *Ibid.*, p.38.

b) La relación entre el mundo animista y el islam

Cuando analizamos las principales tareas de estos expertos del mundo inmaterial en estas epopeyas nos resulta difícil, en ciertas ocasiones, distinguir aquellos que son fieles a Alá de aquellos que siguen otras doctrinas. Este problema surge puesto que animismo e islamismo se vinculan íntimamente en estos relatos.

Da Monzon, al enterarse de la existencia de un niño con dotes extraordinarias llamado Silamaka, desea conocer el destino de su trono. El griot⁸ nos indica que sus cuatro morabitos son convocados y que: « les voyants musulmans et animistes procédèrent à leurs pratiques magiques »⁹. Silamaka es peul y, por aquel entonces esta raza y esta región donde tiene lugar la historia no habían sido aún islamizadas¹⁰. Los bambara eran también animistas y sin embargo el islam goza en estas narraciones de un papel importante. A propósito de la convivencia del islam y del animismo, reproducimos las palabras de esta autora:

Pourtant, cet animisme invétéré ne semble pas avoir, de son côté, fait preuve d'intolérance. L'Islam est pratiqué dans Ségou même, [...]. Il fut combattu comme religion officielle mais jamais comme pratique d'un individu ou d'un groupe. Et sans doute qu'alors comme aujourd'hui un certain nombre de Ségoviens honorèrent de concert l'Islam et l'animisme, par mesure de sécurité.

D'autre part, dans les pays conquis, Ségou n'essaya pas d'imposer le culte de ses dieux. Les vassaux de Ségou conservèrent soit leurs propres fétiches, soit une foi musulmane déjà très avancée (Djenné) sans que Ségou s'en inquiète¹¹.

Por contra, la relación entre animistas y musulmanes no es siempre tan cordial en estos relatos. En el capítulo “Monzon et le Dibi de Niamina” apreciamos la oposición entre los representantes de ambas corrientes¹². El rey Monzon enferma y todos los sabios, los morabitos y los fetichistas de Ségou son reunidos para que elaboren el remedio que le cure. El griot aprovecha tal encuentro para narrar la rivalidad entre el “Komo”¹³ y el morabito de Mopti. Este enfrentamiento origina un combate fantástico repleto de efectos mágicos. Sin

⁸ Los griots son los verdaderos transmisores de la palabra, aquellos que en ocasiones están al servicio de una familia de la que conocen toda su historia y se encargan de ensalzarla mediante sus relatos. En otras ocasiones, acuden a las concentraciones familiares o populares y se convierten los protagonistas explicando mitos o relatos de mayor extensión que los cuentos, sorprendiéndonos con su capacidad memorística. Su unión con la familia puede hacer que incluso participen como consejeros en determinadas situaciones.

⁹ Kesteloot, L., *op.cit.*, Tomo II, p.86.

¹⁰ Como Lylian Kesteloot nos indica, el animismo de los peul comienza a ceder al islam únicamente a partir de 1818, con motivo de la derrota de las tropas de Ségou por Cheikou Amadou lo que supuso la fundación del imperio peul y teocrático de Macina. La verdadera conversión de los bambara y de los peul tendrá lugar en 1861, con la conquista tucoror de El Hadj Omar.

¹¹ Kesteloot, L., *op.cit.*, T.I, p.11.

¹² El tradicionalista Wa Kamissoko nos informa que tal rivalidad se produce también en la vida real: “à quelques kilomètres seulement d'ici (Krina), des fanatiques musulmans pestent contre le komo, ses prêtres et son enseignement, et incitent leurs coreligionnaires à incendier les bosquets sacrés afin d'établir à leurs emplacements des mosquées ou des champs d'arachides.” Cissé, Y. et Kamissoko, W., *op.cit.*, p.5.

¹³ “Komo” indica el poder oculto así como aquel que lo domina.

embargo, aunque el morabito demuestra fuerza y piedad al mismo tiempo, es el “Komo” quien es llamado para curar al enfermo lo que prueba la confianza del rey en las fuerzas animistas.

No obstante, el islam y el animismo conviven durante los diferentes capítulos de la epopeya bambara. Da Monzon posee cuatro terribles fetiches a los que sacrifica animales, cosas y personas. Además, en caso de dificultad, recurre a sus morabitos para que rueguen a Alá lo que prueba que dependiendo de las circunstancias cualquier asistencia, sin importar su origen, es bien recibida.

Pero el contacto de estos dos grandes movimientos no es únicamente un privilegio de la epopeya bambara. Nadie sabe con seguridad si el héroe de *Soundjata ou l'épopée mandingue* era musulmán o no, mas el componente místico de esta narración juega un papel destacable. Gabriel Soro asegura que: « la manifestation du merveilleux dans la société mandingue est en rapport avec le syncrétisme religieux qui est ici la combinaison des croyances de l'islam et de l'animisme africain »¹⁴. Después de haber leído la versión literaria de D.T. Niane, hallamos bastantes datos que nos hacen creer que este personaje legendario seguía las doctrinas de Alá. Aunque frecuentemente se empleen términos demasiado generales como “Dieu” o “le Tout-Puissant”, se nos informa que algunos ancestros y descendientes de Soundjata eran musulmanes. El hecho de que los antepasados paternos de Soundjata fuesen reyes nos permite pensar que pudiesen haber aceptado tal dogma¹⁵. Sogolon, la madre del héroe, agradece a Alá los primeros pasos de su hijo. Sabemos que en Niani, el pueblo donde nace el protagonista, hay una mezquita. Los comerciantes que se dirigen a Mema le cuentan a lo largo del viaje historias de Hedjaz, « berceau de l'Islam et berceau des ancêtres de Djata, car Bibali Mounma le fidèle serviteur du prophète, venait du Hedjaz »¹⁶. Cuando el protagonista se entera que Soumaoro Kanté, el rey de Sosso y su más destacado rival, ha desolado el reino mandinga, se gira hacia el este¹⁷ dirigiendo sus palabras a « Dieu Tout-Puissant » para rogarle la muerte de su madre y así comenzar la reconquista de su patria. Después abandona Mema vestido con los hábitos musulmanes típicos de este lugar. En el norte de la ciudad de Kà-ba, los ejércitos se reúnen en un gran claro donde el héroe lleva

¹⁴ Soro, G., “Le héros épique et son entourage dans *La Chanson de Roland* et dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*”, *L'épopée. Unité et diversité d'un genre*, Paris, Karthala, 2002, p.159.

¹⁵ El tradicionalista Kamissoko precisa que el primer pueblo mandinga que abrazó el islam fue Mânfara. El resto de las poblaciones que adoptaron tal religión se debió a varias razones: bien porque los habitantes de Mânfara los habían convertido, bien porque eran soninké o, por último, porque eran “mansa” pertenecientes a la nobleza. Además añade, algunos “mansa”, después de su entronización, acudían a Kong para ser coronados por los morabitos. Cissé, Y. et Kamissoko, W., *op.cit.*, p.277-279.

¹⁶ Niane, D. T., *op.cit.*, p.68.

¹⁷ Los musulmanes, cuando rezan, se giran hacia este punto cardinal.

puesto su traje de gran rey musulmán. Finalmente, cuando Soundjata aplica sus leyes, se corta la mano derecha a los ladrones.

Este mandinga es también un gran brujo así como otros miembros de su familia. Realiza sacrificios para agradecer y reclamar ayuda a los genios¹⁸. Se sirve de la magia y de la adivinación prestando gran atención a los vaticinios sobre su futuro. Su más enérgico enemigo es un inminente brujo que siembra el terror allí donde se dirige. Su habitación, que alberga fetiches, está tapizada de piel humana y sus poderes son extraordinarios. La lucha que surge entre estos temibles combatientes no finaliza hasta que Soundjata emplea la magia y hace uso de una curiosa arma que anula la invulnerabilidad de su adversario. Es el fin de Sosso, ciudad de Soumaoro, « la ville forte, [...] le rempart des fétiches contre la parole d'Allah »¹⁹.

No debemos olvidarnos de Samba Guéladio, el gran héroe “pulaar” que es un niño especial que sobrevive gracias a la ayuda divina²⁰. La coexistencia de paganismo y creencias musulmanas aparece en el relato en repetidas ocasiones. Aunque el protagonista invoque el nombre de Dios y de su profeta, obtiene sus fetiches con la ayuda de los genios. Mientras que su principal oponente acude a un morabito para solicitarle su colaboración, el héroe recorre diferentes lugares para arrancar de las manos de estos seres sobrenaturales los amuletos que le suministrarán la protección necesaria. Konko Bou Moussa, su rival, desaparece durante un mes para, como hemos dicho, recurrir a la ayuda del representante religioso por el contrario Samba Guéladio sigue los consejos de su protector para conseguir la asistencia mágica esencial para no temer ni a valientes ni a morabitos. Pero existen otros aspectos que nos hacen pensar que el protagonista recibe ayuda divina. Uno de los genios que le informa y ayuda a combatir a su enemigo es un anciano con aspecto impoluto que sostiene un rosario de trescientas cuentas. La información suministrada por este extraño personaje es clave para que Samba se apodere del “gris-gris” de su enemigo lo que demuestra que su protección es superior a la de su adversario. En cualquier caso, el aspecto quimérico de esta narración proviene principalmente de la relación de Samba con estos personajes.

¹⁸ Por ejemplo, cuando inmola toros, gallos y carneros para agradecer al genio del agua su victoria y al que aún le recuerda que todavía no ha destruido la ciudad de Kita. Niane, D.T., *op.cit.*, p.129.

¹⁹ *Ibid.*, p.79.

²⁰ Este personaje proviene de la dinastía de los Déniyankobé que gobernaron el territorio Fouta durante más de dos siglos, de 1559 a 1776 para ser remplazada en esta fecha por la dinastía teocrática fundada por el morabito Souleymane Bal. Issagha Corraera nos advierte que la primera de ellas era principalmente pagana sin embargo la influencia musulmana era ya manifiesta. Es justamente el poder adquirido por los morabitos lo que desencadena que sea uno de ellos el que finalice con la autoridad de los Déniyankobé. Antes de este declive surge la figura de Samba Guéladio, quien adquiere gran importancia tras su muerte en la primera mitad del siglo XVIII.

Aunque los magos de la epopeya bambara celebren ritos islámicos para orar, Lilyan Kesteloot nos previene de la influencia musulmana del morabito moderno introducida por el griot que encubre las verdaderas prácticas de la magia animista de la época. El papel que el islam desempeña en el texto no es siempre evidente. No olvidemos que los guerreros reservan una oración a Alá o una ceremonia animista según las circunstancias. Quizás el proverbio recordado por Issagha Correra tenga mucho que ver con esta peculiaridad: « tout ce qui ne constitue pas un frein à la pratique de l'islam, l'islam l'admet »²¹.

c) La relación entre el esoterismo y los héroes

En la epopeya oesteaficana, el ocultismo y los elementos fantásticos son tan frecuentes que nos preguntamos si este género literario exige su presencia. Podemos plantearnos también si el héroe sería quien es sin la magia proporcionada por sus colaboradores. Así, ¿para qué sirve el valor, la fortaleza, la habilidad, la inteligencia y el orgullo del protagonista sin los poderes concedidos por los hechiceros y los morabitos? No es sorprendente que los mandos militares del Kârta²², sabiendo que los amuletos son tan fundamentales para combatir como las armas, declaren: « Nous sommes de taille à rassembler par la force des armes et des gris-gris tous les turbans royaux de Oualata à Ouedieniré, de Tambacounda à Togondoutchi autour du tambour-royal du Kârta. »²³ y que Diétékoro Kârta indique que mientras que posea sus talismanes nadie podrá derrotarle. Una vez que estos son robados, pierde la batalla.

Ante la imposibilidad de los ejércitos de Da Monzon de vencer a Silamaka surge la necesidad en encontrar otra solución que no sea la de las armas. El monarca acaba con la invulnerabilidad proporcionada por el cinturón de serpiente de Silamaka gracias la flecha untada en una sustancia indicada por los morabitos y lanzada por un joven cautivo albino.

La lanza arrojada por Soundjata contra Soumaoro rebota en su pecho sin herirle e inmediatamente después este desaparece sin haber sido vencido. Necesita emplear una flecha de madera en cuyo extremo se halle un espolón de gallo blanco. Esta es el arma fatal que anulará los poderes sobrenaturales del brujo.

Kabari Dian decide poner fin a los abusos de Bilissi en Ségou y para ello requiere la ayuda de tres morabitos. Estos le proporcionan amuletos, las únicas armas útiles para obtener la victoria en la gran batalla. En realidad se trata de un combate entre cuatro contra uno: por

²¹ Carrera, I., *op.cit.*, p.242-243.

²² Kârta Tiéma es el soberano del Kârta, una provincia de Ségou.

²³ Kesteloot, L., *op.cit.*, T. II, p.125.

una parte, Bilissi y por otra, el guerrero más la presencia invisible de los tres “mori”. Bakari combate mediante su bravura y su fe ciega en sus colaboradores pero sin su cooperación nunca habría podido derrotar a su oponente. Bakari puede degollar a su enemigo una vez que este ha sido desprovisto de sus amuletos. Sin embargo, no se puede negar que Bakari sea un verdadero héroe puesto que es el único que ha tenido el suficiente valor como para desafiar al más temido rival de toda la población. Demuestra sus rasgos heroicos pero asistimos al mismo tiempo a una lucha de los poderes ocultos de los morabitos contra un ser extraordinario. No es sorprendente que el derrotado declare: « Les marabouts m’ont livré à toi... Mais Tiédian, il faut que tu le saches c’est à cause de Dieu et des marabouts »²⁴. Desde este punto de vista, los tres morabitos se asemejan a los dioses protectores de los héroes, proveedores de armas invencibles y talismanes descritos por Homero.

También Samba Guéladio vence porque los genios le han entregado armas especiales que le hacen invencible. La victoria de su último combate es posible gracias a un cuchillo singular que introduce en el pecho de su adversario. Bisma de Sougui, en *la geste de Ham-Bodêdio ou Hama le Rouge*, nos presenta uno de los más bellos ejemplos de orgullo de un héroe. Una vez que este ha sido derrotado por su rival y que comprende que será humillado públicamente prefiere informar a sus enemigos del modo en que estos pueden acabar con su vida. La única posibilidad consiste en retirarle su amuleto que se encuentra entre sus cabellos.

Parece que, en las epopeyas africanas, las fuerzas ocultas se complementan con las virtudes propias del héroe. En todo caso, aquel que recurre a ellas no es un personaje cualquiera, se trata de un aguerrido guerrero que ha reflejado ya algunos rasgos específicos de individuos escogidos por circunstancias conocidas o desconocidas. Es un hijo de noble, un niño predestinado o un varón caracterizado por atributos extraordinarios. Soundjata es hijo de rey así como Samba Guéladio y Ham-Bodêdio. Los tres prueban su orgullo, y su bravura, temeridad y comportamiento son propios de los verdaderos héroes legendarios²⁵. El guerrero es asistido por fuerzas sobrenaturales pero merece en todo caso esta protección. Estos poderes son esenciales para el combate pero para adquirirlos se necesita un carácter fuera de lo corriente que viene forjado por una formación procedente de unos primeros años repletos de dificultades. Esta compleja personalidad permite que el protagonista haga uso de sus fetiches sin apenas preparación previa, únicamente prestando atención a las advertencias y consejos de

²⁴ *Ibid.*, T. II, p.33.

²⁵ Para tener una visión más completa de los rasgos de los héroes de las epopeyas africanas aconsejamos la consulta de obra de Koré, A., *Des textes oraux au roman moderne: étude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Frankfurt, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993 y la de Kesteloot, L et Dieng B., *Les épopées d’Afrique noire*, Paris, Karthala, 1997.

maestros cuyos conocimientos integran dos mundos en los que únicamente seres con un valor particular pueden participar.

Soundjata, Samba Guéladio, Bodêdio y los demás héroes desean mantener o conseguir el poder. Algunos de ellos han sufrido una infancia y una adolescencia difícil, teniendo que superar obstáculos infranqueables para la mayor parte de los mortales. En un momento dado, todos necesitan un reconocimiento público que no puede ser logrado más que venciendo en el campo de batalla. El diálogo no es suficiente puesto que un héroe épico es ante todo un combatiente. Mediante la lucha muestra cuales son algunas de sus más admiradas virtudes: inteligencia, sangre fría, coraje, rapidez, orgullo, fuerza, etc. Mas los rasgos heroicos no bastan. En ocasiones, algunas de sus más sorprendentes facultades son innatas y surgen en sus primeros años de vida. En otras, las enseñanzas de los griots y la presión popular contribuyen a que su personalidad aflore. Pero hay otras herramientas que provienen del mundo sobrenatural y es aquí donde los morabitos, hechiceros y adivinos desempeñan una función esencial: primero, porque actúan como consejeros y su opinión es fundamental para calcular las posibilidades de obtener la victoria. Después, porque suministran los utensilios imprescindibles para neutralizar a sus enemigos. Representantes animistas o musulmanes combaten al mismo tiempo que los guerreros. Unos confeccionan su fuerza en sus aposentos donde reina el espacio sobrenatural. Otros deben poner en práctica los poderes suministrados por los primeros a la vez que compiten por demostrar su carácter heroico.

En cualquier caso, observamos que los efectos de los utensilios mágicos están íntimamente ligados a los protagonistas de estas narraciones. El héroe es considerado como tal porque su carácter y sus acciones lo reflejan pero por encima de su talante, para vencer, elemento fundamental en la epopeya, necesita igualarse a otros héroes. Su bravura anula a la de su oponente pero ¿cómo acabar con los poderes suministrados por los talismanes? Utilizando otros de igual o mayor potencial. Los personajes se encomiendan a aquellos representantes religiosos que más colaboración puedan suministrarles a fin de restablecer el orden perturbado por otro conquistador y conseguir el reconocimiento popular. Esto no puede realizarse de cualquier modo, sino siguiendo las pautas exigidas a individuos extraordinarios y por este motivo, porque destacan y sobresalen sobre el resto de los mortales, son admirados y recordados por el resto de la población.

VICENTE ENRIQUE MONTES NOGALES

Escuela Universitaria de Turismo de Asturias

Hitler o la alteridad como justificación existencial del yo

Publicada en 1926, *Sous le soleil de Satan* recoge lo que ha sido la vida del autor, hasta su adolescencia, y lo que él deseaba –y deseará siempre– hubiese sido su existencia: una plena consagración a Dios en el estado religioso. Períodos de la adolescencia del escritor y recreación utópica de su edad adulta que aparecen totalmente velados y recreados por los personajes: de un lado por una adolescente burguesa inmersa en las tendencias políticas de su época que, al igual que el escritor en esta etapa de su vida, busca todo tipo de salidas a su absurda, anodina e insoportable situación. Salidas fallidas, porque la verdadera libertad sólo la podía encontrar en Dios, le espeta Donissan, pero rechazada ésta, sólo le queda el suicidio, tal es su desesperación

“Asesinada” esta adolescencia, emerge con toda su fuerza otro personaje: Donissan, el joven sacerdote, en quien Bernanos proyecta, como apuntábamos, lo que él hubiese querido ser: un misionero, fruto de una vocación despertada durante su niñez:

Le jour de ma première communion, la lumière a commencé de m'éclairer [...] et j'ai pensé à me faire missionnaire, et, dans mon action de grâces, à la fin de la messe de première communion, j'ai demandé cela au Père, comme unique cadeau. ¹

En esta figura sacerdotal reúne, junto con numerosos rasgos del escritor, abundantes similitudes con Saint Jean Marie Vianney, el santo Cura de Ars. Con ello Bernanos lleva a cabo en la ficción su anhelo, fruto de aquella llamada que sintió, y que por cobardía, como más tarde confesará de forma velada, no siguió. Los “atractivos” que parecía ofrecerle el mundo, conjugados con una salud siempre frágil, le llevaron a rechazar su entrada en religión. Decisión que constituyó para él el error más grande de su vida, provocando un dolor que nada mitigará: « Le vrai est qu'il ne se consolait de ne plus croire ». ²

La novela, publicada en 1926 constituye un gran éxito de crítica y público, que llevó a Bernanos a abandonar su profesión de inspector de seguros, para dedicarse a escribir, pues afirmaba ver en ello una oportunidad de llegar al público, a las personas, para devolverle unos valores morales y espirituales que desde el sistema político le habían sustraído:

¹ Bernanos, G., *Lettres à l'abbé Lagrange*, en *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1961; p.1727.

² Bernanos, G., *Journal d'un curé de campagne* (1936), en *Œuvres romanesques... Op.cit.* p.1121.

- Et c'est pour aider, dans la mesure de vos forces, au redressement spirituel, que vous estimiez nécessaire, pour redonner aux âmes le goût de l'authentique que vous avez décidé d'écrire ce livre?
- Oui.³

Es Bernanos el « auteur d'une seule histoire sans cesse approfondie »⁴. Y es esto efectivamente lo que encontramos de obra en obra: los dos polos entre los que se debate su existencia: lo que realmente es, un padre de familia que debe trabajar para mantenerla y sacarla adelante, y lo que hubiese deseado ser: un sacerdote, un misionero, consagrado plenamente a Cristo. Dialéctica existencial recreada en sus personajes: figuras sacerdotales que pueblan sus relatos y que constituyen otras tantas proyecciones utópicas del escritor, realización en la ficción del anhelo de sacerdocio. Un nexo común en definitiva, que preside sus obras.

Punto culminante en la ficción de esta profundización en el tema del dolor por la vocación nunca ejercida será la *Nouvelle Histoire de Mouchette*, publicada en 1937. En ella el escritor ejerce directamente la labor sacerdotal hacia una niña pobre, humillada por todos, y que en su pureza e ingenuidad no acierta a ver el por qué de su desdichada situación a la que sólo encuentra como salida el suicidio. Bernanos absuelve a su criatura de esta falta, pues a los ojos de Dios ella no será culpable sino víctima de un mundo totalmente descristianizado, de donde ha sido expulsada toda referencia a la religión; como tampoco sería culpable el propio escritor de aquella decisión de no entrar en la vida religiosa, ya que el clima de anticlericalismo y ataque a la religión en los años en que se desarrolló su adolescencia, que obra tras obra nos es presentado, no sería el más idóneo para la consagración de un joven.

Tras la *Nouvelle histoire de Mouchette* abandona Bernanos la redacción de novelas para dedicarse a la composición de ensayos y escritos periodísticos pretextando la “urgencia de la historia”, ante los graves acontecimientos que se sucedían en Europa con el ascenso de los partidos de extrema derecha, y la llegada al poder en Alemania de Hitler.

Desde 1934 Bernanos se encuentra instalado en España con su familia. Allí, testigo directo del Alzamiento militar de 1936, iniciará un nuevo ensayo: *Les Grands cimetières sous la lune*, pretendido alegato contra la Guerra Civil española. Pretendido, porque al tema de la contienda española el autor sólo dedica la mitad del panfleto aproximadamente, y siempre para desde ese tema, acudir una y otra vez a aspectos totalmente ajenos a ella, a la vez que

³ Interview de 1926 par Frédéric Lefèvre, *Textes non rassemblés par Bernanos (1909-1939)*, en Bernanos, G., *Essais et Ecrits de Combat, I*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1971; p.1040.

⁴ Renard, P., *Bernanos ou l'ombre lumineuse*, Grenoble, Ellug, 1990; p.158.

directamente relacionados con su yo y en concreto con su infancia y juventud, con los anhelos de vida religiosa y acciones heroicas que alumbraron sus primeros años.

El ataque vertido en la obra hacia la Iglesia española y el bando nacionalista obligó al escritor a abandonar el país en 1937, y de regreso a Francia emprenderá nuevo viaje, en esta ocasión a Hispanoamérica, pues se le hacía insoportable el clima que se respiraba en Europa con los acuerdos de Munich de 1938 y la situación prebélica.

Tras brevísimas estancias en varios países suramericanos, el escritor se instala con su familia en Brasil, en el estado de Minas-Garais próximo a la selva, comunicado con el mundo exterior a través de una simple emisora de radio. Ante la noticia del inicio de la II Guerra Mundial y la ocupación de Francia por el ejército alemán, se trasladan a la ciudad para poder estar al corriente de los acontecimientos. Inicia ahora lo que define como un “journal de guerre”, *Les Enfants humiliés*, pero el ensayo a penas si hace alusión alguna a la contienda. Lejos de ello, la guerra recién iniciada es mero pretexto para recordar la Gran Guerra, aquella en la que participara el escritor. Nueva utilización del acontecimiento histórico como punto de partida para la redacción del texto.

Los temas tratados se repiten: « Les idées que j'exprime ici ne sont pas nouvelles, du moins elles ne sont pas nouvelles pour moi » (EH, 797)⁵ si es totalmente diferente su tratamiento, dado el tono de lirismo que recorre el texto impregnando la totalidad de aspectos tratados. Una obra que va a constituer, a través de las “imágenes” de la nueva guerra, un repaso a la totalidad de su vida: su infancia y adolescencia, su vocación nunca llevada a cabo, los estudios en los distintos establecimientos educativos, su juventud de lucha y polemista, la participación en la Gran Guerra, su matrimonio... y la constatación del imposible retorno para retomar aquel momento en que sintió la llamada a la consagración, y desde ahí rehacer su vida. Pero de manera especial evoca el escritor sus primeros años, « la monstrueuse enfance reniée, forte comme une bête indomptable, avec son coeur de taureau » (EH, 818), infancia, vocación, anhelo⁶, que sólo reclama ser satisfecho mediante la única forma posible.

⁵ Dos son las fuentes bibliográficas consultadas de manera preferente, *Les enfants humiliés* y *Le Chemin de la Croix des âmes*. Para facilitar la lectura del presente trabajo situamos las referencias a ambas junto al cuerpo del texto y entre paréntesis. En estos paréntesis se menciona las siglas o título abreviado de la obra (EH: *Les Enfants humiliés*, y *Croix: Le Chemin de la Croix des âmes*), seguido por el número de la página que corresponda a la cita. La edición consultada es Bernanos, G., *Essais et Ecrits de Combat, I*, Paris, Gallimard, Coll. "Bibliothèque de La Pléiade", 1971.

⁶ Quizás resulte curiosa la atención a la cuestión de la infancia humillada y la vocación religiosa, pero no hacemos sino seguir lo que consideramos verdaderamente como la raíz que modula la escritura: A lo largo de los textos de Bernanos hay toda una tensión hacia la infancia y los sueños del escritor que en ella nacieron; concibiendo este período de su vida como la fuente a la que acude el escritor continuamente a beber. En todas sus obras, e incluso en *Les Grands cimetières sous la lune*, toda esa tensión de búsqueda en la infancia se orientaba a retomar aquel camino hacia la vida religiosa que en su adolescencia se negó a seguir, y que

Dos son en definitiva los grandes pilares sobre los que el yo bernanosiano se reescribe en el texto: su infancia y la primera contienda mundial, ambos íntimamente ligados por un mismo referente: la vocación religiosa del escritor, surgida en sus primeros años y que, asesinada, *humillada* por el adolescente inmerso en el mundo, constituirá la decepción fundamental de su vida. Tema éste –la humillación de la infancia del niño Bernanos– que se erige en idea que lo envuelve todo, porque aquello que le sedujo en su juventud y en lo que puso toda su confianza: la militancia en Action Française, la lucha por la restauración monárquica, y la participación en la Gran Guerra, punto culminante de sus aspiraciones mundanas, le han defraudado, a la vez que ha traicionado el anhelo de su pureza y entrega religiosa.

Por ello rechaza ahora la II Guerra Mundial, guerra en la que no cree: « Je ne crois pas à votre guerre, je lui refuse ma foi » (EH, 836), pues ya le decepcionó la anterior contienda mundial que no sirvió para nada, como también le decepcionó la Guerra Civil española en la que había depositado asimismo grandes esperanzas. A lo que añade: « [...] On ne peut plus donner le nom de guerre à cette énorme fuite des peuples devant des responsabilités historiques qu'ils se sentent incapables d'assumer » (EH, 837).

Rechazo a la guerra estrechamente unido al tema de la infancia perdida y humillada por el adolescente, asemejada al asesinato y de las ilusiones por los sistemas políticos cobardes y mediocres; asesinato con el que han humillado al mismo tiempo el honor de los pueblos. Así, denuncia el escritor: « les nations ne font plus la guerre avec leur armée » (EH, 803). No pueden combatir con su ejército porque éste ya no existe, pues « notre armée c'est notre jeunesse en armes » (EH, 803), y esta juventud para Bernanos, fue movilizada y diezmada en las trincheras no siendo ya nunca restituida al país.

En íntima relación con la humillación de la infancia aparece la deriva de la ensoñación, que en *Les enfants humiliés* cristaliza en la imagen de Hitler, presentada con una gran carga de ambigüedad a partir de la proyección del yo.

Adolf Hitler jefe del Partido Nazi desde 1921, llega al poder en 1933 pasando a dirigir toda Alemania, instaura un régimen totalitario al mismo tiempo que revanchista contra las naciones que humillaron a la vencida Alemania en 1918, Régimen y actuación que sentarán las bases para la Segunda Guerra Mundial. Llevó a cabo durante su mandato, entre 1933 y 1945, el exterminio de una gran parte de la población judía de Europa, y de otras etnias tales como la gitana.

consideramos como la verdadera humillación de la infancia para Bernanos. Por todo ello no debe extrañar la asimilación infancia-vocación religiosa.

Bernanos nos ofrece una imagen completa y paradójica del personaje histórico a partir del tema de la infancia humillada y, en metonimia, la patria humillada: « M. Hitler c'est l'Allemagne. Elle aussi n'a jamais connu le bonheur, à l'âge où l'on peut croire au bonheur » (Croix, 232). Imagen generadora en definitiva del odio y la trasgresión del alemán en una curiosa progresión de la proyección del yo del autor.

Por otro lado, esta ensoñación de Hitler constituye una comprensión y justificación del dictador que no es sino la propia autocompasión y auto justificación del escritor. Conocimiento de su yo que lleva a Bernanos a situarse en una actitud existencialista de soledad ante el mundo, posición que le hace aceptar sus actuaciones sobre las que no ejerce ningún juicio moral. Ello supondrá una total aceptación de su yo ignorando toda culpa.

Así pues, Hitler, como Bernanos, es un niño humillado: « Sur cet homme fatal pèse le poids d'une enfance manquée, d'une adolescence manquée, d'une jeunesse manquée » (Croix, 230). « M. Hitler est un désespéré » (EH, 852) que no ha olvidado « les humiliations d'une enfance pauvre, d'une jeunesse manquée, d'une guerre manquée » (EH, 852), repite el escritor en otra obra. Se ha convertido en el único defensor de su país: « Le maître de l'Allemagne est en réalité son esclave: [...] enchaîné à l'Allemagne de 1918, à la défaite et au deshonneur de son pays » (EH, 852). Como le parecería ser al propio Bernanos, en su imaginario, “*un désespéré*” y “*un esclave*” respecto de Francia, en su constante llamada de atención a sus compatriotas: « On a volé aux Français sinon la Patrie, du moins l'image qu'ils avaient dans le cœur » (EH, 811).

Imagen del dictador elevado por el escritor a paladín de la patria « M. Hitler est l'Allemagne » (Croix, 232), una patria alemana no obstante sobre la que se elevará Francia, situada por el paladín Bernanos muy por encima de cualquier otra nación por su pasado, por su historia, y de manera especial por hallarse su país ligado al gran florecimiento de la cristiandad medieval:

Elle [l'Allemagne] a fait son unité trop tard, elle a des souvenirs grandioses, mais pas de passé, presque pas d'histoire. Parmi les vieilles patries d'Europe, elle est la parvenue douloureuse, obsédée par ses humiliations et ses misères alors qu'elle est ce monstre menaçant et impuissant, fait de tronçons épars qui n'arrivaient pas à se joindre. Elle n'est certes pas restée étrangère au grand essor de la Chrétienté médiévale, elle lui a donné des saints, des savants, des artistes incomparables, mais elle n'a pas communiqué avec elle comme patrie, car elle n'était pas encore une patrie. Elle a été chrétienne par le nom, par les œuvres, mais sa sensibilité profonde restait germanique, c'est-à-dire païenne. (Croix, 232).

Hasta el punto que llegará a afirmar Bernanos: « Une Jeanne d'Arc allemande est, au sens strict du mot, inconcevable. » (Croix, 232). Como tampoco era imaginable para el escritor una Juana de Arco española: « une Jeanne d'Arc espagnole ne saurait se concevoir »⁷.

Por otro lado, al igual que el escritor francés, « M. Hitler n'est pas un réaliste, parce qu'il vit plus dans le passé que dans le présent » (EH, 852) y aunque afirma que conocemos: « [...] Peu de choses de son enfance, de sa jeunesse, de la guerre qu'il a faite » (EH, 856), Bernanos sigue prestando su comprensión al « dieu de l'Allemagne vaincue » (EH, 852). Pues Hitler, como Mouchette⁸ es ese “cancre” rebelde, niño humillado por un mundo de adultos: « Il a cru à son père, qui ne croyait pas en lui, à ses maîtres, qui l'ont toujours tenu pour un cancre, à l'Académie des beaux-arts de Munich, qui l'a tranquillement recalé » (Croix, 231).

Un cancre que se opone a la tiranía de un sistema que domestica, representado por el aparato educativo escolar que igualmente detestara aquella rebelde adolescencia de Bernanos. Así pues, recrea en el líder alemán todos los rasgos de su propia infancia, en constante « lutte contre les prêtres » (EH, 852), pues es, como el niño Bernanos:

Un enfant, tel que nous en voyons dans nos collèges, et nous les appelons des cancre, parce qu'ils ne se lavent guère, rongent leurs ongles, et se racontent indéfiniment des histoires dont ils refusent de rien dire à leur confesseur [...]; en un mot, des cancre, oui des cancre [...], toujours le dernier en vers latins. (EH, 853)

Hitler, al igual que Bernanos « a raté consciencieusement, courageusement, l'enfance, la jeunesse et la guerre » (EH, 856), núcleos básicos para el yo bernanosiano: « Il a été un enfant malheureux, un adolescent malheureux [...] Soldat, il a cru à son empereur, et, la partie perdue, son empereur est allé greffer des roses en Hollande » (Croix, 231).

Y, como Bernanos, el dictador creará siempre en aquella caballería medieval que, a semejanza de la caballería franca, constituyó la fuerza, la grandeza y la unidad de Europa bajo el Cristianismo. La grandeza en definitiva, de la Patria:

M. Hitler [...] a cru à l'Armée, à la Guerre, à son Empereur, à l'esprit chevaleresque des Aryens, et probablement aussi à l'intégrité des gras tartuffes du Centre, puisqu'il est né catholique. (EH, 854)

Pero Alemania no es Francia; la historia del país germánico es bien diferente: « Elle a fait son unité trop tard, elle a des souvenirs grandioses, mais pas de passé, presque pas d'histoire » (Croix, 232).

⁷ Bernanos, G., *Les Grands cimetières sous la lune*, en *Essais...* Op.cit. p.447.

⁸ *Nouvelle Histoire de Mouchette*.

Como Bernanos, Hitler es ese niño humillado pleno de necesidad, de don de entrega, pudiendo inclinar hacia el bien o hacia el mal si esa necesidad es decepcionada. Como Bernanos, Hitler vislumbra el vértigo de su propio abismo y así lo refleja el escritor:

Il a cru aux apparences et aux prestiges, parce qu'il était parti de trop bas, qu'il en avait subi, trop tôt et trop longtemps, la servitude. Et quand, vers 1922, poussé par le désespoir, il a commencé de marcher dessus, sans doute croyait-il se briser contre un mur. Il n'a rien trouvé, parce qu'il n'y avait rien. Il s'est enfoncé, comme un coin, dans un monde brillant et vide, exactement comme Napoléon dans les steppes de Russie. Et comme Napoléon lui-même sortant de Moscou en flammes, il s'apercevra brusquement, sans comprendre, qu'il a tout conquis, mais qu'il ne possède rien. (Croix, 231-232).

Bernanos afirma conocer la razón de su actitud; por ello aclara: « Ceux qui me lisent savent que je me suis toujours efforcé de parler de lui [de Hitler] sans bassesse » (Croix, 230). Por lo cual aclara el escritor, que en absoluto pretende imponer a nadie esta imagen de Hitler; al mismo tiempo que afirma que en absoluto constituye para él una burla o una imagen caricaturesca el retrato que hace del alemán, pues comprende perfectamente al dictador:

[...] Il était seulement vers 1918 un homme éperonné par la honte, et qui n'a plus d'autre issue devant lui que le suicide ou l'action. Il s'est jeté dans l'action comme se jette à l'eau un homme qui flambe... (EH, 856).

Imagen de la humillación y rabia del dirigente nazi tras la cual se adivina la presencia del escritor francés, quien desea a Hitler que no le ocurra lo que ya le ocurriera a él:

Que les déceptions de l'enfance et la jeunesse et de la guerre n'aient pas fait de cet orgueilleux [Hitler] un révolutionnaire banal. (EH, 856).

Así pues, a través de la imagen de Hitler es el propio yo quien se recrea en el texto. No es “el otro”, la alteridad, lo que Bernanos trata de presentarnos, sino su propio yo. El otro, el objetivo a comunicar, es en sí inaccesible; al construir el discurso sobre la alteridad lo que realmente se construye es el yo. Así pues los personajes y acontecimientos históricos se erigen en meros pretextos para la proyección y reescritura del autor.

Creo que podemos afirmar sin equivocarnos que hay en esta percepción del líder alemán, desde su liderazgo político hasta los primeros años de la Segunda Guerra Mundial, una clara intencionalidad por parte de Bernanos de autojustificación. Así, de un lado, se permite otorgar al personaje histórico abundantes rasgos de su propia personalidad, sobre todo de su infancia y adolescencia –a pesar de afirmar que esos períodos de la vida de Hitler nos son en gran medida desconocidos–, etapa existencial que a decir del escritor, estaría asimismo

marcada por la humillación y la destrucción de los sueños: « Il a manqué le bonheur à l'âge où l'on croit au bonheur » (Croix, 231).

Hitler nos es presentado como víctima de “los adultos”, y por ello mismo es “absuelto” de su actuación. Según Bernanos, Hitler no es culpable de nada, pues siendo muy joven sintió como propia la humillación infringida a la derrotada Alemania, al término de la Gran Guerra. A ello se unen una serie de “circunstancias” que rodearon la existencia del personaje histórico, y que serían idénticas a las vividas por el escritor. Por tanto proyección del yo escritor en el retrato que nos presenta del personaje histórico en paralelo con la “humillación” que sufriera el futuro escritor por parte de los adultos, a los que culpa –de forma injusta por lo demás–, de aquella decisión capital de su vida: el rechazo durante su adolescencia, a entrar en la vida religiosa.

Por tanto, la justificación de la actuación del dictador, es al mismo tiempo, la autojustificación por aquel « hideuse erreur où a sombré d'un coup sa jeunesse, sa vraie jeunesse, celle qui, hier encore, attendait de se détacher de l'enfance » (NHM, 1305), « la déception la plus funeste de ma vie » (EH, 830), pues aquel rechazo a la consagración religiosa sólo fue producto –según su propia confesión, como apuntábamos–, de una decisión libre:

Ni la vie ni les hommes ne m'ont déçu, ne me décevront jamais. [...] C'est moi qui me suis trompé. J'ai voulu faire semblant de souffrir au-delà de mes capacités, contre la promesse même du Bon Dieu, je me suis inventé des consolations. Me suis-je donc déçu moi-même? [...] J'ai manqué de courage, voilà tout. (EH, 869).

MAGDALENA PADILLA GARCÍA

Universidad Católica San Antonio (Murcia)

L'ekphrasis allégorique dans le conte *Sans Parangon* de Jean de Préchac

A LA TRES HAUTE, TRES MAGNIFIQUE ET EXCELLENTISSIME CASCADE DE
MARLY
CHARMANTE CASCADE,

Le raport qu'il y a de vous aux ouvrages des Fées, m'engage à vous dédier ces contes, qui paroîtront moins fabuleux toutes les fois qu'on examinera avec attention vôtre surprenante beauté, et tous les autres prodiges dont vous estes environnée, cet agréable Château où l'on trouve toutes choses sans y rien apporter, ces jardins délicieux, ce superbe bocage, qui sans s'assujettir à l'ordre des saisons, ny sans attendre le secours des siecles, est devenu une vaste forest; toutes ces merveilles justifient mes contes.

Les eaux, vos compagnes, s'étoient contentées jusqu'à present de serpenter dans des jardins et des prairies, ou tout au plus de s'élever par des jets; vous seule, admirable Cascade, êtes remontée jusqu'au faiste des montagnes, et bien loin de craindre le Soleil qui tarit d'ordinaire les autres sources, vous n'êtes jamais si belle ny si magnifique, que dans le tems qu'il paroît. C'est alors que vous étalez tous vos charmes, et que vous distribués vos belles eaux avec une abondance prodigieuse, et vous sçavés vous servir si utilement des rayons de ce grand Astre, que la lumiere de vos eaux éclaire tous les lieux des environs. En un mot vous estes la Sans Parangon des Cascades, vous merités toutes les louanges et tous les applaudissements qu'on sçauroit vous donner, et je serais de bien mauvais goût, si je n'étois avec beaucoup d'admiration et de respect,

Vostre, etc.¹

Voici l'épître préliminaire de *Sans Parangon*, l'un des deux contes composant le diptyque *Contes moins contes que les autres*, que Jean de Préchac, proluxe écrivain du XVII^e siècle, écrivit comme corollaire à sa féconde carrière. C'est son seul ouvrage non dédié à un personnage de la cour, mais à la Cascade de Marly, et, contrairement aux habitudes de l'auteur, non signée.

Cette communication voudrait élucider la valeur de cette ekphrasis dans le conte, qui, n'étant plus réductible à un morceau détachable purement décoratif, demeure un lieu textuel saturé de sens. Ainsi, ignorer la relation miroitante qui s'établit entre la « *Sans Parangon des cascades* » et le Roi, « que je veux nommer *Sans Parangon* parce que jamais Prince ne pourra luy estre comparé »², c'est prendre le risque de manquer une très grande part de l'information

¹ Jean de Préchac; *Contes moins contes que les autres*, précédés de *L'Illustre Parisienne* (1699), édition critique publiée par Françoise Gevrey, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1993, pp.105-106.

² Cette comparaison entre "incomparables" a lieu à l'intérieur du conte, exactement à la page 115, lorsque la fée Clairance annonce à la reine Belle-main: « *Je te promets aussi qu'après de ce cher fils, que je veux nommer Sans Parangon, parce que jamais Prince ne pourra lui estre comparé, tu seras encore consolé par un second fils que tu aimeras tendrement, et pour qui je médite un sort afin qu'il soit aimé de tous ceux qui l'approcheront* ».

narrative, d'interpréter erronément tout un ouvrage, traditionnellement considéré par la critique le comble de la flagornerie. Cette *ekphrasis* rend-elle le conte susceptible d'une autre lecture?

Le texte débute sur une image, construite, bien entendu, sans le recours du visuel, qui anticipe, d'une certaine manière, le conte de fées qui suit. L'histoire à venir s'organise autour de ces signes scéniques préalables³. La cascade constitue son premier décor, lui confère son ambiance féerique. Ceci permet à l'auteur de résumer et de mettre en scène, non sans une certaine ironie, tous les exploits réalisés par le « Sans Parangon des princes ». Ces descriptions, largement présentes dans les manuels de rhétorique à l'usage et incorporées aux conventions galantes de l'âge classique, étaient alors pour les auteurs l'occasion de montrer leur savoir faire, leur connaissance des jeux d'éloquence mondaine et d'affirmer ainsi leur appartenance au groupe. Mais on pouvait parfaitement se passer d'elles, comme le signale Mme de Scudéry dans la préface d'*Ibrahim*⁴:

Mais pendant que nous parlons de Palais, j'ay à vous advertir (cher lecteur), que ceux qui ne sont pas curieux de voir les beaux bâtimens, peuvent passer devant la porter de celui de mon Heros sans y entrer, c'est-à-dire, n'en lire point la description. (...) Enfin comme les inclinations doivent estre libres, ceux qui n'aimeront point ces belles choses, pour lesquelles j'ay tant de passion, peuvent, comme je l'ay dit, passer outre sans les voir, et les laisser à d'autres plus curieux de ces raretez, que j'ay assemblées avec assez d'art et de soin.

La louange de Préchac à "l'excellentissime cascade" se rattache aux origines de l'*ekphrasis* en temps que genre panégyrique, ou discours solennel faisant la description élogieuse de personnes ou de lieux privilégiés. Toutefois, elle ne reste point un simple exercice d'éloquence, car ici, Préchac va au delà, et tout en respectant les modèles exégétiques hérités, il ne se limite pas à dire ce qu'il voit : il fait voir ce qu'il dit. La digression initiale qui présente son conte repose moins sur la définition d'un espace que sur son traitement, que nous nommerons *ekphrasis allégorique*.

Si l'allégorie évoque une réalité abstraite en la représentant de manière concrète, et que l'*ekphrasis* désigne toute description d'une oeuvre d'art; j'appellerai *ekphrasis allégorique* l'opération figurative du langage qui se sert de la description d'un objet artistique et de l'émotion produite par celui-ci pour représenter indirectement une autre réalité. Autrement dit, il s'agit d'une figure rhétorique complexe où les mots font surgir des images, et ces images, à leur tour, d'autres images, d'une nature complètement différente. Une

³ Jean de Préchac est, paraît-il, auteur d'une comédie intitulée *Les Usuriers*, mais il n'en reste aucune trace.

⁴ Madeleine de Scudéry, *Ibrahim, ou L'illustre Bassa*, dédié a mademoiselle de Rohan, Rouen, Compagnie des libraires du Palais, 1665, 4 vol., in-12.

dimension nouvelle vient donc s'ajouter: la description physique de l'objet artistique, ici la cascade de Marly, produit un certain effet chez le lecteur, tout en devenant un portrait moral⁵ de Louis XIV. Cette audace de la littérature galante de la fin du XVII^e siècle, souvent taxée de fadeur et de redondance, est d'autant plus surprenante que Jean de Préchac est traditionnellement tenu pour un grand adulateur, au point que Raymonde Robert⁶, manifeste:

[...] mais c'est sans contredit à un conte de Préchac intitulé *Sans Parangon* (Cabinet des fées, V) que revient la palme de la flatterie. Gentilhomme ordinaire du duc d'Orléans, Préchac correspond parfaitement à l'image du courtisan bien en cour, prêt à payer des plus lourdes flagorneries la substantielle faveur dont il jouit.

Ce conte en forme de long panégyrique présente un double intérêt; il propose au lecteur, sous la forme de devinettes, une série de petites énigmes plus ou moins difficiles à résoudre; mais surtout par la manière sélective dont il retrace les faits du règne jusqu'en 1694, il permet, par ses omissions aussi bien que par ses choix, de mieux appréhender l'image officielle dont le régime tient à laisser dans l'histoire.

Le corpus de contes de fées qu'elle analyse se situe entre deux extrêmes, séparés par une « énorme distance »: d'un côté, le *Sans Parangon* de Préchac, paradigme de « la flatterie servile et l'approche primaire du conte de fées », de l'autre, *L'Écumoire* de Crébillon, modèle du « jeu subversif de la remise en cause du discours et de ses effets ».

Le même schéma narratif spécifique du conte de fées, la même référence allusive à l'actualité se traduisent, dans l'un, par un discours respectueux des formes et des convenances, par la soumission la plus totale au pouvoir politique et par l'absence absolue de toute espèce de distance avec le genre; dans l'autre, au contraire, par un texte ironique et insolent, dont l'irrévérence ne connaît aucun frein.⁷

Partageant l'avis de Raymonde Robert, Andrée Mansau affirme que Jean de Préchac « ne sort pas de la flatterie envers de grands personnages et de l'anecdote »⁸, et pour Jacques Chupeau,

Peu d'écrivains sans doute ont pratiqué la flatterie avec un zèle aussi constant. Autant de volumes publiés, autant d'occasions de faire sa cour par le biais des épîtres dédicatoires ou des louanges glissées à l'intérieur des récits.⁹

Mais cette fois, l'épître dédicatoire et dédiée à une cascade. L'explication de ce choix et sa description manifestent une prise de position, qui tout en ayant l'air d'une adhésion sans

⁵ Tel que l'interprète Perrault. Voir, à ce sujet, Roger Zuber, *Les Émerveillements de la raison*, Paris, Klincksieck, p.277: « Pour La Fontaine, est « moral » ce qui correspond aux mœurs (mores), et donc toute observation portant sur n'importe quelle conduite, à condition qu'elle soit bien observée: la langue universitaire parle, à juste titre, de « moraliste classique ». Pour Perrault, le « moral » se définit par la vertu: il veut se tenir tout près de morale enseignée aux enfants, des préceptes de leur éducation familiale et religieuse ».

⁶ Robert, R., *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002, p.247.

⁷ Robert, R., *op.cit.*, p.249-253.

⁸ Mansau, A., *Jean de Préchac, un Béarnais au service de Louis XIV*, Actes du Colloque Béarn et Gascogne (1983), Cahiers de l'Université de Pau, 1985, n° 6, pp.115-127.

réserve cache une subtile critique au roi. Il semble raisonnable de considérer qu'une description n'est jamais objective: sa représentation étant toujours imbibée de la propre culture, elle comporte nécessairement une évaluation de cette culture. D'autant plus que la date de parution des *Contes moins contes* coïncide avec l'éreintement de l'image du roi soleil et avec la naissance d'un certain esprit critique chez des auteurs qui, comme le note Mary-Elysabeth Storer,

avaient subi tous les coups de la mauvaise fortune ...] Au déclin du XVII^e siècle on commençait à voir le revers de la médaille: le faste excessif de la cour avait entraîné des misères, il fallait créer une cour imaginaire présidée par les fées pour maintenir pleinement l'illusion du grand règne. Nos conteurs avaient eu, ainsi, une satisfaction à l'édifier pour oublier les réalités cruelles.¹⁰

Plutôt que l'édification de la dure réalité ou la glorification agonisante du souverain, ce conte de fées prétend introduire une réflexion sur les vérités officielles, en maintenant le difficile équilibre entre « le service de plume et l'autonomie de l'auteur »¹¹. Afin d'éviter les représailles -surtout économiques- de la censure, il doit jouer en même temps l'avocat de la défense et le greffier, car,

tout doit être tu ou caché, même la production littéraire la plus triviale. La censure était vite devenue une institution avec laquelle auteurs et imprimeurs devaient ruser, lorsqu'ils le pouvaient. Richelieu maniait avec grandeur l'alternance entre protection de l'écrit et répression : création de l'Académie, protection des écrivains, mais aussi création d'une presse officielle... tentatives diverses de concentration de l'imprimerie entre quelques mains, nomination de censeurs officiels, interdictions, condamnations et censures : "Richelieu est particulièrement attentif à la production des pamphlets et libelles, qu'il collectionne et fait classer". Sous Colbert, puis sous le règne de l'abbé Bignon, la censure s'organise plus encore : contrôle plus strict des permissions, des réimpressions, répression des éditions clandestines et des livres venus de l'étranger : "La censure, telle qu'elle fonctionne sous le règne de Louis XIV, n'est pas un système d'arbitraire fantaisiste. Poursuivant des objectifs idéologiques bien définis, elle opère avec sérieux et équité, si l'on peut dire, un travail de sélection destiné à promouvoir l'orientation voulue par les autorités". Colbert poursuit une politique à deux faces : la censure est accompagnée d'un actif mécénat.¹²

Mais rien n'empêchera la parution de quelques ouvrages subtilement critiques. Dans ces lettres, le sieur de Préchac avait témoigné son inquiétude sociale:

il dépeint la misère, les mendiants, les ravages dus au comportement des armées. Il dénonce les abus dans la gestion d'un intendant peu délicat comme Barrillon, ou d'un directeur de la Monnaie.¹³

¹⁰ Storer, M-E., *Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle. La mode des contes de fées (1685-1700)*, Paris, Honoré Champion, 1928. pp.252-253.

¹¹ Je reprends l'expression de Jean-Pierre Cavaillé dans sa note critique au livre de Christian JOUHAUD, *Les pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2000.

¹² Minois, G., *Censure et culture sous l'Ancien Régime*, Paris, Fayard, 1995, http://www.enssib.fr/bbf/fiches_lecture/b956minois.html, consulté le 05/02/05.

¹³ Voir l'introduction de Françoise Gevrey, Jean de Préchac, *op.cit.*, p.VIII.

Et ces abus sont également dénoncés dans son oeuvre. Dans la nouvelle intitulée *Cara-Mustapha, Grand Vizir*, Jean de Préchac s'en prend aux gouverneurs des provinces: sous le voile transparent de la fiction orientale, il écrit:

Tous les pachas qui ont des gouvernements éloignés tâchent de s'enrichir par toutes sortes de voies, sans que les peuples osent se plaindre de leurs injustices.¹⁴

Marie-Thérèse Hipp¹⁵ déclare sa surprise par certaines allusions trouvées dans *Le Grand Vizir*: "les critiques qui sont adressés à Mahomet IV [...] font songer aux griefs émis contre Louis XIV par des pamphlets qui lui reprochaient son indifférence vis-à-vis de son peuple, ses divertissements et ses dépenses effrénées:

Toutes les fois que le Grand Seigneur prend ce divertissement (la chasse), on commande les paysans à cinq ou six lieus aux environs, pour entourer un grand espace de pays, afin que rien ne puisse échapper. Ces corvées, fatigant beaucoup les peuples et ruinant entièrement la campagne, excitaient de grands murmures, et néanmoins personne n'osait le dire au sultan. *Et encore*: Même la loi ordonnait aux empereurs de vivre du travail de leurs mains, et non pas de la sueur des peuples et de l'argent des impôts¹⁶

Ceci dit, Préchac a peut-être devancé Saint-Simon dans sa critique à Marly. Tout le monde connaissait les conditions de travail des ouvriers employés à Marly; Mme de Sévigné, en 1678, rapporte à Bussy-Rabutin¹⁷:

Le Roi veut aller samedi à Versailles; mais il semble que Dieu ne le veuille pas, par l'impossibilité de faire que les bâtiments soient en état de le recevoir, et par la mortalité prodigieuse des ouvriers, dont on emporte toutes les nuits, comme de l'Hôtel-Dieu, des chariots pleins de morts: on cache cette triste marche pour ne pas effrayer les ateliers, et pour ne pas décrier l'air de *ce favori sans mérite*. Vous savez ce bon mot sur Versailles.

L'année même de la parution des *Contes moins contes*, la machine de Marly commençait à alimenter la cascade: l'eau bondissait sur les soixante degrés de marbre rose et vert agrémentés de rocailles et de statues¹⁸, mais les travaux n'étaient pas encore finis: le Roi faisait araser le sommet de la butte pour pouvoir profiter de la vue, ce qui fut exécuté par un

¹⁴ Jean de Préchac, *Cara-Mustapha, Grand Vizir, Histoire contenant son élévation, ses amours dans le Sérail, ses divers emplois, le vrai sujet qui lui a fait entreprendre le siège de Vienne et les particularités de sa mort*, Paris, C. Blageart, 1684, in-8°, p.148.

¹⁵ Hipp, M-T., *Mythes et réalités, Enquête sur le roman et les mémoires (1660-1700)*, Paris, C. Klincksieck, 1976, p.414.

¹⁶ Jean de Préchac, *Cara-Mustapha, grand vizir, histoire contenant son élévation, ses amours dans le sérail*, Paris, Barbin, 1684, pp.61-63.

¹⁷ *Lettres de Mme de Sévigné, de sa famille et de ses amis*, tome V, p.492, in *Les grands écrivains de la France*, Nouvelles éditions, publiés sous la direction de M. A. Regnier.

¹⁸ Sur ce colossal instrument hydraulique, « treize roues de douze mètres de diamètre actionnées par le courant du fleuve qui soulevaient l'eau jusqu'au haut de la montagne de Louveciennes dans un bruit extraordinaire que l'on entendait d'une distance considérable », consulter Joseph Adrien Le Roi, *Curiosités historiques sur Louis XIII, Louis XIV, Louis XV, Mme de Maintenon, Mme de Pompadour, Mme de Barry, etc.*, Paris, H. Plon, 1864, pp.115-200.

millier et demi de soldats pendant quatre ans.¹⁹ Lorsque Saint-Simon en parle dans ses *Mémoires*²⁰, il ne mâche pas ses mots:

À la fin, le roi, lassé du beau et de la foule, se persuada qu'il voulait quelquefois du petit et de la solitude. Il chercha autour de Versailles de quoi satisfaire ce nouveau goût. Il visita plusieurs endroits, [...]. Il trouva derrière Louveciennes un vallon étroit, profond, à bords escarpés, inaccessible par ses marécages, sans aucune vue, enfermé de collines de toutes parts, extrêmement à l'étroit, avec un méchant village sur le penchant d'une de ces collines qui s'appelait Marly. [...] Ce fut un grand travail que dessécher ce cloaque de tous les environs qui y jetaient leurs voiries, et d'y rapporter des terres. L'ermitage fut fait. Ce n'était que pour y coucher trois nuits, du mercredi au samedi deux ou trois fois l'année, avec une douzaine au plus de courtisans en charges les plus indispensables. Peu à peu l'ermitage fut augmenté; d'accroissement en accroissement, les collines taillées pour y faire place et y bâtir, et celle du bout largement emportée pour donner au moins une échappée de vue fort imparfaite. Enfin, en bâtiments, en jardins, en eaux, en aqueducs, en ce qui est si connu et si curieux sous le nom de machine de Marly, en parcs, en forêt ornée et renfermée, en statues, en meubles précieux, Marly est devenu ce qu'on le voit encore, tout dépouillé qu'il est depuis la mort du Roi : en forêts toutes venues et touffues qu'on y a apportées en grands arbres de Compiègne, et de bien plus loin sans cesse, dont plus des trois quarts mourraient et qu'on remplaçait aussitôt ; en vastes espaces de bois épais et d'allées obscures, subitement changées en immenses pièces d'eau où on se promenait en gondoles, puis remises en forêts à n'y pas voir le jour dès le moment qu'on les plantait (je parle de ce que j'ai vu en six semaines) ; en bassins changés cent fois ; en cascades de même à figures successives et toutes différentes ; en séjours de carpes ornés de dorures et de peintures exquises, à peine achevées, rechangées et rétablies autrement par les mêmes maîtres, et cela une infinité de fois. Cette prodigieuse machine dont on vient de parler, avec ses immenses aqueducs, ses conduites et ses réservoirs monstrueux, uniquement consacrée à Marly sans plus porter d'eau à Versailles. C'est peu dire que Versailles tel qu'on l'a vu n'a pas coûté Marly. Que si on ajoute les dépenses de ces continuels voyages, qui devinrent enfin au moins égaux aux séjours de Versailles, souvent presque aussi nombreux, et tout à la fin de la vie du Roi le séjour le plus ordinaire, on ne dira point trop sur Marly seul en comptant par milliards. Telle fut la fortune d'un repaire de serpents et de charognes, de crapauds et de grenouilles uniquement choisi pour n'y pouvoir dépenser. Tel fut le mauvais goût du Roi en toutes choses, et ce plaisir superbe de forcer la nature, que ni la guerre la plus pesante, ni la dévotion ne put émuquer.

Parodiant la procédure du conte de fées, Préchac s'inscrit dans le milieu socio littéraire dont il entend appartenir, tout en se démarquant du genre attribué à tel ou tel nom littéraire du moment. Car les contes étaient « utiles pour donner des éloges, et faire des satires d'une manière allégorique »²¹. En digne continuateur de Scarron, – dont il écrivit une suite du *Roman Comique* en 1679 –, Préchac connaît tous les poncifs burlesques capables de rendre ridicules genres, personnages et événements. Le conte, comme la fable d'ailleurs, permettait en effet ces travestissements burlesques sans trop se faire remarquer. Ellipses, litotes, périphrases, métaphores, prétérations, ironie, formules équivoques: les figures de style

¹⁹ Joseph-Adrien Le Roi, *Curiosités historiques sur Louis XIII, Louis XIV, Louis XV, Mme de Maintenon, Mme de Pompadour, Mme du Barry, etc.*, Paris, H. Plon, 1864, pp.115-200.

²⁰ Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon, *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et la Régence, collationnés sur le manuscrit original par M. Chéruel et précédés d'une notice biographique par M. Sainte-Beuve*, Paris, L. Hachette, 1857, tome XII^e, ch. XVIII, pp.466-471.

²¹ Villiers, *Entretiens sur les contes de fées*, Paris, J. Colombat, 1699, p.69, cité par Françoise Gevrey, op.cit, p.XXVII.

suggèrent sans dire, révèlent sans montrer. Selon Michel Jeanneret, l'âge classique constitue un champ particulièrement fécond pour étudier la critique politique voilée:

C'est là tout l'esprit du classicisme. La surface est lisse, élégante, apparemment inoffensive; mais sous les mots se cachent des idées et des images inquiétantes (pour le pouvoir)²².

L'analyse des procédés mis en œuvre dans ce conte de la dernière fournée, paraît confirmer cette hypothèse. Le titre annonce une certaine intentionnalité: d'après le dictionnaire de Trévoux²³, « parangon » est un vieux mot – déjà à l'époque – signifiant autrefois comparaison. Cet archaïsme, appointé par la nasale de la préposition, devient la périphrase nasillante (/sãpaRãgõ/) qui désignera la cascade et le roi, et l'autonomase cacophonique ainsi constituée, comme le fait de comparer des « incomparables » produisent sans doute des effets comiques. Sans Parangon, héros d'une satire contre les contes de fées, est satirisé à son tour, non seulement par « sa folie des bâtiments », mais aussi par son dévouement insensé à Belle-gloire. L'auteur avait déjà donné son avis à ce propos dans les paroles d'un personnage de *L'Héroïne mousquetaire*²⁴:

[...] ce n'était plus le temps de ces héros imaginaires qui entreprenaient toutes choses pour le services de leurs maîtresses, et qu'à présent la plus forte passion ne durait pas plus de trois mois [...]

L'onomastique reste aussi révélatrice pour les autres personnages, ainsi, Belle-gloire, est l'allégorie de la gloire poursuivie par le roi, objet et sujet de nombreuses publications de l'époque, comme en témoignent le recueil de 1672 intitulé *À la gloire de Louis le Grand conquérant de la Hollande* signé par Corneille, Montauban, Quinault ... ou la *Devise à la gloire du Roy* parue dans *Le Journal des Sçavants* de 1682. Belle-gloire est une princesse de Chine, assez capricieuse, jalouse, et en surplus, ambitieuse,

(elle) étoit sans contredit la plus belle et à même tems la plus fière Princesse de la terre [...]. Sa grande fierté donna occasion à la faire nommer Belle-gloire, [...] elle ne pouvoit souffrir que le Prince eût la moindre attention pour d'autres que pour elle, persuadée qu'elle seule méritoit tout son attachement. Ce n'est pas assez, pour Belle-gloire, de porter une Couronne; (...) il me faut des victimes mêlées de sang et de lauriers.²⁵

²² Jeanneret, M., *Sonnets luxurieux: de l'érotique à l'obscène*, in *Les fruits de la saison*, Université de Neuchâtel, Genève, Librairie Droz, 2000.

²³ *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux: contenant la signification et la définition tant des mots de l'une & l'autre langue*, 6e éd., Tome sixième, Paris, Compagnie des libraires associés, 1771, p.518.

²⁴ Jean de Préchac, *L'Héroïne Mousquetaire*, Histoire véritable, Paris, P. Witte, 1722, p.164.

²⁵ Jean de Préchac, *op.cit.*, p.123, p.131.

Quant au nom de la reine Belle-main, il répond premièrement au recul pris par Préchac par rapport au contes de fées, dont il emprunte la désignation idéaliste et enfantine des «belles»²⁶ héroïnes, et, deuxièmement, à la correspondance univoque qui s'établit entre Anne d'Autriche et le célèbre éponyme dû à Brienne:

Brienne prêta serment *entre les belles mains de la reine qu'il ne pouvait se lasser de baiser*.²⁷ Ses mains, qui ont reçu les louanges de toute l'Europe, qui sont faites pour le plaisir des yeux, pour porter un spectre et pour être admirées, joignent l'adresse avec une extrême blancheur: si bien que l'on peut dire que les spectateurs sont toujours ravis quand cette grande Reine se fait voir, ou à sa toilette en s'habillant, ou à table quand elle prend ses repas.²⁸

Stéréotypé aussi, le « char en forme de trône, parsemé d'émeraudes et de lauriers, et attelé de douze cygnes »²⁹ dans lequel la princesse de Chine est transportée, il ressemble, entre autres, au char d'ivoire traîné par des papillons de Mlle Bernard; évoquant les machines volantes du théâtre d'époque. Il accorde une place au bestiaire symbolique: si la fée de Mme d'Aulnoy se déguise en tourterelle, celle de Préchac, en perroquet. Le futur roi d'Angleterre apparaît comme un « oiseau jaune » et Louis XIV s'imagine en « coq attaqué par un Aigle, par un Paon, par plusieurs Dindons, et par un grand nombre de Canards ».³⁰

Il s'inscrit donc dans les contraintes du genre d'un côté, en respectant toutes les conventions littéraires: le récit s'organise autour d'un méfait, insiste sur une apparente impossibilité à réaliser les tâches imposées..., mais de l'autre, Jean de Préchac s'amuse à tout faire basculer: si la simple présence des fées prépare l'auditoire à une fin heureuse, nous apprenons ici, que le manichéisme naïf dans lequel débutait le conte, n'était qu'apparent, puisque la bonne Clairance et la méchante Ligourde ne sont finalement que la même fée. Ce «dénouement semble traiter toute la féerie avec quelque cynisme »³¹, car l'ordre féerique n'est point rétabli, bien au contraire, le conte aboutit dans une impasse déconcertante.

Bref, Préchac fait partie de ces écrivains qui se débarrassent du genre dont ils se sont appropriés, car, bouleversant la structure habituelle des contes de fées, ils peuvent y introduire des jugements esthétiques, mais aussi et surtout, la satire morale et sociale que souligne Anne Defrance:

²⁶ Quelques « belles » parues en 1697: *La Belle aux cheveux d'or*, de Mme d'Aulnoy; *La Belle au bois dormant*, de Perrault. Et en 1698: *Blanche Belle*, du Chevalier de Mailly; *Histoire de la Princesse Belle-Étoile et Belle-Belle*, ou *le Chevalier Fortuné*, de Mme d'Aulnoy, etc.

²⁷ Madeleine Clemenceau Jacquemaire, *La vie sensible de Louis XIV*, Paris, Du Parois, 1946, p.54.

²⁸ *Collection des Mémoires relatifs à l'Histoire de France, depuis l'avènement de Henri IV jusqu'à la paix de Paris, conclue en 1763. Mémoires du conte de Brienne*, Tome II, par M. Petitot, Paris, Foucault, 1824, p.320.

²⁹ Jean de Préchac, *op.cit.*, p.129. Ces cygnes deviendront des aigles à la fin du conte.

³⁰ Jean de Préchac, *op.cit.*, p.148.

³¹ Voir l'introduction de Françoise Gevrey, *op.cit.*, p.XXXI.

les auteurs de contes de la dernière décennie du XVII^e s'adonnent joyeusement à la fantaisie d'une mode et se livrent sans risque à une prudente satire morale et sociale que les recours au merveilleux et le masque de la naïveté rendent possible. Ce faisant ils ouvrent une voie féconde à leurs successeurs du XVIII^e, conteurs libertins et philosophes.³²

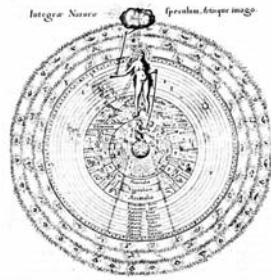
La description de la cascade se caractérise également par cet aspect « merveilleux », dans les deux sens du terme: par sa splendeur et par le caractère « illusoire » et trompeur de la description. Cette alliance équivoque entre splendeur et tromperie est désambiguïsée à la fin du conte, lorsque Belle-gloire désabuse le roi, en lui apprenant « que tous les enchantements, et même les riches Palais des Fées, n'étoient qu'une illusion »³³. Ainsi, l'ekphrasis allégorique qui annonce et résume *Sans Parangon*, devient, si j'ose dire, une sorte de clé de lecture, indispensable pour décrypter ses différents niveaux de sens, une fine ruse employée pour paraître thuriféraire sans l'être vraiment.

ISABEL PEÑA BOUËSSEL

Universidad de Burgos

³² Anne Defrance, *Écriture et fantasmes dans les contes de fées de Mme d'Aulnoy*, Thèse de Littérature française réalisée sous la direction de J.-R. Demoris, Paris III, 1987.

³³ Jean de Préchac, *op.cit.*, p.158.



Le pouvoir des mots dans l'écriture féminine.

Les paroles que ma mère m'a versées ont percé ma réalité

Je me souviens de la matrice de ma mère
Elle était tendrement rosée
Et ses parois sentaient la peur.
Je me débattais debout
Petites dents serrées
Avec le chat aux queues croquées
Et son ennemi mon père¹.

Avant d'entamer la partie analytique de mon intervention, je voudrais vous proposer de faire un parcours imaginaire avec moi, parcours qui va avoir lieu à contre-temps puisqu'il va nous plonger dans un possible processus de création faisant du futur 'Je' écrivant, un 'Je' féminin dans son rôle de fille de la mère, mère qui par la suite deviendra le sujet principal du livre en gestation.

Comment refléter, mère, tout ce que tu m'as dit? Comment transcrire tous ces mots que tu m'as versés? Comment dire qu'aussi loin que je me souviens ma mémoire s'est arrêtée au temps des adieux, au temps des mots non prononcés? Comment dire que la vie a eu lieu à deux temps: un premier temps marqué par tes mots d'amour, et un deuxième temps où tes mots, mère, sont devenus mes propres maux de douleurs. Les mots, les palabres que tu m'a glissées ont transpercé mes lèvres pour s'écouler tendrement sur une feuille de papier blanchie à l'encre de ma mémoire. Et les livres écrits qui ont fait de toi, être de chair, un personnage de papier se firent tels quels tout en lettres car avant eux, mère, tes mots m'avaient bercée.

Si cette petite mise en scène semble bien vouloir dire ce qu'elle cache, car elle ne dévoile que ce qui a été perçu par les sens. C'est que les mots ont le pouvoir de transmettre une réalité, qui n'est peut-être pas la réalité désirée. Cependant le vécu va devenir réel pour l'être qui désirant aimer et être aimé par l'être de chair va recréer en lettres, les paroles qui l'ont accompagnée pendant son devenir femme. Si cette possible réflexion affirme que la vie a eu lieu à deux temps, j'avoue que ce n'est que le reflet de la fiction, car la vie se déploie en trois, quatre ou cinq temps ou... Mais, qui peut affirmer en combien de temps elle découle?

¹ Poème de Joyce Mansour, cité par Deforges, R., *Les plus beaux cris de femmes*, Paris, Ed. Saint-Germain-des-Prés, 1980, p.139.

Ainsi, entre fiction et réalité, la perception de l'être, fille de chair, donnera à la mère son rôle de papier.

La littérature a fourni un espace concret pour que la voix de ceux qui comme Stendhal sont allés à la chasse du bonheur dans leurs écrits puissent se faire entendre. Mais cette voix a été principalement une voix masculine car la femme n'ayant pas été admise en écriture devint un personnage centrale de romans ainsi que la destinataire essentielle des correspondances intimes. La mère comme image mythique des amantes oubliées fera aussi son apparition dans la plupart des écrits féminins des années 70. Quelquefois considérée coupable de ne pas avoir su donner l'amour maternelle tant recherché, d'autres fois idolâtrée pour avoir donné la vie, la mère comme image mythique des douleurs nostalgiques a représenté une des figures les plus récurrentes pendant toute l'histoire de la littérature. Nous nous proposons donc de céder la parole à des écrivaines comme Marie Cardinal et Jeanne Hyvrard qui, en dépassant le contexte des années 70, ont eu le pouvoir de recréer le mythe du premier amour. La *Mater*, être dormant des vestiges culturels des civilisations, a eu le pouvoir de transmettre l'un des premiers dons: celui de la parole. La langue maternelle, cette langue orale a bercé celles qui ensuite se sont laissées séduire par l'écriture. Et avec la mère viendra la mer, l'eau, les fleuves et ses méandres, les eaux troubles de l'enfantement, et la douleur des mots déversés. Marie Cardinal en a longuement écrit. Ces mots devenaient des lames estropiantes qui ne finissaient jamais de refermer la plaie.

Si j'avais pu savoir le mal qu'elle allait me faire, si, au lieu de n'en avoir que la prémonition, j'avais pu imaginer la vilaine blessure inguérissable qu'elle allait m'infliger, j'aurais poussé un hurlement [...] J'aurais hurlé à la mort et je n'aurais jamais entendu les mots qu'elle allait laisser tomber sur moi comme autant de lames estropiantes.

Là dans la rue, en quelques phrases, elle a crevé mes yeux, elle a percé mes tympan, elle a arraché mon scalp, elle a coupé mes mains, elle a cassé mes genoux, elle a torturé mon ventre, elle a mutilé mon sexe.²

Ainsi en pleine rue, seule face à la douleur, elle s'est sentie mutilée par les mots jetés tels quels par sa mère. L'espace extérieur et l'espace intérieur se sont rejoints pour donner aux paroles un pouvoir écrasant. Le froid de la rue en contraste avec la tiédeur du ventre maternel fait présager le ravage. Et l'expulsion advint. En confessant l'angoisse du temps jadis, la mère avait prononcé ce que le temps n'avait pas pu emmurer. La mère lui avait confessé son crime. Ayant quasiment employé tous les moyens domestiques dont elle pouvait disposer, elle se rendit à l'évidence. Elle se trouvait enceinte en plein divorce. Et finalement, la petite était née.

² Cardinal, M., *Les mots pour le dire*, Paris, Grasset, Le livre de poche, 1975 p.135; nous pouvons aussi retrouver ce même passage dans *Au pays de mes racines*, Paris, Grasset, 1980, p.195.

Abandonnée à la douleur des mots prononcés face au dévoilement de l'avortement raté, la petite ressent cette révélation « impuissante, résignée, vaincue, déçue et humiliée »³. Dans la rue, en quelques mots, sa mère venait d'atteindre son objectif, l'avortement s'était finalement produit: « [...] elle m'a laissée glisser vivante dans la vie, comme on laisse glisser un étron »⁴, dit la narratrice de *Les mots pour le dire* et *Aux pays de mes racines*. La grande expulsion avait mis fin à tant d'années de contractions. Le double abandon maternel venait d'être révélé. Le premier abandon marqué par le désir d'avortement que la mère avait envisagé et qui aurait abouti à l'expulsion physique de l'enfant hors de la matrice maternelle, et le deuxième abandon déterminé par la séparation qui venait de se produire sur le plan de l'énonciation. Mais avoue-t-elle:

La haine n'a pas fleuri tout de suite [...] Puis je suis devenue une femme et j'ai attendu mon premier enfant. Quand j'ai su ce que c'était que d'avoir dans le ventre un petit de quatre mois, de cinq mois, de six mois etc., je me suis mise à haïr ma mère, cette pauvre salope!⁵

Les mots pour le dire relate la thérapie psychanalytique à laquelle l'auteur a dédié sept ans, trois fois par semaine, afin d'arriver à comprendre ce qu'elle dénomme « la saloperie de ma mère » puisqu'elle n'a pas:

[...] été au bout de son désir profond, de n'avoir pas avorté quand il le fallait ; puis d'avoir continué à projeter sa haine sur moi alors que je bougeais en elle, et enfin de m'avoir raconté son crime minable, ses pauvres tentatives de meurtre⁶.

Ce n'est qu'après des années d'angoisse que la chose a fait son apparition dans la vie de l'auteur. La chose, comme elle la dénomme car les mots pour la nommer alors se trouvaient encore loin de son palais et des ses lèvres et la langue n'était pas encore prête à se dévoiler, cette chose avait un nom. Et son nom était folie. Et cette folie avait sa propre manifestation physique. Et cette manifestation avait un lieu où se loger à l'ombre des regards. La chose se trouvait dedans son corps, à l'intérieur de son propre utérus. La chose s'appelait dérèglements menstruels. A cette époque le sang coulait encore jusqu'au jour où l'absence de menstrues est devenue la quasi totale anihilation monstrueuse de l'être. L'aménorrhée est le symptôme physique qui va marquer le dérèglement intérieur de celle qui, inconsciemment, reçut la râclée de mots que sa mère lui avait déversés. Une aménorrhée physique qui atteint le paroxysme lorsqu'elle devient aménorrhée verbale puisque c'est à cause des mots que la

³ *Ibid.*, p.198.

⁴ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁵ Cardinal, M., *Les mots pour le dire*, *op.cit.*, p.138.

⁶ *Ibid.*, p.140.

douleur a eu lieu. Et c'est en extériorisant les palabres ensevelies, en passant de l'imaginaire au symbolique, que le non-dit va devenir l'élixir de guérison pour guérir ces maux. L'écriture de Marie Cardinal va répondre à un besoin, le besoin de comprendre pourquoi l'être de chair qui n'aurait dû lui dire que des mots d'amour, avait laissé tomber sur elle une averse de haine. Entre elle et sa mère, il y avait un lien inavouable: la chose. La chose, avoue-t-elle, lui avait été donnée comme cadeau de naissance⁷ par celle avec qui elle partageait le même sang. Et c'est par le sang que la chose avait été transmise. L'analyse psychanalytique va lui fournir un outil précieux, les mots qui vont l'aider à « retrouver la femme oubliée, plus qu'oubliée, dissoute »⁸, les paroles, qu'elles doit faire passer de elle à lui à chaque nouvelle session lors de sa cure, trouveront grâce à l'écriture leurs notes de papier.

L'écriture de Jeanne Hyvrard est une recherche constante de ce qu'elle dénomme la pensée du fusionnel à l'intérieur de laquelle la mère est « le lieu de la non-séparation, de la continuité, le maillon par où passe la chaîne de l'organisation »⁹. Cependant si l'organisation est pour le logarque le 'désordre', pour Hyvrard c'est « le lieu vivant de la contrairation »¹⁰ car l'organisation n'essaie pas de défaire pour intégrer. Elle est avant tout ouverture de la pensée. Tandis que la pensée logarchique tend toujours à trouver un ordre à ce qu'elle considère désordre. La 'contrairation' ne doit surtout pas se confondre avec la contradiction car la 'contrairation' « permet de penser ensembles *les contraires* qu'elle ne dissocie pas. Elle les différencie de la négation qui s'y oppose »¹¹. Etant donné que la figure de la mère dans l'oeuvre de Jeanne Hyvrard adopte une double valeur, positive lorsqu'elle devient porteuse de vie et, négative quand elle essaie de retenir éternellement l'enfant à l'intérieur du ventre maternelle, en avortant de la sorte toute tentative d'individuation, la mère est considérée un phénomène de contrairation¹² car, en elle, subsistent grâce à son ambivalence les contraires, c'est-à-dire la mère positive, la Grande-Toute qui est « l'except-mère de la grande-mère, qui est le commencement d'incarnation [...] la grande-mère pourrait permettre au logarque d'entrer en relation avec ce qu'il a refoulé »¹³, et la mère négative, parasite et dévoreuse.

⁷ « Comme les fées qui déposent des dons dans les berceaux des nouveau-nés princiers, ma mère m'avait octroyé, à ma naissance, la mort et la folie ». (*Ibid.*, p.194).

⁸ *Ibid.*, p.14.

⁹ Hyvrard, J., *La pensée-corps*, Paris, Des femmes, 1989, p.144.

¹⁰ *Ibid.*, p.165.

¹¹ *Ibid.*, p.47.

¹² Cf. Saigal, M., *L'écriture: lien de mère à fille chez Jeanne Hyvrard, Chantal Chawaf et Annie Ernaux*, Rodopi, 2000.

¹³ Hyvrard, J., *La pensée corps*, op.cit., pp.100-101.

Nous allons nous centrer, particulièrement, sur le personnage de la mère telle qu'elle nous apparaît dépeinte dans *La jeune morte en robe de dentelle*¹⁴. Le titre de ce roman pose d'emblée la problématique qui caractérise la pensée fusionnelle hyvrardienne, celle du besoin d'échapper à ce qui est convenu et convenable, établi par la pensée logarchique. Le personnage incarné par la jeune morte en robe de dentelle est une métaphore du personnage de la fille qui aux yeux de la mère n'est qu'une poupée de chiffons: « Je suis sa poupée lumineuse à laquelle elle arrache de temps à autre le bras pour se persuader que ce n'est pas à elle que cela arrive »,¹⁵ dit la narratrice qui n'est pour la mère que ça¹⁶.

La mère décortique les phrases, les mots, le dit et le non-dit qui « acquièrent un étrange pouvoir oraculaire, une force écrasante d'étouffement ou d'empoisonnement ou d'enfermement »¹⁷. La fille ressent le poids des mots et des phrases lapidaires qui mettent en relief l'indifférence maternelle.

L'IN-DI-FFÉ-RENCE! Elle détache bien les syllabes, fait siffler les "F" comme un fouet, et jubile de chaque son comme d'un bonbon qu'elle savoure. Dans sa bouche, les morceaux de mots deviennent monstrueux. Elle rayonne de mille soleils. Elle m'encourage à devenir comme elle, de l'espèce supérieure. Je la déçois: j'éprouve des sentiments¹⁸.

La mère de la jeune morte reflète la pensée séparatrice qui règne dans le système logarchique de l'univers rationnel. Cette pensée séparatrice s'oppose à celle de la fille qui cherche en vain à échapper de la tyrannie maternelle en essayant de forger sa propre pensée. Elle va analyser minutieusement chaque mot, chaque expression afin de couper le cordon ombilical qui la noue indissociablement à sa génitrice. Morte en vie, elle se définit elle-même comme « l'innomable »¹⁹, « un regain »²⁰, « une fraction de ses trois enfants »²¹, « une souillon »²², « un non-corps »²³, « un garçon manqué. Manqué é ou ée? »²⁴, « la morte des mortes »²⁵.

La pensée logarchique maternelle sépare les choses en deux catégories qui s'opposent: c'est bon / ce n'est pas bon ; il y a / il n'y a pas ; ce qui peut servir / les fouteries. C'est bon tous les aliments qu'elle cuisine et qui n'ont pas de goût, par contre la nourriture qui vient de

¹⁴ Hyvrard, J., Paris, Des femmes, 1990.

¹⁵ *Ibid.*, p.96.

¹⁶ « Je suis ça [...] » (*Ibid.*, p.31).

¹⁷ Buisson, F., "Les prunes de cythère", *Sorcières*, n°1, 1976, p.52.

¹⁸ Hyvrard, J., *La jeune morte en robe de dentelle*, *op.cit.*, p.5.

¹⁹ *Ibid.*, p.31.

²⁰ *Ibid.*, p.37.

²¹ *Ibid.*, p.25.

²² *Ibid.*, p.39.

²³ *Ibid.*, p.45.

²⁴ *Ibid.*, p.51.

²⁵ *Ibid.*, p.144.

l'extérieur n'est pas bonne. Il n'y a donc que la nourriture maternelle qui soit bonne pour gaver « consciencieusement sa monstrueuse nichée cannibale »²⁶. De même, elle intègre dans la catégorie de « ça peut servir »²⁷: les morceaux de tissus, les laines, les vêtements et dans la catégorie de fouteries: les plumes et les dentelles. La dentelle²⁸ marque davantage l'oppression et l'essai d'annulation auxquels la mère la soumet, car la dentelle est la grille à travers laquelle la narratrice regarde évoluer la figure maternelle. Habillée en robe de dentelle la jeune morte ne serait-elle pas considérée par sa mère comme une fouterie?

Face à la pensée séparatrice de la mère qui distingue la mère, c'est-à-dire « une mère est une femme qui s'occupe d'un enfant [...] mais ce n'est pas une maman »²⁹ dit-elle, de la maman « Une maman, c'est celle dont on est né et qui peut tout comprendre »³⁰, la pensée de la fille qui s'y oppose. Pour la jeune morte, une maman c'est celle qui s'occupe d'un enfant et une mère c'est celle de qui ont est né ce qui la mène à conclure que, sa mère n'est pas sa mère parce que la sienne n'a pas de ventre et qu'elle doit avoir une mère quelque part car la sienne n'est que sa maman et alors elle a dû être adoptée.

L'univers de la mère dans *La jeune morte en robe de dentelle* est en relation avec la matière que le logos maternel sépare en deux catégories. La matière principale est composée par la nourriture et la matière seconde c'est « l'annie »³¹. Et l'annie, c'est la fille. C'est le nom de la narratrice « Annie Fontaine » qui ne sera dévoiler qu'à la fin lorsque la narratrice, à force d'écouter les paroles de la mère faisant d'elle un être sans mémoire: « Tu ne peux pas te souvenir! »³², se souvient de son nom. La séparation du corps maternel vient alors de s'accomplir car la narratrice a reconnu son image dans le miroir. Vue à travers le prisme de sa génitrice, Annie Fontaine appartient à la catégorie maternelle du « il n'y a pas » tout comme les livres dont la mère arrache les pages ainsi que tout ce qu'elle écrit et que sa mère censure. La lecture et l'écriture sont considérées dangereuses si elles ne sont pas contrôlées par celle qui détient le pouvoir des mots, par celle qui veut empêcher toute individuation. La jeune morte a « l'espoir fou que l'écriture peut à elle seule empêcher le meurtre »³³.

Dans *Le cercan*³⁴, sous-titré *essai sur un long et douloureux dialogue de sourds*, Jeanne Hyvrard analyse d'un point de vue politique, économique et social à la fois que

²⁶ *Ibid.*, p.11.

²⁷ *Ibid.*, p.30.

²⁸ « L'enfermement de mon corps dans le patio d'amour » (Hyvrard, J., *La pensée corps*, op.cit., p.55).

²⁹ Hyvrard, J., *La jeune morte en robe de dentelle*, op.cit., p.61.

³⁰ *Ibid.*, loc. cit.

³¹ *Ibid.*, p.32.

³² *Ibid.*, p.90.

³³ *Ibid.*, p.95.

³⁴ Hyvrard, J., Paris, Des femmes, 1987.

poétique une des grandes maladies de notre temps: le cancer. Le cancer qu'elle appelle cercan, du verlan, est une maladie totalitaire, c'est-à-dire « la maladie de l'organisme qu'on empêche d'être »³⁵. Elle assimile le cancer à la folie puisque « le cancer est une folie cellulaire »³⁶. Et tout comme la folie, « le cancer est un langage »³⁷ que la « culture de la séparation, du tiers exclu, du cartésianisme, des Lumières et de la prétendue raison »³⁸ refoule car c'est un phénomène d'ordre fusionnel. Le cercan c'est l'innomable d'une société sourde parce qu'elle ne veut pas nommer sa peur face à la mort. Ainsi face à la mort, la société devient muette car elle est incapable d'assumer le langage du cancérant qui, lui, « renonce au logos et s'installe dans le chaos »³⁹. Dans l'étude sur les relations entre mère et fille dans l'écriture de Jeanne Hyvrard, Saigal signale que:

Le cancer a un rapport à la maternité et à la filialité. C'est l'expression du désarroi de la fille de n'avoir pas pu être celle que sa mère aurait voulu qu'elle soit, et le cancer de la mère représente son impossibilité à aimer sa fille comme elle était⁴⁰.

Les écritures de Marie Cardinal et de Jeanne Hyvrard répondent à un besoin puisqu'elles recréent la reconstruction de l'être qui pendant le lent processus de construction a été marqué par une fêlure. Chez Marie Cardinal, l'écriture devient le symptôme d'un état convulsif propre de l'esprit qui grâce à l'analyse psychanalytique va faire des mots déversés par la mère et qui ont provoqué la douleur, des mots de guérison. Pour Jeanne Hyvrard, la mère de *La jeune morte en robe de dentelle* est la figure qui incarne la castration puisqu'elle essaie d'empêcher l'individuation de l'être. Son propre salut viendra aussi par l'écriture car « les taches de maman s'enlève avec de l'écriture »⁴¹. La mère, dans les écrits féminins, est source de joie mais aussi quelquefois de douleur, car le plaisir de se dire devient dans certains cas une plaie à/a(mère)⁴². Le processus scriptural dont le livre témoigne devient l'espace où la guérison peut avoir lieu en donnant naissance, d'un point de vue métaphorique, à un nouvel espace de gestation et de retour au ventre maternel.

³⁵ *Ibid.*, p.124.

³⁶ *Ibid.*, p.119.

³⁷ *Ibid.*, p.122.

³⁸ *Ibid.*, p.125.

³⁹ *Ibid.*, p.128.

⁴⁰ Saigal, M., *op.cit.*, p.29.

⁴¹ Hyvrard, J., *La jeune morte en robe de dentelle*, *op.cit.*, p.167.

⁴² Cf. Peral, A., "La femme écrivain en France pendant la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Le plaisir de se dire: une plaie à/a(mère)", in *La littérature au féminin*, Universidad de Granada, Ed. Comares, 2002, pp.517-526.

Références Bibliographiques:

- Buisson, F., “*Les prunes de cythère*”, *Sorcières*, n° 1, 1976.
- Cardinal, M., *Les mots pour le dire*, Paris, Grasset, Le livre de poche, 1975.
- Cardinal, M., *Aux pays de mes racines*, Paris, Grasset, 1980.
- Deforges, R., *Les plus beaux cris de femmes*, Paris, Ed. Saint-Germain-des-Prés, 1980.
- Hyvrard, J., *Le cercan*, Paris, Des femmes, 1987.
- Hyvrard, J., *La pensée-corps*, Paris, Des femmes, 1989.
- Hyvrard, J., *La jeune morte en robe de dentelle*, Paris, Des femmes, 1990.
- Peral, A., “La femme écrivain en France pendant la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Le plaisir de se dire: une plaie à/a(mère)”, in *La littérature au féminin*, Universidad de Granada, Ed. Comares, 2002, pp.517-526.
- Saigal, M., *L’écriture: lien de mère à fille chez Jeanne Hyvrard, Chantal Chawaf et Annie Ernaux*, Rodopi, 2000.

AMELIA PERAL CRESPO

Universidad de Alicante

Realidad y literatura en la representación de la naturaleza (a propósito de *Les Saisons*)

El objeto de nuestro estudio es el texto literario que pretende ofrecernos una representación de la naturaleza. Aunque nos referiremos de manera general a las obras que han tratado de la naturaleza hasta el siglo XX, nos vamos a centrar en una obra concreta, *Les Saisons*, del marqués de Saint-Lambert¹.

La manera en que el lenguaje trata de la realidad es, como admiten los lingüistas, arbitraria. Se han aportado matices y precisiones, pero hay un acuerdo en que, salvo en las onomatopeyas, no existe analogía entre signo y realidad. Son los hablantes los que establecen la relación entre el signo y su sentido. La literatura, lenguaje en segundo grado, presenta también sus problemas en cuanto a la imitación de la realidad. Genette, basándose en la distinción platónica entre mimesis y diégesis, indica que con palabras sólo se puede imitar palabras y que la mimesis propiamente dicha sólo puede alcanzar al "récit de paroles", estilo directo, indirecto... Sin embargo no se aleja totalmente del concepto aristotélico de la literatura como imitación ya que admite grados de mimesis no sólo en el discurso de palabras sino en el de acontecimientos y, cómo no, en la pausa descriptiva².

El que el lenguaje tenga una relación arbitraria con la realidad no implica que no trate de la realidad, del referente que se le da por convención al significado. De la misma manera, el hecho de que la literatura no reproduzca la realidad con la facilidad analógica con que pueden hacerlo la pintura y la escultura –formas, colores...– no significa que la literatura no trate de la realidad. Hay realidad y ficción y ni siquiera la existencia de la ficción elimina la de la realidad. Como Dice Searle:

Si tout ce qui relève de la fiction était, par principe, différent de notre expérience du réel (...), elle ne pourrait alors être articulée dans le langage ni constituée dans la réception³.

¹ Saint-Lambert, J-F., marquis de, *Les Saisons* (1764), Amsterdam, 1775, 7e éd. La paginación del prólogo está en números romanos y nos referiremos a ellos con dichos números entre paréntesis tras la cita (El texto propiamente dicho está numerado en cifras arábigas).

² Vid. Genette, G., *Figures III*, Paris, éd. du Seuil, 1973, passim.

³ Searle, J. R., *Les actes de langage*, Paris, Hermann, 1972.

Debemos precisar que en este trabajo no tratamos de los aspectos propiamente ficticios de la literatura ya que la ficción se encuentra preferentemente en los elementos narrativos mientras que la representación de la naturaleza concierne a los descriptivos.

El ser humano pertenece a la naturaleza, constituye un elemento más de ella. Por ese o por otros motivos, la naturaleza no ha sido el objeto de las primeras representaciones estéticas del hombre, sino el propio hombre o los animales. Lo mismo que en las artes plásticas sucede con la literatura, que comienza tratando de los dioses y de los hombres, pasa poco a poco a hablar de la naturaleza en relación con éstos y finalmente puede llegar a hacer de la naturaleza objeto de su discurso.

En el camino hacia una mayor presencia de la naturaleza en la literatura juegan un papel importante ciertos poetas del siglo XVIII que se han llamado naturalistas descriptivos y de los que destacamos en el ámbito francés a Saint Lambert. Este poeta, no muy conocido ni publicado, es especialmente interesante pues en el prólogo de su obra incluye toda una teorización sobre el tema de la que trataremos en nuestro estudio.

La aparición de la naturaleza en la literatura está ligada a la poesía, tanto a la lírica popular como a la lírica culta griega y latina. Saint Lambert cita entre sus predecesores a los griegos Daphis y Teócrito así como a los latinos Ovidio, Virgilio, Lucrecio y Horacio.

Estos poetas veían la naturaleza como un cuadro donde situarse el hombre. Con sus primeras descripciones crearon un molde literario que describe el lugar natural adecuado para el ser humano, para su descanso y goce, el *locus amoenus*. Con varios elementos que en los primeros textos provienen de la observación o de la memoria individual, se crea una constelación literaria compuesta de: verdor (árboles, prado), frescura y movimiento (agua corriente, brisa) y deleite estético (flores, cantos de los pájaros).

Los autores del Renacimiento, Ronsard, Du Bellay... y también los del clasicismo francés reencuentran la naturaleza que cantaban los antiguos, es decir, los tópicos, las configuraciones literarias. Más que la realidad toman como punto de partida un material literario. Ya en el XVIII se es consciente de que no imitan la naturaleza sino la literatura⁴.

En los siglos XVI y XVII la naturaleza no se encuentra sólo en la lírica sino también en otros géneros. La literatura pastoral, tanto la novela como el teatro, es heredera directa de la égloga, el molde literario de la poesía pasa a otros géneros. En la base está el tópico del *locus amoenus*, el lugar ideal para que desarrollen sus amores los estilizados pastores y pastoras. La naturaleza aparece también en algún género menor como la fábula, pero no es

⁴ “Dans les Egloges de Racan, de Segrais et de Fontenelle, on voit que leurs auteurs ont imité les Anciens et les Italiens et non pas la Nature” (Saint Lambert, XIV-XV).

más que el encuadre para las aventuras de los hombres o los animales. Queda un campo virgen para la literatura del XVIII, la pintura de la naturaleza por sí misma.

Saint Lambert es consciente del carácter novedoso de su obra. Novedoso más que nuevo, porque no olvida –como hemos visto– que los Antiguos han pintado la naturaleza y porque –a diferencia de los poetas descriptivos ingleses– piensa que los pueblos primitivos y salvajes han podido también pintarla. La novedad se encuentra en el género, la poesía descriptiva, que tiene características propias. El objeto de la descripción no es el campo, como con los clásicos, sino la naturaleza propiamente dicha (XVI, XVII).

¿Quiere eso decir que la escritura se va a acercar al modelo al máximo, que se va a evitar toda técnica literaria, toda artificialidad? Eso no es posible ya que lo que se pretende es crear un cuadro conjuntado. Para ello, como dice nuestro autor, « il faut moins des descriptions que de tableaux et il faut que ces tableaux n'aient qu'un seul caractère » (XX).

Más adelante aclara que ha modelado la forma de cada uno de sus cantos a partir del carácter de su contenido, buscando la homogeneidad: « j'ai dû ne donner à chacun de mes chants que le caractère de la saison que j'avais à peindre » (XXXI).

Hay naturaleza pero también hay arte, un arte clásico como corresponde al siglo XVIII, que resalta el elemento unificador y suprime los aspectos secundarios: « Il oubliera les querelles grossières des Paysans, lorsqu'il peint les plaisirs d'une moisson » (XX).

Este nuevo género más que reproducir la naturaleza, la recrea utilizando las técnicas de la literatura. Va a hacer con la naturaleza lo que otras obras han hecho ya cuando trataban del hombre, « l'agrandir, l'embellir, la rendre intéressante » (XX).

Para engrandecerla, hay que añadirle « Les idées de l'espace, de l'ordre général, de l'infini, du mouvement ou du silence universel » (XXI). Para embellecerla hay que reunir las bellezas « dans un espace étendu mais limité » (XXI). Hacerla interesante requiere expresar sus relaciones « avec les êtres sensibles » y añadir « verdades » –conocimientos– de física, de moral, de economía... (XXI), establecer contrastes (XXIII), adjuntar a las descripciones cuadros históricos o campestres porque, además de la naturaleza « Il faudra voir l'homme & quelquefois le voir en action » (XXIV), y añadir personajes, aldeanos, pastores, seres fantásticos y, especialmente, nobles como Saint Lambert (XXIV-XXVII).

El autor no se limita a plasmar los elementos que encuentra en la naturaleza sino que la embellece con su arte literario. Las advertencias del marqués en su prólogo, también la práctica de sus poemas, contribuyen a dejar establecido que estas novedosas descripciones de la naturaleza mantienen una característica que se reprochaba a las anteriores, están llenas de literatura. Sin embargo, debemos señalar alguna diferencia. En los textos clásicos (ss. XVI-

XVII), la naturaleza suele ser un fondo o un encuadre para el tema principal, en *Les Saisons* la naturaleza es el centro de la obra. En la mayoría de las recreaciones anteriores del paisaje se daba “imitación” literaria, entendiendo por imitación la recreación de un tópico, al estilo renacentista, generalmente el *locus amoenus*. En el siglo XVIII se pretende realizar una creación literaria, partiendo de la observación de la realidad y añadiendo a esto elementos artísticos, ya en el contenido, ya en la forma. Es decir que la obra de Saint Lambert, y la de otros poetas descriptivos, se puede considerar como una de las etapas de la creación de una nueva configuración literaria, el paisaje.

El *paisaje* es una creación de la época romántica, según está más o menos aceptado⁵. Este concepto romántico implica, según Carvalho cuatro características: La existencia de un espacio perceptivo, su aprensión por una mirada, la noción de perspectiva y el ejercicio de esa mirada sobre un todo homogéneo⁶.

De estas cuatro características, dos se cumplen totalmente por Saint Lambert. Ya hemos señalado la homogeneidad del espacio perceptivo existente. En efecto, indica que debe haber un elemento, un carácter central en el poema, este elemento debe ser un sentimiento, una emoción, ya que la naturaleza « peut donner différentes émotions » (XVIII). Para que el espectáculo que se ofrece sea coherente todo debe llevarnos al centro: « que toutes les parties et la couleur concourent à exciter ce sentiment » (XX). Y así se consigue la unidad: « Il en aura Plus d'unité dans le tout & dans les parties » (XXVIII).

En cuanto a la mirada y la perspectiva nos atenemos a la observación de R. Tobar:

La perspectiva desde la que los poetas descriptivos del XVIII contemplaban la naturaleza era una ventana o un marco que, a su vez, determinaba un *cuadro*⁷.

Creemos que esta perspectiva es distinta de la romántica, tal como la entiende Carvalho, con una mirada en dirección oblicua, y un sentido descendente. La mirada desde un punto elevado será una aportación del romanticismo, en el libro de Saint Lambert no aparece, al menos no permanentemente, aunque se intuya en algunos instantes.

Otros autores consideran que una característica importante del paisaje romántico es la relación emotiva de la naturaleza con los hombres⁸. La descripción es un reflejo de la

⁵ Díaz Plaja llegó a decir que “La plenitud del Romanticismo equivale a la victoria del paisaje”, Díaz Plaja, *Introducción al estudio del Romanticismo español*, Madrid, Espasa Calpe, 1969, 72).

⁶ Carvalhão Buescu, H., “Paisagem, literatura e descrição”, en *Paisaje, juego y multilingüismo*, Actas del X Simposio de la SELGYC, 1996, vol. I, 194, la traducción y el resumen es nuestro.

⁷ Romero Tobar, L., “Pintar estaciones y cantar jardines. El paisaje en la poesía descriptiva de la Ilustración”, en *Paisaje, juego y multilingüismo*, *op.cit.* 1996, 547.

naturaleza, la naturaleza es a su vez un espejo de los personajes. Esta relación analógica es postulada en las *Saisons*: « Il y a de l'analogie entre nos situations, les états de notre âme & les sites, les phénomènes, les états de la Nature » (XXVII). Para establecer un eco de los sentimientos en la naturaleza, aconseja situar al desgraciado « dans un pays hérissé de rochers » (XXVII), a los enamorados « sous de riants berceaux » (XXVIII). O también oponerlo a la imagen contraria, « placer le plaisir au milieu des horreurs », etc. (XVIII). Además el paisaje refleja la sensibilidad del poeta y debe « réveiller de temps en temps la sensibilité du lecteur » (XXIII). Ahí encuentra el espíritu del poema: « J'ai cherché quels sentiments la suite des phénomènes inspirait à l'homme dans les divers moments de l'année & j'ai exprimé ces sentiments. Ils font l'âme du poème » (XXXIII).

El exterior refleja el interior y viceversa. Lo mismo que el paisaje prerromántico de Chateaubriand, el de Saint Lambert se puede ver como un diálogo entre dos discursos:

L' un, entendu métaphoriquement comme langage parlé par la nature, discours sensible des formes et inhérent aux formes du visible; l'autre, discours tenu par la "voix intérieure" (...) ou inhérent aux "sensations" internes du sujet⁹.

Hemos visto lo que hay de arte literario en la representación de la naturaleza por Saint Lambert. Pero la literatura lleva directamente a la ficción. Por ello, en relación con la literatura del siglo XX, Thompson concibe el paisaje como un "simulacro"¹⁰, una ficción. Sin embargo pensamos que la obra de Saint Lambert no avanza totalmente por el camino de la ficción. Hay arte literario, pero también hay realidad. Volvamos, pues, al principio de esta comunicación y a la cuestión de la referencia. Analizar la referencia en un texto depende del concepto que tengamos de ésta. Según Bonoli existen dos tipos de referencia, una constructiva y otra de presentación. La segunda corresponde al texto no ficticio que veremos después, y la primera al texto de ficción:

Le texte de fiction ne reproduit pas le réel mais il *construit* des mondes textuels qui ne lui préexistent pas et qui ne présupposent pas de relation *directe* avec le monde d'expérience du lecteur ou de l'auteur¹¹.

⁸ Como dice Bachelard a propósito de Schopenhauer, Shelley, Victor Hugo o Lamartine, « Entre la *nature contemplée* et la *nature contemplative* les relations sont étroites et réciproques. La *nature imaginaire* réalise l'unité de la *natura naturans* et de la *natura naturata*. Quand un poète vit son rêve et ses créations poétiques, il réalise cette unité naturelle ». Bachelard, G., *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Libr. José Corti, 1942, 1981 (17e éd.), 41.

⁹ Bescond, L., "Esthétique du regard et poétique du paysage chez Chateaubriand", en *Revue des sciences humaines*, n° 209, 1988-1, 95-102, 102.

¹⁰ « Le paysage est la trace visible dans la nature de l'acte de voir, phénomène que j'appelle image-nature » Thompson, Patrice, "Le paysage comme fiction", *Revue des sciences humaines*, n°209, *Ecrire le paysage*, 1988-1, 9-37, 24).

¹¹ Bonoli, L., "Écritures de la réalité", in *Poétique* 137, février 2004, 19-34, 20.

A partir de estos dos conceptos de referencia, que nos parecen muy operativos, Bonoli analiza dos tipos de texto que tienen en común el pretender una relación con la realidad, « *se donner à lire comme des représentations de la réalité* » (19), la novela realista y el texto científico (ejemplifica con textos antropológicos). El primero es un texto de ficción y la realidad que ahí aparece es algo que se da a *re-conocer*, una realidad que el lector ya conocía, en esto Bonoli sigue a Ph. Hamon¹².

En cuanto al texto científico, lo que pretende es, más que la reproducción de un objeto de la realidad, su presentación a un público que no lo conoce:

On dira alors que le texte, plutôt que de reproduire mimétiquement le réel, le *présente*, ou mieux *il le présente sous une forme intelligible*¹³.

La relación con la realidad está mediatizada por la forma¹⁴. Esta forma debe guardar una relación con el objeto real, por ello es posible hablar de verificación, de verdad y falsedad o de error.

Veamos estos conceptos en relación con el texto que nos ocupa. En primer lugar debemos señalar que el poema descriptivo no coincide con ninguno de los dos tipos de texto que analiza Bonoli. No incluye un argumento ficticio, como la novela realista y, aunque transmite conocimientos sobre el campo, como se trata de una obra poética, admite un tratamiento artístico, literario, a diferencia de los textos científicos que sólo pretenden presentar la realidad.

Una vez leídos los cuatro largos poemas que componen *Les Saisons* tenemos que concluir que este es un texto intermedio entre el texto científico y la ficción realista, más próximo del primero que del segundo.

Como un científico, Saint Lambert pretende presentar a sus lectores una realidad nueva, no escribe para los que conocen el campo por experiencia sino para los que lo desconocen. Así lo expresa, « *J'ai fait des Géorgiques pour les hommes chargés de protéger les campagnes & non pas pour ceux qui les cultivent* » (XXIX).

Esta obra tiene características de textos no ficticios, especialmente de los antropológicos pues incluye actividades humanas: « *pour en augmenter l'intérêt il a fallu*

¹² Para Philippe Hamon « l'effet de réel n'est donc, bien souvent, que la reconnaissance euphorique par le lecteur d'un certain lexique » (108), Hamon, Ph., "Un discours contraint", in *Littérature et réalité*, Barthes et alii, Paris, Seuil, 1973, 118-181.

¹³ Bonoli, L., *op.cit.*, 30.

¹⁴ Como dice Silvana Borrutti, a quien sigue Bonoli en este punto, el conocimiento que ofrecen los textos científicos « n'est jamais la restitution linguistique de la transparence de l'objet: elle est plutôt un traitement

peindre les activités de l'homme dans les différentes saisons » (XXXI). También tiene características de otros textos, ya sea científicos, ya morales, pues pretende aumentar los conocimientos del hombre y proporcionarle: « (...) quelques vérités de physique, de morale, quelques idées qui éclairent les hommes, des principes d'économie » (XXI).

Y estas “verdades” que añade, sujetas a verificación como en cualquier texto no ficticio, son muchas veces ampliadas en sus notas, como indica ya en el prólogo (XXXII). y como practica a lo largo de todo el texto. Las notas, quizás más que otra cosa, ponen de manifiesto cómo el poema queda abierto a una realidad extraliteraria que va más allá que el texto y que éste no puede abarcar en su totalidad. El texto de *Les Saisons* se desparrama y ramifica en esas notas que ocupan tanto o más lugar que los mismos versos¹⁵.

Como un texto científico, este poema transmite informaciones útiles. Como un texto moral, la obra del marqués realiza sus actos de habla, sus consejos, que tienden a producir en el lector saludables efectos de aprecio y protección de la naturaleza. En el lema que sigue al título insiste en el valor moral al lado del literario: « Puissent mes chants être agréables à l'homme vertueux et lui rappeler quelquefois les devoirs et les plaisirs ».

Si la obra de Saint Lambert tiene del texto científico hasta las notas y del tratado moral muchos actos de habla, no por ello deja de ser una obra literaria. Y así se produce también en ella la referencia constructiva. Incluso se estimula a los lectores a reconocer cosas que ya están en su conocimiento previo, empezando por los textos de los clásicos. No se insiste en ello, pero es evidente que hasta el lector que nunca ha vivido en el campo tiene una experiencia previa de las estaciones y de la naturaleza. Precisamente, da la impresión de que

formel (“formel” dans le sens non formaliste de schématique, d’imaginatif, de modélisant) d’une distance irrémédiable», cit. por Bonoli, *op.cit.* 2004.

¹⁵ Las notas ocupan menos páginas que los versos pero con un tipo de letra más pequeño y, evidentemente, ocupando toda la línea, por lo cual su extensión en palabras es mayor. La distribución es la siguiente: *Printemps*, resumen, pp 37-38, versos, 39-66, notas, 67-86. *Été*, resumen, 87-88, versos, 89-123, notas, 124-136. *Automne*, resumen, 137-8, versos, 139-168, notas, 169-188. *Hiver*, introducción, 189-190, versos, 191-227, notas, 228-260. En el breve espacio de esta comunicación es imposible analizar estas notas y su relación con los versos, y cómo añaden conocimientos de historia, historia de la humanidad, antropología, geografía, botánica, zoología, geología, astronomía, física, química, literatura, mitología, música... etc. Citamos solamente parte de una nota especialmente curiosa por la manera en que mezcla ficción (alusión a *Los viajes de Gulliver*) y realidad, ciencia, política, economía y moral, y cómo a la vez da consejos para el futuro, lo que nos aclara un tanto sobre los propósitos y métodos de *Les Saisons* (*op.cit.*):

«Apprenez, ô Mortels, qu’il est un art facile

D’obtenir des moissons du champ le plus stérile. [p.158, versos repetidos p.177]

Guilliver explique au roi de Lilliput les principes des grands politiques de l’Europe. Si j’avois, lui répond ce prince, un homme qui fit sortir deux épis d’un grain qui n’en produit qu’un, j’en ferois plus de cas que de tous vos politiques. Presque tous les Gouvernements de l’Europe pensent aujourd’hui comme le roi de Lilliput & le temps n’est pas loin où ils encourageront plus efficacement qu’ils ne font encore la science de l’Agriculture; elle sera perfectionnée par la Chymie; on entendra mieux l’économie champêtre sur laquelle on commence à écrire avec succès en France, en Allemagne, en Suède & en Suisse; on établira même des Ecoles de cette science. La Jeunesse ira s’y instruire; elle y prendra des connaissances utiles, au lieu des mots & des frivolités dont on surcharge la mémoire » (p.177).

Saint Lambert toma este punto de partida para que lo reconocible de las estaciones del año permita al lector asimilar la novedad de un largo poema dedicado por entero a la naturaleza. Pero aún va más allá. El poema participa de la referencia constructiva, más que por ofrecer su texto al reconocimiento del lector, porque, como hemos visto en la primera parte de este trabajo, este libro contribuye a crear una nueva realidad –literaria– que los lectores reconocerán en el futuro. El poeta parte de la realidad pero la re-elabora artísticamente, literariamente, ve en primer lugar que la naturaleza admite ser el objeto de una obra literaria, asocia la naturaleza con otros elementos como la mirada, los sentimientos..., la describe con determinadas intenciones, y ocupa un lugar en la cadena de los escritores y artistas que han ido creando una configuración discursiva nueva, el paisaje, una nueva manera de tratar la naturaleza.

Mayor es aún el mérito de Saint Lambert si se llega a pensar que lo que se ha creado no se trata de una simple forma literaria, sino de una realidad que pertenece para siempre al imaginario colectivo del ser humano pues, como dice Francisco Ayala, « el paisaje *natural*, la bella naturaleza, es [...] una creación *artística* del hombre »¹⁶.

MARÍA DOLORES RAJOY FEIJOO

Universidad de Oviedo

¹⁶ Ayala, F., “El paisaje y la invención de la realidad”, en *Paisaje, juego y multilingüismo*, *op.cit.* 1996, 30.

Ilusión y realidad en Georges Feydeau y Oscar Wilde

En sus memorias en torno a más de treinta años sobre los escenarios, el matrimonio de actores ingleses Squire y Marie Bancroft relata una anécdota ilustrativa del procedimiento compositivo de Oscar Wilde en relación a su primera comedia de sociedad, *Lady Windermere's Fan*. Al ser éste preguntado sobre las destacables similitudes entre su pieza y un *vaudeville* de Scribe, la respuesta del irlandés fue reveladora: « Taken bodily from it, dear lady. Why not? Nobody reads nowadays »¹. Si bien Wilde negó en múltiples ocasiones la influencia de ningún autor francés en el proceso de escritura teatral², en este caso su afirmación desvela su proceder compositivo limítrofe entre la confesión y la provocación. El aserto del dramaturgo, además de reivindicar la inspiración, cuando no copia, plagio o imitación, de modelos franceses, apunta además al problema de la difícil probatura de dichos procedimientos intertextuales, y a la voluntad de ocultar los textos originarios de sus composiciones. Establecer un vínculo entre el estado de los escenarios parisinos y londinenses del último decenio del XIX constituye pues una tarea necesaria para desgranar la influencia de las dramaturgias francesas en la originalidad creativa británica³.

El objeto de este estudio es analizar, a partir del análisis comparado de la última comedia de sociedad de Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*, y los *vaudevilles* de Georges Feydeau, el cisma entre ilusión y realidad presente en los actos finales de las dramaturgias de sendos autores. Gran parte de la crítica ha observado un adoctrinamiento

¹ Bancroft, M.E., *Lady; Bancroft, Sir Squire, Empty chairs*, London, John Murray, 1925, pp.112-113.

² A pesar de los testimonios de sus más allegados sosteniendo lo contrario, Wilde en no pocas ocasiones negó la influencia de ningún autor en su obra, contradiciendo las múltiples acusaciones a las que fue sometido por la prensa de la época. En una de sus numerosas defensas de la originalidad compositiva de su obra, Wilde se refirió al dramaturgo francés Victorien Sardou, con cuya obra *Dora*, se dijo que la tercera comedia de sociedad del irlandés, *An Ideal Husband*, compartía más de una escena. Wilde respondió lo siguiente: “Sardou is not understood in England because he is only known through a rather ordinary travesty of his play *Dora*, which was brought out here under the title of *Diplomacy*. I have been considerably amused by so many of the critics suggesting that the incident of the diamond bracelet in Act III of my new play was suggested by Sardou. It does not occur in any of Sardou's plays and it was not my play until ten days before production. Nobody else's work gives me any suggestion”. Gilbert Burgess. “An Ideal Husband at the Haymarket Theatre”. *The Sketch*. 9 January, 1895.

³ Cf. Schwarz, H.S., “The Influence of Dumas *Fils* on Oscar Wilde”. *The French Review*, Vol. 7, nº1, 1933, p.5-25; Souffrin, Eileen, “La Rencontre de Wilde et Mallarmé”, *Revue de Littérature Comparée*, Vol.33, 1959, p.529-535; Raafat, Z.M., “The Literary Indebtedness of Wilde's *Salome* to Sardou's *Theodora*”, *Revue de Littérature Comparée*, nº 400, 1966, p.453-466; Powell, K., *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890's*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; Mikhail, E.H., “The French Influences on Oscar Wilde's Comedies”, *Revue de Littérature Comparée*, nº 42, 1968, p.220-233; Hartley, Kelver M. A., *Oscar Wilde. L'Influence Française dans son Œuvre*, Paris, Librairie du Recueil Sirey, 1935.

moral en las comedias de Wilde y de Feydeau, tendente hacia un ceremonial de desenmascaramiento social, mediante el cual los personajes han de enfrentarse contra su propia realidad. Si bien esta opinión podría aplicarse a tres primeras *society comedies* de Wilde –*Lady Windermere's Fan* (1892), *A Woman of no Importance* (1893) y *An Ideal Husband* (1895)–, en lo concerniente a la cuarta y última, de la que nos ocuparemos en este trabajo, su final es, como en los mejores vodeviles del francés, un asentimiento tácito y cómplice de la victoria final de la imaginación sobre las limitaciones de lo real.

Kerry Powell (1990), en su extenso estudio sobre las conexiones de Oscar Wilde con el teatro representado en Gran Bretaña durante la década de 1890, afirmaba que esta última obra era el resultado directo de su conocimiento de piezas coetáneas –más concretamente farsas– sin el cual, *The Importance of Being Earnest* no habría podido ser siquiera concebida. Su argumento era tajante en este punto: « Wilde could not have written *The Importance Of Being Earnest* without a thorough, practical knowledge of what was being done in the lowly theatrical genre of farce in the 1890s. He would have had, without the example of his obscure forerunners, little or nothing to say »⁴. La tesis del crítico queda refrendada desde un punto de vista estructural y temático, ejes ambos que denotan una articulación interna basada en la oscilación constante entre la ilusión y la realidad en los personajes. En lo referente al esquema compositivo, tanto la comedia de Wilde –descrita por Auden como « the only purely verbal opera » por la sincronía coreográfica de los gestos, palabras y situaciones– como la totalidad de la obra del francés –a la que se refería Cocteau utilizando términos como «poesía creada por un mecanismo misterioso»⁵– evidenciaban similitudes estructurales basadas en el uso reiterativo de situaciones, parlamentos, relaciones interaccionales entre personajes, *quid pro quos*, etc. recursos todos ellos propios de sendas dramaturgias en las que primaba el sentido del doble como única solución vital. La coincidencia entre Wilde y Feydeau es aún más evidente desde el punto de vista de la construcción externa de sus piezas –en lo referente a los recursos empleados por los autores para establecer un sistema perfectamente estructurado de oposiciones binarias, ternarias e incluso cuaternarias–, como en la interpretación que se desprendía de estas estructuras fractales –pues tales oposiciones tenían un eje central rotatorio esencial para la comprensión de las obras, al que se asociaba el concepto de relativismo, capaz de difuminar mitificaciones asociadas a la pareja y a la familia como fundamento social–, que favorecía el dinamismo dialógico y escénico, y por ende la agilidad argumental y dramática.

⁴ Powell, K., *op.cit.*, p.124-125.

⁵ In *Cahiers de la Compagnie M.Renaud J.-L.Barrault*, “Molière-Feydeau”, 15^{ème} cahier, Paris, Julliard, Janvier 1956, p.53.

Así, la estructura del género, aparentemente reiterativa y en consecuencia carente de un significado que fuera más allá de un simple juego de equívocos y enredos, resultaba de importancia capital. Bajo su uso residía una conceptualización del género cómico como elemento disgregador del sentido unívoco de la moral social, a través del cual ambos autores reunían perspectivas subversivas conformes, aparentemente, a la ortodoxia del público. La risa ejercía de ilusión y de exorcismo de la ilusión. Impedía reconocer el subterfugio empleado bajo un aura de simplicidad. Restaba trascendencia a la seriedad de los propósitos al tiempo que agudizaba su significado para el dramaturgo. A través de una propuesta aparentemente trivial, Wilde y Feydeau desmenuzaban una sociedad decadente, en la que el doble de los personajes primaba sobre sus verdaderas vidas, consumiéndolos en dramaturgias del adulterio y de la mentira. Katharine Worth desmentía el sentido aparentemente cómico y neutral de la obra definiéndola « a philosophical farce » y « an existential farce »⁶, mientras que Kerry Powell la distinguía del resto de las obras inglesas contemporáneas basándose en un « undercurrent of seriousness which was mostly absent among other farces of the day »⁷. El mismo Wilde había anunciado el doble filo de la comedia al describirla como « exquisitely trivial, a delicate bubble of fancy, and it has its philosophy...that we should treat all the trivial things of life very seriously, and all the serious things with sincere and studied triviality »⁸, y en *The Soul of Man Under Socialism*, el irlandés se refería a la farsa y a la comedia burlesca en tanto que formas artísticamente revolucionarias, aptas para la subversión velada, debido a la libertad que permitían al autor⁹.

Uno de los motores en torno a los cuales se opera el cisma subversivo entre ilusión y realidad en las dramaturgias de Wilde y de Feydeau es el nombre del personaje, símbolo del vacío nominal y de la pérdida de la identidad. Ya anteriormente¹⁰ hemos señalado la importancia de la nominalización en los vodeviles de Feydeau en comparación con la última gran comedia de sociedad wildeana, *The Importance of Being Earnest*, a partir de la perspectiva lúdica que adoptaban Zizi, en *Monsieur Chasse!*, y Bunbury en la pieza en lengua

⁶ Worth, K., *Oscar Wilde*, London, Macmillan, 1983, p.153.

⁷ Powell, K., *op.cit.*, p.125.

⁸ Hart-Davis, R., *More Letters of Oscar Wilde*, London, Murray, p.196.

⁹ Sus palabras exactas eran «burlesque and farcical comedy, the two most popular forms, are distinct forms of art. Delightful work may be produced under burlesque and farcical conditions, and in work of this kind the artist in England is allowed a very great freedom.» Wilde, O., *The Soul of Man Under Socialism*, p.909. Todas las referencias a las obras de Wilde remiten a la edición *Collected Works of Oscar Wilde*, Ware, Wordsworth Editions, 1998.

¹⁰ Cf. Ramos Gay, I., “Farsas, dobles y simetrías en Oscar Wilde y Georges Feydeau. De *Monsieur Chasse!* a *The Importance of Being Earnest*”, *Los Caminos del Texto. XII Coloquio Asociación Profesores de Filología Francesa Universidad Española. (APFFUE)*, M^aJesús Salinero, Ignacio Iñarrea (Eds.), Universidad de La Rioja, Logroño, 2004, p.375-388.

inglesa. Siguiendo esta misma línea, otra obra del francés apunta similitudes mucho más evidentes en relación con la importancia concedida al antropónimo como signo identificativo del personaje. En *Champagnol Malgré Lui*, pieza también representada en Londres en 1893, el personaje protagonista sufre las desventuras propias del *vaudeville* –*quid pro quo*, efecto de *boule de neige*, fatalismo oracular, etc.–, a raíz también de una trama de infidelidades extraconyugales que le obligan a cambiar de nombre con el fin de esquivar la asunción de sus responsabilidades sociales. Al igual que en la comedia de Wilde, la mutación nominal obligará la transformación de la identidad. Es decir, la transmutación de la identidad de los personajes surge a causa de la usurpación de la personalidad ajena para escapar de los roles impuestos por la sociedad, y poder llevar a cabo infidelidades para con el rigor de la unicidad del sujeto en su contexto social.

Como en *The Importance of Being Earnest*, los nombres de los personajes adquieren semas distintivos que proyectan ilusiones en su subconsciente. Al igual que si fueran objetos con los que su dueño puede deslumbrar a sus interlocutores, el nombre simboliza toda una serie de conceptos o ideales presentes en la imaginería popular de manera que el personaje no es sino su representación lingüística nominal, atributiva de características benéficas o maléficas. El nombre identifica al personaje, lo individualiza y lo determina para con el resto de la sociedad. Su esencia queda así proyectada en los demás, y en el reflejo que éstos le transmitan de sí mismo, adquirirá su identidad. Este proceso básico de formación de la consciencia del individuo es alterado en su raíz por Feydeau al crear un personaje cuyo nombre desaparece en virtud de otro ilusorio. El pecado de haber cometido la blasfemia de auto-nombrarse, esto es, de auto-fundarse, de crearse a sí mismo, acto reservado sólo para demiurgos escénicos o divinos, no queda jamás impune. Es éste el mayor peligro que permiten inferir las estructuras cómicas puestas en escena en el *vaudeville à la Feydeau*. Es decir, el peligro de que el personaje, debido a su infidelidad –para con el resto de personajes y por lo tanto, para consigo mismo–, trate de evitar la asunción de su responsabilidad suplantando otra personalidad y cree un juego de espejos, de perspectivas, por el que su unicidad como individuo quede disgregada y sea incapaz de reconocerse. Su salvación, en un primer momento, son los otros, aquellos que le identifican erróneamente, pero estos serán también su condena, que lo encarcelarán en ese nuevo ser recién creado, y le impedirán reunirse con su antiguo yo, enclaustrándolo en el doble. Así, Saint-Florimond quedará a su pesar confinado en la cárcel de su nueva identidad que él mismo creó a través del reflejo de los otros, que como en *Huis-Clos* de Sartre, le encerrarán en ese otro personaje que proyectó ser.

Los últimos compases de la pieza son los más frenéticos nominalmente. Reunidos todos los personajes en casa de la prometida de Saint-Florimond, éste se afana por demostrar su verdadera identidad y romper, como también lo desea Jack en *The Importance of Being Earnest*, con su nombre ficticio, para con ello recobrar la tranquilidad de la unicidad, y su rutina anterior. Con todo, los personajes que allí se han reunido se niegan a aceptar la, para ellos nueva, identidad de Saint-Florimond, y gobernados por su idea del pasado, se niegan a asumir que el personaje pueda ser otro. El capitán Camaret incluso hará llamar al verdadero Champignol, que se personará asegurando ser, a su vez, Saint-Florimond. Los coros recordándole su nombre acabarán por trastocar el juicio de Saint-Florimond, que finalmente cederá ante la voluntad popular y asumirá su nuevo nombre y su nuevo destino. Es importante señalar el giro dramático que da el autor al personaje, pues es exactamente el mismo que observamos en el anterior *vaudeville* y en *The Importance of Being Earnest*. La creencia popular de un dato es independiente de su veracidad, a pesar de que ésta pueda ser fácilmente contrastada. Los procedimientos de la ilusión necesitan de éste requisito previo para su imposición sobre la realidad, en una suerte de juego del destino sobre la voluntad de los personajes. Quien osa adentrarse en los reinos de la imaginación, parecen querer decirnos los dos dramaturgos, corre el peligro de quedar atrapado en ella.

El acto final de *The Importance of Being Earnest* y *Monsieur Chasse!* ilustran su dualidad lúdico-satírica. Contrariamente a nuestra opinión, la totalidad de la crítica ha señalado un adoctrinamiento moral en las comedias de Wilde tendente hacia un ceremonial de desenmascaramiento social, mediante el cual los personajes deben enfrentarse contra su propia realidad y aceptarla. La sentenciosa frase « give a man a mask, and he will tell you the truth »¹¹ proferida por Wilde, pierde peso, según ciertos autores, si atendemos a la conclusión de sus obras. Ellmann señala esta oposición entre conceptualización teórica y aplicación compositiva destacando el propósito final de su dramaturgia basado en la aceptación de la verdad: « while the ultimate virtue in Wilde's essays is in make-believe, the dénouement of his dramas and narratives is that masks have to go. We must acknowledge what we are »¹². Creemos, con todo, que todas estas opiniones son parciales y no se ajustan a la realidad de la escena, pues la obra wildeana no puede ser entendida como un conjunto homogéneo,

¹¹ Ellmann, R. *Oscar Wilde*, London, Hamilton, 1987, p.xiv.

¹² Neil Sammells también se refiere a esa “inconsistencia” evidente entre la obra puramente teórica y aquella más literaria de Wilde (Cf. Sammells, Neil., *Wilde Style. The Plays and Prose of Oscar Wilde*, Harlow, Longman, 2000, p.28.) y en una línea similar, Kerry Powell funda la similitud entre *The Importance of Being Earnest* con el resto de la producción wildeana en función de dicho proceso de enfrentamiento del doble con lo real: “Ernest resembles Wilde's earlier work in leading toward a ceremonial unmasking its characters, like their creator, craving to show what they are”. Powell, K., *op.cit.*, p.125.

doctrinalmente único. Si bien en un primer momento, correspondiente a las tres primeras comedias de sociedad, Wilde enfrenta a sus personajes con sus dobles, esto es, consigo mismos, sometiéndolos a un proceso de asimilación de lo real, no podemos afirmar lo mismo de *The Importance of Being Earnest*. Su final es, como en la farsa analizada de Feydeau, una asentimiento tácito y cómplice de la victoria final de la imaginación –es decir, del doble sobre las limitaciones de lo real¹³. Algernon y Jack, deviniendo «de verdad» Ernest, no hacen sino convertir la realidad en pura fantasía, pues aquélla finalmente sucumbe al reino mágico de la ilusión concebido por estos hombres. La realidad no impera en el último acto de la pieza, y la ceremonia de bautizo así lo confirma. El bautizo no desenmascara a los personajes bajo un nuevo nombre emanado de las leyes sociales, sino que somete tales leyes a la caprichosa voluntad de éstos. De igual modo ha de interpretarse la anagnórisis final de la pieza, por la que Jack *realiza* –hace real– su sueño de ser Ernest, debido a su olvidado parentesco con los Bracknell: la imaginación no cede terreno a la ley social sino que la adapta a sus propios designios. La fantasía toma la escena, y los personajes concluyen sus existencias dramáticas en felices enlaces matrimoniales, pues también las mujeres han hecho real su propio deseo de contraer matrimonio con aquél preconstructo cultural llamado “Ernest”. El cierre de *Monsieur Chasse!* es similar. El proceso de verificación, de sometimiento a lo real mediante la confrontación del doble ante aquellas personas que desmienten su existencia culmina en una aceptación tácita y voluntaria de éste. Tal y como ocurría en *The Country Wife*, el último telón baja sobre una « dance of cuckolds » en la que todos forman parte consciente y silenciosamente de la mentira, bailando alegres, sabedores de su secreto. Ésta ha suplantado y es preferida a la realidad. La subversión reside en la utilización de una conclusión tradicional a la que se acuña un valor autoreferencial desmitificador. En todos los casos los dobles, la imaginación, priman sobre el tedio de lo cotidiano, ya sea bajo una dramaturgia del adulterio como la de Feydeau, o de la ilusión en su estado puro, como es la de Wilde. La máscara, lejos de caer, alcanza su plenitud.

De acuerdo con este punto, y en último lugar queremos señalar un paralelismo entre el *vaudeville* de Feydeau y la comedia de Wilde, esencial para el justo entendimiento del significado profundo de las obras. Más arriba hemos señalado el prejuicio existente en la crítica literaria tradicional a propósito de los géneros considerados “menores”. La vacuidad literaria y la simplicidad estilística, además de la mecanicidad reinante en la estructura de las

¹³ El cierre de *Un Chapeau de Paille d'Italie* reflejaba un principio similar, en la medida en que la búsqueda del “objeto único”, el sombrero de paja de Italia, desembocaba en la existencia de un doble del mismo, presente sobre la escena desde el principio de la pieza. La aparición de ese segundo sombrero, esta vez real, permitirá que la ficción se instaure sobre la realidad, y que la mentira prevalezca.

obras son, generalmente los argumentos esgrimidos para desvirtuar unos géneros que analizados con cierto rigor, denotan significados de mayor trascendencia. Feydeau es uno de esos ejemplos que con los años ha revitalizado su valor a partir del atento examen realizado por la crítica durante el último cuarto del siglo pasado. Lejos de ser interpretado como un autor de risa “automática” o repetitivo, sus obras han trascendido como vivos reflejos de la crisis existencial del hombre moderno, sumergido en un universo dislocado entre la ilusión y la realidad, entre el subjetivo mundo de los deseos y la norma social. Los personajes de Feydeau, en tanto que dobles sometidos a su obligación como maridos y sus deseos como amantes, a la imposibilidad de comunicar y al aislamiento conyugal reflejados en su ciclo «*Du mariage au divorce*»¹⁴, anticipan el conflicto interno del sujeto que las diversas corrientes literarias del siglo XX desarrollarán desembocando en el archiconocido Théâtre Nouveau. Efectivamente, trazar los orígenes del Nouveau Théâtre, del absurdo en autores como Beckett, Ionesco o Pinter, obliga remontarse necesariamente a Labiche, Feydeau, Jarry, Lewis Carroll, Oscar Wilde o Edward Lear. No en vano, recuerda Leal¹⁵, Orson Wells, antes de dedicarse plenamente al cine, escogía en 1936 para el segundo montaje llevado a cabo por su compañía teatral –el primero sería una representación de Macbeth a cargo de actores negros– una versión surrealista de *Un Chapeau de Paille d'Italie* titulado *Horse Eats Hat*, escrita por él mismo en colaboración con el poeta Edwin Denvy. En este mismo sentido, las conexiones de Feydeau con el surrealismo y el teatro del absurdo son aún más evidentes. Como afirma Gidel, en 1938 Paul Achard vislumbraba en Feydeau uno de los inspiradores de la comedia cinematográfica, Y Robert Kemp consideraba *La Dame de Chez Maxim*, « une farce que ne surpasseront pas les inventions de *Parade*, des *Mariés de la Tour. Eiffel*, des *Mamelles de Tiresias* »¹⁶. Otros autores han interpretado su obra como uno de los pilares precursores del dadaísmo, e incluso Antonin Artaud cita a Feydeau en 1930 al rastrear los orígenes del teatro Alfred Jarry, fundado por el mismo en compañía de Roger Vitrac. La violencia del teatro de Feydeau es evidente. Violencia gestual y verbal, transgresora de los cánones de corrección asociados a los movimientos burgueses, pausados y calculados en su forma. Violencia que por su deformidad anticipa el absurdo, y que trasciende el simple marco del teatro de bulevar. En palabras de Daniel Toscan du Plantier, « ce qui peut n'apparaître au départ que comme l'apologie d'un théâtre bourgeois, atteint, peut-être au fond par une volonté

¹⁴ Cf. *On Purge Bébé!*; *Mais n'te Promène donc pas toute nue!*; *Feu la mère de Madame!*; *Hortense a dit « Je m'en fous »*.

¹⁵ Leal, J., *Aproximación al Teatro de Eugène Labiche: Actualidad del Fenómeno a través de la Escenificación Contemporánea*. Tesis Doctoral dirigida por Dra. Elena Real Ramos, Universitat de València, 1987, p.486.

¹⁶ Gidel, H., *Le Théâtre de Georges Feydeau*, Paris, Klincksieck, 1979, p.337.

d'efficacité, une sorte de violence qui donne au théâtre de Feydeau toute sa modernité, dépassant largement le cadre du boulevard ».¹⁷

Este aspecto es esencial para la comprensión de Feydeau y de Wilde como anticipos de la modernidad en el teatro del siglo XX. Con todo, no es menos cierto que ambos dramaturgos han sido señalados, por separado, como precursores del absurdo dramático de los Pinter y Ionesco de la segunda mitad del siglo XX. Concretamente, Harold Bloom comparaba en un famoso texto¹⁸ *The Importance of Being Earnest* con el universo imaginario de Lewis Carroll, y Katharine Worth¹⁹ apuntaba ciertos aspectos de la obra de Wilde relacionados con las convenciones arquetípicas de la farsa, cercanos igualmente a los planteamientos surrealistas. Así, la frenética velocidad de las escenas, similar a un viaje alucinante e irreal, o el vacío de la identidad humana expresada en la metamorfosis nominal, resultan anticipos del surrealismo que sin lugar a dudas se hallan por igual en Feydeau. No es extraño tampoco que Tom Stoppard, en su parodia de *The Importance of Being Earnest, Travesties*, caracterice al personaje de Jack con los rasgos fácilmente reconocibles de Tristan Tzara, enlazando claramente la comedia wildeana con los presupuestos anarquistas y revolucionarios de autor del primer Manifiesto Dadá. Por su parte, David Parker, recogiendo la opinión de Martin Adams, sitúa como orígenes del desdoblamiento del sujeto al que asistimos en *The Importance of Being Earnest*, una tradición literaria francesa que trasciende la comicidad característica del *vaudeville*, anclada en algunos casos en el simbolismo decadente, y que plantea la problemática de los límites de lo real y del conocimiento humano. Parker posiciona a Wilde dentro de la tradición literaria francesa, estirpe de pensadores que han tratado desde el punto de vista artístico a la par que ontológico la angustiosa dicotomía entre el doble y el Uno, concluyendo acertadamente: « if *The Importance of Being Earnest* looks back to the French nineteenth century, it also looks forward to the twentieth century and the drama of the absurd ».²⁰

IGNACIO RAMOS GAY

Universidad de Castilla la Mancha

¹⁷ *Cahiers de La Comédie Française*. "Feydeau. Comédies en un Acte", Mai-Juin, 1945, n°139/140, p.35.

¹⁸ Bloom, H., *Cómo Leer y Porqué*, Barcelona, Anagrama, 2000.

¹⁹ Worth, K., *op.cit.*, p.156-168.

²⁰ Parker, D., "Oscar Wilde's Great Farce: *The Importance of Being Earnest*", *Modern Language Quarterly*. University of Washington, n°35, 1974, p.177.

Les perceptions du sofa de Crébillon

« Ce serait vouloir ennuyer Votre Majesté que de lui raconter tout ce dont j'ai été témoin pendant mon séjour dans les sofas »¹, dit en finissant son récit Amanzei, le narrateur du roman de Crébillon; et c'est bien le témoignage d'un homme qu'il rapporte, même si au début il se présentait en tant que sofa –« je me souviens parfaitement d'avoir été sofa » (290), dit-il–, car la transmigratio n que Brahma impose à son âme ne fait pas de lui un siège animé, mais un homme prisonnier d'un sofa.

Nous ne savons pas grand-chose de ses autres existences, que la croyance à la métempsycose justifie: le jeune courtisan désigné pour distraire le sultan Schah-Baham amateur de contes, dit avoir été successivement femme et petit-maître (291) avant d'avoir été sofa; mais peu importe le corps incarné, puisque sous toutes les formes qu'il a prises, le but de ses existences a été la recherche du plaisir. En effet, si Brahma le condamne à n'être qu'un sofa, « c'était [...] pour punir mon Âme de ses dérèglements. Dans quelque corps qu'il l'eût mise, il n'avait pas eu lieu d'en être content. [...] Ce fut apparemment du goût que j'avais eu pour les sofas que Brama prit l'idée d'enfermer mon Âme dans un meuble de cette espèce » (291-293). Evidemment, Amanzei connaît bien la fonction voluptueuse de ce siège où l'on s'allonge nonchalamment, non pas fauteuil de salon, mais lit de repos et lieu d'amour²; c'est en expert qu'il en parle.

« Un sofa ne fut jamais un meuble d'antichambre » (294); le piquant du récit naît de la situation privilégiée du personnage, placé d'emblée dans l'espace de l'intimité, dans le cabinet privé auquel le sofa est destiné, et devenu un intrus invisible: la situation rêvée pour un voyeur. Tel le Sylphe du premier texte publié par Crébillon³, Amanzei peut aller incognito où il voudra: « la permission qu'il [Brahma] me donna de me transporter, quand je le voudrais, de Sofa en Sofa, calma un peu ma douleur. Cette liberté mettait dans ma vie une variété qui devait me la rendre moins ennuyeuse; d'ailleurs, mon Âme était aussi sensible aux ridicules d'autrui que lorsqu'elle animait une femme, et le plaisir d'être à portée d'entrer dans

¹ *Le Sofa, conte moral* (1742), in: Claude Crébillon, *Œuvres complètes* (dir. Jean Sgard), T. II, Paris, Classiques Garnier, 2000, p.459. Dorénavant la page des citations sera indiquée entre parenthèses dans le texte.

² Cf. Lydia Vázquez, «Le Sofa et ses conséquences. Succès d'une esthétique de l'intimisme», dans *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, dir. J.Sgard, Grenoble, ELLUG, 1996.

³ *Le Sylphe ou Songe de madame de R*** écrit par elle-même à madame de S**** (1730).

les lieux les plus secrets, et d'être en tiers dans les choses que l'on croirait les plus cachées, la dédommagea de son supplice. » (293).

Son récit ne montre point que sa vie en tant que *sopha* soit vécue comme un supplice; bien au contraire, il est plus que satisfait, pendant presque tout le roman, du privilège de voir sans être vu, d'être témoin de ce qui se fait furtivement, de connaître les secrets intimes, les amours clandestins de ceux qui l'utilisent comme meuble propice à leurs ébats. Le châtement imposé par Brahma ne fait pas une victime d'Amanzei, qui, charmé de son destin de voyeur, prolonge longuement son séjour dans des boudoirs où il sait parfaitement ne pas avoir la moindre chance de se libérer d'être un *sopha*. En effet, il a indiqué que le décret divin stipulait une condition précise: « mon Âme ne commencerait une nouvelle carrière, que quand deux personnes se donneraient mutuellement, et sur moi, leurs prémices. » (293) Et pourtant Amanzei se complaît à être le *sopha* de dames à fréquents ébats amoureux, ou d'une prostituée, ou *sopha* de la « petite maison » où un courtisan cache ses frasques: il n'est donc pas du tout pressé à cesser d'être un voyeur-*sopha*.

Quelques fois il s'ennuie –soit à cause de la chasteté de la dame chez qui le morne *sopha* desoœuvré se trouve, soit à cause de la monotonie des scènes qui se déroulent sur lui, et qui manquent donc d'intérêt–; alors tout simplement il déménage. Son âme s'envole, et va voir ailleurs, cherchant un *sopha* dans la maison de son choix, pour l'amour de la découverte, par désir de découvrir la face cachée de la conduite humaine.

Ce désir est le lien qui unit le *sopha* voyeur, Amanzei narrateur et les destinataires de son récit, l'obtus Sultan Schah-Baham, friand de contes « gaillards », et la subtile Sultane, qui s'intéresse aux chemins qui conduisent au *sopha*, bien plus qu'à ce qui se passe sur lui⁴. Dans la narration d'Amanzei, qui rappelle la forme d'un roman-liste, se succèdent les rencontres érotiques de différents couples, et la galerie de personnages qui défile sur le *sopha* –tour à tour meuble somptueux ou délabré, placé dans un palais, une « triste maison obscure » ou une « petite maison »–, crayonne un portrait pénétrant de la société mondaine, ce qui permet à Amanzei de conclure sentencieusement: « il y a, pour leur *Sopha*, bien peu de femmes vertueuses. » (293).

Car c'est bien la femme l'objet étudié par le *sopha*, la femme et les raisons de sa conduite, ses rêveries, ses désirs, ses hésitations, ses contradictions, ses masques, ses faiblesses. Le récit d'Amanzei pivote sur ses protagonistes féminines⁵: l'hypocrite Fatmé, qui

⁴ « Ce qui sert à amener un fait, ne saurait, par exemple, être aussi intéressant que le fait même », dit-elle (383).

⁵ Amanzei fait seulement mention d'autres femmes, sans s'étendre sur son séjour chez elles: par exemple, la laide dont la vertu n'a jamais été mise à l'épreuve (323-324), ou les conquêtes de Mazulhim (445).

feint la frigidité avec son mari et l'amour avec un brahmin pour se livrer anxieusement à son esclave; la belle dame dont la chasteté ne fournit à Amanzei rien à raconter, même pas son nom; Amine, danseuse à l'Opéra, prostituée qui cherche à faire fortune et gâche ses chances; la douce Phénime, qui a si longuement résisté à l'homme qu'elle aime; Almaïde, vieille fille dévote qui cède à son directeur de conscience; Zéphiss, dame touchante et tendre, amoureuse d'un libertin, Mazulhim; Zulica, coquette dépravée qui tombe dans le piège de ce même Mazulhim et de son complice Nassès, et finalement, la ravissante Zéïniss, qui forme avec son amoureux Phéléas le couple parfait dont l'étreinte libère de son sofa-prison l'âme du narrateur.

Amanzei-sopha guette donc la femme, qui « se définit toujours par l'amour qu'elle peut susciter ou ressentir »⁶, et son étude du comportement féminin rappelle, en la dépassant, la classification des femmes établie par le Sylphe du conte de 1730. En effet, celui-ci disait qu'« il n'y a point de femme qui n'ait quelque faible, et ce faible quelque bien déguisé qu'il soit, n'échappe jamais à la recherche opiniâtre de l'amant. La voluptueuse se rend au plaisir des sens. La délicate, au charme de sentir son coeur occupé. La curieuse, au désir de s'instruire. Il en coûterait trop à l'indolente pour refuser. La vaine perdrait trop si ses appas étaient ignorés, elle veut lire dans la fureur des désirs d'un amant, l'impression qu'elle peut faire sur les hommes. L'avare cède au vil amour des présents. L'ambitieuse aux conquêtes éclatantes, et la coquette à l'habitude de se rendre. »⁷

Cette taxinomie fondée sur une unique motivation n'intéresse pas Amanzei, qui choisit pour objet d'étude des cas plus complexes; il s'ensuit qu'il ne raconte pas d'aventures banales. En effet, il dit au Sultan: « j'entrai dans une maison où ne voyant que de ces choses qui, à force d'être ordinaires, ne valent la peine d'être ni regardées, ni racontées, je ne demeurai pas longtemps. Je fus encore quelques jours sans trouver dans les différents endroits où mon inquiétude et ma curiosité me conduisirent, rien qui m'amusât, ou qui dût me paraître nouveau. Ici, l'on se rendait par vanité; là, le caprice, l'intérêt, l'habitude, même l'indolence, étaient les seuls motifs des faiblesses dont on me faisait le témoin ». (331).

Les recherches psychologiques d'Amanzei sont donc beaucoup plus poussées que celles du Sylphe; les femmes qu'il observe, tel un naturaliste caché dans son sofa, suscitent son attention en fonction de la complexité de l'analyse, et c'est le désir de pénétrer dans la compréhension de leur comportement qui justifie la décision d'Amanzei de prolonger son séjour dans le sofa de chacune d'elles jusqu'à pouvoir éclaircir ses doutes, et, parallèlement,

⁶ Raymond Trousson, *Romans libertins du XVIII^e siècle*, "Bouquins", Robert Laffont, 1993, Préface, p.XXXVII.

⁷ *Le Sylphe*, (éd. crit. par Carmen Ramírez), in: Claude Crébillon, *Œuvres complètes*, éd.cit., T.I, 1999, p.28-29.

ce qui pousse le narrateur à raconter plus longuement au sultan les cas qui l'ont plus vivement intéressé.

Amanzei dit voyager de sophas en sophas; en réalité il voyage de femme en femme. Et c'est bien la curiosité qui pousse Amanzei à rester ou à aller voir ailleurs, comme très souvent il le signale: « La curiosité de voir l'usage qu'Amine ferait de son humiliation, me fit résoudre [...] à la suivre » (320). C'est encore la curiosité qui lui fait vouloir déchiffrer les motivations de ceux qui l'entourent: « Je me perdais en réflexions pour deviner ce qu'elle pouvait avoir » (317), et c'est toujours la curiosité qui soutient un espionnage sans relâche de la part du sophas, espionnage fondé sur les sens et sur l'esprit.

En effet, à partir de ses perceptions, il réfléchit, formule des hypothèses, et modifie son jugement. Le sophas est raisonneur, et bénéficie de l'expérience de ses vies antérieures, comme il le fait savoir: « il me restait assez d'idées, et de ce que j'avais fait, et de ce que j'avais vu » (293). Mais il semble n'avoir été auparavant qu'un étourdi, sous la double forme d'une femme irréfléchie et d'un petit-maître inconsistant. Il commence donc sa vie de sophas comme un novice, et prête foi aux bruits qui courent, plutôt qu'à ce qu'il voit: initialement destiné à être le sophas d'« une femme de qualité, qui passait pour être extrêmement sage » (293), on le place « dans un cabinet séparé du reste de son palais, et où, disait-elle, elle n'allait souvent que pour méditer sur ses devoirs, et se livrer à Brama avec moins de distraction. » (294). Dans ce cabinet trop orné pour sa pieuse fonction, la dame fait son arrivée: « elle m'essaya avec un soin qui m'annonçait qu'elle ne comptait pas faire de moi un meuble de simple parade. Cet essai voluptueux, et l'air tendre et gai qu'elle avait pris d'abord qu'elle s'était vue sans témoins, ne m'ôtaient rien de la haute idée qu'on avait d'elle ». Candidement, le sophas, malgré tous les indices, ne soupçonne rien de ce que le lecteur imagine aisément: « Je conclus de cela, que Fatmé était paresseuse, et je me serais alors reproché de porter mes idées plus loin » (294); « sans deviner alors le motif qui la faisait agir d'une façon si contraire aux principes que je lui croyais, je ne lui en supposai qu'un bon » (295). Il sera vite détrompé par l'inconduite de la dame, qu'il finira par détester.

Ayant découvert la fausseté, le sophas novice croit alors tout le monde faux, comme il l'avoue: « J'étais, lorsque j'entrai chez cette dame [la deuxième chez qui il séjourne], si rempli encore de la fausseté de Fatmé, que je ne doutai pas d'abord qu'elle ne fit les mêmes choses, et je confondis, au premier coup-d'oeil, la femme vertueuse avec l'hypocrite. Jamais je ne voyais entrer un esclave ou un Bramine, sans croire qu'on me mettrait de la conversation, et je fus longtemps étonné d'y être toujours compté pour rien » (306). Il commet donc l'erreur opposée à la précédente, et à nouveau il devra rectifier son jugement.

Malgré ses vies antérieures, qui auraient pu faire de lui quelqu'un d'averti, Amanzei-sopha doit ainsi découvrir la différence entre l'être et le paraître, qui s'opposaient chez Fatmé et s'harmonisent dans le cas de la dame vertueuse⁸. Le sofa s'est trompé en préjugant de façon contraire ses deux premières hôtesse, et la double expérience de l'erreur lui apprend à ne pas juger avec précipitation: savoir essentiel, puisque les histoires qui se succèdent dans sa narration apparaissent comme des micro-systèmes d'illusion, des pièges que les différents personnages construisent pour eux-mêmes ou pour autrui, et le sofa, pour pouvoir les retracer, doit acquérir la condition de spectateur avisé, doit être capable de trouver le fil qui permet d'échapper au labyrinthe des égarements.

Comme signe de cette mise en garde contre la crédulité de la part du sofa, les verbes sembler et paraître, ou toute autre forme d'exprimer la réserve dans sa perception ou dans l'interprétation qu'il lui donne, vont marquer son récit. Le rapport qu'Amanzei établit avec son propre propos appartient à la modalité élocutive⁹; les « je crus m'apercevoir », « il me parut », « je crus voir », « il me sembla », se multiplient dans le texte, et nous permettent de suivre le cheminement de la pensée du sofa, qui apprend à se méfier des apparences et à laisser en suspens son jugement jusqu'à ce que les faits lui permettent de trancher, quitte à revenir sur ses opinions¹⁰. Il découvre donc que la réalité présente des aspects contradictoires, que l'ambivalence préside à la conduite humaine, que le psychisme individuel est complexe, et s'applique à résoudre l'énigme que chaque acte lui pose en y cherchant les diverses motivations qui pourraient l'expliquer, comme dans ce passage: « soit qu'enfin elle fût confuse de l'état où elle se trouvait, soit qu'elle ne pût plus soutenir les regards de Zulma, elle appuya sa tête sur sa main. Zulma ne la vit pas plutôt dans cette attitude qu'il alla se jeter à ses pieds; ou Phénime trop occupée ne le vit pas, ou elle ne voulut pas l'en empêcher » (328).

Ainsi, le récit d'Amanzei progresse sur deux plans simultanés: d'une part, les histoires qu'il enfile composent deux séries, reprenant la deuxième les impostures qui apparaissaient dans la première, de façon à présenter des cas de croissante complexité¹¹, et de l'autre, le

⁸ « À son air simple et modeste, au soin qu'elle prenait de faire de bonnes actions et de les cacher, à la paix qui semblait régner dans son cœur, on devait croire qu'elle était née ce qu'elle paraissait. » (305-306).

⁹ Cf. Bernadette Fort, *Le Langage de l'ambiguïté dans l'oeuvre de Crébillon fils*, Klincksieck, 1978.

¹⁰ Ex: « Je me perdais en réflexions pour deviner ce qu'elle pouvait avoir, et ne pouvant le pénétrer, je fus assez imbécile pour croire que les remords dont elle était agitée, causaient seuls le chagrin qu'elle paraissait avoir. Quoique la connaissance que j'avais de son caractère dût m'interdire cette idée, la difficulté de pénétrer la cause de son inquiétude me la fit former. Je ne fus pas longtemps à voir que je m'étais trompé sur tout ce que j'avais imaginé. » (317-318).

¹¹ « En sept chapitres qui font le tiers du roman, tout paraît dit. Ce qui va le [Crébillon] retenir désormais, c'est l'approfondissement des conflits et le jeu des langages hypocrites, prisonniers de leurs propres conventions. » J. Sgard, Préface, Crébillon fils, *Le Sopha*, Desjonquères 1984, p.IV; « D'une suite de "vignettes", on est passé à

sopha raconte à la fois son propre apprentissage, sa découverte de l'imposture, celle des risques d'erreur d'interprétation¹², son passage de la naïveté à la méfiance et à la perspicacité. Il a compris que ce qui se déroule par-devant ou sur lui tient de l'art dramatique¹³, qu'il assiste à une représentation où les rôles¹⁴ peuvent être inconscients ou choisis, purs ou hybrides, constants ou variables. Il s'entraîne tout au long de son apprentissage à déchiffrer les signes perçus en formulant plusieurs hypothèses qui pourraient les justifier, et rend par là sensible l'ambiguïté des mobiles qui dictent le jeu des personnages. Il dépasse donc le niveau de la simple perception pour dévoiler leurs égarements.

Il est vrai que le sopha ne peut connaître que ce qui se trouve à sa portée¹⁵. Les murs ont des oreilles, dit-on; ici, c'est un meuble qui les a¹⁶, et bien d'autres sens encore, puisqu'il est habité par l'âme d'Amanzei, et Brahma « voulut qu'elle conservât dans cette prison toutes ses facultés ». Le sopha peut non seulement voir et entendre, mais aussi regarder et écouter. Il sait même lire, car il peut reconnaître dans le livre choisi par Fatmé « un roman dont les situations étaient tendres et les images vives » (295). Il désigne avec précision coussins et carreaux, glace ou porcelaine, éventail, boîte à rouge ou gants. Son goût est formé, et il juge d'après lui le décor des lieux, la condition ou les propos des personnages¹⁷. Infatigable,

un récit intrigué, implexe, dramatique. » J.Sgard, Introduction au *Sopha*, Crébillon, *Œ. Com.*, éd. cit., T. II, p. 263-4.

¹² Le double négatif, dans *Le Sopha*, est l'auditeur d'Amanzei, le Sultan, qui commet balourdise sur balourdise dans ses commentaires à l'histoire qui lui est contée.

¹³ « La plus grande difficulté pour le novice, dans ce chemin d'apprentissage, réside dans le fait qu'il ignore que le monde est précisément une scène et que la vie qu'on doit y mener reste, tout au fond, une comédie. » M^a Luisa Guerrero, « Les Égarements du coeur et de l'esprit: la loi du spectacle », dans *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, dir. J.Sgard, Grenoble, ELLUG, 1996, p.168.

¹⁴ « Tous les comportements obéissent à un principe secret, à une forme d'imagination qui donne son sens au désir [...] C'est pourquoi chaque scène de libertinage s'accompagne d'un investissement imaginaire qui la précède et lui donne son sens. » J. Sgard, Introduction au *Sopha*, Claude Crébillon, *Œ. Comp.*, éd.cit., T. II, p. 270.

¹⁵ La capacité de connaissance du sopha se limite à ce qu'il perçoit, ne possédant pas le don de divination: « On descendit enfin pour souper. Comme il n'y avait pas de retraite pour mon Âme dans le lieu où l'on mangeait, je ne pus pas entendre les discours qui s'y tinrent » (314); « Je ne sais pourtant pas comment les choses à la fin se tournèrent dans l'imagination de Zulica » (388), etc. Néanmoins, cette limitation connaît des exceptions, puisque Amanzei est au courant des propos publics, tout en étant renfermé dans l'espace du privé (la réputation de Fatmé, du bramine qui lui rend visite ou de Mazulhim, le passé d'Abdalathif, la filiation de Zéinis, etc.), mais ce qui semble pour le moins surprenant, c'est que le sopha s'attribue parfois la capacité de connaître les pensées d'autrui, par exemple les raisonnements intérieurs de Moclès et Almaïde, ou explicitement, ceux de Zulica: « Ce qui intérieurement la désespérait (car je lisais aisément dans son âme), c'était l'impossibilité de se venger de Mazulhim. Si je le dis, qui le croira?, se disait-elle, ou si on le croit, la prévention où l'on est pour lui, permettra-t-elle de penser qu'il eût eu autant de tort avec moi, si j'avais eu de quoi l'empêcher de l'avoir? Quelque chose que je fasse, il me sera impossible de désabuser tout le monde. » (380) Il ne semble plus possible d'attribuer à l'intuition d'Amanzei ce qui paraît bien être une entorse faite à la focalisation narrative.

¹⁶ Quelquefois il semblerait avoir des organes perceptifs: « J'étais étonné, moi qui jusques alors avait été en bonne compagnie, de tout ce qui frappait mes oreilles » (310); « Mes yeux furent éblouis de ses charmes » (353); « j'allai [...] me cacher dans le premier sopha qui s'offrit à mes yeux » (384), etc.

¹⁷ Quelques exemples: « un cabinet orné avec une extrême magnificence et beaucoup de goût » (446); Abdalathif est « ignoble et sans goût », « avec peu d'esprit et moins encore d'éducation » (307); « une dame, qu'à sa

jamais distrait, toujours à l'affût, il guette la moindre réaction des humains qui sont à sa portée: « Après une heure de promenade, Zéphris et lui revinrent du jardin. Je cherchai promptement dans leurs yeux, s'ils étaient plus contents que lorsqu'ils étaient sortis » (362). Il a donc aussi la notion du temps écoulé; il peut ainsi nous dire la durée d'une promenade, ou même celle de ses séjours: « cette curiosité m'arrêta chez elle près d'un an »(331). Il possède le sens de l'odorat, puisqu'il perçoit dans un boudoir « l'odeur des parfums exquis qu'on y brûlait sans cesse » (446); il est également sensible à la température –«il faisait une chaleur excessive» (447) – et à la clarté: « Zéïnîs [...] ne laissa dans le cabinet que ce demi-jour si favorable au sommeil et aux plaisirs » (447). Les multiples perceptions du sofa témoignent d'un cadre, de lectures, de discours, d'attitudes, d'une atmosphère qui invitent au plaisir érotique; ses observations sont orientées: « Tout y respirait la volupté: les ornements, les meubles, l'odeur des parfums exquis qu'on y brûlait sans cesse, tout la retraçait aux yeux, tout la portait dans l'âme. Ce cabinet enfin aurait pu passer par le temple de la mollesse, par le vrai séjour des plaisirs. » (446) Si le sofa jouit du sens du toucher, c'est pour qu'il puisse évoquer « la mollesse des coussins dont [il est] couvert » (295), et la perspective choisie explique que jamais il ne se plaigne du poids qu'il doit supporter.¹⁸

Pourtant, Amanzei-sopha a pleine conscience de soi: en tant que sofa, il parle de sa couleur, de son état¹⁹; c'est à partir de sa focalisation que les personnages se déplacent: «Amine le reconduisit respectueusement, et revint sur moi » (308); « elle vint s'asseoir sur moi en rêvant » (353); « en la ramenant de mon côté » (373), etc. Et loin d'être un spectateur impassible, il a des émotions, des états d'âme; il s'ennuie, s'indigne, s'attendrit, se déprime ou s'amuse²⁰. Mais il semble par ailleurs ne pas désirer intervenir dans les situations qu'il

magnificence, et plus encore à la noblesse de son air, je pris pour une femme du plus haut rang. » (353); «J'étais étonné, moi qui jusques alors avait été en bonne compagnie, de tout ce qui frappait mes oreilles. Ce n'était pas que je n'eusse jamais entendu des sottises, mais du moins elles étaient élégantes, et de ce ton noble avec lequel il semble presque qu'on n'en dit pas. » (310), etc.

¹⁸ À la différence du *Canapé couleur de feu*, (1741) où l'arrêt qui condamnait le narrateur à devenir canapé annonçait déjà « chacun te fera gémir sous les secousses qu'il te donnera » (p.20), ce qui s'avère vrai: le héros de ce roman de Fougeret de Monbron (qui s'inspire du premier état du *Sopha* de Crébillon) nous dit un peu plus loin: « il me fit plier [...] sous ses efforts » (p.27). *Le Canapé couleur de feu*. Erotika Biblion 2, éd. Bernard Laville, Paris, 1970.

¹⁹ « Le premier sofa dans lequel mon Âme entra, était couleur de rose, brodé d'argent » (291); « un sofa [...] terni, délabré » (307); « Je me plaçai en y arrivant, dans un sofa superbe » (310), etc. Il est vrai qu'Amanzei semble oublier quelquefois qu'il est sofa; il dit par exemple: « elle se rejetta sur le sofa » (441), alors qu'on attendrait sur moi; « Zéïnîs était couchée sur le côté, sa tête était penchée sur un coussin du sofa » (448), ou encore « Zéïnîs pleurait, et était demeurée sur le sofa » (454).

²⁰ « L'oisiveté à laquelle on me condamnait dans cette maison, m'ennuya enfin » (306); « mon âme, rebutée d'étudier la sienne, alla chercher des objets [...] qui, plus ornés, la révoltaient moins et l'amusaient davantage » (321); « Jamais spectacle plus attendrissant ne s'était offert à mes yeux » (329); « dégoûté du monde, sentant alors avec horreur à quel point il m'avait perverti, je n'étais pas fâché d'entendre parler morale » (333); « je jugeai que mon âme y trouverait des amusements » (321), « je ne pouvais mieux faire pour m'amuser et pour m'instruire, que de suivre Zulica chez elle » (384), etc.

observe avec tant d'intérêt: son rôle de voyeur lui suffit sans qu'il veuille s'y impliquer, alors même qu'il est manifestement touché par les qualités de certaines dames, telle Phénime ou la tendre Zéphis.²¹ Cette dernière aime un courtisan libertin, Mazulhim, et c'est dans la « petite maison » de celui-ci que le sofa se trouve. Amanzei juge sévèrement le libertin, « plus vain qu'il n'était amoureux » 364, condamne « son coeur inaccessible au sentiment » 364; le qualifie de « fat », d'« ingrat », de « coeur corrompu ». Et néanmoins, au lieu de suivre Zéphis chez elle pour s'installer dans son sofa, – comme il le fera par contre dans le cas de la détestable Zulica, venue trois jours plus tard dans la «petite maison » de Mazulhim –, Amanzei reste dans le sofa du libertin, et se désintéresse donc de la femme qui pourtant l'avait si vivement touché.

Ce n'est qu'en voyant Zéïnis qu'il ressent l'horreur de n'être qu'un sofa, la frustration d'être réduit au rôle de voyeur auparavant tant prisé, le désir anxieux de pouvoir entrer en rapport avec elle. C'est alors que le sofa découvre qu'en plus des sens et de l'esprit, il a aussi un cœur: « Mon âme ne put la voir sans émotion, elle éprouva à son aspect mille sensations délicieuses que je ne croyais pas à mon usage » (447). Il contemple Zéïnis, couverte d'« une simple tunique de gaze, presque toute ouverte » avec avidité; il lui adresse des discours pleins de feu, même si elle ne peut les entendre; l'âme prisonnière du sofa est « accablée sous le nombre et la violence de ses désirs » (448), ressent des « transports » et essaie de satisfaire ses désirs sur la belle endormie: « La situation où elle venait de se mettre, m'était favorable, et malgré mon trouble, je songeai à en profiter. Zéïnis était couchée sur le côté, sa tête était penchée sur un coussin du sofa, et sa bouche le touchait presque. Je pouvais, malgré la rigueur de Brama, accorder quelque chose à la violence de mes désirs; mon âme alla se placer sur le coussin, et si près de la bouche de Zéïnis, qu'elle parvint enfin à s'y coller toute entière » (448). L'âme, « collée sur la bouche de Zéïnis, abîmée dans sa félicité, chercha à s'en procurer une encore plus grande. Elle essaya, mais vainement, à se glisser toute entière dans Zéïnis »... (449) Ce fantasme de viol coïncide avec un rêve érotique de Zéïnis, qui croyant être avec l'homme qu'elle aime, s'abandonne à lui²² dans ses songes, comme signe avant-coureur de l'étreinte réelle avec Zulma qui désespérera – et libèrera – Amanzei.

²¹ De celle-ci il avoue: « Mes yeux furent éblouis de ses charmes; avec plus d'éclat encore que Phénime, elle avait la même modestie, et une physionomie si douce, que je ne pus la voir sans m'intéresser à elle vivement » (353); « Zéphis, animée de plus en plus par la présence de son amant, lui dit mille choses fines et passionnées qui ne me firent pas moins admirer son esprit que sa tendresse. Quoique lui-même fût étonné de tant de charmes, ils n'agissaient pas sur lui aussi vivement que sur moi » (364).

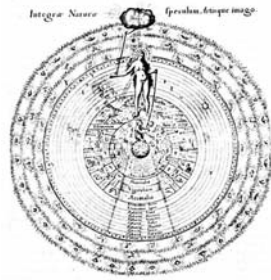
²² Comme elle lui avouera à son entrée dans le cabinet: « Ne voudrez-vous donc jamais me rendre heureux? lui demanda-t-il. Ah! répondit-elle avec une étourderie que je ne lui ai pas encore pardonnée, vous ne l'êtes que trop, et avant que vous vinssiez, vous l'avez été bien davantage! » (453).

Le sofa, qui jusqu'alors avait incarné le rêve du voyeur, découvre dans le boudoir de Zéïnis la face cachée de sa situation, le côté pénible auparavant non perçu: le voyeurisme impuissant, cauchemar du séducteur. Ce n'est qu'alors qu'il ressent son corps de sofa comme une prison. Le plaisir de vanité ne lui suffit plus; il désire Zéïnis. En effet, qu'un être voué au plaisir pendant plusieurs existences se limite sans regret pendant sa vie de sofa à épier le plaisir d'autrui n'est pas longuement soutenable; mais plus essentiellement, Amanzei ayant appris tout au long de son étape de formation comme sofa à faire la différence entre fiction et vérité, à saisir la réalité qui se cache sous le jeu des personnages épiés, l'aboutissement de ce savoir est bien la volonté de participer au théâtre social. Son enfance passive, vécue en tant que sofa, est finie: c'est bien dans cette dernière partie de son récit – celle de l'union parfaite de Zéïnis et Zulma, sous le regard brûlant et tourmenté du voyeur impuissant, hanté par ses désirs qu'il ne satisfait que de façon fantasmatique –, qu'il désire vivement devenir à son tour un personnage agissant, qu'il découvre la frustration du voyeur. Il naît au désir, dans ce monde ou être, c'est sentir: le moment est venu de quitter son corps inerte de sofa, pour commencer une nouvelle existence (malgré ses regrets de se séparer de Zéïnis), grâce que Brahma dans son infinie miséricorde – ou plutôt Crébillon – lui accorde.

D'un point à l'autre, du début jusqu'à la fin du *Sofa*, l'itinéraire d'Amanzei suit donc l'acheminement de l'initiation, de la perception naïve à l'observation soupçonneuse, de la lucidité perspicace à la volonté d'action, du rôle complaisant de spectateur au désir d'être acteur, du second plan d'un sofa à une autre étape de la roue de la vie, en tant que personnage social cette fois-ci, comme l'est le jeune courtisan de Schah-Baham qui raconte son histoire. La quête de la vérité d'autrui n'est pas dissociable de celle de soi: pour pouvoir faire connaître les égarements des personnages, il a dû parvenir à la connaissance; avatar de Meilcour, il décoche ses pointes d'ironie tant au candide sofa qu'il fut comme à ses hôtes. Ses témoignages, qui attestent le pouvoir de l'illusion, portent donc sur lui-même tout comme sur les autres, et illustrent la distance entre les désirs et leur réalisation, l'éloignement entre l'être et le paraître, l'écart entre perception et réalité.

M^a TERESA RAMOS GÓMEZ

Universidad de Valladolid



La percepción del texto medieval a través de su representación iconográfica¹

El acercamiento a un texto literario medieval a través de los manuscritos que de él se conservan supone, a su vez, una aproximación al lector medieval y al proceso de elaboración de las copias. Las ediciones modernas de estas obras se centran especialmente en el texto, de modo que la versión sea fiel a lo suponemos que el autor pretendió expresar.

Para mejorar la comprensión de las condiciones de recepción de una obra, el manuscrito medieval debe ser estudiado como conjunto, teniendo en cuenta otros aspectos además del texto en sí. Dentro de este campo, la relación de la decoración con el texto desempeña un papel fundamental, que a menudo no ha recibido de los investigadores la atención que merece.

La decoración de un texto es reveladora en varios sentidos. Por una parte, la iconografía utilizada en un manuscrito es representativa de una determinada interpretación ideológica de la obra. En segundo lugar, otros elementos decorativos, como las iniciales y las decoraciones marginales, dan cuenta de los pasajes a los que se quiso dar mayor importancia y de cómo era entendido el texto desde el punto de vista de la estructura del relato. En definitiva, traducen el sentido que podía tener una obra para quienes realizaron el manuscrito. Si a esto sumamos el estudio de los títulos y las rúbricas que glosan el texto, podemos acercarnos bastante a la lectura que de una obra se hizo en su tiempo, y entender cómo evolucionó dicha lectura con el paso de los años, mediante el estudio comparado de varias copias de distintas épocas.

En la concepción medieval de la literatura, la intervención de los copistas (mediante la inserción de rúbricas, correcciones o elementos decorativos que no reflejasen literalmente el contenido del texto), lejos de entenderse como una intromisión ilícita en la obra del autor, como sucede a menudo hoy en día, era contemplada como algo necesario que formaba parte del hecho literario. El resultado de ese trabajo no supone, pues, un alejamiento del texto original, sino una edición de aquél tan válida como las que se puedan realizar en la actualidad.

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto *La iconografía del Roman de la Rose. Testimonio del espacio cultural europeo en la Edad Media* (HUM 2004-03007/FILO), financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia, que lleva a cabo actualmente el grupo Icorose.

El código debe entenderse, por tanto, como una obra de arte en sí cuyos elementos no deben estudiarse por separado. Debe tenerse en cuenta que fue realizado por un grupo de personas que, para llevar a cabo su labor, estudiaron el texto, reflexionaron y eligieron la mejor manera de concretarlo en un manuscrito.

Cada código tiene un programa ornamental e iconográfico diferente. La elección de las imágenes, el emplazamiento de todos los elementos decorativos y su naturaleza modifican la percepción del texto. Al tomar todas estas decisiones, los copistas, ilustradores y preparadores de los manuscritos pasaron a formar parte de la historia de las obras que copiaban y decoraban, influyendo de manera importante en su recepción. Como dicen Bordier, Maquère y Martin, parece probable que el iluminador y el copista eligieran las imágenes y decoraciones más acordes con el texto en el que trabajaban, tanto en cuanto a los motivos como a la disposición de los distintos elementos:

Rien ne prouve que le nombre et la répartition des lettrines, comme le choix de la scène représentée sur l'enluminure (ou les enluminures) ne relèvent que de la fantaisie arbitraire d'un décorateur, mais il paraît plus plausible qu'un illustrateur ait choisi la scène à ses yeux la plus pittoresque et la plus représentative du sens de l'oeuvre, et qu'un copiste ait ménagé la place des lettrines de manière à découper dans le corps du texte des ensembles significatifs et à souligner des éléments importants².

Desde este punto de vista, las diferencias, relativamente frecuentes, entre las imágenes que ilustran un texto y el contenido de éste, pueden explicarse, como dice H. M. Taylor, como modificaciones conscientes hechas por el ilustrador para completar el sentido de la obra o adaptarla a la forma de pensar y de entender la literatura de los lectores de su época:

In particular, I shall suggest that when, as so often, we dismiss a programme of miniatures based on a stock of images, we may be underestimating the interpretative contribution of a workshop: the care with which artist and chef d'atelier (and even – to a lesser extent – rubricator) exploit, strategically, their respective pictorial and intertextual memories.³

Según Taylor, el ilustrador utilizaba su conocimiento de otras obras y de la representación visual más adecuada para ciertas escenas. Esto supone una aportación muy importante, dado que, por medio de las imágenes, se puede dirigir la lectura del texto en uno u otro sentido, especialmente en textos como el que nos ocupa, que pueden ser objeto de varias interpretaciones.

² Bordier, J.-P., Maquère, F., Martín, M: "Disposition de la lettrine et interprétation des oeuvres: l'exemple de la *Chastelaine de Vergi*", *Le Moyen Age*, 1973, p.231-250.

³ Taylor, J.H.M: "*Le Roman de la Dame à la Lycorne et du Biau Chevalier au Lion: text, image and rubric*", *French Studies*, vol. LI, n° 1, 1997, p.1-18.

No sólo los motivos contenidos en las miniaturas tienen esta función. La ausencia o presencia de imágenes en un episodio hace que éste ocupe un lugar más o menos importante dentro de la narración y esto condiciona en gran medida la lectura y comprensión de la misma, hasta el punto de que dos copias de la misma obra, que sólo difieran en la distribución de las miniaturas, pueden dar lugar a dos interpretaciones distintas. El programa iconográfico de un manuscrito constituye por tanto una relectura y una recreación del texto original, realizada por lectores de la época o, al menos, no muy alejados en el tiempo.

Siguiendo de nuevo a Bordier, Maquère y Martín, todos los elementos decorativos, no sólo las miniaturas, dan cuenta de esta interpretación del texto realizada por la persona encargada de programar la decoración: « Dans cette hypothèse, letrines et décorations diverses auraient pour fonction de noter une interprétation apportée au texte par le copiste du manuscrit »⁴. La disposición de las letrinas se organizó, de manera consciente, para establecer una división del texto en fragmentos significativos y para subrayar elementos importantes.

A este respecto, L. Evdokimova⁵ afirma que las iniciales decoradas representan el medio más utilizado para dividir el texto medieval. Su ubicación, puesto que varía de un manuscrito a otro, acentúa las diferentes maneras de percibir el sentido de la obra; sirven para marcar, a falta de signos de puntuación, el ritmo del texto, que se impondría inevitablemente al lector.

Según Bordier, Maquère y Martín⁶, la observación de la disposición de todos estos componentes, podría complementar el método de edición de textos a partir de un manuscrito de base. Para ello habría que dar mayor importancia al testimonio material de la época (el manuscrito) que al criterio subjetivo del lector moderno. De ese modo, si tomamos las miniaturas, letrinas y rúbricas como marcadores de párrafo, obtendremos una versión diferente de la que haría un editor actual basándose exclusivamente en el texto y en su propio y personal criterio literario⁷.

En el presente trabajo nos proponemos, mediante el análisis de los elementos ornamentales presentes en la parte del *Roman de la Rose* escrita por Guillaume de Lorris, conservadas en el manuscrito Vitrina 24/11 de la BNE, establecer qué criterios condujeron al programa ornamental de este corpus y cuál es la interpretación de la obra que ello implica.

⁴ Bordier, J.-P., Maquère, F., Martín, M.: *op.cit.*, p.231.

⁵ Evdokimova, L.: "Disposition des letrines dans les manuscrits de *Bestiaire d'Amour* et sa composition: des lectures possibles de l'œuvre (1ère partie)", *Le Moyen Age*, 1996, p.465-478.

⁶ Bordier, J.-P., Maquère, F., Martín, M.: *op.cit.*

⁷ Sobre los problemas de puntuación y de la división en párrafos de las ediciones modernas en relación con la interpretación del copista y el proyecto del autor, véase: Poirion, D: *Le Roman de la Rose* ("Connaissance des Lettres"), París, Hatier, 1973.

El códice estudiado perteneció al Marqués de Santillana y data del siglo XIV. Contiene el *Roman de la Rose* completo y algunas otras obras atribuidas a Jean de Meun, autor de la segunda parte del *roman*.

La parte escrita por Guillaume de Lorris, los primeros cuatro mil versos de la obra, aún la lírica cortés y la trama novelesca. El protagonista, el Actor-Amante, narra en primera persona el descubrimiento del amor y las diferentes etapas de la conquista, en el marco maravilloso de un jardín paradisiaco en el que sólo las cosas hermosas tienen cabida. Tras franquear las puertas del jardín, el Amante conocerá a los distintos personajes que habitan en él, y descubrirá allí a la Rosa, objeto de su amor. La escritura alegórica otorga a la historia, que se nos presenta como el recuerdo de un sueño, el valor de enseñanza acerca del deseo y la consecución del amor. La utilización de la alegoría permite al poeta expresar sentimientos, dándoles una representación dramática.

Nos hemos centrado en los elementos decorativos de este corpus que no pertenecen a la ilustración propiamente dicha, lo que incluye, además de los elementos textuales, como rúbricas y títulos, la ornamentación. Las miniaturas de nuestro manuscrito y su relación con el texto ya han sido analizadas ampliamente por los Dres. González Doreste y Oliver Frade⁸.

Los elementos ornamentales que contiene nuestro corpus se limitan a miniaturas, iniciales no historiadadas, rúbricas, anotaciones marginales que repiten el texto de las rúbricas y algunas decoraciones en los márgenes que no son significativas para el enfoque de este trabajo, porque están ligadas exclusivamente a las ilustraciones y no hay ninguna variación de una a otra; son puramente decorativas.

No se puede establecer un único criterio que explique la disposición de todos y cada uno de los elementos ornamentales del manuscrito. Del mismo modo, es difícil justificar inequívocamente la presencia y posición de cada uno de ellos. Pero sí podemos establecer una serie de criterios generales que ayudan a comprender mejor la utilización de la decoración en nuestro texto.

⁸ González Doreste, D.: "Imagen y discurso en un manuscrito del *Roman de la Rose*", *Les chemins du texte*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1998, pp.263-274.

González Doreste, D.: "La représentation du beau et du laid dans le *Roman de la Rose* (Ms. 387 de la Bibliothèque de l'Université de Valence)", *Le beau et le laid au Moyen Âge*, Coll. Sénéfiance, n° 43, Aix-en-Provence, CUERMA, 2000, pp.153-176.

González Doreste, D., Oliver Frade, J.M.: "La mise en page de la fiesta en dos manuscritos del *Roman de la Rose*", *Écrire, traduire, représenter la fête*, Valencia, Universitat de Valencia-APPFUE, 2001, pp.57-70.

Oliver Frade, J.M.: "Nuevas consideraciones sobre el programa iconográfico del *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris (ms. Vitr. 24/11 de la BNE)", *El texto como encrucijada. Estudios Franceses y francófonos*. Logroño, Universidad de La Rioja, 2003, Vol. I., pp.97-114.

González Doreste, D.: "A propósito de algunas reinterpretaciones de *La dame à la licorne*: ¿la sombra de Guillaume de Lorris es tan alargada?", *El texto como encrucijada. Estudios Franceses y francófonos*. Logroño, Universidad de La Rioja, 2003, Vol. I., pp.79-94.

Al analizar la obra teniendo en cuenta la ubicación de los elementos ornamentales que articulan el texto de nuestro manuscrito, los núcleos de contenido fundamentales de la narración no varían. Lo que sí encontramos son posibles interpretaciones y enfoques del texto diferentes. Algunas de las características del manuscrito y de la *mise en page* están relacionadas con la propia naturaleza del texto, con la ausencia de signos de puntuación, por ejemplo, o con su posible lectura en voz alta. También con la percepción del texto literario del lector medieval y la preocupación del copista del manuscrito por que la comprensión de la obra fuera completa y sencilla.

La clasificación de las distintas funciones que desempeñan las miniaturas, las iniciales decoradas y las rúbricas permite estudiar su variación a lo largo del texto y determinar la organización narrativa que esa variación conlleva. De este modo es posible establecer una división de la obra en tres partes, tomando como referencia la variación de la frecuencia, disposición, combinación y, especialmente, de la función de las miniaturas, iniciales decoradas y rúbricas a lo largo de la narración.

Así, encontramos una primera parte más bien descriptiva y reflexiva, en la que aparecen muy pocas rúbricas, lo que indica que hay poco movimiento de personajes, y muchas ilustraciones. En esta parte, las letrinas se utilizaron sobre todo para separar la descripción de la narración y para destacar fragmentos importantes en medio de las reflexiones del autor.

La obra comienza con una alusión al tema de los sueños. El autor cita a Macrobio, introduce al lector en el motivo central del libro, la Rosa, revelando así la clave para comprender la alegoría, y da a conocer el objetivo de la obra, enseñar el Arte de Amar (versos 1-44).

Tras este prólogo, empieza la disposición del decorado y la presentación de los personajes que forman parte de él. En primer lugar aparecen los personajes externos al jardín, las imágenes pintadas en el muro, que representan defectos y cualidades negativas para los amantes, es decir, opuestas al ideal cortés y que, en consecuencia no pueden ser acogidas en el interior del jardín.

Cuando el Actor ya ha cruzado la puerta, continúa la presentación de personajes que representan cualidades, en este caso, virtudes que favorecen al amor y que son propias del ideal cortés. Representan las cualidades de la amada, que el poeta observa y admira, no tienen otra función. Contribuyen al enamoramiento con su mera contemplación.

Observando más de cerca, episodio por episodio, en la mayoría de ellos en esta primera parte no hay una interacción real entre el Actor y el resto de personajes. No se narra

una acción, sino que todo contribuye a introducir al lector en el ambiente de la obra y a presentar los elementos necesarios para su desarrollo.

El descubrimiento del jardín y la contemplación de las imágenes del muro que lo rodea es una secuencia puramente descriptiva. La profusión de miniaturas intensifica esta impresión de no acción. Las ilustraciones representan a cada una de las imágenes que el poeta encuentra en su recorrido por el exterior de jardín y las rúbricas que acompañan a estas miniaturas son sencillas y simplemente presentan el nombre del personaje al que introducen.

La segunda parte es la secuencia de las enseñanzas de Amor, que tiene una estructura y un contenido particulares. Sirve de transición entre las otras dos partes, pero es también uno de los núcleos de contenido principales de la obra, ya que recoge el Arte de Amar que es objeto del texto. Este episodio no contiene ninguna ilustración. El diálogo está organizado mediante el uso alterno y combinado de letrinas y rúbricas, de manera que la comprensión sea perfecta. Esta organización puede indicar que se quiso conservar el espíritu de *ars amandi* que el propio autor atribuye a la obra en el prólogo.

Cuando empieza esta secuencia, en el momento en que Amor atrapa al Actor (verso 1898), la descripción y la preparación del personaje han finalizado y comienza un largo fragmento que contiene las enseñanzas de Amor.

La organización de la narración cambia a partir de aquí. Básicamente, este episodio es un diálogo extenso, en estilo directo en su mayor parte, entre Amor y el poeta. En él el dios explica sus mandamientos y penitencias y el Actor se somete. Las distintas intervenciones están señaladas con una letrina, una rúbrica o ambas cosas.

Esta segunda parte, evidentemente supone una ruptura importante del ritmo y el estilo de la obra. No hay que olvidar que se trata del objetivo central de la obra; el Arte de Amar que el autor anuncia en el prólogo está recogido en estos párrafos y su comprensión debe ser total. Por eso las enumeraciones de mandamientos y penitencias están perfectamente organizadas y en todo momento, gracias a las rúbricas, sabemos quién habla. No hay personajes nuevos que deban ser presentados, ni elementos importantes que deban ser descritos fuera de las enseñanzas de Amor; de modo que no hay miniaturas en todo el fragmento.

En la tercera parte, cuando se inicia la conquista de la Rosa, se concentra casi toda la acción; el movimiento de personajes es cada vez más rápido y, aunque hay secuencias reflexivas y descriptivas, parece claro que la prioridad del copista era la organización de los diálogos y, sobre todo, de la entrada y salida de los personajes. Para ello alternó de nuevo rúbricas y letrinas de modo que cada secuencia corresponde con la aparición o desaparición de un personaje de la escena principal de la acción o con una intervención en estilo directo.

La acción se precipita en esta última parte de la obra. El Amante se cruza con numerosos personajes, habla con ellos, va al encuentro de otros para que intercedan a su favor, escucha consejos.

Es especialmente interesante el empleo de los elementos decorativos en el transcurso de estos diálogos, que están organizados de manera que sea fácil su comprensión y, posiblemente, también para facilitar su lectura en público por parte de varias personas. En este sentido, en muchos momentos el texto recuerda a un texto teatral, en los que las escenas se dividen en función de la entrada y salida de actores del escenario.

En resumen, es difícil afirmar a ciencia cierta si se quiso favorecer una interpretación particular y no otra, porque todas las secuencias establecidas por el texto están también señaladas con elementos decorativos, y puesto que las secuencias definidas por los elementos peritextuales son demasiado pequeñas para confirmar sin ninguna duda que la interpretación de la obra que hizo el organizador del manuscrito es, como parece en principio, la de *ars amandi*.

Sin embargo, sí se puede afirmar que la decoración articula el texto de tal modo que, a pesar de que hay fragmentos o versos destacados por su contenido, la mayoría de las veces, cuando el copista tuvo que elegir entre orientar el significado de la obra y guiar al lector a través de los diálogos u organizar los distintos enfoques de la narración, eligió siempre servir de ayuda en la lectura, señalando los cambios de persona gramatical, organizando, de alguna manera, las voces del narrador y del amante, marcando el tránsito de pasajes descriptivos a pasajes narrativos, diferenciando los fragmentos en estilo directo o avisando de la intervención de algún personaje.

Las mayores diferencias entre la edición de nuestro copista y una edición moderna están relacionadas con la estructura del texto a ese nivel.

En este sentido, analizando los criterios seguidos por Carlos Alvar para la edición del manuscrito 24/11 en relación con el emplazamiento de los elementos articuladores en el códice, se observa en muchas ocasiones que la versión no refleja la estructura establecida por el copista.

Si bien las correcciones que realiza en la ubicación de algunas rúbricas probablemente sean acertadas, en algunos de estos casos se habría podido mantener la disposición original sin perjuicio del estilo ni de la legibilidad.

Por otra parte, es la división en párrafos lo que cambia en mayor medida la lectura del texto, especialmente la colocación de comas o puntos y seguido donde el manuscrito presenta iniciales decoradas, que deberían trasladarse como puntos y aparte.

Aunque el significado y la interpretación de la obra no se ven afectados por estas diferencias, sí lo hace el ritmo de la narración, especialmente en lo que se refiere a los diálogos y al movimiento de personajes. La presencia constante de la oralidad y la proximidad con un texto teatral que se aprecian en el códice quedan atenuadas con la articulación moderna de la obra. Habría sido, pues, conveniente, en nuestra opinión, observar una mayor fidelidad al manuscrito original.

La lectura realizada respetando los elementos articulatorios de la época pone de manifiesto la forma de entender la narración, de organizar las distintas voces, la focalización del relato, etc., lo que traduce la percepción y la forma de recepción de la obra por parte del lector medieval.

Si bien todo manuscrito constituye un sistema autónomo de lectura, para completar el estudio y obtener resultados aún más significativos y reveladores sería necesario realizar un estudio comparativo de la disposición de los elementos peritextuales en varios manuscritos del mismo texto, es decir, confrontar estos resultados con los programas iconográficos de otros manuscritos. El *Roman de la Rose* es una de las obras más importantes de la literatura medieval. Se trata de un texto interesante y complicado por su carácter alegórico; y debido a la multiplicidad de lecturas de que puede ser objeto y al gran número de manuscritos iluminados que se conservan, es especialmente adecuado para este tipo de estudio.

Las distintas interpretaciones y enfoques que se podrían extraer de ese trabajo aportarían información pertinente acerca de la mentalidad medieval y de la percepción y función del texto literario en distintas épocas.

REBECA RAMOS PINTO

Universidad de La Laguna

Représentations et réalité du bâtard sous la Convention: le cas de *Plus de bâtards en France*

1. L' exemplarité du bâtard

Dans le domaine de la fiction, c'est presque sans exception que le stigmate de l'illégitimité annonce une humanité superlative¹. Les traits qui structurent ce caractère exceptionnel sont, cependant, aussi variables que les contextes sociaux, idéologiques et historiques où il prend source². Preux dans la morale de l'honneur et de la gloire (Roland, Arthur, le Bâtard de Bouillon, etc.), élégant et spirituel parmi les courtisans (le héros éponyme du *Comte de Dunois*, 1671), éclairé de naissance à l'époque des philosophes (Dorval dans *Le fils naturel ou Les épreuves de la vertu*, 1757) ou redresseur de torts sous le ciel romantique (le Rocamboles de Ponson du Terrail ou le personnage de Salvator chez Dumas père³), le bâtard de la fiction se présente comme un Protée aux mille faces.

Celle du héros illégitime de *Plus de bâtards en France* découle, tout d'abord, d'un imaginaire éthique où « la vraie gloire est décernée [...] par la conscience publique à l'homme vertueux qui n'a cherché son bonheur que dans celui des autres. Au lieu de servir à l'apothéose de l'individu, elle est mobilisée au profit de l'ordre social »⁴. Sa conception est ensuite – et surtout – un produit du patriotisme révolutionnaire, tributaire d'un contexte où les besoins de propagande sont devenus particulièrement urgents. La pièce – car il s'agit d'une pièce – est jouée au Théâtre de la Cité le quartidi 4 floréal de l'an III (23 avril 1794). À Paris, l'arrestation des dantonistes est encore toute récente, et les hébertistes viennent d'être exécutés. La Convention guette

¹ Cf. Margaret B. Goscolo, *The Bastard Hero in the Novel*, New York – Londres, Garland Publishing, 1990, pp.8-19. Marie-Christine Martin, *La bâtardise dans les textes juridiques et les oeuvres littéraires, en France, au moyen-âge*. Lille, Atelier national de reproduction de thèses, 1989; Anna Raventós Barangé, "Les enfants naturels, une 'liaison intime' entre Goethe et Diderot", *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* n° 27, 2003, pp.67-94; Jessica L. Watson, *Bastardy as a Gifted Status in Chaucer and Malory*, Lewinston - Queenston - Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1996, pp.33-69.

² Le personnage est toujours "the product of a negociation between a creator or class of creators, equipped with a complex, communally-shared repertoire of conventions, and the institutions and practices of society" (Stephen Greenblatt, "Towards a Poetics of Culture", in H. Aram Veeseer (éd.), *The new historicism*, New York et Londres, Routledge, 1989, pp.1-14, p.12. Nous empruntons cette citation à Jessica L. Watson, *op.cit.*, p.71.

³ *Le comte de Dunois*, Paris, C. Barbier, 1671; Denis Diderot, *Le fils naturel ou Les épreuves de la vertu* [Amsterdam (Paris), s.n. 1752], éd. de Laurent Versini in *Oeuvres de Diderot*, t. IV, Paris, Robert Laffont, 1996; Ponson du Terrail, *Les drames de Paris in La Patrie*, 1857-1862; Alexandre Dumas, *Les Mohicans de Paris*, Paris, [A. Cadot, 1854-55], in *Journal du Dimanche*, 17 octobre 1861 - 30 avril 1863.

⁴ Robert Mauzi, *L' idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle* (1979). Paris, Albin

inlassablement le moindre signe de contre-révolution. Robespierre vit ses derniers jours. À l'ouest et aux confins de la France, l'armée s'efforce d'étouffer la chouannerie et de prévenir les avances prussiennes. Entre temps, elle se prépare à faire face à la première coalition.

Rien d'étonnant donc à ce que *Plus de bâtards en France* présente tous les poncifs du pamphlet patriotique, d'autant moins que son auteur – Cizos Duplessis, caché sous le nom de "Citoyenne Villeneuve, née Sophie Bogé" – est un avocat bordelais ardemment révolutionnaire dont la production théâtrale est très souvent doctrinaire (*Le véritable ami des lois ou le Républicain à l'épreuve, Les crimes de la noblesse ou le Régime féodal, Charles et Caroline ou les Abus de l'Ancien Régime, Les peuples et les rois...*).

Le choix du bâtard comme incarnation du patriote exemplaire confirme, quant à lui, que la naissance illégitime est l'un des signes avant-coureurs du héros. Bien des productions révolutionnaires s'emparent de ce personnage pour en adapter les constantes à l'imaginaire du moment. À cette époque, il est, néanmoins, une raison supplémentaire pour ce choix ; une raison puissante qui ne relèverait pas de l'ordre de l'imaginaire, mais du domaine bien réel de l'intérêt.

Cet intérêt – dont il sera question par la suite – a partie liée avec l'insolubilité du dilemme que le bâtard présente aux bourgeois philosophes.

2. Un dilemme malaisé

Nombreux sont au XVIII^e siècle les mémoires qui s'élèvent contre « le barbare préjugé qui, parmi nous, met le front du bâtard dans la poussière. En effet, veut-il acquérir le moindre office? On lui oppose le vice de sa naissance. Veut-il être promu aux ordres sacrés? Cette même naissance est un empêchement. Veut-il exercer une profession? Les corps de métiers se défendent de l'admettre à la maîtrise. Veut-il se marier? La fille légitime du mendiant croira se mésallier en lui donnant la main. Fût-il même reconnu de son père ou de sa mère, et même de tous deux? Il est exclu de leur succession! Que ne doit-on pas tenter pour effacer jusqu'à la moindre trace d'une si horrible oppression? »⁵. Et c'est tout au long du siècle que des dizaines de romans propagent ce cri à tous les échos⁶.

Michel, 1994, p.495.

⁵ M. de Bousmard, *Mémoire sur cette question: Quels seraient les moyens compatibles avec les bonnes mœurs d'assurer la conservation des bâtards et d'en tirer une plus grande utilité pour l'État*, Metz, Prault, 1788, pp.46-47.

⁶ « Un injuste préjugé fait retomber toute la honte de notre naissance sur nous, et ce devrait être à nos pères de rougir » (Thomas Gueullette, *Mémoires de Mademoiselle Bontemps ou de la comtesse de Marlou*. Amsterdam, J. Catuffe 1738, p.351). « Quelle honte pour l'humanité de rendre un enfant responsable des crimes de ses pères! Innocent et vertueux, mon être sera couvert d'opprobre et d'infamie, et ceux qui m'ont donné cette fatale existence, seuls coupables, seuls auteurs de l'opprobre, ne seront pas déshonorés; on poursuit sur l'innocence les fautes du criminel. Quelle indigne morale! Se peut-il qu'une nation spirituelle, éclairée, y soit assujettie? » (François Béliard, *Rézéda, ouvrage orné d'une postface*. Amsterdam, compagnie des Libraires, 1751, II, p.27). « [Il est] trop judicieux

Sympathie "philosophique" et répugnance instinctive se gênent cependant l'une à l'autre. Les auteurs de ces discours sont des bourgeois pénétrés de droit romain qui chérissent la famille en tant que première cellule de l'ordre public, l'ordre et la morale comme structure de progrès, et le progrès comme garantie de prospérité. Ils ne manquent pas de s'apercevoir que le bâtard représente une menace pour la stabilité familiale et le contrôle de l'héritage matériel⁷, un facteur de désordre dans la structure sociale, un indice vivant du dérèglement des mœurs et, pour comble de maux, une dépense inutile qui pèse de plus en plus sur les revenus de l'État. Ils ont beau s'élever contre l'injustice et s'attendrir devant la victime innocente ; quand on en vient aux faits, ils ne savent que faire de cet élément aussi pitoyable que dangereux dont ils voudraient en vain se débarrasser.

Il s'en dégage souvent, pour les bâtards laissés-pour-compte⁸, un destin bien arrêté: quand ils ne sont pas envoyés servir les cultivateurs des colonies, « les enfants trouvés fournissent son contingent soit à la marine, soit à l'armée »⁹. Cette solution satisfait en même temps le besoin de rentabiliser la dépense publique et le désir inavoué d'ôter du panorama social un élément qui en trouble l'ordre et en ternit l'aspect. Certains auteurs réussissent même à la présenter sous un jour philanthropique: quel mieux cadeau peut-on faire au bâtard que cette chance de troquer la honte d'être à charge contre la fierté de contribuer au bien public?¹⁰

Toujours est-il que cette justification ne parvient pas à mettre tout à fait à l'aise l'esprit des bourgeois sensibles et compatissants. Ils ont beau insister sur le besoin de trouver l'emploi le plus

pour faire retomber sur moi l'humiliation d'une naissance à laquelle les hommes ont attaché une espèce de honte, quoique les enfants qui naissent avec le malheur d'en être tachés n'y aient contribué en rien. » (Mme Robert, *La paysanne philosophe ou Les aventures de Mme la comtesse de****, Amsterdam, chez les Libraires Associés, 1762, II, p.101); « Les enfants que le préjugé flétrit, doivent-ils être punis des fautes de leurs parents? L'ordre public les bannit de la société, mais la loi naturelle les y rappelle. » (Louis Charpentier, *L'orphelin normand ou Les petites causes et les grands effets*. Paris, Des Ventes de la Doué, 1768, II, p.48).

⁷ Étienne van der Walle, "Illegitimacy in France During the Nineteenth Century", in Peter Laslett, Karla Oostervan, Richard M. Smith (éds.), *Bastardy and its Comparative History*, Londres, Edward Arnold Ltd., 1980, pp.264-265.

⁸ C'est-à-dire, pour les *spurii* et pour ceux qui, sans être de père inconnu, en avaient l'apanage misérable. Ce sont ceux dont il va être question par la suite. Dans son article "Bâtard" le juriste Toussaint –qui évite toute prononciation personnelle– rappelle que la division tranchante entre "les *nothi*", ou simplement bâtards, et ceux qui étaient *spurii* – c'est-à-dire, de père inconnu – est aussi ancienne que le droit romain, et qu'elle commandait chez les Romains un traitement quasiment opposé. En effet, la législation romaine regardait les *nothi* comme "des personnes que l'on devait traiter avec d'autant plus d'humanité qu'elles étaient les innocentes productions des crimes de leurs parents", alors qu'elle refusait aux *spurii* "jusqu'à la nourriture, parce qu'ils étaient les fruits d'une prostitution publique, et sans pères qui fussent bien connus pour tels de leurs mères même, par la raison que *is non habet patrem cui pater est populus*." (François-Vincent Toussaint, art. «Bâtard». *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1765, XIII-2, pp.47-48).

⁹ J.-F.Terme & J.-B. Monfalcon, *Histoire, statistique et morale des enfants trouvés*. Paris et Lyon, J.-B. Ballière et Ch. Savy Jeune, 1837, pp.318-319.

¹⁰ "L'éducation de cent trente mille enfants trouvés est fort dispendieuse; elle coûte aux administrations publiques plus de dix millions par année. N'est-il pas naturel que la société s'indemnise de si grands sacrifices par les services de ces infortunés? N'a-t-elle pas acquis le droit de disposer de leur avenir, et ne travaille-t-elle pas encore à leur bonheur, en leur donnant les moyens de devenir des citoyens utiles?" (J.-F.Terme & J.-B. Monfalcon, *op.cit.*,

convenable que la société peut faire des bâtards abandonnés: l'exil aux colonies rappelle par trop de points la traite des nègres, et la conscription obligatoire fait penser au servage militaire. Les discours où l'on vante l'avantage que les bâtards en tireraient suscitent généralement une incrédulité telle que certains auteurs s'empressent d'en prévenir l'apparition. « On s'attend peut-être que [...] je vais y substituer quelque genre de servitude, que je décorerai de quelque nom honorable »¹¹, se défend l'auteur d'un mémoire où, justement, il s'élève par la suite contre ces propositions prétendues humanitaires¹².

3. *Bâtard et propagande sous la Convention*

Ce qui révoltait avant la Révolution devient cependant souhaitable du moment que la guerre est partout et qu'on est forcé de persuader le peuple que la défense de la République est le plus beau des états¹³. La conscription devenue, en outre, généralement obligatoire, l'idée d'affecter l'armée ou la marine aux enfants trouvés « a paru tellement bonne qu'elle est passé dans la législation, comme le prouvent le règlement du Directoire du 30 ventôse, an V, et le décret du 19 janvier 1811 »¹⁴.

Quoique non encore écrite, cette mesure a été largement employée sous la Convention. Paradoxalement, c'est la Déclaration des droits des hommes qui va fournir de nouveaux arguments à l'exécutif national. Rendu citoyen à part entière, le bâtard n'est plus un marginal. Il est désormais concerné de plein par les intérêts du bien commun. Au lieu de disposer de lui, on compte sur son sentiment patriotique, d'autant plus que cette cause qui est celle de tous les bons Français, il est censé la prendre particulièrement à cœur, puisque c'est du triomphe de celle-ci que dépend la conservation de son statut social.

Trois années plus tard, le 21 septembre 1792, cette cause prendra le nom de "République française". En théorie, elle comblera alors le bâtard de bienfaits en promulguant la loi du 12 brumaire de l'an II (2 novembre 1793)¹⁵, qui l'assimile aux enfants légitimes même en ce qui

p.311).

¹¹ Bousmard, *op.cit.*, p.19.

¹² "La défense de la patrie doit-elle donc émaner de la contrainte, doit-elle être abandonnée au rebut de la nation? Et toutes les classes de la société doivent-elles se reposer de ce devoir sacré sur la dernière de toutes ou, pour mieux dire, sur celle que toutes les autres rejettent? Sans doute la profession militaire ne doit être le partage que des hommes robustes et généreux, qui se sentent à la fois la force d'en soutenir les fatigues et le courage d'en braver les dangers. Elle doit donc être embrassée librement; enrôler, classer malgré lui l'homme faible et lâche, c'est commettre à la fois une inutile barbarie et une injustice criante." (Bousmard, *op.cit.*, pp.21-22).

¹³ "Fils d'un laboureur, je retourne à mon premier état; je n'en connois pas de plus beau, si ce n'est celui de défendre sa Patrie." (*Les crimes de la noblesse, ou le régime féodal*, par la citoyenne Villeneuve, Paris, Barba, s.d., acte III, scène II).

¹⁴ Terme & Monfalcon, *op.cit.*, p.312.

¹⁵ C'est à cette loi que fait référence le personnage du sans-culotte dans *Plus de bâtards en France*:

concerne l'héritage.

Le discours pamphlétaire tire parti de cette nouvelle situation. Le besoin de pourvoir aux besoins militaires de la République va de pair avec celui de fournir au peuple de nouveaux modèles patriotiques et, en ce sens, le personnage du bâtard présente des avantages indubitables. «Infortunée victime du préjugé»¹⁶, abhorré par une société qui l'excluait de ses rangs, le bâtard, sinistré de la tyrannie, est redevable à la République de sa vie civile. La gratitude qu'on lui suppose envers la République est celle d'un bon fils, prêt à consacrer ses jours à celle dont il les tient et à verser son sang pour son salut.

L'image de la patrie ouvrant son sein maternel au démuné¹⁷ amène d'ailleurs celle de l'armée en tant que rassemblement des frères. Unis par leur piété filiale, les enfants de la patrie – légitimes ou non – s'y rejoignent dans un havre de fraternité bienheureuse. S'enrôler revient à partir pour un domaine où ceux qui sont las d'essuyer le mépris des nantis antirévolutionnaires pourront enfin jouir « de cette douce égalité qui rend tous les hommes à la nature »¹⁸. Loin d'émaner de la contrainte, la défense de la patrie apparaît ainsi comme l'assouvissement d'un désir¹⁹.

4. Colas et son patriotisme exemplaire

Renforcée par cette manière de résoudre le dilemme qui incommodait jadis les bourgeois philosophes, l'exemplarité du bâtard en fait le modèle idéal du patriote. Non seulement il est l'une des victimes de la tyrannie que la Révolution est venue délivrer mais encore, n'ayant point d'autres attaches, le bâtard est, de tous les personnages, le seul dont le cœur puisse appartenir sans

Le sans culotte: [...] Le citoyen Déternis est riche; la loi donne à Colas, s'il est son fils, part à ses biens. Colas la mérite et Colas l'obtiendra.

Mathurin: Décret précieux! vos auteurs seront bénis à jamais par des milliers d'infortunés; avant cette loi sage, ces innocents maudissaient leur existence; avaient-ils des talents, ils étaient exclus de tous les emplois.

(Citoyenne Villeneuve, *Plus de bâtards en France*, Paris, Barba, 1794, p.45, acte III, scène 3).

¹⁶ *Ibid.*, p.38; acte II, scène 9.

¹⁷ *Blaisot:* Mais dis-moi donc, mon petit Colas, comment est-ce que ça se fait que tu n'as ni père ni mère. Raconte-moi donc c't'histoire là, je t'en prie.

Colas: Ce n'est pas le moment: Germon m'attend; et puis d'ailleurs, Blaisot, c'est renouveler ma peine que de me parler de cela. Hélas! Isolé sur la terre, je ne tiens à rien.

Blaisot: Que t'es bête! Tu tiens à tout bien mieux.

Colas: Je n'ai ni parents ni famille: à qui tiendrai-je?

Blaisot: À la République, c'est la mère à tous les bons Français. Ils sont tes frères.

Colas: Blaisot, ton cœur est bon! Mais celui des riches, quelle différence! Si tu savais comme je suis humilié, lorsque l'on dit: il faut donner quelque chose à ce malheureux, c'est un bâtard! [...]. (*Ibid.*, p.19; acte I, scène 10).

¹⁸ *Ibid.*, p.34; acte II, scène 7.

¹⁹ *Blaisot:* Tiens, crois-moi, Colas, pars pour l'armée.

Colas: On me trouve trop petit. Notre bon maire m'a dit comme ça: Colas, reste auprès de Mathurin, de ce bon vieillard infirme, il soigna ton enfance; veille sur ses vieux jours: il te montrera le chemin des vertus et dans quelques années tu serviras la République avec honneur. (*Ibid.*, p 20; acte I, scène 10).

partage à la République. C'est donc tout naturellement qu'il incarne la ferveur républicaine²⁰.

Cette dévotion pour la cause va de pair avec un caractère où resplendissent toutes les vertus révolutionnaires. Sensible²¹, reconnaissant²², généreux²³ et fier de ses seules vertus²⁴, Colas représente essentiellement l'antithèse des traits que l'on attribue pour lors aux ennemis de la République²⁵. Le bâtard s'oppose aux "ci-devant" tout comme l'amour de "l'innocence et la liberté" à celui de "l'or et la tyrannie"²⁶. Son histoire elle-même sert à établir une opposition tranchante entre l' "autrefois" des privilégiés et l' "aujourd'hui" de l'humanité radieuse²⁷, et cette opposition temporelle en soutient une autre où le pôle positif est personnifié par Colas, que sa bâtardise associe d'un côté à l'absence d'un "autrefois" où il chercherait en vain ses origines et, de l'autre, à l'ordre nouveau qui l'a fait naître à la vie civile²⁸.

C'est donc à ce bâtard dont les malheurs sont causés par l'iniquité des "ci-devant" que Cizos de Duplessis défère le rôle de modèle par antonomase. Il est le héros que la société demande et celui qui sert le mieux les besoins doctrinaires de la Convention.

²⁰ *Colas (à Déternis qui va pour sortir)*: Mon père, ah! Daignez rassurer votre fils! Dites: je ne suis point coupable. Ôtez-moi ce poids qui pèse sur mon cœur et l'accable! Je puis supporter la misère, le mépris, tout jusqu'à votre haine, mais dites-moi: je suis bon citoyen; je chéris ma patrie, et je tombe à vos pieds. (*Ibid*, p.56; acte III, scène 7).

²¹ *Colas*: [...] Ce cœur que la nature fit sensible et qui ne demandait qu'à s'attacher, est déchiré. Les larmes baignent mon visage [...] (*Ibid*, p.20; acte I, scène 10).

²² *Colas (pressant Mathurin dans ses bras)*: Oh! mon père! Je le sens: jusqu'à ce jour je te fus à charge, mais l'âge et les forces me viennent; je travaillerai pour te nourrir et ce ne sera pas assez de ma vie pour payer tes bienfaits et mon cœur en gardera une éternelle reconnaissance. (*Ibid*, p.32; acte II, scène 6).

²³ *Colas*: [...] Blaisot, je voudrais être riche pour Rosette et pour ses pauvres parents. Avec quel plaisir je partagerais mon bien entre les besoins de la République et ceux de mes bienfaiteurs. (*Ibid*, p.20, acte I, scène 10).

²⁴ *Joseph (à Colas)*: [...] Ces gens ont trop; tu n'as pas assez. Ils doivent te donner. T'es trop fier, Colas.
Colas (à Déternis): Rougir de moi! Oui, sous l'ancien régime où les mœurs étaient comptées pour rien; où l'or et les manières faisaient tout. Mais sous le régime de l'égalité où tous les hommes ne sont qu'une famille, le vice seul fait rougir. Votre dureté m'étonne mais, loin d'abattre mon âme, elle la relève avec courage. Oui, si ma mère n'est plus, si mon père m'abandonne; eh bien, je serai fils de mes vertus. (*Ibid*, pp.23 et 52; acte II scène 2 et acte III, scène 5).

²⁵ Le baron son père est décrit comme " avare, dur, insensible, qui t'a vingt fois accablé d'un mépris insultant." (*Ibid*, p.51; acte II, scène 5).

²⁶ *Ibid.*, p.33, acte II, scène 6.

²⁷ *Le sans culotte*: [...] *Autrefois* un homme sans mœurs nommé Déternis séduisit une fille honnête: il lui fit une promesse de mariage dont il n'a tenu compte. Dès qu'il sut que la malheureuse allait être mère, il l'abandonna. Elle mit au monde un enfant qui, *autrefois*, se trouvait victime des préjugés. Elle perdit la vie en la donnant à cet infortuné: aussitôt, l'enfant disparut. Le père, vivant dans l'opulence, l'oublia totalement. Et *autrefois*, ce crime était de mode. *Aujourd'hui* la promesse de mariage est entre les mains d'un juge. L'oncle du malheureux bâtard la lui a remise: ce bâtard existe, ce bâtard ne l'est plus. Une loi sage le remet *aujourd'hui* dans ses droits naturels: *aujourd'hui* l'enfant est vengé; le père puni de son affreux égoïsme; les bonnes gens qui prirent soin de cet enfant récompensés; parce qu' *aujourd'hui*, la vertu, les mœurs et la bienfaisance sont à l'ordre du jour. (*Ibid*. p.48; acte III, scène 4).

²⁸ D'autant plus que le manque d'avenir que l'on aime pour lors à attribuer aux "ci-devant" (ancrés dans l' "autrefois" et lui appartenant) fait pendant au manque de passé dont le bâtard tire son adéquation au rôle de métaphore des temps nouveaux. "Ne regarde pas d'où tu viens, vois où tu vas: cela seul importe à chacun", disait Marceline à son bâtard Figaro (Beaumarchais, *Le mariage de Figaro* [1778], éd. de M. Rat, Paris, Garnier, 1964, acte II, scène 16, p.280).

5. « *N'allez pas compromettre, par d'intempestifs écarts, l'ordre social qui est sacré* »²⁹

On s'attendrait à ce que, pour mieux attiser l'enthousiasme du public, l'auteur eût comblé son horizon d'attentes en faisant du pauvre Colas l'héritier universel de son père Déternis. Ce serait ignorer que Cizos Duplessis est avant tout un juriste bourgeois, soucieux de sauvegarder la famille et l'héritage matériel. Quel que soit son degré d'idéalisation, le bâtard représente, par sa nature même et plus encore après les lois dictées par le Comité de Législation, une entrave réelle à l'ordre de la transmission matérielle de l'héritage familial. Cizos Duplessis le sait bien: en tant qu'avocat, il a eu sans doute à plaider contre les revendications de nombre d'enfants bâtards qui, ayant réussi à prouver leur filiation, réclament leur droit aux héritiers légitimes. Agissant en propagandiste parfaitement conscient que « la littérature est l'un des agents qui contribuent à construire la perception de la réalité propre à chaque culture »³⁰, il tourne son dénouement de façon à ce que sa pièce exerce un effet de dissuasion sur ceux qui auraient pris trop au sérieux la loi du 12 brumaire de l'an II.

Dans ce dessein, il a recours une fois de plus à l'humanité superlative du bâtard Colas. Sa sensibilité, sa promptitude à reconnaître le moindre bienfait, sa générosité, son manque d'ambition et son patriotisme exemplaire lui inspirent une répugnance instinctive à bénéficier des droits acquis en vertu de cette loi. Or cette répugnance appartient à un héros proposé à l'imitation.. Ce n'est pas en vain que Colas, en tant que bâtard, possède au plus haut degré les vertus qui composent le paradigme éthique de son temps.

Sa dévotion pour la République, sa crainte de l'injustice et sa tendance naturelle à chercher son bonheur dans celui des autres l'amènent à refuser tout héritage. S'il est modeste, le bâtard ne saurait pas diminuer la part des enfants légitimes sans se rendre coupable d'égoïsme³¹. S'il provient d'un célibataire inconnu, il y a aura toujours des droits du sang que son acceptation pourrait léser³². Si sa filiation nouvellement découverte en fait l'héritier légitime d'un nanti, il aurait des scrupules à hériter d'un mauvais patriote et, au cas où il ne le serait pas, il en aurait à bénéficier d'un argent dont la nation ferait sans doute meilleur usage³³.

²⁹ Mauzi, *op.cit.* p.9.

³⁰ Jean Howard, "The New Historicism in Renaissance Studies", *New Historicism and Renaissance Drama*, in R. Wilson & R. Dutton, Londres – New York, 1992, pp.19-32, p 28. C'est moi qui traduis.

³¹ *Colas*: [...] et moi, étranger à la famille, je vous suis à charge et diminue la part des enfants légitimes (Villeneuve, *op.cit.* p.23).

³² *Le sans culotte*: [...] Le bien de ma sœur sera pour toi: puis-je mieux le placer qu'en le donnant à un infortuné victime du préjugé?

Colas: Citoyen, que mes larmes vous prouvent ma reconnaissance! Mais je ne puis point accepter, ce serait frustrer vos parents (*Ibid*, p.38).

³³ *Colas*: [...] Si mon père est coupable, ses biens sont à la nation. Cette nation généreuse me les offrirait, je saurais les refuser; ils me rappelleraient que j'eus un père qui l'a trahie. Si le ciel veut qu'il soit innocent, ces mêmes biens

Le choix du bâtard comme modèle du patriote sert ainsi trois buts simultanés: Cizos Duplessis met à l'aise la conscience bourgeoise quant à l'affectation de l'armée aux enfants trouvés, renforce la propagande conventionnelle (y compris la mise en valeur de la loi du 12 brumaire) et prévient les effets nuisibles de la générosité dont la Convention fit preuve vis-à-vis d'« une classe d'infortunés depuis longtemps victimes du préjugé le plus atroce »³⁴.

Le bâtard a beau être la représentation du héros et le porte-parole des idéaux républicains. Il demeure un écueil dans l'ordre bourgeois. Sa gloire diégétique —« décernée par la conscience publique à l'homme vertueux qui n'a cherché son bonheur que dans celui des autres » — est mise au service de cet ordre qui fait tout pour s'en débarrasser, et qui s'en débarrassera pour de bon le 30 ventôse de l'an V (mars 1797), à l'occasion d'un décret qui, cette fois-ci sans ambages, affectera l'armée et la marine aux enfants trouvés.

Bibliographie

Sources primaires

- ANONYME [Mme de Villedieu? Henriette de Murat? Pierre d'Ortigue de Vaumorière?], *Le comte de Dunois*, Paris, C. Barbier, 1671.
- BÉLIARD François, *Rézéda, ouvrage orné d'une postface*, Amsterdam, Compagnie des Libraires, 1751.
- BOUSMARD M. de, *Mémoire sur cette question: Quels seraient les moyens compatibles avec les bonnes moeurs d'assurer la conservation des bâtards et d'en tirer une plus grande utilité pour l'État*, Metz, Prault, 1788.
- DIDEROT Denis, *Le fils naturel ou Les épreuves de la vertu* [Amsterdam (Paris), s.n. 1752], éd. de Laurent Versini in *Oeuvres de Diderot*, t. IV, Paris, Robert Laffont, 1996.
- CHARPENTIER Louis, *L'orphelin normand ou Les petites causes et les grands effets*, Paris, Des Ventes de la Doué, 1768.
- GUEULLETTE Thomas, *Mémoires de Mademoiselle Bontemps ou de la comtesse de Marlou*, Amsterdam, J. Catuffe, 1738.
- ROBERT Anne-Marie Roumier, Mme, *La paysanne philosophe ou Les aventures de Mme la comtesse de ****, Amsterdam, chez les Libraires Associés, 1762.
- TERME J.-F. & MONFALCON J.-B., *Histoire, statistique et morale des enfants trouvés*, Paris et Lyon, J.-B. Ballière et Ch. Savy Jeune, 1837.
- TOUSSAINT François-Vincent (1765). Art. "Bâtard", *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, XIII-2, 47-48.
- VILLENEUVE citoyenne, pseud. de François Cizos Duplessis, *Plus de bâtards en France*. Paris, Barba, 1794.
- VILLENEUVE citoyenne, pseud. de François Cizos Duplessis, *Les crimes de la noblesse, ou le régime féodal*, Paris, Barba, s.d.

sont encore à ma patrie, mon cœur lui en fait don (*Ibid*, p.58).

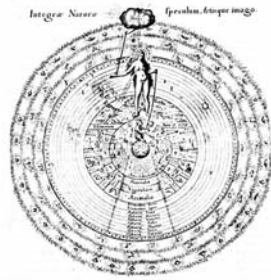
³⁴ Alain Monchablon, 1789: *Recueil de textes et documents du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Ministère de l'Éducation Nationale, Centre national de Documentation pédagogique, 1989, p.126. La loi du 12 brumaire fait suite au célèbre discours de Cambacères: "La bâtardise doit son origine aux erreurs religieuses et aux invasions féodales; il faut donc la bannir d'une législation conforme à la nature. Tous les hommes sont égaux devant elle: pourquoi laisseriez-vous subsister une différence entre ceux dont la condition devrait être la même? [...]. Tous les enfants sont appelés à partager également le patrimoine de leur famille: tel est l'ordre de la nature, tel est le vœu de la raison." (BNF N042852, texte digitalisé).

Sources secondaires

- BAUDIN Maurice, *Les bâtards au théâtre en France de la Renaissance à la fin du XVIIIe siècle*, Baltimore, The John Hopkins Studies in Romance Literatures and Languages, 1932.
- DUBY Georges, *Histoire de la France de 1348 à 1852*, Paris, Larousse, 1987.
- FONTETTE François de, *Les grandes dates du droit*, Paris, P.U.F., 1994.
- GOSCILO Margaret Bozenna, *The Bastard Hero in the Novel*, New York-Londres, Garland Publishing, 1990.
- HYLAND Peter, "Legitimacy in Interpretation: the Bastard Voice in *Troilus and Cressida*", *Mosaic* n° 26, II, 1993, pp.1-13.
- HOBSON Christopher Z., "Bastard Speech: The Rhetoric of "Commodity" in *King John*", *Shakespeare Yearbook*, II, 1991, pp.95-114.
- HOWARD Jean E., "The New Historicism in Renaissance Studies", in Richard Wilson & Richard Dutton, *New Historicism and Renaissance Drama*, Londres - New York, Longman, 1992, pp.19-32.
- LEVY Marie-Françoise, *L'enfant, la famille et la Révolution française*, Paris, Olivier Orban, 1990.
- MARTIN Marie-Christine, *La bâtardise dans les textes juridiques et les oeuvres littéraires, en France, au moyen-âge*, Lille, Atelier national de reproduction de thèses, 1989.
- MAUZI Robert, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle* (1979), Paris, Albin Michel, 1994.
- MONCHABLON Alain (éd.), *1789: Recueil de textes et documents du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris, Ministère de l'Éducation Nationale, Centre National de Documentation Pédagogique, 1989.
- PETIT-DUTAILLIS Charles, *Un héros shakespearien: le bâtard de Falconbridge*. Paris, Mâçon, 1943.
- PORTER Joseph A, "Fraternal Pragmatics: Speech Acts of John and the Bastard", in Deborah T. Curren-Aquino, *King John: New perspectives*, Newark-Londres, University of Delaware Press, 1989, pp.136-143.
- RAVENTÓS BARANGÉ Anna, "Les enfants naturels, une 'liaison intime' entre Goethe et Diderot", *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* n° 27, 1/2, 2003, pp.67-94.
- TEICHMAN Jenny, *Illegitimacy: An Examination of Bastardy*. New York, Cornell University Press, 1982.
- WALLE Étienne van der, "Illegitimacy in France During the Nineteenth Century", in Peter Laslett, Karla Oostervan, Richard M. Smith, *Bastardy and its Comparative History*, Londres, Edward Arnold Ltd., 1980.
- WATSON Jessica Lewis, *Bastardy as a Gifted Status in Chaucer and Malory. Studies in Mediaeval Literature*, XIV. Lewinston (New York) - Queenston (Ontario) - Lampeter (Dyfed), The Edwin Mellen Press, 1996.

ANNA RAVENTOS BARANGE

Universidad de Sevilla



Les couleurs de *L'entrave*: étude chromatique du roman de Colette

Colette regarde autour d'elle avec amour: amour à la nature, aux paysages, mais aussi amour aux objets, aux personnes qui l'entourent et qui forment son décor naturel. De cette observation minutieuse naissent ses belles descriptions, où elle montre une maîtrise de la langue, une richesse de vocabulaire qui lui permettent d'exprimer poétiquement les sensations que la nature lui offre. Ces descriptions sont, cependant, assez brèves, donnant seulement les traits les plus caractéristiques de la personne ou la chose décrite. Ainsi, elles sont comme des photos: des moments choisis, des instantanées d'une vie. Mais nous avons sous nos yeux de vieilles photos du début de siècle, en noir et blanc et colorées plus tard. Puisque, en fait, la **couleur** est pour Colette une des caractéristiques les plus importantes d'un objet. Elle nous offre alors une gamme complète de couleurs, avec leurs nuances les plus subtiles. Sa théorie de la couleur est proche de la technique picturale impressionniste: elle aime les tonalités claires, pures, harmonieuses. Les couleurs qui se répètent le plus souvent sont les pastels, influence de la mode de la Belle Epoque, surtout dans les descriptions des décors: «...je demandais, à l'hôtel Meurice, une de ces chambres bleues, couleur de crème, vert bombon...» (p.168).

De même, la lumière qui baigne les objets et les personnes est un élément pertinent chez Colette aussi bien que chez les Impressionnistes: la lumière, parfois diffuse et floue, crée une atmosphère qui provoque les sensations. Les objets sont plus ou moins importants dépendant de l'intensité de la lumière qui les baigne. En effet, Colette reprend la théorie manichéiste de la lumière par rapport aux ténèbres: la lumière est symbole de vie, de bonheur, de bien-être, tandis que les ténèbres représentent le mal, la perte, la mort.

Dans cet article nous avons donc voulu analyser la richesse de colori chez la romancière pour détacher l'importance de certaines couleurs dans son univers mental. Ainsi, nous avons remarqué que, parmi la grande variété de nuances, quelques couleurs se dégagent par rapport aux autres et se répètent plus souvent, et cela est en relation directe avec les différents personnages. Ainsi, nous avons trouvé une couleur qui s'identifie avec chaque personnage, ou, plutôt, une couleur avec laquelle chaque personnage s'identifie. Cette tonalité particulière n'est pas seulement le symbole du caractère et de la personnalité de l'homme ou la

femme concerné, mais aussi elle représente en quelque sorte son rôle dans l'histoire qui est racontée. Voici, donc, les correspondances que nous avons établies.

MASSEAU: les mains jaunes

Masseau est un personnage mystérieux, énigmatique, complexe: il est presque toujours « à côté » et parfois « hors scène », mais cela n'empêche que son rôle dans l'histoire soit important.

Sa principale caractéristique est la sécheresse de caractère. Il est froid, il agit avec précaution, il réfléchit, il calcule. Ses réactions sont déconcertantes et parfois cruelles. Cette sécheresse est aussi celle de la chair: on l'imagine grand, maigre... sec.

La partie la plus importante de son corps sont les mains, « sèches et claires » (p.53), qui reflètent le caractère méthodique de sa personnalité. En effet, elles sont « ...douées de la précision, de la prudence lucide qui conduit les mains des aveugles. » (p.53). Ces mains sont de plus « fines et jaunes », le **jaune** étant par excellence la couleur qui représente l'aridité, la sécheresse, dans ce cas de coeur et de corps.

Le jaune est une couleur de l'être aérien. Libre comme l'air, Masseau vit à son aise, sans se soucier des autres. Mais le jaune est aussi la couleur la plus traîtresse. La superstition dit qu'elle porte malheur. C'est la couleur qui représente la cruauté, la dissimulation et le cynisme: cyniques sont en effet les commentaires de Masseau au sujet des événements et des personnages qui l'entourent. Il est souvent pris par sa « manie bouffonne » (p.50), qui le mène à plaisanter contre les autres, à devenir même féroce et impitoyable.

Le jaune est de même associé à la mort physique, celle du corps. La chair devient jaune aux approches du moment fatal. Masseau, à cause de son attachement à la drogue, a une peau « jaune et fripée.» (p.73), ridée, flétrie. La couleur arrive même à sortir de la chair et à envahir toute sa personne; il y a une espèce de lumière jaunâtre qui l'entoure, et qu'il répand partout:

Masseau se reflète tout entier, du canotier aux souliers jaunes, dans la glace du vestibule, qui semble toujours un peu moisie, à cause du jour avare tombant de l'imposte, et de la teinture en toile de chanvre verdâtre. (p.172).

MAY: la peau rose

En effet, May est rose « comme une azalée, mais d'un rose qui cache sans doute une authentique pâleur » (p.123). Elle est le personnage le plus décrit du point de vue physique du roman, et cela du fait qu'il s'agit d'une femme comme la narratrice qui jouit d'une fraîcheur, due à sa jeunesse, dont Renée semble avoir envie. Les traits de son caractère se détachent de

ses paroles et de ses faits. Une grande richesse de colori et de nuances est mise en rapport avec le personnage de May. Les couleurs voyantes et vives (orange, rouge...) et surtout chaudes qu'elle utilise dans ses habits, dans son maquillage... se rapportent avec son caractère gai, frivole mais aussi enfantin. Celles-ci seraient, pour ainsi dire, ses couleurs « externes », les couleurs du portrait de May fait par un artiste de l'époque. Mais la couleur « interne » ou plutôt « intime » de May, celle qui s'associe avec son caractère, est le **rose**, la couleur de sa peau et de son âme.

Le rose est une couleur ambiguë et ambivalente. En effet, c'est le mélange du rouge et du blanc, deux couleurs dont le symbolisme est opposé. Le blanc, couleur de la pureté, est associé à la naissance, au commencement, à la période puérile. Couleur maternelle, elle représente la partie enfantine de May, qu'elle essaie de cacher. May est très jeune, et même si elle mène une vie qui l'oblige à se comporter comme une femme « de monde », ses réactions enfantines la dénoncent face aux autres. Elle est même parfois trop innocente, vu son expérience de la vie. Elle chante, elle rit, elle plaisante comme une petite fille: « La nature lui a dessiné, dans un visage rond comme celui d'un enfant, une bouche en arc relevé, des yeux aux coins malicieux, un bref petit nez palpitant -tous les traits du Rire même. » (p.30).

Mais elle n'est jamais méchante ni maline. Masseur la taquine souvent et elle se fâche « tout rouge » et met « une bonne foi enfantine » (p.48), comme une écolière reprimandée par sa maîtresse; mais, après quelques larmes, elle se fait gâter par le manucure et le coiffeur, elle entend quelques potins qui lui font oublier le problème qui l'accablait quelques minutes avant

Renée, plus âgée, la considère capricieuse, « charmante » et « imbécile » (p.13) à la fois, mais cela ne l'empêche de sentir affection pour elle. Elle la connaît assez et a saisi cette personnalité double, rose (blanc plus rouge) qui la caractérise: « Elle soupa près de moi, se tint mal pour me plaire, rit, trempa ses cheveux dans le champagne, étala une grossièreté d'enfant et un cynisme de jeune négresse, pleura délicieusement, sans raison ». (p.14): voici donc la seconde face de la monnaie: la « partie rouge » de May. Si le blanc représentait la May-enfant, le rouge symbolise la May-adulte, ou plutôt, la May-amante. Car May est une femme qui connaît bien les hommes, qui les tutoie sans pudeur, et qui vit avec eux des aventures excitantes. Habitée, et bien adaptée, à la vie mondaine, dont elle maîtrise les règles à la perfection, elle réussit à étonner Renée, plus âgée mais moins expérimentée qu'elle:

Elle m'a appris qu'on peut dîner sans faim, parler sans rien dire, rire par habitude, boire par respect humain, et vivre auprès d'un homme dans la plus servile condition, avec toutes les apparences d'une indépendance effrénée. (p.30).

Cette May est passionnée et frivole, le rouge étant la couleur du coeur, de la force, de la libido. En ce sens, May est une femme que l'on considère toujours « horizontale » c'est-à-dire, couchée, en amante, dimension qui vient d'ailleurs symbolisée par le rouge. Renée s'amuse à observer les réactions du couple formé par May et Jean, couple « ...où l'on ne traite la femme en femme qu'au lit. ». « Verticale, May se voit retirer toutes les prérogatives de son sexe et l'accord amoureux se mue en rivalités collégiennes. » (p.24), ajoute-t-elle.

En conséquence, le caractère de May est un mélange d'enfant et de femme fatale, de blanc et de rouge, et cela nous a permis de conclure que la couleur qui la représente le mieux est le rose. D'ailleurs, elle devient pâle ou rougit lorsqu'un problème ou un chagrin l'accable, mais son juste équilibre, son point meilleur est le rose. Après un moment de colère, « ...elle se redressait après, toute rose d'un orgueil fraîchement étrillé... » (p.151).

JEAN: les yeux gris

Le gris est la couleur qui peint l'homme placé dans le centre du monde, dans son équilibre parfait. Les yeux de Jean sont donc gris puisqu'ils symbolisent l'adaptation au juste milieu: Jean semble toujours se sentir à l'aise, maîtriser chaque situation. On dirait que tout se passe selon son goût et sa volonté. Il fait toujours ce qu'il veut: il discute souvent avec May ou avec Renée, mais c'est toujours lui qui l'emporte. Cependant, les diverses nuances de ce gris, en soi indifférent et « neutre », sont révélatrices des états d'âme de Jean. Ainsi, ces yeux gris ont un éclat différent lorsqu'ils sont gais et manifestent le bonheur. Le moment où Jean rencontre Renée après son départ inattendu de Nice, elle dit: « Ses clairs yeux gris m'épluchent avec impatience » (p.80). La joie du coeur éclaircit donc les yeux gris, leur donne de la lumière, de sorte que toute la personne est contagiée de cette clarté et semble plus jeune. Lors de cette même rencontre, Jean regarde Renée « ...avec des yeux plus clairs que son teint, qui le rajeunissent, qui évoquent l'idée de fraîcheur et de fleurissement. » (p.89). Les yeux deviennent encore plus brillants pendant les moments d'amour: ce sont des « yeux d'argent » – image qui apparait à plusieurs reprises – qui luisent « avec une férocité de nègre » (p.110).

En revanche, le gris des yeux s'assombrit lorsqu'une pensée triste veille derrière eux. Ainsi, lorsque Renée s'obstine à quitter son ami pour prendre le train, il répond, furieux: « Rentrer? Encore? (Ses yeux gris durcissent) » (p.91).

Le gris se colore parfois différemment, il sort de ses nuances plus ou moins foncées pour devenir à ce moment-là le **vert** et le **violet**. En effet, ces deux couleurs apparaissent souvent associées avec Jean, mais nous avons remarqué des différences par rapport aux étapes de sa vie, qui se suivent par ordre chronologique dans le roman. En fait, le vert et le violet

sont opposés. Ce sont les deux faces de la monnaie. Et c'est pourquoi ils représentent le caractère de Jean, qui est variable, qui change selon la compagnie: avec May ou avec Renée. Jean est donc cette monnaie à deux faces colorées différemment.

En effet, au début du roman, nous trouvons nos amis à Nice, jouissant d'une belle vie de rentiers riches, Jean lié à May. Le vert et le violet apparaissent déjà mais sans aucun rapport apparent entre eux, et à une distance considérable dans le récit: Jean dort, d'après les mots de May, avec une « chemise violette de courtisane » (p.15). Ce complément introduit le caractère frivole et un peu extravagant du violet, et par extension de toute la personne de Jean à ce moment-là. Le vert, de son côté, apparaît associé de manière assez bizarre et inattendue: Jean bat May d'une « verte tape » (p.25). Nous pensons que cela est en rapport avec l'«allégresse gymnastique » (p.31) avec laquelle Jean bat May, c'est-à-dire, d'une manière naturelle, indifférente, « sans perversité » (p.31). (!!!).

Par contre, dans la seconde partie du livre, lorsque Jean devient l'amant de Renée, le vert et le violet suivent le même chemin et se lient aussi. Ils apparaissent unis: Jean dit avoir «des chemises de nuit en soie d'Inde, rayées de blanc sur vert et sur violet... » (p.91-92). Nous voyons donc qu'à cette liaison s'est joint le blanc – la couleur du candidat – qui insiste sur l'idée d'évolution, symbolisée par le violet, de changement et de commencement d'une nouvelle vie.

En ce qui concerne le gris, dont nous en avons parlé dans la première partie de l'exposé, il évolue aussi vers la fin du roman, il va en s'assombrissant. Les éléments plus ou moins dramatiques qui se sont passés tout au long de l'histoire et surtout entre Jean et Renée, ont contribué à obscurcir les yeux de Jean, et, par extension, toute sa personne:

Quelque chose a passé entre nous, qui a empoisonné tout cela -l'amour, ou simplement l'ombre longue qui marche en avant de lui? Déjà tu as cessé de m'être lumineux et vide... (p.153).

RENÉE: « ...la clarté rose et chaude d'une fenêtre illuminée... »

Renée passe par deux moments très importants dans sa vie qui correspondent à l'absence ou à la présence de Jean, c'est-à-dire, de l'**amour**. La première étape est représentée par la **lumière**, ou plutôt l'absence ou présence de celle-ci. Dans la seconde partie du roman, lorsque Jean et Renée deviennent amants, la coloration s'intensifie, étant la couleur la plus représentative le **rose**, couleur du feu qui chauffe la chambre des amoureux. Feu aussi qui symbolise la passion, l'amour charnel qui les maintient unis et vivants. En conséquence, l'évolution de la coloration dans le personnage de Renée Nérée est en rapport étroit avec son

évolution, ou plutôt, sa révolution intime et personnelle, le changement de sa pensée et ses sentiments. Les deux étapes de sa vie racontées dans le roman sont représentées par les tonalités, qui changent elles aussi au fur et à mesure que les événements se succèdent.

La première étape de la vie de Renée est celle qui correspond à sa période « solitaire »: après avoir fini la liaison avec Max, et ayant cessé de travailler, Renée se trouve seule à Nice à partager avec des amis une vie oisive et vide de rentière riche. Lors de cette époque, donc, Renée est « couleur du temps » qu'il fait à Nice: changeante, variable; elle ne sait pas exactement ce qu'elle veut; elle voudrait se donner un petit instant de repos spirituel, ne pas penser, simplement jouir du moment présent sans se soucier de l'avenir. Mais les changements de climat exercent une grande influence en elle: ils sont parallèles à ses changements d'état d'âme. Ainsi, la lumière de Nice, ou l'ombre, l'absence de lumière, la font devenir optimiste ou pessimiste. Chaque chose est bonne ou mauvaise selon l'intensité ou la brillance de la lumière qui la baigne. Il n'y a pas, en conséquence, une grande richesse de coloris lors de cette période de sa vie.

Le manque de lumière est toujours chez Colette un mauvais signe. Chez Renée (comme chez tous les autres personnages), cette absence de lumière se traduit par la pâleur: lorsqu'elle se sent pâlir, elle devient malade: « Je sais que ma pâleur, ma fatigue, mes aberrations légères du goût et du toucher – le champagne frappé me paraît tiède, et la fourchette que je manie me glace les doigts – sont précisément des conséquences, et non des faits accidentels. » (p.89). De même, lorsqu'elle se voit décolorée, le pessimisme l'envahit: « Ai-je vieilli? » se demande-t-elle. « Quelque chose dans la couleur et la consistance du visage rappelle l'aridité distinguée qui punit les femmes astriées au régime sec. » (p.10).

Mais son manque de couleur n'est pas seulement dû à sa « toilette » extérieure, mais c'est surtout quelque chose de plus profond, dont elle est consciente: « Je m'aperçois dans la glace, fourbue, décolorée, avec une bouche embrasée de fièvre et de fard. » (p.92).

Elle essaye de trouver un remède à la griserie du moment, mais c'est impossible. Elle a alors recours au maquillage, moyen artificiel, qui ne peut non plus arranger la situation. L'âme a aussi besoin de poudre, mais celle-ci est beaucoup plus difficile d'appliquer.

Nous ne voudrions pas finir ce chapitre de l'exposé sans citer un exemple de « pâleur » que nous avons considérés spécialement beau: l'expression de la couleur des eaux du Léman le jour du départ de Renée de Genève, un fragment superbe:

Le lac est couleur de perle malade, plus pâle encore que le ciel où l'on sent le soleil tout proche, prêt à crever la nue. Joli matin pour partir... (p.71).

Par contre, lorsque la lumière envahit choses et personnes, elle entraîne la joie et l'optimisme. Renée en est consciente: « Depuis que nous sommes attablés tous trois dans la véranda trop éclairée, une allégresse grélottante m'oblige à sourire et à serrer les dents. » (p.89).

La clarté est synonyme de paix, de bonheur. La lumière éblouissante a des effets positifs sur Renée. Ainsi, après avoir repéré sur la Promenade « un petit restaurant clair » (p.17), Renée sent envie de manger: elle l'avoue tout de suite « J'ai faim » (p.17). D'ailleurs, Renée compare la gaieté d'un soleil qui se montre timidement avant et après une pluie d'été avec celle que l'on éprouve lorsque l'on reçoit une visite inattendue mais ravissante. Colette l'exprime ainsi:

C'est une chose assez douce, en somme, que de se sentir, à cause d'une rencontre émouvante, ou de l'éclaircie parfumée entre deux averses, ou pour rien, sans motif, de se sentir un peu bête, agitée et facile, et molle comme une jeune fille qui vient de recevoir sa première lettre d'amour. (p.12)

Les contrastes d'ombre et de lumière sont représentés par l'opposition des deux couleurs extrêmes: le blanc et le noir. Ce sont les couleurs qui se répètent le plus souvent dans la première partie du livre. Ainsi, le blanc correspondrait à la lumière, l'éclaircie, et, comme nous venons de le dire, il symbolise la gaieté et le bonheur. Voici, par exemple, l'image de Nice une jolie journée ensoleillée: tout au long de la Promenade « aveugle et blanche », des enfants habillés en clair « tout neigeux de batiste et de dentelle » se promènent et jouent. En revanche, le noir est en rapport avec l'ombre, et s'associe donc avec le pessimisme et la mélancolie. Ainsi, à Genève, Renée sent la nostalgie de son métier lorsqu'elle rencontre son ancien compagnon qui joue maintenant avec une autre artiste. La nuit de Genève est alors obscure, les eaux sont noires, le ciel est gris et pluvieux: « ...un pan de nuit pure, lavée en pluie récente, au-dessus du lac noir où se mirent étirés, les feux des ponts et des quais. » (p.67).

Mais cette opposition entre le blanc et le noir est encore plus signifiante lorsque Renée nous parle des cygnes qui nagent sur les eaux du lac. Ces cygnes représentent la sensualité, l'envie d'aimer et d'être aimée dont Renée souffre et qui est violemment contenue par une ambiance noire, un « régime sec » (cf. plus haut) auxquels elle se sent condamnée: « ...trois cygnes blancs reposent sur le quai [...] et leur nage sur place trouble l'eau de moires fréquentes, faiblement dorées. Quand dorment-ils?... Ce paysage d'eau noire, de reverbères... » (p.69).

La seconde partie correspondrait à la période pendant laquelle Renée et Jean entretiennent une liaison amoureuse. La coloration y est beaucoup plus intense, du fait que Renée se sent beaucoup plus optimiste et gaie à côté de son amant. Elle est heureuse, et sa vision des objets et du monde qui l'entoure le montre ainsi: d'abord, c'est le **rose**, comme nous avons déjà dit plus haut. Mais, en outre, ce sont les paysages dans cette seconde partie du roman sont beaucoup plus colorés. Une grande variété de tons apparaît. Heureuse, Renée profite des grands spectacles que la nature lui offre et en jouit; et elle les décrit avec leurs couleurs exactes, avec leurs nuances les plus subtiles, donnant naissance à de fragments magnifiques: « Toutes les fraîches couleurs d'un paysage – vert de prairie, rose ardent, bleu et mauve – semblent s'être assemblés dans la mer et dans le ciel pur qu'elle reflète. » (p.179). Nous avons trouvé de nombreux exemples fascinants: « l'azur gris de la mer » (p.100), le « vert reflet d'aile sauvage et de forêt » (p.142), « l'air bleu (...) des lavandes » (p.159), « cette mer couleur d'absinthe » (p.162).

Nous avons donc vu que les couleurs sont des éléments importants dans l'inconscient de l'être humain. Elles sont révélatrices de nombreuses informations à propos de la personnalité et des états d'âme de la personne. En ce sens, nous avons remarqué que les couleurs sont représentatives de la psychologie des différents personnages, qui s'identifient avec une couleur différente selon sa personnalité. Nous avons de même constaté que l'évolution de la pensée et des sentiments de Renée aussi bien que de Jean, s'est transposée à une évolution de la coloration tout le long du roman, suivant les différentes étapes de leur vie, et les différents états d'âme lors de ces périodes.

Les couleurs sont aussi des actants, car elles jouent un rôle important dans l'histoire. Parfois, elles annoncent le dénouement d'une action, ou la réaction d'un personnage face à un événement inattendu.

Pour conclure, nous voulons souligner le fait que le choix des couleurs est beaucoup moins innocent qu'on ne le croirait. Elles déploient beaucoup de traits inconnus et secrets de notre inconscient; c'est pourquoi, l'étude de la coloration chez un personnage se révèle comme une description curieuse et subtile, chargée de raffinement, délicatesse et sophistication. Tel le goût et le ton de Colette.

Références Bibliographiques

Colette, *L'entrave*, Paris, Flammarion, "Le Livre de Poche", 1989.

Bachelard, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1989.

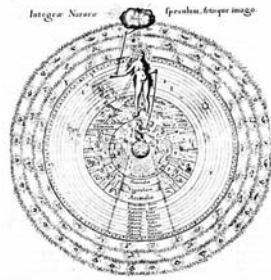
Chevalier, J., et Gheerbrant, A., *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont (Coll. "Bouquins"), 1990.

Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Dunod, 1990.

Malige, J., *Colette, qui êtes-vous?*, Lyon, La manufacture, 1987.

NORMA RIBELLES HELLÍN

Universidad Miguel Hernández



Ilusión y realidad en *Fort comme la Mort* de Maupassant

Flaubert y Shopenhauer son nombres siempre unidos a Maupassant, ya que la alusión al maestro, a Flaubert, resulta tan inevitable como imprescindible el recordatorio de la influencia del filósofo alemán en la concepción pesimista del mundo del autor de *Fort comme la mort*, cuyo héroe, Olivier Bertin, siente la soledad moral del hombre que, a pesar de su círculo de amistades y de su larga relación amorosa con la condesa Any de Guilleroy, siempre está solo: « malgré cette liaison dont son existence avait été remplie, il demeurait bien seul, toujours seul »¹. El sentimiento de soledad moral que manifiesta Bertin domina a otros héroes o heroínas de Maupassant pues la visión desilusionada del mundo que transmite y repite de una a otra novela crea un sistema de ecos, perteneciente a una misma voz, la de un hombre que conoció profundamente el sufrimiento físico y sus desesperadas servidumbres, pérdida de la visión y de la memoria, terribles para un escritor que, como su maestro Flaubert, se empeñó en encontrar la palabra justa.

Amor, senectud, muerte, pérdida de identidad son temas recurrentes asociados en *Fort comme la Mort*; novela que según palabras del autor, no será larga, pero sí difícil « tant il doit avoir de nuances, de choses suggérées et non dites. Il ne sera pas long, d'ailleurs il faut qu'il passe devant les yeux comme une vision de la vie terrible, tendre et désespérée ». Esta novela, como todas las de Maupassant, está estructurada en torno al sufrimiento de un personaje, el pintor Olivier Bertin, enamorado de Annette, la hija de su amante, la condesa Any de Guilleroy, quien al descubrirlo se martirizará por la pérdida de la juventud y del amor. Así pues la senectud aparece vinculada ineludiblemente al sufrimiento y al dolor en la obra de Maupassant, con una presencia ya relevante en su primera novela, *Une vie*, y dominante en *Fort comme la mort* hasta el punto de convertirse en el tema central al mostrar en toda su plenitud al hombre oprimido y angustiado ante las huellas imborrables del tiempo destructor; lo que revela la inutilidad de la existencia y la proximidad de la muerte. Maupassant vivirá obsesionado por esta, sobre todo en sus últimos años, porque sabe como Norbert de Varenne que « la mort seule est certaine » y que el hombre está abocado a la soledad mientras espera la hora suprema. Esta constatación, en mayor o menor medida, dependiendo del grado de obsesión, se va imponiendo a los héroes de un autor que vivió la muerte muy de cerca —en la

¹. Maupassant, *Romans*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p.902.

guerra de 1870—; de ahí su intento de conjurarla, viajando, divirtiéndose, trabajando, escribiendo *Fort comme la mort*, publicada el mismo año (1889) del internamiento definitivo de su hermano Hervé y del comienzo de una época en la que los síntomas de su enfermedad se agravaron.

Esta novela presenta dos partes bien diferenciadas, bien marcadas por la sucesión de estaciones. La exaltación de sentimientos por parte de los protagonistas tiene lugar en primavera-verano; verano parisino interrumpido por la muerte de la madre de Any que inicia la segunda parte y es el elemento inicial desencadenante, importante pero secundario, de su crisis personal que culmina en otoño. El motivo principal de la crisis es el descubrimiento de la pasión del pintor por su hija Annette. La pasión se convierte en obsesión a medida que las comparaciones que resaltan el enorme parecido entre la madre y la hija se incrementan y se vuelven insistentes, sobre todo por parte de Bertin. Curiosamente, en la primera parte, la madre buscará de forma deliberada incrementar las semejanzas con su hija, mientras que en la segunda, el parecido, que tanto admiración causaba antaño, se vuelve un claro desafío al que responderá la madre evitando la comparecencia conjunta a la luz del día.

Las dos partes de la obra corresponden a una estructura narrativa antagónica frecuente en las novelas de nuestro autor que muestra una destacada inclinación por escenas y escenarios repetidos como repetidos son sus personajes, prontos a tener su igual en otro ser distinto que les imita y les prolonga; de ahí que el tema del Doble esté muy presente en toda los textos de Maupassant, no sólo en los cuentos fantásticos², sino también en sus novelas, como es el caso de *Bel-Ami* o *Fort comme la mort*, en las que dicho tema se pone de manifiesto a través de la relación materno-filial, es decir, a través de la similitud perfecta entre la madre y la hija; la hija es el reflejo de la madre y en cuestión de reflejos nuestro autor es un maestro, un maestro de la visión especular.

En efecto, el espejo, o su variante el retrato son claves en la obra de Maupassant y están generalmente ligados al tema del Doble cuya aparición mediante la sombra, el reflejo, el Otro revela una pérdida de identidad y de conciencia, genera inquietud y angustia y está íntimamente relacionado con la muerte como pone de relieve el tantas veces citado estudio de Rank sobre el Doble³; el hombre se siente amenazado y crea una imagen idéntica al yo corporal, el cual se suele interponer y suele establecer una relación conflictiva con la amada; lo que motiva el desencadenamiento del conflicto interno en el hombre que termina

². *Lui, Un fou, Le horla...* Este último forma parte de toda antología fantástica sobre el tema del doble y constituye uno de los ejemplos más ilustrativos.

³ Rank, O., *Don Juan et le double, études psychanalytiques*, Paris, Payot, 1942.

suicidándose creyendo que asesina al otro, aunque, en realidad, el suicidio del héroe muestre su encuentro con el destino y su miedo a la muerte. Del planteamiento del Rank destacamos la relación que establece con la muerte o mejor la lucha enconada con ella, siendo esta lucha visible en Bertin, quien muere atropellado por un ómnibus, aunque el lector adivine que realmente el mismo se ha intentado suicidar; suicidio sugerido por la propia condesa y no obstante negado por su amante.

En la primera parte de la novela, Bertin aparece dedicado al culto del cuerpo, seguro de sí mismo: « il avait été célèbre dans les ateliers pour sa force, puis dans le monde pour sa beauté » (p.839) y de su imagen que, en pose narcisista, contempla en el espejo: « je faisais le paon et je me suis laissé surprendre » (p.840), dice a la condesa. A pesar del paso del tiempo, todavía se siente con fuerza y energía suficientes para ser alabado y admirado; mas la autocomplacencia de la primera parte se tornará en la segunda parte en una crisis profunda, traducida externamente por signos evidentes de envejecimiento e internamente por frecuentes crisis de abatimiento. La insatisfacción producida por el descubrimiento de ya no ser el mismo –de haber dejado de ser el pintor de éxito admirado, el retratista de la aristocracia, y haber pasado a ser, según el artículo de *Le Figaro*, “un peintre démodé”, desconsiderado por los nuevos pintores–, se torna en un profundo abatimiento al descubrir que la pasión por la condesa, que el paso de los años ha convertido en “amitié amoureuse”, ha renacido con mayor fuerza en su hija Annette, la copia perfecta de la madre, pero inalcanzable no sólo porque se va casar con su prometido, el marques de Farandal, sino sobre todo porque ignora completamente la pasión que despierta en Bertin que ni puede ni debe hacérsela conocer.

Any resucitada en Annette logra confundir a Bertin: « Jusqu'ici, il avait constaté la ressemblance de leurs visages d'un œil amical et curieux, mais voilà que le mystère de cette voix ressuscitée les mêlait d'une telle façon qu'en détournant la tête pour ne plus voir la jeune fille il se demandait par moments si ce n'était pas la comtesse qui lui parlait ainsi, douze ans plus tôt » (p.900). El pintor resalta en repetidas ocasiones la semejanza entre la madre y la hija, siendo esta visible en una forma parecida de vestir, en una similitud de gestos y actitudes e incluso en la voz hasta el punto de confundir también al padre en la penumbra del salón: « Est-ce toi, Annette, ou est-ce ta maman? » (p.919). El juego acaba pillando a su creadora y se revela hostil en el principal admirador: « De cette ressemblance naturelle et voulue, réelle et traduite, était née dans l'esprit et dans le cœur du peintre l'impression bizarre d'un être double, ancien et nouveau, très connu et presque ignoré » (p.919).

El espejo-Annette resulta además un artificio extraordinario para hacer surgir una realidad nueva, diferente, en la que el deseo y la muerte entablan una lucha encarnizada. El

espejo es el lugar preferido de la reduplicación que conlleva toda pasión, ya que las escenas delante del espejo participan de la reduplicación que crea todo espejo y esta es anterior a la identificación especular. El espejo, en su papel de mediador, no solo representa el cuerpo atlético de Bertin, también sirve para ver a la heroína reflejada en el fondo del espejo. Recordemos que *Fort comme la mort* empieza con una mise en abyme en la que Bertin se contempla en un espejo de pared y en el fondo de este vislumbra la cabeza de su amante: « Mais soudain, au fond du miroir où se reflétait l'atelier tout entier, il vit remuer une portière, puis une tête de femme parut, rien qu'une tête qui regardait » (p.839-840), presagiando así, como dice Castella⁴, la doble mediación que regirá su relación amorosa y propiciará una divinización mutua en una relación dialéctica de dominio entre el esclavo dominado –el dios víctima Bertin– y la esclava dominante –la diosa verdugo Any; la cual, aún a pesar de haber sido suplantada por su hija en el corazón de su amante, siempre resulta vencedora, siempre resulta superior porque preserva de modo más narcisista y mejor que Bertin su imagen, como se hace patente en la lucha feroz que emprende al sentir los primeros declives en su rostro irreconocible distorsionado por el llanto provocado por la muerte de su madre: « Son visage qu'elle connaissait si bien, qu'elle avait si souvent regardé en tant de miroirs divers, dont elle savait toutes les expressions, toutes les gentillesse, tous les sourires, dont elle avait déjà bien des fois corrigé la pâleur, réparé les petites fatigues, détruit les rides légères apparues au trop grand jour, au coin des yeux, lui sembla tout à coup celui d'une autre femme, un visage nouveau qui se décomposait, irréparablement malade » (p.934). Esta lucha encarnizada de Any contra el paso del tiempo se trasluce en obsesión y semejante obsesión le hace detenerse en las aceras para « se regarder aux devantures des boutiques » y llevar una caja minúscula que oculta un « imperceptible miroir [...], et souvent, tout en marchant, elle la tenait ouverte dans sa main et la levait vers ses yeux » (p.997). Nada ni nadie pueden parar esta obsesión de mirarse constantemente, de vigilarse, de componer las huellas del tiempo, expresada en la maquinal e irresistible búsqueda de un espejo, ya sea minúsculo e imperceptible, ya sea « la petite glace à manche de vieil argent qui traînait sur son bureau » (p.997) roto por ella en mil pedazos, pero con el que se volverá a encontrar reparado y con una mayor calidad reflectora: « Elle dut le prendre et remercier [son mari], résignée à le garder » (p.997). Los efectos del espejo hacen que tanto Any como su hija descubran revelaciones incómodas que hubieran debido permanecer en la sombra para no alterar la felicidad ficticia, la realidad conformista e

⁴ Castella, Ch., “À propos de Maupassant romancier: une problématique des miroirs ou de la chimère du contenu historique et social”, *Le naturalisme*, Paris, Colloque de Cerysy-La-Salle, Union Générale d'Éditions, 1978.

ilusoria en la que vivían Any y Bertin, y que al salir a la luz servirán para conocer al Otro como nunca antes se había conocido.

El espejo marca la relación entre los amantes. Esta relación dura ya doce años y Bertin la empieza a recordar en la primera escena: « Tout le passé de cette liaison se déroulait devant lui. Il se rappelait les détails lointains disparus, les recherchait en les enchaînant l'un à l'autre, s'intéressait tout seul à cette chasse aux souvenirs » (p.846); y esta escena encuentra su contrapunto en la escena final: Bertin moribundo afirmando: « Je vous ai tant aimé », la condesa replicando: « comme je vous aime toujours! » y los dos recordando en silencio « les souvenirs staganants de leur tendresse » y los « vous en souvient-il d'un vieil amour? » (p.1024-1025).

Todos los espejos en los que se mira Any aumentan su desamparo y contribuyen a alejarla más aún de Bertin; quien está enamorándose perdidamente de Annette, de la imagen de juventud y belleza que le recuerda a Any de joven cuando la conoció, mejor dicho la vislumbró, pues el primer encuentro entre Any y Bertin apenas duró unos instantes: « il aperçut un jour, chez la duchesse de Mortemain, une jeune femme en grand deuil, sortant alors qu'il entraît, et dont la rencontre sous une porte l'éblouit d'une jolie vision de grâce et de élégance » (p.846). Retengamos el verbo “éblouir”, utilizado, según Rousset ⁵, en las escenas de primeros encuentros para marcar la impresión visual de deslumbramiento; en efecto, Bertin se queda deslumbrado por la belleza de esa mujer vestida de luto de la que inmediatamente quiere hacer un retrato. El deslumbramiento inicial desaparece en Roncières al ver a la madre envejecida y al darse cuenta de que el parecido encontrado en Paris ha disminuido. Ahora la admiración se vuelve hacia la hija vestida también de negro por la muerte de la madre de Any: « Dieu! Qu'elle est jolie en noir! » (p.939). Reencontramos la misma impresión, el mismo color en ambas mujeres –Bertin alude al color negro, al luto que favorece a las rubias–; la escena del primer encuentro entre Any-Bertin aparece pues de nuevo repetida ahora con la hija; pero ya sabemos que Maupassant no solo reduplica a sus personajes, también reduplica escenas y escenarios, sensaciones y comportamientos que ayudan a acrecentar la sensación de realidad o de ilusión.

Bertin ama en Annette su juventud, esa juventud que nunca podrá ya recuperar; la eterna juventud reclamada por Fausto. Resulta magnífica la mise en abyme en la que Bertin acude en compañía de la familia de Annette y su prometido el marqués de Farandal a la representación de la ópera de Fausto, cuando este –representado por el tenor Montrosé joven

⁵. Rousset, J., *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, Corti, 1981, p.43.

y bello— pide la juventud a Satán, se da cuenta entonces de su amor inalcanzable por Annette y se siente celoso, « accablé par la certitude qu'il n'avait plus rien à faire au monde » (p.1007); solo le queda una salida, la muerte, porque no ha sabido conjurarla como tampoco ha sabido detener la angustia de envejecer haciendo lo que sabe o sabía hacer, pintar: Bertin aparece en varias ocasiones falto de inspiración ante el lienzo en blanco.

Any resucitada en Annette pierde a Bertin, quien no sabe realmente a quien ama, a la mujer que ha amado, representada en el retrato que le hizo de joven o a la adolescente que es una reproducción perfecta de la mujer que amó, que siente cómo su propio retrato se vuelve hostil y le provoca un sentimiento de extrañeza: « Comme il avait été bizarre, ce serrement de coeur quand tous les yeux s'étaient tournés vers Annette que Bertin tenait par la main, debout à côté du tableau. Elle s'était sentie soudain disparue, dépossédée, détrônée. Tout le monde regardait Annette, personne ne s'était plus tourné vers elle! » (p.956). Annette está pues desposeyendo a su madre que se sentía protegida por el retrato; pero éste parece que ha dejado de ser el suyo para pasar a ser el de su hija y es más cuando, en su estudio, Bertin saca la copia que guardaba del retrato de la condesa, a quien ve es a Annette: « Mais c'était toujours Annette qui surgissait sur la toile. La mère avait disparu, s'était évanouie laissant à sa place cette autre figure qui lui ressemblait étrangement » (p.987-988). Cada vez más Bertin siente que no puede escapar pues el amor de Annette le está esclavizando. Su intento de detener el tiempo en Roncières ha sido vano e ilusorio; ni el partido de tenis, que engañosamente le había hecho recuperar su vitalidad, ni el paseo conjunto con la madre y con la hija por el bosque, que tanta felicidad le había causado, han abolido el tiempo. Bertin sueña con los ojos cerrados paseando en Roncières: « N'était-ce pas une seule femme que cette mère et cette fille si pareilles? Et la fille ne semblait-elle pas venue sur la terre uniquement pour rajeunir son amour ancien pour la mère? » (p.942). El intento de fusión de la madre y la hija se ve tan abocado al fracaso como su búsqueda de la belleza ideal o de otra manera de pintar, inútilmente buscada en otro retrato que siempre es el mismo porque, pensando en una nueva composición, no logra esbozar otros trazos diferentes. La realidad es más fuerte que la ilusión; esta crea una felicidad efímera como la experimentada por Bertin paseando con sus damas ya sea en Roncières o en el Bois de Boulogne, ya sea a solas con Annette en el Parc Monceau.

En Maupassant, el paisaje, como es habitual, relega la descripción y suscita en cambio todo un corolario de emociones y sensaciones visuales, acústicas y olfativas. Así, en los paseos anteriormente mencionados, el paisaje evoca un estado anímico asociado a la alternancia de estaciones: exaltación del pintor en primavera, abatimiento profundo en otoño

que se incrementa aún más en invierno⁶. La correspondencia entre un espacio interior y un espacio exterior que informa al lector de los conflictos internos de los protagonistas es pues manifiesta y en este sentido la luz solar desempeña un papel determinante en el desarrollo del drama. El sol es vida; pero su inmensa luz hace más patente el sufrimiento de Any que abandona Roncières, « ce pays clair où l'on voyait trop, dans le grand jour des champs, les ineffaçables fatigues du chagrin et de la vie. À Paris, on vit dans la demi-ombre des appartements, où les rideaux lourds, même en plein midi, ne laissent entrer qu'une lumière douce » (p.952). Any se siente protegida en esa "demi-ombre" pues la luz tamizada de los salones disimula las huellas del declive físico, por eso no se expone a la luz solar del jardín de Roncières y recibe a Bertin en el interior, en un espacio cerrado unido a la intimidad. La luz solar hace indeseables ahora las comparaciones con la hija con la que ya no puede competir y de regreso a París adelanta todo lo que el luto le permite la boda de Annette, quien, igual que hizo su madre, comprenderá "vite" las ventajas de un matrimonio de conveniencia con un hombre rico. La ausencia de la casa materna de la rival contribuirá, por un lado, a que las comparaciones se diluyan o desaparezcan y por otro, obligará a Bertin a asumir el matrimonio de Annette, a la que ha dejado de tutear como paso previo.

A la obsesión de Any por no mostrar a la luz del día signos de envejecimiento se suma la obsesión de Bertin por la juventud y la lozanía de Annette y en el pintor esta obsesión, como toda idea fija, llega a convertirse en una enfermedad incurable, de la que ya le había prevenido la condesa. Su amor obsesivo se degrada así en pasión destructora "plus fort que la mort", como dice *El Cantar de los Cantares*; si a esto añadimos la mayor vulnerabilidad del pintor, condenado a cierto ostracismo tras la exposición, no ha de extrañarnos que su desamparo y angustias sean tan grandes que solo pueda encontrar la liberación en la muerte; no sin antes demoler lo que ha dejado de existir, su amor por Any: « Je vous ai tant aimé », le confiesa Bertin moribundo, y no sin antes terminar con el testigo de ese amor, las cartas, cuya destrucción pide a la condesa. La novela acaba así con otra mise en abyme: las cartas de amor quemadas por el fuego; el amor-pasión, que consume y se consume en el fuego, termina hecho cenizas: « Et cette lumière illuminant cette femme debout et cet homme couché, c'était leur amour brûlant, c'était leur amour que se changeait en cendres » (p.1026).

Una impresión visual personificada nos introduce en el estudio de Bertin –seguida de otras acústicas y olfativas– y sirve de comienzo a la novela; y una impresión visual le pone término, demostrando, una vez más, el lugar preferente que ocupan las sensaciones en la

⁶. Ya en su primera novela, *Une vie*, la heroína, Jeanne, se ve sensiblemente afectada por el cambio de estaciones.

misión de dar cuenta de la realidad. En efecto, el realismo ilusionista del autor de *Fort comme la mort* pretende dar « l'illusion complète du vrai » y el mecanismo de la ilusión pasa por los sentidos, los únicos capaces de influir en la toma de conciencia y en el estado anímico de los personajes y, por lo tanto, en la reproducción de la verdad individual que guarda estrecha relación con la ilusión del mundo que cada uno tiene. Los sentidos propician la sugestión y favorecen el ensamblaje entre narración y descripción, creando una complicidad mayor con el lector; de ahí que la visión sea esencial en la producción del ilusionismo sensorial, pues « Il s'agit de regarder tout ce qu'on veut exprimer assez longtemps et avec assez d'intention pour en découvrir un aspect qui n'ait été vu et dit par personne »⁷, y de ahí también que la sugestión y la evocación prevalezcan sobre la descripción y el análisis y vayan íntimamente relacionados con su visión pesimista del mundo, tal y como aparece en *Fort comme la mort*.

CRISTINA RISCO SALANOVA

Universidad de Valladolid

⁷. Maupassant, "Le Roman", *op.cit.*, p.713.

La percepción del día y de la noche en Louise Labé

Para Stéphane Mallarmé el hecho de atribuir tintes oscuros a la noche y claros al día no deja de ser una “perversité”. Este carácter contradictorio es demasiado simplista para la imaginación y la sensibilidad de un poeta, influido además por la tradición literaria y por una visión del mundo que es la de su tiempo. En el Renacimiento, términos como “jour” y “journée”, “soir” y “nuit” no significaban lo mismo que en nuestros días. La “journée” ya no es la batalla, la etapa del viajero que es interrumpida por la llegada de la “nuit”; el “jour” tampoco representa el brillo en una mirada, ni marca el momento exacto en que el día comienza. Sin embargo, hay matices que permanecen hasta hoy, que marcan la distancia que separa estos conceptos. El “jour”, es el instante, el tiempo que señala la luz, la “journée” es la duración, el contenido de ese momento, el empleo de ese tiempo. En cierto modo, y como muy bien señala Yvonne Bellenger, « on peut considérer que, dans un grand nombre de poèmes de la Renaissance, le jour renvoie à une réalité céleste, tandis que la journée est toute terrestre, toute humaine »¹. Asimismo, le “soir” evoca la actividad previa a las horas del reposo, mientras la “nuit” denota un estado del mundo más que una determinación temporal; al igual que el “jour”, la “nuit” sería más un fenómeno celeste, asumiendo la “journée” y le “soir” un papel meramente terrestre.

Pero, no nos engañemos, ni el día ni la noche, ni el alba ni el crepúsculo, como instantes aislados, significan gran cosa. Es imprescindible ver cómo los poetas del siglo XVI precisan su sentido, sugiriendo un estado del alma, un hecho más o menos duradero, y cómo, especialmente, los emplean para traducir los distintos estadios de la obsesión amorosa. El día es la belleza, la luz, la vida, el conocimiento, la felicidad del amor, la noche sería todo lo contrario, el insomnio, el sufrimiento, los celos, la ausencia del amado.

Ronsard, Du Bellay, Magny, y sobre todo los poetas lioneses, Scève, y Pernette du Guillet, apelan a estos momentos para desnudar su alma, unas veces ilusionada, resplandeciente como el sol más radiante, otras melancólica, sombría, como la más negra de las noches. Pero es en el alma enamorada y abandonada de Louise Labé donde el día y la noche, con todas sus connotaciones, sirven para plasmar y transmitir su tristeza, su angustia y sobre todo su incapacidad de renunciar a esta pasión vivida, en la inspiración de sus versos.

¹ Bellenger Y., *Le jour dans la poésie française au temps de la renaissance*, Ed. Jean-Michel Place, Paris, 1979, p.22.

Y es que la alternancia del día y de la noche da lugar a todo un sistema de oposiciones que marcan la variedad de sentimientos, de contrastes de colores y de luces.

El día luminoso

El día aparece constantemente en la poesía del Renacimiento, asociado siempre a valores positivos. Con su llegada todo se aclara, se llena de luz. Como dice Pernette du Guillet en una de sus Rimas, « le jour vient à éclairer ce que la nuit cache ». Es evidente que la ausencia del amor transforma el día en noche, « le jour m'est une nuit », dice Ronsard, y a su vez, la noche se ilumina con la belleza de los ojos de la dama, más poderosos que el sol « Vos yeux, bien qu'il fût nuit, ramenèrent le jour ». ²La mañana, y con ella la salida del sol, es celebrada especialmente por Louise Labé como un momento feliz, cuando exclama « Luisant Soleil, que tu es bien heurus... » ³, para afirmar, más tarde, en una clara asimilación, de lo más petrarquista:

Deus ou trois fois bienheureus le retour
De ce cler Astre, et plus heurus encore
Ce que son oeil de regarder honore.

La alusión a los ojos del enamorado y a los suyos propios es un tema recurrente en su lírica; los ojos del hombre son, o bien dos soles ⁴, o, como señala Caridad Martínez, sus « petits jardins, el piropo más bonito que le dedica al objeto de su amor » ⁵: Los ojos, son el lugar de encuentro del alma y el cuerpo, lo exterior y lo interior, del sujeto y del objeto. Este soneto, el VI, tan primaveral, tan diurno, es como una preparación para el regreso del amado. La naturaleza sugiere a Louise una descripción alegre y colorista en la que vemos todo un Botticelli, concretamente, “La Alegoría de la Primavera”:

Que celle là recevrait un bon jour,
Qu'elle pourrait se vanter d'un bon tour
Qui baiserait le plus beau don de Flore,
Le mieux sentant que jamais vid Aurore,
Et y ferait sur ses lèvres sejour.

El regalo de Flora, es decir una rosa, no es más que el beso que funde los labios de ambos y, allí, como la ofrenda de la flor, permanece largo tiempo. En este “locus amenus”, todo es bienestar, complicidad, seducción a través de la mirada:

² Ronsard, *Sonnets pour Hélène*.

³ Louise Labé, *Sonnet XXII*.

⁴ Como ella también llama a los suyos: “de mes yeus la beauté comparee a deux Soleils” (*Sonnet XXIII*).

⁵ Martínez, C., *La descomposición del canon. Les voix du lyrisme*, Guy Demerson, Saint- Etienne. Paris.

Tant emploiray de mes yeus le pouvoir,
Pour dessus lui plus de crédit avoir,
Qu'en peu de tems feray grande conquête.

El nuevo día insufla aire fresco y el sol le ayuda a afrontar una nueva jornada con ilusión renovada, « toujours frais en ses combats fait estre » (*Sonnet IV*); y si el día representa al amado por su belleza, en ocasiones el amado sustituye al día. El Sol, su amor, llega en otro precioso amanecer, como podemos leer en el Soneto XV, también botticelliano, un prodigio de color y de luz, de amor y sensualismo⁶. Céfiro, como mensajero del amor, se desliza por el espacio con unas flores en la mano despertando, a una naturaleza acomodada a su felicidad:

Pour le retour du Soleil honorer,
Le Zephir, l'air serein lui apareille:
Et du sommeil l'eau et la terre esveille,
Qui le gardait l'une de murmurer,
En dous coulant, l'autre de se parer
De mainte fleur de couleur nompareille.
Ja les oiseaus es arbres font merveille,
Et aus passans font l'ennui moderer:
Les nynyfes ja en mile jeus s'abatent:
Veux tu Zephir de ton heur me donner,
Et que pour toy toute me renouvelle?
Fay mon soleil devers moy retourner,
Et tu verras s'il ne me rend plus belle.

Estos versos no son más que un deseo no cumplido, pero esperado con ansiedad: el poder vivificador, renovador y embellecedor del regreso del amado, la alegría del amor. Pero, para su desgracia, cada día es idéntico al anterior, y esta monotonía ahonda en la angustia del implacable paso del tiempo. Louise emplea sus jornadas en lamentarse de su pena, absorbida por la obsesión que la deshace por dentro, lo que contribuye a que los momentos sucesivos se confundan y todos los días se parezcan fatalmente:

Depuis qu'amour cruel empoisonna
Premièrement de son feu ma poitrine,
Toujours brûlai de sa fureur divine,
Qui en seul jour mon cœur n'abandonna.⁷

Sin embargo estos días en apariencia vacíos, de espera, se prestan a la enumeración de los momentos que pasan con una temerosa lentitud, “cette longue attente” un día tras otro, en una “morosa delectatio”:

⁶ Para Enzo Giudici, este soneto es un « joyau de couleur et de lumière et monte d'un naturalisme pittoresque à une splendeur érotique et spirituelle », in *Louise Labé. Essai*, Nizet, Paris, 1981, p.53.

⁷ *Ib. Sonnet IV.*

Comme j'attens, hélas, de jour en jour
De toy, Ami, le gracieus retour⁸

La repetición de la palabra “jour” apostrofa la idea que evoca e insiste aún más en la monotonía de la espera, ya que, como dice Yvonne Bellenger, « rien n'est plus banal, mais rien n'est plus exact, que de définir la poésie par la répétition ». Los días sucesivos, en realidad son accesorios, no tienen más valor que el de ser un símbolo del tiempo. Llega incluso a descomponer el día en el elemento diurno y nocturno, en unos versos que más tarde copiará Olivier du Magny, el ingrato destinatario de los desvelos de Louise, en su Oda LX:

O noires nuits vainement attendues,
O jours luisants vainement retournés!⁹

De este modo, un día tras otro, la ocupación es la misma, el tormento del abandono está presente y así lo expresa mediante el cliché tan al uso que designa el tiempo que pasa sin su amor y las veces que le recuerda al día: “cent fois”, “cent et cent fois”, “mille fois” como diría Desportes y otros muchos poetas de la época¹⁰, o en el caso de Louise, un tanto hiperbólicamente, “dix mille fois le jour”:

Ainsi, Ami, ton absence lointaine
Depuis deus mois me tient en cette peine,
Ne vivant pas, mais mourant d'un Amour
Lequel m'occit dix mille fois le jour¹¹

Una clara exageración, sin duda, una distorsión en función de la soledad del amante, muy utilizada, pero que tampoco es una constante en Louise Labé, que es bastante exacta a la hora de fechar el día en que se produjo su “coup de foudre”. La “journée” del “innamoramento”, tan importante en su vida, la revive plenamente en su imaginación; aunque este instante decisivo del encuentro ya está lejos en el tiempo:

Je n'avais vu encore seize Hivers,
Lorsque j'entray en ces ennuis divers:
Et jà voici le treizième été
Que mon cœur fut par amour arresté.¹²

⁸ *Ib. Elégie II.*

⁹ *Ib. Sonnet II.*

¹⁰ *Cf. Desportes, Diane, I*: « Ne voyant pas celle qui je meurs / Cent fois le jour, de cent morts inhumaines ».

¹¹ *Ib. Elégie II.*

¹² *Ib. Elégie III.*

Volverá de nuevo a él, ya que este día marca para ella una nueva manera y una razón de vivir. Desde entonces no deja de sufrir las consecuencias de su enamoramiento, que, de manera infatigable, repetirá no sólo con palabras, « Ainsi, Ami, ton absence lointaine / Depuis deus mois me tient en cette peine », sino también mediante bellas imágenes, en estos versos, que ella misma plasma en mayúscula, en su Segunda Elegía, con el deseo de que figuren en su epitafio:

PAR TOI, AMI, TANT VESQUI ENFLAMEE,
QU'EN LANGUISSANT PAR FEU SUIS CONSUMEE
QUI COUVE ENCOR SOUS MA CENDRE EMBRAZEE,
SI NE LA RENS DE TES PLEURS APAIZEE.

Se trata de un estado sin remedio. Louise, como la salamandra, se consume en el mismo fuego que ella está alimentando día tras día. La jornada se apaga, pero no su corazón, y como en un círculo que se cierra a su alrededor, el sol se oculta y deja paso a la tarde, la melancolía llega con la noche, con la luna, si es noche clara, o, si no, se convierte en la “nuit sombre” o en su último grado, en la “nuit noire”.

La noche oscura del alma

La noche es siempre sombría para los poetas lioneses, “obscure, triste y sombre” para Pernette du Guillet, puesto que, como hemos dicho, más que un momento concreto es un estado de ánimo que sólo puede iluminar la llegada de quien ella llama “Mon Jour”. Para él, para Scève, la noche oscura es el símbolo de un alma desesperada, “l’obscure nuit de la peine si forte” dice en la “Délie”. Pero las más implacablemente oscuras son las “nuits noires” donde se debate la amante abandonada que canta Louise Labé en sus poemas: “O noires nuits vainement attendues”. En este verso, vemos cómo el epíteto más banal aparece como el más expresivo; es el nombre “Nuit” el que porta todo el significado del símbolo, el que añade paradójicamente el color, ya que el adjetivo lo único que hace es reforzarlo.

Pero no siempre debe considerarse a la noche como un elemento maléfico, como mucho, llega a ser ambivalente. Como señaló Gérard Genette en su brillante disertación sobre el día y la noche, la noche sería el complemento del día, más que su contrario, « le couple jour/nuit n’oppose pas deux contraires à part égale, car la nuit est beaucoup plus le contraire de la nuit. En vérité la nuit n’est que l’autre du jour, ou encore, comme on a dit d’un mot brutal et décisif, son envers. Et cela, bien sûr, est sans réciproque »¹³ Esta superioridad de la noche sobre el día hace que sus contenidos sean más ricos: es un tiempo feliz, benéfico,

¹³ Genette G., *Figures, II*, Seuil, 1969, pp.101, 122.

favorable a la ilusión, a lo irracional, al gozo de los sentidos, pero también lo es al insomnio, al tormento amoroso y a los celos del enamorado no correspondido. El tema petrarquista del *duro campo de bataglia del letto* es un lugar común para los poetas de la primera mitad de siglo.

La noche es, en efecto, el tiempo asignado al reposo, pero si tenemos en cuenta que el amante desgraciado es la negación de la vida, el insomnio aparece por fuerza como una consecuencia inevitable de este estado. El enamorado llora, se desespera, da mil vueltas en la cama y cuenta sus penas a la luna. La pasión priva del sueño a Ronsard. Del mismo modo, Louise Labé ve venir la noche con angustia. En este punto aparece uno de los “topoi” mayores del insomnio amoroso. Todos duermen menos el enamorado:

Donq des humains sont les lassez esprits
De dous repos et de sommeil espris.
J'endure mal tant que le Soleil luit:
Et quand je suis quasi toute cassee,
Et que me suis mise en mon lit lassee,
Crier me faut mon mal toute la nuit.¹⁴

Se desarrolla así una evocación sistemática de la idea de separación, de desacuerdo, que opone, en lo que se podría considerar como una esquizofrenia amorosa, a la amante desdichada y al resto del universo. La cama se convierte en una cárcel insoportable, en una dicotomía amor/dolor. El cuadro de la noche implica siempre una sensación de misterio, de inquietud, como puede ser la pasión amorosa, ya que el amor desgraciado, cuando es nocturno, se revela como una especie de muerte simbólica. Aunque para Scève, el insomnio, muy al gusto petrarquista, es un estado privilegiado, Louise vislumbra la noche como una especie de escapatoria de la realidad, el momento en el que la imaginación puede dar vida a sus ideales a través del “*Songe*”:

Tout aussi tot que je commence à prendre
Dens le mol lit le repos désiré,
Mon triste esprit hors de moy retiré
S'en va vers loy incontinent se rendre.

Como en los recuerdos, el sueño amoroso ofrece un medio de soportar a la par que apaciguar, los dolores de la separación del ser amado. Sin embargo, a diferencia de los recuerdos, que son acontecimientos pasados que no se pueden ya recuperar, el “*songe*” amoroso es también una fuente de esperanza. Puesto que lo que se sueña aún no se ha

¹⁴ Louise Labé, *Sonnet V*.

producido, el soñador es libre de creer que esto podría tener lugar. En sus *Sonnets*, Louise expresa a través de sus sueños su vivo deseo de una unión ideal con el amante. Mediante la fórmula “lors m’est avis” se produce el paso de la realidad al sueño, portador de sosiego. La noche se hace cómplice de la unión de los enamorados; se acepta lúcidamente la mentira a cambio de un placer ilusorio, y se la invoca para cada día.

O dous sommeil, o nuit à moy heureuse!
Plaisant repos, plein de tranquillité,
Continuez toutes les nuiz mon songe:
Et si jamais ma povre ame amoureuse
Ne doit avoir de bien en verité,
Faites au moins qu'elle en ait en mensonge¹⁵

Este desplazamiento de la realidad hacia el sueño, como la realización ficticia de algo tan deseado hace que la situación sea, por contraste, más seductora, que traiga una esperanza para esta visión aún utópica del amor satisfecho y correspondido. Louise expresa a través de sus sueños su vivo deseo de una fusión total con el amante, no sólo física sino implicando al alma en la misma medida que al cuerpo. Así aparece en el soneto XIII, transcripción perfecta de un sueño amoroso. Vida y muerte aparecen mezcladas eternamente, como la hiedra, en un sueño supremo de belleza,¹⁶ en una unión idílica que inspira una paz y una armonía increíbles. Es un poema de transición entre la esperanza y el lamento.

Si, de mes bras le tenant accollé,
Comme du lierre est l'arbre encerclé,
La mort venait, de mon aise envieuse,
Lors que souef plus il me baiserait,
Et mon esprit sur ses lèvres fuirait,
Bien je mourrais, plus que vivante, heureuse.

La muerte no será más que el paso para una nueva vida en el ser amado. Si Louise Labé nos habla de la muerte es asociándola al misterio del amor, en su doble vocación carnal y espiritual, ya que el tiempo del amor es también el del aprendizaje de la muerte. Siguiendo la línea de los epicúreos, realza la sensualidad por la imagen de la muerte y, por ende, nos invita a gozar del presente con más intensidad¹⁷. En esta misma línea, el soneto XIV es un canto a la vida, un deseo de morir amando o amar muriendo. Así afirma en el último verso, en el momento de la plenitud del amor, en el nudo luminoso, que nada existe ni fuera ni más allá del amor: « Prirai la Mort noircir mon plus clair jour ». Imposible vivir sin su amado: « Tu es

¹⁵ Louise Labé, *Sonnet IX*.

¹⁶ Cf. Enzo Giudici, *Louise Labé. Essai*, Nizet, Paris, 1981, p.54.

¹⁷ Ver sobre este tema H. Weber, *Platonisme et sensualité*, in *Lumières de la Pléiade*, p.194. Vrin, 1966.

tout seul, tout mon mal et mon bien /Avec toy tout, et sans toy je n'ay rien », se lamenta en su segunda elegía. La única posibilidad de resurrección a esta muerte simbólica sería el regreso del hombre amado, que, con la llegada del nuevo día, le aportaría de nuevo la alegría y la renovación completa, la belleza del cuerpo y del alma, siguiendo la afirmación platónica de que la belleza es el resplandor de la verdad. Se vuelve al día, a la luz, a la vida, al punto de partida. Comienza de nuevo el ciclo cotidiano del día y de la noche. No se puede pues, en ningún caso, hablar de oposición de contrarios, más bien de contrastes. En palabras de Genette, que hago mías, y con las me gustaría concluir, « le rapport entre jour et nuit est homologue au rapport entre homme et femme, [...] il traduit le même complexe de valorisations contradictoires et complémentaires ».¹⁸

MARÍA VICTORIA RODRÍGUEZ NAVARRO

Universidad de Salamanca

¹⁸ Genette G., *op.cit.* p.153.

Expérience de satisfaction: un effet de la perception?

Le Tableau d'Eugène Ionesco

L'étude qui suit reflète une interrogation de départ surgie de la lecture de la pièce de théâtre d'Eugène Ionesco intitulée *Le Tableau*¹. Notre réflexion aborde le domaine de la puissance des fantasmes véhiculés par la vision d'un portrait de femme. La perception entrant en jeu, celle-ci nous renvoie à la question des conditions de réalisation de l'amour et, par une sorte de ricochet, à celle des conditions de réalisation du moi. Or, si le sujet aimant s'avère être un homme, le sujet aimé, lui, – ou plutôt devrions-nous dire l'*objet* aimé –, se trouve être un tableau, c'est-à-dire un objet non humain. Cette situation insolite entraîne le personnage, appelé Le Gros Monsieur, à accomplir une action visant à la satisfaction, mais sous une forme qui peut paraître assez scandaleuse. Par conséquent, nous considérerons l'attraction, inévitablement issue ici d'une certaine beauté, comme le moteur de la situation de départ. Quant à l'effet provoqué chez le regardant, il sera nécessairement lié à la notion de pulsion mais également à l'expérience dite *de satisfaction*.

Le Gros Monsieur, en tant que contemplateur de l'œuvre, va trouver du plaisir à regarder la toile. Partant d'une appréciation esthétique, il est fasciné par la beauté de ce qui s'y trouve peint, à savoir un portrait de femme. S'abîmant alors dans la contemplation, et ignorant qu'Alice, sa sœur aînée, vieille et voûtée de surcroît, l'observe sans se montrer, il accepte de se laisser captiver par le tableau qui finit par l'absorber. L'immédiateté de ses effets provoque en lui une véritable jouissance sensorielle et physique. Mais, cette expérience émotionnelle, cet impact pulsionnel dus à l'instant du regard auraient-ils la capacité de donner forme au retour du refoulé? Affaire de perception, pensera-t-on. En effet, comment le regard a-t-il reçu ce qui se trouve représenté sur la toile? Pour trouver une réponse à cette problématique, intéressons-nous à ce que l'œuvre dit au personnage et transcrivons la scène choisie qui a la réputation d'être la plus osée de toute l'œuvre théâtrale d'Eugène Ionesco. L'auteur lui-même l'a ainsi signalé par une note en bas de page: « Le comédien jouant ce rôle doit être aussi érotique que le permet la censure ou que les spectateurs le supportent: ou alors être ridiculement lyrique et emphatique. Mais toujours guignolesque ». (263).

¹ Ionesco, E., *Le Tableau, Théâtre III*, Paris, Gallimard, nrf, 1963, pp.227-274. Les références des pages apparaissant entre parenthèses renvoient à cette édition.

LE GROS MONSIEUR: Une bonne affaire!... Qu'elle est belle! J'ai pas perdu d'argent! J'en ai même gagné... Elle a beau dire, Alice!... (*Il caresse les bras de la femme du tableau.*) Ô lac, suspends ton vol! Comme elle a la peau lisse... La peinture se goûte aussi avec la bouche... (*Gros baisers sur le portrait.*) Chérie! Oh, mon a-a-amour! (*Il se pâme, il renifle.*) Elle sent bon... La peinture (*Extase.*) à-à-à l'huile... (*Il se colle contre le tableau.*) Tu es belle. Ooh... chérie... (*Il s'éloigne. Au tableau:*) Oh... femme! (*Il se colle contre le tableau en se pâmant, puis il fait un pas à gauche, un pas à droite.*) Je fais un pas à gauche, un pas à droite, tu rayannes de tous les côtés... C'est parce qu'on regarde le monde du même côté qu'il devient laid. Il faut bouger! (*Un pas à droite, un pas à gauche. Il déclame avec une grandiloquence ridicule:*) L'étendue boueuse se fait prairie, le ciel est un océan aux îles fleuries... dans les déserts voici les oasis... les rivières coulent dans les sables arides... Tu es un chemin d'aubépines... Tu me rappelles les capitales englouties dans les flots... tu me rappelles... tu me rappelles... Qu'est-ce que c'était, qu'est-ce que c'était? Je suis jeune, je bourgeoonne, je verdoie... Ah, là, là, là, là, là! et même je fleuris... (*Il se rapproche du tableau, caresse les bras peints.*) Je fleuris. Je fleuris... Ah, je deviens poète! (*Alice passe sa tête, le Gros Monsieur, tout à son jeu, ne s'en aperçoit pas.*) Ooh, ooh, aaah... Je t'adore!

ALICE: Vicieux! C'est honteux!

LE GROS MONSIEUR, *collé tout contre le tableau*: Je vais fondre, ah, ça y est, je fonds... Ooh...

Il monte un ou deux échelons sur l'échelle pour mieux embrasser la femme peinte.

ALICE, *s'avance sur le plateau, le Gros Monsieur ne s'en aperçoit toujours pas*: Chameau lubrique!

LE GROS MONSIEUR, *même jeu*: Hélas, l'art est long, la vie est brève.

[...]

LE GROS MONSIEUR, *en extase*: Chérie... ché-érie... ché-é-é-rie!... (263-264).

Par sa conduite, nous pourrions affirmer que le personnage extravague, au sens étymologique du verbe. Un des privilèges de la beauté étant de troubler et par conséquent de produire des effets sur le contemplateur d'une œuvre d'art, nous parlerons, pour illustrer nos propos, du *charme inquiétant* de la beauté, expression empruntée à Jean-François Rabain:

La beauté inquiète et nous trouble, elle nous force à nous interroger. Le charme inquiétant de la beauté, son « imposture », c'est l'« aporie », le chemin non tracé de la pensée. L'a-porie, c'est ce qui dérouté. « Poros », c'est la route maritime, celle qui reste toujours à réinventer. [...]

Le charme inquiétant de la Beauté nous dérouté. La Beauté nous invite à rêver. La Beauté nous invite à penser².

La vision du tableau a entraîné le personnage dans un tourbillon de sensations le menant à l'extase. L'espace de l'illusion vient d'acquérir une dimension d'aventure érotique qui peut paraître dépravée si l'on considère les gestes d'accompagnement de la parole, gestes qui prolongent et complètent donc les énoncés. Le comportement du Gros Monsieur semble pourtant correspondre à ce que Freud exprimait au sujet du but des pulsions:

Le but d'une pulsion est toujours la satisfaction, qui ne peut être obtenue qu'en supprimant l'état d'excitation à la source de la pulsion³.

² Rabain, J.-F., « Le charme inquiétant de la beauté », *Revue Française de Psychanalyse*, n° 2, *Esthétique*, avril-juin, Tome LXVII, Paris, PUF, 2003, p.491.

Ainsi l'impact pulsionnel provoqué se trouve-t-il lié à la beauté perçue. Tournons-nous vers la psychanalyse: en nommant la *pulsion scopique* (*Schautrieb*), Freud reconnaissait dans son ouvrage *Trois essais sur la théorie sexuelle*, la composante sexuelle logée au cœur de la recherche de la beauté: « Il me paraît incontestable que le concept du “beau” a ses racines dans le terrain de l'excitation sexuelle et qu'il désigne à l'origine ce qui est sexuellement stimulant (les “attraits”) »⁴. Cette affirmation va servir à étayer notre réflexion car la séquence du tableau peut faire l'objet de nombreux commentaires:

Tout d'abord, au sujet de la jouissance qu'inspire la beauté, Freud, dans *Malaise dans la civilisation*, a indiqué que: « Cette attitude esthétique prise comme but de la vie protège faiblement contre les maux qui nous menacent, mais qu'elle nous dédommage de bien des choses »⁵.

Par ailleurs, le trouble provoqué par le tableau ne pourrait-il pas naître de sa propre ambiguïté puisque la femme représentée n'est ni tout à fait présente ni tout à fait réelle? Cette absence/présence fascine le percevant et lui fait perdre le sens du réel comme le souligne Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire*:

Quiconque est fasciné, on peut dire de lui qu'il n'aperçoit aucun objet réel, aucune figure réelle, car ce qu'il voit n'appartient pas au monde de la réalité, mais au milieu indéterminé de la fascination. [...] Ce milieu de la fascination, où ce que l'on voit saisit la vue et la rend interminable, où le regard se fige en lumière, où la lumière est le luisant absolu d'un œil qu'on ne voit pas, qu'on ne cesse pourtant de voir, car c'est notre propre regard en miroir, ce milieu est, par excellence, attirant, fascinant: lumière qui est aussi l'abîme, une lumière où l'on s'abîme, effrayante et attrayante.⁶

Fasciné par ce corps de femme, le Gros Monsieur est d'abord converti en *voyeur*. Cette attitude annonce le réveil du désir, de la pulsion. En effet, l'œil correspond à une zone érogène. Aussi ce portrait de femme à fonction hypnotisante provoque-t-il une agitation intérieure, annonciatrice du passage à l'acte érotique. Surgit alors la dialectique plaisir/désir car cette fascination résultant, dans un premier temps, du plaisir de la contemplation esthétique est suivie, à présent, du désir de la possession: le trouble ne provient-il pas aussi de ce corps de femme exposé qui, pour le regardant, semble offert au désir? Or, ce corps est également un corps interdit, non pas au sens où l'entend la psychanalyse, mais en tant que peinture, et qui ne s'offre qu'à travers elle. Par conséquent, le contemplateur ne peut le

³ Freud, S., « Pulsions et destins des pulsions » (1915), *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1968, p.18.

⁴ Freud, S., *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), Paris, Gallimard, coll. «Folio essais », 1987, p.67.

⁵ Freud, S., *Malaise dans la civilisation* (1929), Paris, PUF, 1971, p.26.

⁶ Blanchot, M., *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, pp.29-30.

posséder réellement. Incapable pourtant de maîtriser son désir sexuel et ne sachant établir la différence entre l'art et la nature, d'une part, et le réel et l'illusion, d'autre part, le Gros Monsieur va, alors, dévoiler son *animalité* latente et utiliser à la fois des mots relatifs à l'amour. Ces énoncés concernent principalement la vue et la possession. Mais Ionesco se fait une joie de glisser dans ce langage propre aux amoureux des phrases pour ne rien dire: « Ô lac, suspends ton vol⁷ [...] L'étendue boueuse se fait prairie, le ciel est un océan aux îles fleuries... dans les déserts voici les oasis... les rivières coulent dans les sables arides... » (264). À ce sujet, Jean-Luc Marion affirme que: « [...] le langage érotique non seulement parle pour ne rien dire, mais [dit] souvent n'importe quoi »⁸.

L'érotisme de cette scène se caractérise donc par un discours vide de sens et inutile accompagné d'une gestuelle choquante dont la cause se trouve dans ce qui est perçu par le regard. Or, si l'œil est l'organe par excellence de la connaissance, il est également l'instrument du péché. Affirmation née de l'étude de la mythologie où de nombreux héros furent frappés de cécité ou perdirent la vie pour avoir osé regarder certains dieux ou déesses⁹.

Allons plus loin à présent dans l'interprétation et prenons le chemin de l'*expérience de satisfaction*. Définissons tout d'abord l'expression. D'après le *Vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis, il s'agit d'un:

Type d'expérience originaire postulée par Freud et consistant en l'apaisement chez le nourrisson, grâce à une intervention extérieure, d'une tension interne créée par le besoin. L'image de l'objet satisfaisant prend alors une valeur élective dans la constitution du désir du sujet. Elle pourra être réinvestie en l'absence de l'objet réel (satisfaction hallucinatoire du désir). Elle ne cessera de guider la recherche ultérieure de l'objet satisfaisant¹⁰.

⁷ Nous reconnaissons bien entendu ce vers, petit clin d'œil, en passant, de Ionesco à Lamartine.

⁸ Marion, J. L., *Le Phénomène érotique*, Paris, Grasset, coll. « biblio essais », Le Livre de poche, 2003, p.248.

⁹ Songeons à Tiresias, grand devin thébain devenu aveugle pour avoir aperçu la déesse Athéna se baigner nue dans une source. Une autre légende soutient que la cécité de Tirésias provient du fait que ce dernier vit deux serpents s'accoupler. Les frappant avec son bâton, il tua la femelle et se trouva subitement transformé en femme. Sept ans plus tard, il vit à nouveau un accouplement de serpents mais cette fois-ci, il tua le mâle. Il redevint alors un homme. Par la suite, Héra le punit en le rendant aveugle pour avoir déclaré, contrairement à ce qu'elle affirmait, que le plaisir ressenti par la femme était neuf fois plus intense que celui de l'homme.

- Sémélé (ou Thyoné), mère de Dionysos, fit promettre à Zeus, son amant, de lui apparaître dans toute sa splendeur. Le Dieu, qui voulut l'en dissuader, finit par s'acquitter de sa promesse, et les éclairs de sa foudre réduisirent Sémélé en cendres.

- Actéon, fils d'Aristée et d'Autonoé, avait vu Artémis se baigner nue sur le mont Cithéron. Pour l'empêcher de s'en vanter, la déesse le transforma en cerf, et ses propres chiens le dévorèrent. Selon une autre version, elle le recouvrit d'une peau de cerf, ce qui eut pour résultat la même fin.

Ces quelques épisodes, parmi tant d'autres, suscitent une réflexion: d'une part, ils indiquent le rapport apparent entre nudité et divinité et, d'autre part, que la conséquente transgression réalisée par le *voyeur*, somme toute, d'une scène interdite, mène à la punition (cécité ou mort). La connaissance de cette scène interdite est, en fait, connotée à la connaissance sexuelle. Connaître, au fond, n'est-ce pas également participer à la scène primitive? Pour les références des exemples cités, Cf. Grant, M. et Hazel, J., *Dictionnaire de la mythologie* (1973), Ed. Seghers pour la traduction française (1975), Verviers, Les Nouvelles Editions Marabout, Belgique.

¹⁰ Laplanche J. et Pontalis J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), Paris, Quadrige/Puf, 2002, p.150.

Pour les auteurs, il s'agit d'un concept peu usuel en psychanalyse mais en le définissant, ils prétendent éclairer des vues freudiennes classiques et fondamentales¹¹. L'expérience de satisfaction est liée, observent-ils citant Freud, à «l'état de détresse (*Hilflosigkeit*) originel de l'être humain ». Tout provient du caractère irréductible de la satisfaction originaire et sa fonction décisive pour la recherche ultérieure des objets. Ces concepts freudiens nous aident à comprendre les actions et réactions du Gros Monsieur contemplant le portrait de femme qu'il transforme en son objet de désir. Nous entendons que l'état de détresse dont parle Freud est dû à ce que « l'organisme ne peut provoquer l'action spécifique capable de supprimer la tension qui résulte de l'afflux des excitations endogènes; cette action nécessite l'aide d'une personne extérieure (apport de nourriture par exemple); l'organisme peut alors supprimer la tension »¹².

À l'instar du nourrisson, Le Gros Monsieur cherche à supprimer cette tension à l'aide d'une personne extérieure. En effet, ne désire-t-il pas une femme « ravissante ... ravissante! Belle et compréhensive! Mais belle, par-dessus tout » (238) ou alors « l'image, la photo, le reflet de la beauté dans la maison » (238)? La femme peinte, cependant, ne peut lui fournir qu'une satisfaction *hallucinoire* puisqu'elle n'est pas réelle.

Pour Maurice Blanchot, l'image de la mère dans l'étape de l'enfance s'avère tout aussi déterminante dans l'emprise exercée par la fascination sur le sujet:

Peut-être la puissance de la figure maternelle emprunte-t-elle son éclat à la puissance même de la fascination, et l'on pourrait dire que si la Mère exerce cet attrait fascinant, c'est qu'apparaissant quand l'enfant vit tout entier sous le regard de la fascination, elle concentre en elle tous les pouvoirs de l'enchantement. C'est parce que l'enfant est fasciné que la mère est fascinante, et c'est pourquoi aussi toutes les impressions du premier âge ont quelque chose de fixe qui relève de la fascination¹³.

Après la fascination et l'illusion, le personnage en arrive donc à l'hallucination, phénomène insolite peut-être, mais qui met en images des éléments appartenant à des expériences premières. Dans la situation vécue, apparaissent probablement les souvenirs de soins maternels précoces. Cette sensorialité primaire débouche à présent sur une sensualité corporelle où l'afflux des pulsions détermine la réaction du personnage dans la recherche de l'objet satisfaisant. Analysant la nature des pulsions, Freud, dans ses *Essais de psychanalyse*, faisait l'observation suivante:

¹¹ Cf. *op.cit.*, p.150. Les auteurs précisent que l'expérience de satisfaction a été décrite et analysée par Freud dans le *Projet de psychologie scientifique (Entwurf einer Psychologie, 1895)* puis qu'il s'y est référé aussi à plusieurs reprises dans le chapitre VII de *L'interprétation du rêve (Die Traumdeutung, 1900)*.

¹² *Ibid.*, pp.150-151.

¹³ Blanchot, M., *op.cit.*, p.30.

La pulsion refoulée ne cesse jamais de tendre vers sa satisfaction complète qui consisterait en la répétition d'une expérience de satisfaction primaire; toutes les formations substitutives et réactionnelles, toutes les sublimations ne suffisent pas à supprimer la tension pulsionnelle persistante; la différence entre le plaisir de satisfaction exigé et celui qui est obtenu est à l'origine de ce facteur qui nous pousse, ne nous permet jamais de nous en tenir à une situation établie mais nous « presse, indompté, toujours en avant », selon les mots du poète (Méphisto, dans Faust, acte I, scène IV). La voie rétrograde qui conduit à la pleine satisfaction est, en règle générale, barrée par les résistances qui maintiennent les refoulements de sorte qu'il ne reste plus d'autre solution que de progresser dans l'autre direction de développement qui est encore libre, sans l'espoir d'ailleurs de pouvoir achever le processus et atteindre le but¹⁴.

Mais au-delà de ce résultat actuel, Laplanche et Pontalis vont préciser que l'expérience entraîne plusieurs conséquences:

1) La satisfaction est désormais reliée à l'image de l'objet qui a procuré la satisfaction ainsi qu'à l'image motrice du mouvement réflexe qui a permis la décharge. Quand apparaît de nouveau l'état de tension, l'image de l'objet est réinvestie: « ... cette réactivation – le désir – produit d'abord quelque chose d'analogue à la perception, c'est-à-dire une hallucination. Si l'acte réflexe se déclenche alors, la déception ne manque pas de se produire » [...]. Or, à un stade précoce, le sujet n'est pas en mesure de s'assurer que l'objet n'est pas réellement là. Un investissement trop intense de l'image produit le même « indice de réalité » qu'une perception¹⁵.

Cependant, l'étape fondamentale de la découverte de l'objet marquera la vie sexuelle de l'enfant. En effet, Freud n'a-t-il pas souligné que:

Quand la toute première satisfaction sexuelle était encore liée à l'ingestion d'aliments, la pulsion sexuelle avait, dans le sein maternel, un objet sexuel à l'extérieur du corps propre. Elle ne le perdit que plus tard, peut-être précisément à l'époque où il devint possible à l'enfant de former la représentation globale de la personne à laquelle appartenait l'organe qui lui procurait la satisfaction. En règle générale, la pulsion sexuelle devient alors autoérotique, et ce n'est qu'une fois le temps de latence dépassé que le rapport originel se rétablit. Ce n'est pas sans de bonnes raisons que la figure de l'enfant qui tète le sein de sa mère est devenue le modèle de tout rapport amoureux. La découverte de l'objet est à vrai dire une redécouverte¹⁶.

La mère – première séductrice – ayant offert au fils un plaisir *prématuré*, c'est sous la forme d'un besoin corporel qu'apparaît une confusion des mondes interne et externe. Du reste, l'enfant ne pouvant pourvoir à ses propres besoins pendant longtemps, les fonctions d'autoconservation ne manqueront pas de jouer un rôle spécifique tout en servant de point d'appui à la naissance d'expériences de plaisir liées à certaines zones du corps, les zones

¹⁴ Freud, S., *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot & Rivages, 2001, pp.96-97.

¹⁵ Laplanche J. et Pontalis J.-B., *op.cit.*, p.151.

¹⁶ Freud, S., *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987, pp.164-165.

érogènes. Les pulsions sexuelles vont se développer en étayage des fonctions d'autoconservation. Il s'agit là de la théorie dite de l'étayage (*Anlehnung*)¹⁷.

Deuxième conséquence de l'expérience de satisfaction pour Laplanche et Pontalis:

2) L'ensemble de cette expérience – satisfaction réelle et satisfaction hallucinatoire – constitue le fondement du désir. Le désir trouve en effet son origine dans une recherche de la satisfaction réelle, mais se constitue sur le modèle de l'hallucination primitive¹⁸.

Et les auteurs concluent de la sorte:

3) La formation du moi vient pallier l'échec premier du sujet à distinguer entre une hallucination et une perception. Par sa fonction d'inhibition, il empêche que le réinvestissement de l'image de l'objet satisfaisant soit trop intense¹⁹.

Dès lors, le problème de l'hallucination ne serait-il pas à prendre comme seule forme représentative de la satisfaction? Par ailleurs, la participation d'images perceptives et visuelles sont relayées par une sensorialité olfactive: « Chérie! Oh, mon a-a-amour! (*Il se pâme, il renifle.*) Elle sent bon... La peinture (*Extase.*) à-à-à l'huile... (*Il se colle contre le tableau.*) » (263). Cette nouvelle modalité – la sensorialité – olfactive se trouve au plus près de l'affect et du sexuel. Le rôle de l'odeur comme figuration du désir dans l'hallucination n'est donc pas des moindres. Rappelons que le nourrisson reconnaît sa mère par l'odeur. L'image de l'objet vient d'être réinvestie par le Gros Monsieur. L'odorat, mis en cause dans cette séquence, s'ajoute aux autres voies perceptives, la vue, le toucher, le goût: (*Il caresse les bras de la femme du tableau.*) [...] Comme elle a la peau lisse... La peinture se goûte aussi avec la bouche... (*Gros baisers sur le portrait.*) (264).

D'autre part, le concept de *régrédience*²⁰ uni au concept *d'expérience de satisfaction* devrait servir à mieux cerner la provenance et l'orientation du mouvement analysé dans cette

¹⁷ Scarfone D., *Les pulsions*, Paris, Puf, coll. « Que sais-je? », 2004: l'auteur rapporte la théorie de l'étayage élaborée par Freud et souligne que « Cette théorie, dite de l'étayage s'illustre aisément à propos de la fonction de nutrition avec le surgissement concomitant du plaisir du suçotement chez le nourrisson: alors que la bouche et les lèvres relèvent d'emblée, tout comme le sein ou le biberon, de la fonction de nutrition, ils deviennent bientôt le lieu d'un plaisir qui s'autonomise par rapport à la faim. L'enfant rassasié de lait n'en continue pas moins de « suçoter »: un plaisir que l'on considère sans hésiter, dans un regard rétrospectif d'adulte, comme sexuel. [...] Ce phénomène de l'étayage [...] intéresse la réflexion sur les composantes de la pulsion. Chacune de ces composantes, en effet, s'applique tout aussi bien, sinon mieux, aux pulsions d'autoconservation qu'aux pulsions sexuelles. Les pulsions d'autoconservation ont parfois été considérées comme l'équivalent de l'instinct. La poussée y correspondrait à l'intensité du besoin; le but général serait le même: la satisfaction, mais les buts spécifiques seraient soumis à des contraintes plus grandes que pour la satisfaction sexuelle [...]; la source serait la zone ou le système physiologique concerné; l'objet, finalement, serait ce par quoi le besoin est comblé, lui aussi beaucoup plus prédéterminé par la nature du besoin qu'il ne l'est dans la pulsion sexuelle. », pp.72-73.

¹⁸ Laplanche J. et Pontalis J.-B., *op.cit.*, p.151.

¹⁹ *Ibid.*, p.151.

séquence: du sujet vers l'objet ou de l'objet vers le sujet. Nous pensons que le résultat est une indistinction sujet-objet car le sujet finit par percevoir le tableau comme étant une intériorisation, phénomène résultant par conséquent de la confusion des mondes interne et externe qui a permis le passage fantasmatique de l'objet à l'intérieur du sujet²¹.

Ainsi, pour ce personnage ionescien, tout passe en premier lieu par la perception-hallucination. Ajoutons que les conséquences de l'expérience de satisfaction apporteront deux nouvelles notions que Freud nommera d'*identité de perception* et d'*identité de pensée*: « le sujet ne recherche jamais, par des voies directes (hallucination) ou détournées (action orientée par la pensée), qu'une identité avec « la perception qui fut liée à la satisfaction du besoin » observent Laplanche et Pontalis citant Freud²². Mais l'objet, à présent perdu, de cette satisfaction originaire a fourni une satisfaction réelle et déterminante pour la recherche ultérieure des objets. C'est dans la notion d'expérience de satisfaction que s'articuleront les concepts d'apaisement du besoin et d'accomplissement du désir.

Quant à Ionesco, celui-ci revendiquera, grâce à la voix de son personnage, la satisfaction des instincts, des besoins et surtout la recherche du bonheur:

En somme, ce que nous cherchons tous, c'est le bonheur; nous sommes les compagnons du même idéal: le bonheur, la satisfaction des instincts, des besoins!... de nos appétits et de notre amour-propre! y a-t-il un idéal plus noble? Non... (236).

M^a CLARA ROMERO PÉREZ

Universidad de Granada

²⁰ La régrédience permet de mettre en images les éléments irréprésentés des expériences primaires et de les relier aux représentations et aux fantasmes inconscients. Elle est normalement assurée sur le modèle du rêve.

²¹ Le terme *intériorisation* est souvent employé en psychanalyse comme synonyme d'*introjection*. Laplanche et Pontalis (*op.cit.*) précisent que: « [le terme] est souvent pris, notamment par l'école kleinienne, dans le sens d'introjection, c'est-à-dire du passage fantasmatique d'un *objet* 'bon ou mauvais', total ou partiel, à l'intérieur du sujet », p.206. C'est dans ce sens que nous l'entendons également.

²² *Ibid.*, p.151. Pour la référence à Freud: *Gesammelte Werke von Sigmund Freud*, II-III, 571.

Aimer. Etre aimé. *Se perdre*, de Annie Ernaux

Il est fort commun de décider que toute relation doit être basée sur une correspondance au niveau des sentiments. On croit avoir raison de dire: *Si je t'aime toi tu dois m'aimer*¹. Mais il arrive aussi souvent que nous n'écoutons pas suffisamment le discours de l'autre, sa réalité et la partie de vérité accordée à cette hypothèse formulée précédemment.

Seul la découverte du piège d'aimer au conditionnel nous permettrait de voir clairement les paradigmes de la relation du couple.

Nous allons parcourir les mouvements amoureux de la femme protagoniste de cette histoire qui l'emmènent vers sa perte et le peu de respect qu'elle manifeste pour elle-même, en oubliant d'écouter son amant. Ce sera une interprétation *émotionnelle* proposée sur la méthode de la lecture objective de son vécu à cet égard.

*Se perdre*², mais aussi *se laisser perdre*. Vouloir *se perdre*. En faire un but pour justifier l'échec de ses histoires avec les hommes. Avec cet homme aussi, le dernier, nommé volontairement par la lettre initiale S., symptôme d'une volonté décidée d'annuler toute vérité complète, de se nier le droit d'un échange en partage.

Voici une histoire d'amour et de déséquilibre. Une histoire d'amour et de littérature en même temps. Une femme près de la cinquantaine, française, cultivée, interprétant sa passion pour un homme comme « une œuvre d'art » dans sa vie (p.281). Lui, plus jeune, russe, peu intellectuel, aimant le luxe, pragmatique et rude. Liés par l'envie l'un de l'autre pendant plus d'un an, mais où l'unique constatation est de savoir que « son désir de moi est la seule chose dont je sois assurée » (p.13).

La manière de raconter les événements, le journal intime, où l'écrivain, Annie Ernaux, occupe la place de protagoniste. Le rythme de l'écriture, plein de détails et de réflexions, correspond à celui des faits eux-mêmes, c'est-à-dire, lent, réitératif, mais jamais monotone, car il est fréquemment perturbé par les crises d'angoisse que la femme souffre, plongée dans l'attente: lui, n'étant pas libre car il est marié.

¹ Il s'agit du contrat d'amour. Donner ce que l'on voudrait recevoir: « Je fais à l'autre ce que je voudrais qu'il me fasse. Je pars de l'idée que l'autre a les mêmes désirs, les mêmes besoins, les mêmes goûts que moi »: Salomé, J. et Galland, S., *Si je m'écoutais je m'entendrais*, Québec, Les Éditions de l'homme, 1990, p.41).

² Toutes les citations correspondent à Annie Ernaux, *Se perdre*, Paris, col. Folio, Gallimard, 2001.

L'enchaînement et le contenu de chaque séquence d'amour – espace, durée, sensations éprouvées, attente, transition entre les différentes rencontres – sont décrits minutieusement autour du terme *besoin*. Besoin d'aimer, d'être aimée apparemment car elle néglige comme j'ai déjà dit la réalité du discours de l'homme, ne serait-ce qu'à travers l'idée de plaire, de donneuse de plaisir, d'être désirée. Voire un rôle traditionnel appliqué à la femme soumise, dévouée et prête à sacrifier ses intérêts pour le bonheur de son amant – l'homme, le maître –. Chercher à le satisfaire³. Il va de soi, par conséquent, que la réponse en matière d'amour diffère d'un partenaire à l'autre. Tandis que lui semble pouvoir contrôler ses élans, en être maître de la situation, elle, « mangée de désir à en pleurer » (p.22), éprouve son amour comme un désir inévitable, aliénant et exclusif: « comme si la présence des autres creusait davantage son vide en moi » (p.76), « comme si avant (lui) il n'y avait eu personne » (p.44), « rien ne m'intéresse plus vraiment » (p.66), et dépendant: « un infini besoin du corps de l'autre » (p.171), « que faire de ce désir [...] de cette faim absolue que j'ai de lui » (p.25)⁴.

L'état d'esprit de cette femme se débat fréquemment entre ce besoin d'homme et le risque imminent de le perdre: « ce besoin d'homme, qui est si terrible, voisin du désir de mort, et anéantissement de moi [...] je fais l'amour comme si c'était toujours [...] la dernière fois » (p.32).

L'homme joue ici un rôle de référent obsessif pour elle. Même si on a l'impression qu'il n'est jamais conscient de cela car aucune allusion à ce propos est faite tout au long du récit. Il se montre en revanche actif dans la mesure où c'est lui qui propose les rendez-vous, qui prend toutes les initiatives des rencontres, provoquant chez elle une tension et un manque de sécurité progressives. Cependant cette attitude contribue à l'image de culte qu'il représente pour Annie permettant la pratique abondante d'une série de rituels à travers lesquels elle se consacre de manière soumise à se livrer à lui comme s'il s'agissait d'un sacrifice conscient: « jamais je n'aurai dit un seul mot qui puisse le blesser. Quand cela m'est arrivé par mégarde je me rattrapais, je m'en voulais [...] Mère et pute pour lui » (p.233).

Immolation de la volonté, pourrait-on dire, où l'amour devient expression inconditionnelle assujettie au désir: plaire à l'autre, lui appartenir, l'adorer comme un dieu: « adoration de son sexe. Je pense aux peintures du Christ nu, décollé de la croix. Il est à demi

³ Ces dons constituent ce qu'on appelle en psychologie les “dons-demandes”, Il s'agit grosso modo de donner pour atteindre l'approbation ou la valorisation de la personne aimée dans la croyance que si elle ne donne pas suffisamment elle sera refusée et par conséquent indigne d'être aimée.

⁴ Voici un véritable blocage relationnel provoqué par l'idée de répondre aux besoins supposés de l'autre. Il est dû soit à la conviction du rôle féminin classique lié à subvenir aux besoins des autres (enfants, parents, maris...) soit à l'incapacité d'une personne à conduire sa propre vie et à l'intérêt d'en glisser la responsabilité sur un autre référent considéré plus fort.

soulevé, voulant me voir le caresser – elle parle de son amant – jouissant de cette image de moi, adorante » (p.43).

La dépendance sexuelle assimilée à l'amour acquiert des nuances relatives à l'obsession du point de vue psychologique. Les entretiens avec l'amant son marqués par les images de son sexe autant au niveau visuel qu'au niveau olfactif: « je ne pense qu'à son sexe » (p.79), phrase qui contient toute une réflexion ou plutôt déclaration idolâtre relative à l'acte de caresser le sexe de l'homme avec la bouche, en garder l'odeur du sperme, devenir son esclave, le faire son gigolo, fixant ainsi des conduites de *maître* et *serviteur*, femme qui produit du plaisir à l'homme. Attitude que nous pouvons considérer malade car elle ne connaît pas de limites et résulte au premier abord le seul objectif de la relation: « je rêve d'un désir sans fin, sans cette conclusion toujours inévitable, et pourtant nécessaire, l'orgasme » (p.122). Mère et pute en même temps, comme nous avons déjà dit: « mère dispensatrice de plaisir » (p.131) car elle doit l'instruire; « Mère et pute pour lui » (p.233).

Dans cette tentative constante de lui appartenir elle inclut cette décision soudaine d'apprendre le russe pour communiquer dans sa langue, montrer à travers l'expression verbalisée de sa culture la capacité d'être à celui qui maîtrise la situation en connaissant le vrai visage du désir masculin de S., car l'axe de l'échange amoureux réside dans le fait de chercher la perfection en matière sexuelle: « Je veux la perfection en amour [...] Elle ne peut être que dans le don, la perte de toute prudence » (p.22), « la sublimation de la chair » (p.65), « la splendeur érotique » (p.321)⁵.

Plaire à l'autre jusqu'au point de se soumettre à lui signifie renoncer à soi-même, établir des objectifs liés à satisfaire l'autre, à lui livrer l'avenir, les règles de notre vie la plus intime. Une attitude comme celle-ci déclenche une tension difficile à surmonter, suivie d'anxiété, de manque de sécurité, ainsi qu'une autoestime basse.

La description de ces aspects du désir constitue d'autre part un véritable manuel d'érotisme: « Deux conduites amusantes: je mets des cierges dans les églises pour la réalisation de l'amour et je suis allée cet après-midi au rayon *sexualité* du Printemps. Je feuillette [...] Puis la caisse, avec *Le traité des caresses du Dr. Leleu* et *Le couple et l'amour, Techniques de l'amour physique* » (pp.64-65).

⁵ Les psychologues insistent sur le fait que chercher la perfection conduit inévitablement à la déception et puis à l'angoisse et à la maladie mentale: « Cuanto más busque la perfección, mayor será su decepción, pues es sólo una abstracción, un concepto que no coincide con la realidad » (Burns, D.D., *Sentirse bien*, (1980) Barcelona, Ediciones Altaya, 1995, p.325).

Il y a aussi beaucoup de récréations des scènes sur le sexe touchant le cadre où l'action se développe: un radiateur, un fauteuil, la cuisine, le portail de la maison... ainsi que le temps dédié au même, sa mesure mathématique en forme de statistique: « Il est arrivé à 15h25 [...] et reparti vers 20h15 (p.216); l'amour deux fois en deux heures » (p.107); « Il est resté cinq heures [...] quatre fois l'amour, de manière différente – chambre, sodomie [...] canapé du bas, missionnaire tendre aussi – chambre, si émouvante, je vais mettre mon sperme sur ton ventre », le canapé, en levrette, si bien accordé» (p.171). Érotisme et Kama-Sutra.

Littérature du sexe, récit érotique, mais aussi cérémonie et mort. Si le sexe est perçu sans aucun doute en source de plaisir son absence en revanche constitue pour Annie un vide qui l'entraîne à penser à la mort.

Littérature également dans l'exercice de l'attente, liée de même au terme *désir* et à l'idée déjà exprimée d'être prête pour l'accueil de S.: *être aimée?*, pour la jouissance des rencontres comme le seul but à souhaiter, à atteindre, à programmer de sa part. L'effet calmant, voire tranquilisant, mais dans les limites temporelles marquées aussi par le(s) départ(s) de l'homme, car – nous l'avons dit plus haut – c'est à lui de porter la baguette magique des rythmes prévus.

Et puis, l'absence. Celle de S. Chronométrée ainsi que sa présence mais réduite à l'angoisse existentielle de la protagoniste: « Quinze jours que nous nous étions vus, la moyenne maintenant. C'est huit jours qui me conviendrait » (p.217); « La souffrance commence à environ une semaine de silence » (p.194).

Silence et absence assimilés à oubli, indifférence, désintérêt, déclenchant pour elle – amante sans conditions- la certitude de sombrer dans le plus profond abandon, l'anéantissement et la destruction: *se perdre*.

Attente à la manière de survie, même dans la plus tragique des crises: « Une femme après cinquante ans doit se contenter de cela? » (p.217); « Ce silence [...] C'est la mort, le trou » (p.263); « C'est le noir. Il n'appelle pas et j'attends » (p.84).

Vivre aux dépens d'un coup de téléphone, du bruit de sa voiture, de ses pas... Et puis retenir le moment de l'échange anxieusement et faire l'amour dans l'angoisse et le désespoir.

Attente liée à rupture. Art de deviner ce qui va se passer un jour: une histoire qui se termine clairement. Une histoire de non-appartenance. Annoncer la fin de cet amour, le départ définitif de S.: « La peur qu'il ne puisse venir » (p.55) devient « certitude qu'il n'y aura pas de suite » (p.34) pour cette passion qui va disparaître. Et plus poétiquement: « Ces fleurs pousseront lorsque nous serons déjà séparés » (p.284). « La fuite en douce » (p.169).

C'est en quelque sorte une manière d'en prendre conscience. Fait inévitable car S. quittera un jour la France. Repartira en URSS avec sa femme. Mission accomplie. Acceptation de le perdre. Se perdre.

Devenir victime de soi-même, se dégrader pour justifier le peu d'enthousiasme à l'égard de S., son désintérêt à provoquer une succession de rencontres plus active, à manifester plus d'envie à la revoir. Crainte de la fin du désir en excuse ou méthode simple d'insinuation de rupture. Imaginer qu'il préfère dîner avec sa femme, qu'il n'est plus attaché à elle.

Ces inquiétudes traduisent un fond d'insécurité. L'art de privilégier la catastrophe pour – effet apparemment paradoxal – se protéger de l'abandon qu'elle éprouve. Sans doute ne serait-ce qu'une stratégie d'autocompassion, similaire à la possibilité d'avancer elle-même la fin de la relation pour empêcher d'être quittée à son tour ou pour ne pas permettre de l'être sans signe externe d'adieu.

Mais ce qui la bouleverse vraiment c'est le dénouement d'une vie amoureuse qualifiée par elle-même de stupide, plongée dans l'absence de liberté, car ses gestes, ses mouvements, ses désirs, ses attitudes, ses pensées... tout enfin est associé à lui.

Elle se propose d'oublier son visage, son corps, son envie de lui pour nier les traces de la passion qui l'attachent à S. Elle se dit qu'elle préférerait qu'il y ait quelqu'un d'autre, mais jamais le revoir équivaut à la mort. Alors, se laisser mourir? Précipiter cette mort?⁶: « J'ai toujours fait l'amour et j'ai toujours écrit comme si je devais mourir après (d'ailleurs, envie d'accident, de mort, en revenant sur l'autoroute hier soir) » (p.29).

Le temps de l'attente met en évidence un autre sujet: la jalousie. Une jalousie qui relève le complexe de se voir vieillir, laide par rapport aux femmes qui entourent S., peur d'être collante pour lui, de l'asphyxier de désir pour lui, de devenir rivale d'autres femmes intéressantes voire plus jeunes, car « qu'est-ce que je suis pour lui? (p.82) Un cul et un écrivain connu? (p.193) Une parenthèse exotique dans sa vie? » (p.132)⁷.

⁶ Les tendances suicides font partie de ce qui constitue la dépression. Le personnage de ce roman manifeste aussi de l'anxiété, de l'insomnie, mais réagit de manière concrète à des symptômes précis, provoqués par la sensation de perte. Le seul problème pathologique se trouve dans le fait de vouloir interpréter l'absence de S. à chaque instant sous l'optique de sa perception sans vouloir ou sans savoir la différence entre celle-ci et la réalité.

⁷ Son attitude est proche de celle des malades qui éprouvent ce qu'on appelle la jalousie pathologique qui répond à des situations du type: manque de provocation logique, nature étrange des soupçons, réaction hyperbolique, rituels de vérification, perte du contrôle, dérangements dans la vie quotidienne, souffrance personnelle... Voir les différents travaux de Salvador Alario Bataller sur ces sujets, en particuliers dans la revue médicale *Clinica Psicomédica*, n° 62/63, 2002.

Elle se prend dans ses états de bassesse et d'infériorité pour une femme exclue, la maîtresse d'un KGB probablement, « l'amant de l'ombre, la pute initiatrice, le goût du clandestin, d'être avec quelqu'un d'impénétrable, de mystérieux » (p.39).

Elle connaît cependant ses manières. Elle y trouve du plaisir à détourner le côté négatif des à priori sur lui: sa misogynie (« les femmes en politique, il s'en tord de rire, elles conduisent mal ») (p.28), son éducation barbare et peu intellectuelle, vulgaire et narcissique, coureur de jupes, se laissant protéger...

Cette réalité sans conteste ne suffit pas à la faire abandonner cet amour souffrant et maladif, « cet enfer adorable » (p.67). Car il répond au besoin d'échouer, de trouver dans ses relations avec S. et par extension avec les hommes en général des raisons pour se dire seule, en petite enfant solitaire.

Le charme de S. pour ainsi dire pourrait être composé par un ensemble de détails parfois inventés parfois insignifiants mais ayant pour Annie une valeur démesurée. Telle la façon de la nommer: « Mon prénom murmuré avec cet accent guttural, qui palatalise et accentue la première syllabe, rend la seconde très brève (âni). Jamais personne ne dira ainsi mon prénom » (p.30) et l'effet ravageur de sa présence qui suffit à lui faire oublier le monde qui l'entoure.

Il est évident qu'une relation basée sur la perception et non pas sur la réalité, ancrée dans le déséquilibre de l'attente et du désir sans bornes comporte des symptômes propres à une vraie maladie psychique, proche de la névrose. Les réactions exagérées et disproportionnées conduisant de l'angoisse et de la dépression à l'euphorie, le contrat d'amour, le refus systématique du réel et la dépendance de l'autre pour marquer son existence prouvent les composantes de cette maladie qui a lieu non pas seulement dans cette période de sa vie et ne se limite non pas uniquement à sa liaison avec S., mais qui réside chez elle sous forme latente et/ou projetée selon le cas tout au long de son engagement en matière d'amour et d'hommes.

Considérer la perte du compagnon comme l'effet irrémédiable de vieillir (« Perdre un homme c'est vieillir d'un seul coup de plusieurs années » p.321), s'obséder à comparer les histoires vécues avec les hommes et revenir constamment au besoin de faire de leur trajectoire une page littéraire sont aussi des preuves irréfutables de fuite en avant et de mise en abîme pour ne pas sombrer dans le plan du réel.

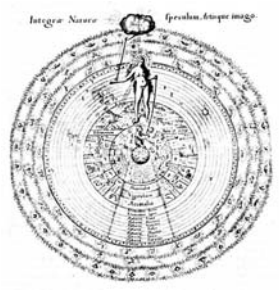
Elle ne peut pas ou ne veut pas échapper au rituel de cette relation pour ne pas contredire son besoin de croire à lui: « Le rituel était immuable: il me téléphonait [...]. Il

arrivait, ne restait que quelques heures. Nous les passions à faire l'amour. Il repartait et je vivais dans l'attente du prochain appel » (p.12).

Et finalement se décider d'écrire son histoire avec S. pour en alimenter la blessure qu'il lui a causée, pour continuer à le posséder à travers l'écriture – personnage entre ses rêves créatifs –: « Je ne cherche plus la vérité dans l'amour, je cherche la perfection d'une relation, la beauté, le plaisir. Éviter ce qui blesse, donc dire ce qui lui sera agréable. Éviter aussi ce qui, tout en étant vrai, donnerait une image de moi peu gratifiante. L'ordre de la vérité ne peut être que dans l'écriture, non dans la vie [...]. La vraie vie est dans la passion, avec le désir de mort » (pp.43-44 et p.368).

RAFAEL RUIZ ÁLVAREZ

Universidad de Granada



Le moi ou réalité et fiction dans les correspondances d'expression française du XX^e siècle

« Je ne suis que d'un parti, celui de la sincérité totale envers les autres et envers moi-même »¹, s'exclamait Georges Bernanos. Et à André Gide d'ajouter : « La chose la plus difficile, quand on a commencé d'écrire, c'est d'être sincère [...]. La crainte de ne pas être sincère me tourmente depuis plusieurs mois et m'empêche d'écrire. Être parfaitement sincère... »². Ces deux écrivains mettent devant nous les enjeux de l'écriture autobiographique et donc, de l'écriture épistolaire. Ces commentaires font que nous nous posons des questions d'une très grande importance concernant la nature même de la lettre et de son procès d'écriture, et auxquelles nous allons essayer de donner une possible réponse. Quel type de lecture la lettre engendre-t-elle? autrement dit, est-ce que vraiment nous pouvons accéder à la réalité que l'auteur nous raconte à travers son discours? ou les énoncés épistolaires ne sont qu'une pure fiction conçue par l'auteur sans aucune prétention à la réalité vécue? Les questions que nous venons d'esquisser sont extrêmement compliquées et constituent l'objet d'un débat initié il y a quelques années. Nous ne voulons qu'apporter notre contribution à celui-ci et pour y aboutir nous allons nous appuyer sur des correspondances intimes réelles d'expression française entretenues tout au long du XX^e siècle.

Les citations exposées ci-dessus portent notre réflexion sur la réalité épistolaire qu'il nous est donné à connaître, la réalité de l'auteur et la réalité historique des événements racontés. Parler donc de la réalité épistolaire nous conduit sans conteste à nous interroger sur le degré de fiction inhérent au discours épistolaire ou de la prétendue sincérité de l'auteur qui est censé dire la vérité: ce n'est pas en vain que certains critiques parlent de « mythe épistolaire »³ pour se référer à celle-ci.

Réalité, vérité et sincérité, restent très souvent les termes utilisés pour désigner la démarche de l'écriture de l'épistolier. Or, on ne peut avoir une vision réductrice de la dimension de la lettre ni nous laisser piéger pour une vision trop naïve du procès d'écriture chez l'auteur de la lettre. En effet, un premier exemple qui met devant nous tous ces enjeux

¹ Cit. par Vasseur, Y., *Constant Malva. Correspondance*, Bruxelles, Éditions Labor, 1985, p.13.

² Gide, A., *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1948, p.27-28.

³ Haroche-Bouzinac, G., *L'épistolaire*, Paris, Hachette Supérieur, 1995, p.13.

épistoliers peut être trouvé dans ces extraits de plusieurs lettres d'Antoine de Saint-Exupéry envoyées à des correspondants différents et qui prennent comme objet central du récit la même anecdote, un bal provincial à Montluçon où il s'y est rendu avec son ami Charles Sallès, en 1925. C'est ainsi qu'il s'exprime auprès de sa mère: « Sallès est venu me voir à Montluçon le dimanche, quel brave vieux type! Nous avons été ensemble au 'dancing', hebdomadaire, un bal de sous-préfecture où les mères de famille formaient le carré autour de leurs 'jeunes filles' qui dansaient en rose ou en bleu avec les fils des boutiquiers »⁴. Par contre dans la lettre écrite à son amie Renée de Saussine le récit abonde en détails et impressions:

Samedi dernier ayant appris la présence d'un dancing à Montluçon nous y sommes allés. Un dancing à Montluçon ce devait être drôle... Hélas. Pas de barman, pas de cocktails, pas de jazz. Un bal de sous-préfecture où l'on *valsait* sous l'oeil sévère des mères. On se disait «Et votre dame? Et votre jeune fille, comment ça va?» Les «dames» formaient le carré autour de la salle. La vieille garde. Elles rumaient paisiblement. Les «jeunes filles» en rose ou en bleu céleste tournaient dans les bras des cyclistes, au centre. Les mères avaient l'air d'un jury. Les cyclistes avaient arboré des smokings neufs et raides qui sentaient la naphthaline. Ils se regardaient dans toutes les glaces. Ils tiraient sur leurs manchettes, ils remuaient le cou parce que le col les grattait. Ils étaient heureux⁵.

Alors, est-ce que nous pouvons en conclure, en paraphrasant François Mauriac, « que les souvenirs d'un auteur nous égarent toujours sur son compte? »⁶. Quand nous recevons une lettre et que nous affrontons la lecture des énoncés épistoliers, l'essentiel, affirme cet auteur, est « de savoir les lire. C'est ce qui y transparaît de lui-même malgré lui qui nous éclaire »⁷. C'est-à-dire, l'épistolier, d'emblée, ne prend pas le parti prémédité de la tromperie vis-à-vis du correspondant de la lettre, bien qu'il embellisse les souvenirs. L'attention de l'épistolier se concentre sur un aspect plus important que tout cela, la vérité dans le sens le plus large du terme, une vérité, il faut bien préciser avec Georges Gusdorf, « en miettes, qui se cache en se montrant, qui se montre en se cachant »⁸.

Mais pour bien saisir cette affirmation de Gusdorf il convient de faire état de ce que dans les lettres nous avons affaire à des textes écrits à la première personne, ressortissant donc au genre autobiographique, mais qui, par surcroît, sont adressés et effectivement envoyés à un destinataire réel. Les lettres répondent à un pacte souscrit entre l'auteur et le récepteur, le pacte épistolaire, dérivé du pacte autobiographique. La première personne

⁴ Saint-Exupéry, A. de, *Oeuvres complètes*, T.I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p.750.

⁵ *Ibid.*, p.789.

⁶ Mauriac, F., *Commencements d'une vie, Oeuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990, p.66.

⁷ *Ibid.*, p.66.

⁸ Cit. por Grassi, M.-C., *Lire l'épistolaire*, Paris, DUNOD, 1998, p.166.

épistolière nous renvoie à une personne réelle ayant une réalité extratextuelle ou empirique que le correspondant de la lettre assume et reconnaît dans l'écriture. Ce correspondant n'est autre que la deuxième personne énonciative et qui a de même, à son tour, une nature empirique. L'épistolier quand il s'adonne à sa tâche d'écriture, écrit de soi-même, de l'autre ou des événements, depuis la perspective de son moi et donc, sous le signe de la subjectivité, qui a été définie par Javier del Prado, Juan Bravo et M^a Dolores Picazo, comme « la instancia resultante de la acción de un sujeto que hace de su yo la causa sustancial de su escritura »⁹. Grâce à cette subjectivité, explique Émile Benveniste, l'auteur est capable de « se poser comme 'sujet' », en tant qu' « unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience »¹⁰. Cela signifie que l'auteur du texte épistolier ne pourra pas séparer lors de l'acte d'écriture le développement des événements du retentissement et de l'écho intérieur que ceux-ci le suscitent.

Lorsque nous lisons dans la correspondance de François Mauriac ces phrases rédigées pendant la première Guerre Mondiale, en novembre 1914, adressées à son ami Robert Vallery-Radot à propos de l'entrée dans le conflit armé de la Turquie: « J'aime l'entrée en jeu de la Turquie: c'est la troisième République qui va accomplir l'œuvre abandonnée depuis les croisades par nos rois très chrétiens – c'est la troisième République qui va délivrer le saint sépulcre »¹¹, nous pouvons en tirer quelques conséquences importantes. Alors que Mauriac raconte un événement qui est extérieur à lui, loin dans l'espace géographique et qui en conséquence devrait être transcrit à la troisième personne qui serait susceptible d'une lecture plus objective, il préfère la première personne. Il s'y implique directement à travers la forme, le pronom « je », et très directement aussi à travers le verbe aimer, manifestation directe de la subjectivité du discours. Celui-ci est situé au début de la phrase et conjugué à la première personne du présent, ce qui transmet et dit tout l'enthousiasme de Mauriac face à cette nouvelle qui est énoncée tout juste après avoir manifesté son état d'esprit. Ainsi donc, l'expression de l'événementiel, la sphère des sentiments, émotions et prises de position de l'auteur vont de pair dans l'écriture épistolaire.

La réalité que l'épistolier va montrer dans ses lettres, est une réalité « telle qu'elle m'apparaît, dans la mesure où je puis la connaître, etc., faisant la part des inévitables oublis, erreurs, déformations involontaires, etc. »¹². En effet, l'épistolier ne prétend pas à une

⁹ Prado Biezma, J. del, Bravo Castillo, J., Picazo, M. D., *Autobiografía y Modernidad literarias*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1994, p.221.

¹⁰ Benveniste, É., *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p.259-260.

¹¹ Mauriac, F., *Lettres d'une vie*, Paris, Grasset, 1981, p.74.

¹² Lejeune, P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p.36.

objectivité absolue, du moment où c'est le « je » qui prend l'initiative de l'acte d'écriture. La prétendue objectivité de l'épistolier devient point de vue subjectif. Il ne s'agit point, pour autant, chez le destinataire, de vérifier les faits que l'auteur met par écrit, mais plutôt de faire accepter au correspondant que ce qui est écrit constitue la vérité de l'auteur, avec toutes les restrictions propres à un point de vue partiel, relatif et subjectif. « C'est donc précisément, explique Frédéric Briot, parce que le point de vue, avec toutes ses limitations, ses erreurs, ses déformations, est accepté et revendiqué, que le récit sera sincère »¹³. Cette sincérité, conclut-il, « n'est pas dans les faits, mais dans la manière dont ils ont été sentis, c'est-à-dire, non seulement perçus, mais perçus comme un retentissement dans un être »¹⁴.

Nonobstant ces précisions, pour les critiques il existe un risque propre à l'expression du moi, le procès de fiction, dont les récits épistolaires sont suspects puisque les filtres de l'intelligence et de la mémoire opèrent lors de l'écriture de la lettre. La contradiction semble s'imposer. Christine Montalbetti a approfondi cette question dans les termes suivants: « Ma faute serait sans doute que mon portrait hâtif ne coïncidera peut-être pas avec la réalité; sera-ce pour autant une fiction ? Évidemment non »¹⁵. Comme nous allons montrer par la suite, il n'existera pas de contradiction entre réalité épistolaire et fiction.

Pour Gérard Genette et Dorrit Cohn, le caractère de fiction d'un texte procède du fait que c'est le propre texte qui crée le monde et le moi auxquels il nous renvoie¹⁶. Autrement dit, le caractère fictionnel du texte épistolaire serait le résultat d'une triple phase qui pourrait être énoncée, suivant les explications de Francisco Javier Hernández Rodríguez, de cette manière: « La conciencia de la propia identidad, la experiencia vital que le sirve de base y la transformación de la conciencia personal en escritura »¹⁷. Dans une lettre, l'auteur nous transmet par écrit une expérience vitale dans laquelle il se reconnaît et fonde les assises de son identité. Or, l'auteur se reconnaît et prend conscience de soi dans la mesure où, expliquait Paul Valéry, « j'arrive à m'étonner moi-même, à me trouver inconnu, à me percevoir c'est-à-dire à me diviser de moi »¹⁸, ce qui revient à dire que, pour être conscient de la propre identité, il faut au préalable réaliser un premier mouvement de recul par rapport à soi-même, un recul qui entraîne une distance et qui va permettre à l'épistolier de se projeter dans

¹³ Briot, F., *Usage du monde, usage de soi*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p.105.

¹⁴ *Ibid.*, p.104.

¹⁵ Montalbetti, C., «Les indices de fictionalité: une enquête», *Acta Fabula. Revue électronique des parutions en théorie littéraire*, Paris, 11 janvier 2002.

¹⁶ Genette, G., *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991. Cohn, D., *Le propre de la fiction* (Trad. par Claude Hary-Schaeffer), Paris, Éditions du Seuil, 2001.

¹⁷ Hernández Rodríguez, F. J., *Y ese hombre seré yo (La autobiografía en la literatura francesa)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, p.32.

¹⁸ Valéry, P., *Analecta. Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p.733.

l'écriture, de se créer dans l'écriture. L'auteur se doit d'abord de réfléchir, ce ne fût qu'un instant imperceptible, par exemple, pour opérer une sélection des sujets sur lesquels il a l'intention de parler.

En conséquence, il est un principe de fiction inhérent à l'écriture épistolaire qui se projettera dans deux directions : fiction en tant que re-création du moi, et fiction, du fait qu'en vertu de cette re-création du moi, l'épistolier mène à bout une re-création des autres personnages ou des événements objet d'écriture. Il se projettera de même sur le destinataire dans le but d'assumer les possibles réactions de celui-ci ou les prévisibles réponses, pour pouvoir poursuivre la rédaction épistolaire. En d'autres termes, l'épistolier va « se parler » et « parler de l'autre à travers soi »¹⁹.

Dans une lettre que l'écrivaine francophone Gabrielle Roy adresse à son mari Marcel, nous sommes sensibles aux efforts de l'épistolière afin de se mettre dans la situation de celui-ci. Elle lui demande de lui écrire et sachant que c'est une tâche pas toujours facile, elle s'apprête à atténuer l'expression de la demande explicitant les bienfaits, chez elle, de la réception des lettres qu'il lui adresse : « Je ne voudrais pas pourtant que cela ressemblât le moins du monde à une corvée pour toi – et cependant quelle joie m'apporte chacune de tes lettres même si tu as dû l'écrire à la course »²⁰. Dans une autre lettre que Gabrielle écrit à sa sœur religieuse Bernadette, atteinte d'une maladie qui la conduirait à la mort, nous voyons les efforts de l'épistolière pour faire plaisir à sa sœur et l'encourager lors de ses derniers moments sur la terre. Le sujet du paradis et des liens fraternels qui ne seront pas rompus après la mort, suffisent à transmettre un sentiment positif que Gabrielle croirait nécessaire de communiquer. C'est pour cette raison qu'elle lui dit que « la première de nous deux à arriver au paradis s'engage à pour toujours prendre soin de l'autre restée sur cette terre »²¹.

Dans la démarche épistolaire, donc, il existe un « principe d'adaptation à la personne »²² qui comporte de façon implicite le fait que l'épistolier « s'adapte mais aussi absorbe, incorpore l'autre »²³, anticipe sur les réactions de son correspondant. Certes, dans les mots suivants que Roger Martin du Gard adresse à Pascal Copeau, nous allons voir un portrait intérieur de l'épistolier lui-même, mais un portrait qui n'est pas fait simplement depuis la perspective de l'auteur. Ce portrait, dans lequel est construite une image de l'auteur, est le résultat de sa propre vision sur lui qui a assumé la perspective du correspondant à son égard:

¹⁹ Grassi, M.-C., *op.cit.*, p.171.

²⁰ Roy, G., *Mon cher grand fou... Lettres à Marcel Carbotte 1947-1979*, Montréal, Boréal, 2001, p.114.

²¹ Roy, G., *Ma chère petite sœur. Lettres à Bernadette 1943-1970*, Montréal, Boréal, 1999, p.191.

²² Haroche-Bouzinac, G., *op.cit.*, p.93.

²³ *Ibid.*, p.93.

Mais tu as raison en ceci: que j'ai un goût naturel à faire du réalisme, que je suis toujours attiré par la peinture de ce qui est mauvais, ou trouble, et jamais de ce qui est pur, frais, poétique. (Tu sais que je soutiens que pureté et pauvreté ont la même étymologie: pauperitas...) Cela tient à ce pessimisme réfléchi qui est en moi, et que n'a jamais pu vaincre l'optimisme naturel, grâce à quoi je vis assez heureux quand même...²⁴.

Seulement ainsi peut-on comprendre le principe de fiction dans la lettre et seulement dans cette perspective peut-on comprendre comment l'épistolier « se construit par la lettre »²⁵.

Tout ce que l'épistolier dit sur lui-même, sur les autres, sur la réalité dont il fait partie, contribue à créer la réalité personnelle de l'auteur. Dans ce sens, et suivant les explications de Claude Abastado, « tous les écarts par rapport aux faits, les omissions, les ajouts ne sont ni des mensonges ni de simples erreurs. Les jeux de la mémoire et de l'oubli, le maquillage des souvenirs dessinent une image du locuteur conforme à son idéal. (...) Les oublis, les distorsions et pseudo-souvenirs font de l'auto-portrait une photo retouchée »²⁶. Même pas la projection d'une image idéale de l'auteur ou du destinataire ne s'écarterait de la réalité de l'auteur, car tout cela jaillit du magma des aspirations, prétentions ou idéaux de l'auteur qui relèvent de son for intérieur et qui forment aussi cette réalité.

C'est ici qu'il réside l'une des clés de lecture de la lettre, car la projection de désirs, de rêves, d'un idéal, fait aussi partie de la réalité de l'auteur, mais d'une réalité toute intérieure, profonde, peut-être pas tout à fait coïncidente avec sa réalité extérieure. C'est Roy qui insiste là-dessus dans une lettre envoyée à son mari et où elle explique que dans la lettre il s'agit avant tout d'aller « vers la vie intérieure, seule vraie, seule toujours profondément plus significative à mes yeux »²⁷. Cette dimension profonde constitue ce qu'on appelle la dimension ontologique qui est différente de la dimension épistémologique, que nous pouvons donc mettre en parallèle avec cet aspect plus extérieur ou superficiel de la lettre. Il faut aller au-delà du signe si vraiment nous voulons saisir en toute sa profondeur la démarche épistolaire. En effet, l'écriture d'une lettre, « favorise la pénétration en ce mystère des cœurs désigné par Maître Eckhart lorsqu'il disait: 'Il n'arrive pas à la vérité intérieure celui qui reste confortablement attaché au signe »²⁸.

Par conséquent, le type de réalité dont les lettres se réclament répond à une vérité

²⁴ Martin du Gard, R., *Correspondance générale, VI. 1933-1936*, Paris, Gallimard, 1990, p.36.

²⁵ Melançon, B., *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIIIe siècle*, Montréal, Fides, 1996, p.124.

²⁶ Cit. por Hernández Rodríguez, F. J., *op.cit.*, p.73.

²⁷ Roy, G., *Mon cher grand fou... Lettres à Marcel Carbotte 1947-1979*, Montréal, Boréal, 2001, p.44.

²⁸ Lobet, M., *L'Esprit ou la Lettre*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1990, p.80.

ontologique, profonde, de laquelle font partie la projection de sentiments, les mouvements inconstants de l'âme, les rêves et les idéaux parfois non atteints, ou même la projection d'une image idéale. Manon Brunet l'explique en toute clarté. Pour elle, dans la lettre il faut se poser « une question ontologique (que prétend être celui qui l'écrit?) et morale (et dit-il vrai? Est-il honnête?) plutôt qu'une question épistémologique (quel type de connaissance la correspondance produit-elle?) »²⁹ si vraiment nous avons intérêt à dévoiler les enjeux épistolaires.

Bref, la clé de lecture d'une lettre nous est donnée par les enjeux établis entre fiction et réalité dans la perspective du moi de l'épistolier. Les mécanismes d'écriture mis en marche par l'auteur posent aux lecteurs et aux critiques des questions inéluctables à propos de la nature de l'acte d'écriture chez l'épistolier. Rédigées à la première personne, et donc faisant part du genre autobiographique, les lettres possèdent une caractéristique essentielle qui les rend différentes de tous les autres écrits appartenant au même genre: les lettres sont toujours adressées à un correspondant précis. Ce fait est le point de départ de questions qui affectent la nature propre de la lettre et qui portent sur les notions de vérité et sincérité touchant les énoncés et l'épistolier même et donc, le type de réalité que les lettres présentent; autrement dit, le degré de fiction contenu dans les lettres. L'épistolier lors de sa projection dans l'écriture ne peut réaliser cette action que depuis son moi, et toute information le concernant ou concernant les autres ou les événements passera au laminoir de la subjectivité. L'épistolier se re-crée dans son écriture et en fonction de cette re-création, il re-crée les autres et les événements. Dans une lettre il est question d'une réalité, mais pas nécessairement de la réalité empirique de l'épistolier, mais d'une réalité ontologique. La démarche épistolaire, au demeurant, nous conduit de la « lettre à l'être »³⁰ de l'auteur.

Bibliographie

Benveniste, É., *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.

Briot, F., *Usage du monde, usage de soi*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.

Cohn, D., *Le propre de la fiction* (Trad. par Claude Hary-Schaeffer) Paris, Éditions du Seuil, 2001.

Genette, G., *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

²⁹ Cit. por Grassi, M.-C., *op.cit.*, p.170.

³⁰ McCall Saint-Saëns, A. E., *De l'être en lettres*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1996, p.19.

- Gide, A., *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1948.
- Grassi, M.-C., *Lire l'épistolaire*, Paris, DUNOD, 1998.
- Haroche-Bouzinac, G., *L'épistolaire*, Paris, Hachette Supérieur, 1995.
- Hernández Rodríguez, F. J., *Y ese hombre seré yo (La autobiografía en la literatura francesa)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993.
- Lejeune, P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- Lobet, M., *L'Esprit ou la Lettre*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1990.
- Martin du Gard, R., *Correspondance générale, VI. 1933-1936*, Paris, Gallimard, 1990.
- Mauriac, F., *Commencements d'une vie, Oeuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990.
- Mauriac, F., *Lettres d'une vie*, Paris, Grasset, 1981.
- McCall Saint-Saëns, A. E., *De l'être en lettres*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1996.
- Melançon, B., *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIII^e siècle*, Montréal, Fides, 1996.
- Montalbetti, C., "Les indices de fictionalité: une enquête", *Acta Fabula. Revue électronique des parutions en théorie littéraire*, Paris, 11 janvier 2002.
- Prado Biezma, J. del, Bravo Castillo, Juan, Picazo, M. D., *Autobiografía y Modernidad literarias*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1994.
- Roy, G., *Ma chère petite sœur. Lettres à Bernadette 1943-1970*, Montréal, Boréal, 1999.
- Roy, G., *Mon cher grand fou... Lettres à Marcel Carbotte 1947-1979*, Montréal, Boréal, 2001.
- Saint-Exupéry, A. de, *Oeuvres complètes, T.I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994.
- Valéry, P., *Analecta. Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960.
- Vasseur, Y., *Constant Malva. Correspondance*, Bruxelles, Éditions Labor, 1985.

M^a DEL PILAR SAIZ CERREDA

Universidad de Navarra

La percepción de la realidad en *Le Roman du castelain de Couci et de la dame de Fayel* de Jakemes

*Le Roman du castelain de Couci et de la dame de Fayel*¹, compuesto por Jakemes a finales del siglo XIII, forma parte de un grupo de novelas denominadas “realistas” o de “ficción realista”, ya que como señala Emmanuèle Baumgartner: « ces récits s’ancrent dans un décor quotidien où alternent l’espace des châteaux et l’espace urbain; ancêtres du roman historique, ils mélangent habilement personnages réels et inventés représentatifs des différentes classes de la société et multiplient ainsi les effets de réel »². Con este trabajo nos proponemos analizar todos los elementos de la realidad que aparecen en esta novela: lugares, acontecimientos históricos, torneos y personajes. Insistiendo de forma muy especial en el estudio del protagonista principal, el castellano de Coucy, puesto que Jakemes también ha creado el personaje de ficción a partir de un personaje real.

Localización espacial y precisiones geográficas

La historia transcurre casi en su totalidad en el Norte de Francia en la región de Picardía. Los diferentes lugares por donde se mueven los personajes aparecen citados y se pueden reconocer y localizar fácilmente en la actualidad. De este modo, Fayel (actual Fayet) se encuentra cerca de Coucy-le-Château en el departamento de l’Aisne, exactamente a cuatro kilómetros de Saint-Quentin, donde el castellano tiene un pequeño “hostel” en el que pasa temporadas y donde pernocta frecuentemente.

¹ Esta obra compuesta por Jakemes a finales del siglo XIII ha llegado hasta nosotros en dos manuscritos. Por una parte, el manuscrito 15098 del Fondo francés de la Biblioteca Nacional de Paris (A) que consta de 8244 versos y que sólo contiene la novela, cuya edición y traducción en prosa fueron llevadas a cabo por G.A. Crapelet en 1829. Por otra parte, una segunda copia fue descubierta en 1873 por Paul Meyer en la biblioteca de lord Ashburnham, que es en la actualidad el manuscrito 7514 de las Nouvelles Acquisitions Françaises de la Bibliothèque Nationale de Paris (B) y que consta de 8266 versos. Este segundo manuscrito es un volumen que contiene un poema, tres baladas en honor a la Virgen y la novela. Las cinco obras han sido copiadas por la misma mano, y la fecha no puede ser anterior a 1339, fecha que aparece en el poema cuyo autor es Jehan de la Motte y que lleva por título: *Le Regret de Guillaume le Conte Haynau, pere a la royne (Philippa) d’Engleterre et a la Contesse de Julers*. Para una descripción detallada de los dos manuscritos véase Maurice Delbouille, *Le Roman du Castelain de Couci et de la Dame de Fayel por Jakemes*. Édition établie à l’aide des notes de John E. Matzke. Paris, Société des Anciens Textes Français, 1936, pp.XI-XCVI.

² Baumgartner, E., *Histoire de la littérature française. Moyen Âge 1050-1486*. Paris, Bordas, 1968, p.130.

Fayel es el centro de todos los acontecimientos hasta el verso 880, momento en el que los protagonistas se desplazan hasta La Fère y Vendeuil³ para asistir al gran torneo que debe celebrarse en estas dos localidades.

Concluido el torneo, los encuentros amorosos se ven favorecidos por la ausencia del Señor de Fayel que tiene que trasladarse a Sorel⁴ para resolver unos asuntos familiares.

En el verso 2732 la dama de Fayel y su camarera Isabel emprenden viaje hasta Chauny⁵ para asistir a unas bodas, con la esperanza de obtener información sobre la enfermedad que padece el castellano de Coucy. Dada la cercanía, el viaje se realiza en el día.

Por su parte, el castellano de Coucy, restablecido de su dolencia, participa de nuevo en un torneo ahora entre Boves et Corbie (en el departamento de la Somme). Después de este torneo, la relación amorosa entre el castellano y la dama se consolida hasta ser descubiertos en una fiesta en la que ambos acuden y que se celebra también en las inmediaciones de Saint-Quentin, en la región del Vermandois. Así pues, los protagonistas se mueven y viajan para asistir a torneos, a reuniones y a fiestas mundanas pero siempre dentro de unos límites geográficos muy circunscritos y en torno a Fayel y Saint-Quentin que son las localidades más importantes de la novela. Incluso cuando el señor de Fayel decide realizar una peregrinación opta por un santuario próximo a su lugar de residencia: Saint Mort de Fosses⁶.

En realidad, sólo el héroe saldrá de esta región del Norte de Francia y no voluntariamente, sino empujado por la trampa que le tiende el señor de Fayel. Así, en primer lugar, debe dirigirse a Inglaterra para participar en el torneo organizado por el rey Ricardo con el fin de alcanzar fama y renombre y poder acompañar a las tropas del rey de Inglaterra a la Cruzada. El segundo viaje que emprende el héroe lo conduce hasta Marsella desde donde se embarca con el rey Ricardo para llegar a San Juan de Acre. Una vez en tierras sarracenas, sólo se enumeran las ciudades conquistadas por las tropas del rey Ricardo (Ascalón y Cesarea). Las precisiones de esta última parte de la novela no tienen un verdadero valor de localización espacial, sino que constituyen una enumeración de las plazas conquistadas con el fin de ensalzar el valor y el coraje del castellano de Coucy, quien en una de estas numerosas incursiones resulta herido de muerte, falleciendo en el camino de regreso y siendo enterrado en Brindisi, a orillas del mar Adriático.

³ La Fère y Vendeuil se hallan en el departamento de l'Aisne. La Fère en el distrito de Laon y Vendeuil en el de Saint-Quentin.

⁴ Pequeña localidad del departamento de la Somme, en el distrito de Péronne, cantón de Roisel.

⁵ Chauny está en el departamento de l'Aisne, en el distrito de Laon y a tan sólo tres leguas de Coucy.

⁶ Se trata de Saint-Maur-les-Fossés que se halla en el departamento del Sena, en el distrito de Sceaux, al sur de Paris.

Se cierra así este breve paréntesis que se desarrolla fuera del territorio de Francia y la acción vuelve de nuevo a la localidad de Fayel, que constituye el punto de referencia fijo a lo largo de toda la novela, donde reside la dama y donde morirá tras conocer el trágico final del castellano de Coucy.

Localización temporal y precisiones cronológicas e históricas

Jakemes no ofrece una gran precisión cronológica en su obra. Sin embargo, las referencias a acontecimientos y personajes históricos permiten situar los hechos narrados en torno a 1190.

De los 8266 versos de los que consta la novela, 1259 corresponden a la narración de un gran torneo que se celebra entre La Fère y Vendeuil. Jakemes se complace en la descripción, siguiendo una tendencia que, según Rita Lejeune, se desarrolla a finales del siglo XIII y que consiste en insertar la descripción minuciosa de un torneo, convirtiéndolo en un episodio esencial de la novela. Ello da lugar a un tipo de relato muy particular: « Cette mode du tournoi réaliste donne naissance à un autre type autonome de récit chevaleresque: le récit reportage, c'est-à-dire le récit des joutes réelles »⁷. Por lo que se refiere a la obra objeto de nuestro estudio, es cierto que en torno a 1181 se celebró un torneo auténtico entre estas dos localidades. Rita Lejeune señala que, en efecto, estas dos localidades estaban en posesión del Señor de Coucy, que en esta época se llamaba Raoul y era cuñado del Conde de Hainaut Baudouin V. Como en nuestra novela, el torneo fue organizado por el Señor de Coucy y el vencedor fue Baudouin⁸. Para Maurice Delbouille⁹, en cambio, no parece probable que Jakemes se inspirase en este hecho real, sino en *Le Tournoi de Chauvency* de Jacques Bretel¹⁰. Sin embargo, está de acuerdo en que Jakemes aprovecha estas dos jornadas no sólo para reunir a los mejores y más afamados caballeros de los tiempos del rey Felipe Augusto¹¹, sino también a algunos bastante menos conocidos de la región de Picardía. Aparecen así ante nuestros ojos un total de nueve justas que tienen lugar el primer día de torneo y en las que participan:

1^a) El duque de Lembourc → Gautier de Soriel

⁷ Lejeune, R., “Jean Renart et le roman réaliste au XIIIe siècle”, in *GRLMA*, p.446.

⁸ Según Rita Lejeune: “Le fait fut rapporté par le chroniqueur hennuyer Gislebert de Mons. Jakemes, écrivant au XIIIe siècle a donc puisé ici sa documentation dans des sources écrites ou orales, datant d’une époque où le Hainaut et le Vermendois étaient unis par des liens de familles”, in *op.cit.*, p.LVIII.

⁹ Delbouille, M., *Le Roman du Castelain de Coucy*, *op.cit.*, p.LVIII.

¹⁰ Jacques Bretel, *Le tournoi de Chauvency*, éd. complète par Maurice Delbouille, Liège-Paris, 1932. (Bibliothèque de la Faculté de philosophie et de Lettres de Liège, fasc. XLIX).

¹¹ Se trata de Felipe II Augusto (Paris 1165 - Mantes 1223) rey de Francia de 1180 a 1223.

- 2^a) El conde de Namur → Enguerran de Couchi
- 3^a) El señor Joffroi de Lussegnon → El señor de Roncroles
- 4^a) El barón Guillaumes → Jehans de Niyelle
- 5^a) Aubiers de Longeval → Hauviel de Kievraing
- 6^a) (Sólo se cita, no se dan nombres ni se describe)
- 7^a) El castellano de Couchi → El conde de Blois
- 8^a) El señor de Falevi → Gobiert d'Aspremont
- 9^a) Jehan de Hanghest → Ernouls de Mortaigne

Una cena ofrecida por el duque de Lembourc separa esta primera jornada de la segunda que se inicia con una misa y enseguida se pasa a citar a los combatientes que van interviniendo en las diferentes justas:

- 1^a) Jehans de Rousoit → El señor Hues de Rumegny
- 2^a) El señor de Mateville → El señor de Jenville
- 3^a) El conde de Soissons → El conde Simons de Montfort
- 4^a) Goulas de Moÿ → El señor de Monmorenci
- 5^a) El señor de Faiiel → El señor de Ber
- 6^a) El señor de Faliviel → Hues de Loac
- 7^a) El señor Drius de Chauvegny → el castellano de Couchi

Al enumerar a todos los participantes, es evidente que Jakemes desea otorgar mayor realismo a los hechos que narra. Sin embargo, comete frecuentes anacronismos y únicamente acierta en los nombres cuando se trata de nombres hereditarios en una familia¹². Lo mismo sucede con los blasones heráldicos que describe. La descripción de los escudos de armas de las familias más conocidas se adecua a la realidad, pero también en este caso comete errores. Max Prinet tras un estudio minucioso de los blasones concluye que: « Les armoiries ont été réellement portées par les familles auxquelles nous les voyons attribuées; mais elles n'ont pas toutes été portées par les familles à l'époque où se passe l'histoire du châtelain de Coucy. Le

¹² Maurice Delbouille en la Introducción a la edición crítica que ha realizado, después de analizar todos los nombres que aparecen en el torneo, concluye: « le châtelain de Coucy ne s'appelait point Renaut au moment de l'action; il n'y eut pas de Comte de Namur nommé Philippe avant 1199; si plusieurs seigneurs de Coucy portèrent le prénom d'Enguerrand autour du XIII^e siècle, celui qui vivait vers 1190 se nommait Raoul; si plusieurs comtes de Flandres se sont appelés Baudouin, le titre appartenait, de 1168 a 1191, à Philippe d'Alsace; au XIII^e siècle, plusieurs seigneurs de Mortagne de d'Audenarde s'appelèrent Arnoul, mais à l'époque des faits, le seigneur d'Audenarde se nommait Gilbert, et celui de Mortagne, Evrard Radoul ou Baudouin.», véase *op.cit.*, p.LIX.

poète n'a point fait de recherches d'archéologie; il donne naïvement aux ancêtres les blasons des descendants, ses contemporains »¹³. Estos anacronismos tanto en los nombres como en la descripción de los blasones heráldicos nos impiden fechar con exactitud los acontecimientos de esta historia. En cambio, el segundo hecho histórico narrado es mucho más revelador en este sentido. En efecto, se sabe que el rey Ricardo de Inglaterra¹⁴ desembarcó en 1191 en Palestina y se apoderó de San Juan de Acre. Con estas referencias, no cabe duda de que el autor sitúa la historia en el momento de la Tercera Cruzada que tuvo lugar entre 1189 y 1192.

Es pues este marco geográfico e histórico tan concreto en el que se sitúa la historia de *le Roman du Castelain de Couci* lo que ha llevado a la crítica a incluir esta obra dentro de las llamadas realistas del siglo XIII, cuyos autores renuncian a la materia fantástica y maravillosa del mundo celta y sitúan la acción dentro de unas coordenadas espacio-temporales muy reales y bien conocidas no sólo por los autores sino también por el público al que iban dirigidas. No obstante, en el caso de nuestra novela, el realismo no se limita a este marco espacio-temporal. Jakemes añade un ingrediente más que confiere a su obra un atractivo muy especial, al recurrir a un personaje de carne y hueso para crear al héroe de su novela.

Personaje real-personaje de ficción

Todos los estudiosos de la obra de Jakemes han intentado averiguar la identidad de ese castellano trovador que ha servido de base para la elaboración de la novela. En un primer momento, y sin duda por el nombre propio que le atribuye Jakemes en su novela (Regnault), se pensó en Renaut de Magni, que fue canónigo de Notre-Dame de Noyon desde 1198, antes de convertirse en caballero y poeta. Sin embargo, en la actualidad, todos los críticos coinciden en que el autor de las canciones del castellano de Coucy es Gui de Thourotte, que fue castellano y gobernador del castillo de Coucy desde 1186 hasta 1201, y que participó en la tercera y cuarta cruzada, en el transcurso de la cual falleció en 1203, tal y como señala Geoffroi de Villehardouin en su crónica cuando dice: « Lors lor avint uns granz damages que uns halz hom de l'ost qui avoit nom Guis li chastelain de Couci morut et fu gitez en la mer »¹⁵.

Así pues, Jakemes recurre a un personaje real para crear su personaje de ficción e introduce a lo largo de la novela una serie de composiciones líricas que no deben ser atribuidas en su totalidad al verdadero poeta. En la actualidad, una vez estudiadas las

¹³ Prinet, M., "Les armoiries dans le Roman du châtelain de Coucy", in *Romania*, 46, 1920, pp. 161-178.

¹⁴ Ricardo I Corazón de León (Oxford 1157-Châlus, Limousin 1199), rey de Inglaterra de 1189 a 1199.

¹⁵ Véase *La Conquête de Constantinople*, Édition Edmond Faral, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1938, p. 124.

composiciones del verdadero castellano de Coucy¹⁶, se puede concluir que de las siete canciones de amor que Jakemes atribuye a su héroe e inserta en el texto, cuatro corresponden sin lugar a dudas al verdadero poeta¹⁷, una es de atribución dudosa¹⁸ y dos no han sido escritas por él. De estas dos una se debe a Gace Brulé¹⁹ y la otra seguramente al propio Jakemes²⁰. Con la inserción de estas canciones líricas, Jakemes sigue la moda iniciada por Jean Renart en le *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, a principios del siglo XIII, que muy pronto se convertirá en un procedimiento clásico imitado por la mayoría de los autores medievales, ya que estas inserciones constituían un atractivo suplementario para el auditorio puesto que no se descarta la posibilidad de que fueran incluso cantadas por el recitador. En efecto, en le *Roman du castelain de Couci* no sólo el espacio interlineal y las mayúsculas contribuyen a aislar estas composiciones líricas del resto del texto, Jakemes utiliza en todas ellas, además, una métrica distinta del octosílabo con rima llana, por lo que según Claude Lachet era muy probable que « le diseur professionnel suspendait sa lectura à haute voix pour chanter les passages lyriques »²¹.

Sin embargo, la gran originalidad de Jakemes consiste en atribuir las canciones a su propio personaje, consiguiendo mezclar de esta forma realidad y ficción de un modo sorprendente. En efecto, para muchos críticos, Jakemes sigue el procedimiento inverso al habitual, no se limita a introducir piezas líricas en la obra, sino que construye la novela a partir de ellas, tal y como señala Anne Marie Cadot: « Avec le Chastelain de Couci, la démarche littéraire est inverse de celles des romans à insertions lyriques. Le point de départ est l'oeuvre d'un trouvère probablement de la fin du XII^e début du XIII^e siècle et autour des chansons qui lui sont attribuées le plus souvent dans les chansonniers du XIII^e siècle, on aurait façonné une œuvre narrative, qui semble gloser le contenu des poèmes »²². En este sentido, la gran novedad de Jakemes consiste, en primer lugar, en haber seleccionado de la obra de un

¹⁶ Hasta la fecha se han realizado cuatro ediciones de la obra lírica del castellano de Couci, que por orden cronológico de aparición son las siguientes: Jean Baptiste La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, vol. III. Paris, Ph. Pierres, 1780; Francisque Michel, *Les Chansons du châtelain de Coucy*. Paris, Crapelet, 1830; Fritz Fath, *Die Lieder des Castellans von Coucy*. Heidelberg, J. Hörning, 1883; Alain Lerond, *Chansons attribuées au chastelain de Couci*. Paris, P.U.F., 1964.

¹⁷ “La douce voi dou lossignot sauvage” (vv. 816-855) / “Quant li estés et la douce saison” (vv. 2591-2614) / “Au nouviel tans que mais et violette” (vv.7005-7011) / “A vous amant, ains qu’a nule autre gent” (vv. 7347-7398).

¹⁸ “Pour verdure ne pour pree” (vv. 362-406).

¹⁹ “Au renouviel de la douceur d’esté” (vv. 5952-5991). Para más información sobre este compositor, véase G. Huet, *Les Chansons de Gace Brulé*, Paris, S.T.A.F., 1902 (Chansons III).

²⁰ “Sans faindre voel obeïr” (vv. 7564-7608).

²¹ Lachet, C., “Les pièces lyriques au coeur du roman du châtelain de Coucy et de la dame de Fayel”, in *Les genres insérés dans le roman*. Actes du Colloque International du 10 au 12 décembre 1992. Université Jean Moulin, Lyon 3, C.E.D.I.C., p.48.

²² Cadot, A.M., “Fine amor et gastronomie macabre dans un roman du XIII^e siècle”, in *Eidolon*, 22, oct. 82, p.29.

poeta real las composiciones más acertadas con relación a la intriga de la novela y, en segundo lugar, en haber hecho del discurso narrativo una explicación de las composiciones líricas atribuidas al poeta conocido como le châtelain de Couci. El discurso novelesco se convierte así en una extensa explicación o “razo”²³ y las canciones representan la voz íntima del amante, funcionando como verdaderos monólogos. Jakemes introduce las composiciones líricas en momentos muy concretos de la obra para poner de relieve las diferentes etapas de la seducción y las fases por las que atraviesan los amores entre el castellano de Coucy y la dama de Fayel. En realidad, cada poema constituye por sí sólo un verdadero reflejo del estado de ánimo del héroe. Sin embargo, Jakemes, a través del narrador, introduce estas composiciones, haciendo siempre una breve presentación en la que describe tanto el estado psicológico del protagonista como la situación que da lugar a la composición del poema. Finalmente, podemos señalar que el propio Jakemes se convierte en trovador al dedicar toda la novela, como si fuera una “canço de amor”, a la mujer que ama, concluyéndola incluso con un acróstico que sólo ella sabrá descifrar:

Et pour ytant k'Amours m'a pris
Et en son siervice m'a mis,
En l'onnour d'une dame gente
Ai je mis men coer et m'entente
En rimer ceste histore chi.
Et men non nonmerai aussi,
Si c'on ne s'en piercevera
Qui l'engien trouver ne sara,
J'en sui certains, car n'aferoit
A personne qui fait l'aroit,
Kon le tenroit a vanterie,
Espoir, ou a melancolie;
Mais, se celle pour qui fait l'ai
En seit nouvelle, bien le sai,
S'il li plaist, bien guerredonné
Me sera, s'il li vient en gré.
(vv. 8245-8260)

La crítica actual acepta que el autor sólo promete revelar su nombre y por lo tanto el acróstico debe detenerse en el verso 8260, dando como resultado el nombre de “Jakemes”²⁴. Con este único dato muy poco se ha podido averiguar acerca de su biografía, todo permanece

²³ Véase Di Febo, M. “Ignauré: la parodie dialectique ou le détournement du symbolisme courtois”, in *Cahiers de Recherches Médiévales*, 5, 1998, p.168.

²⁴ Para una información más detallada acerca de las interpretaciones del nombre del autor, véase: Charles Langlois, *La vie en France au Moyen Age. De la fin du XI^e siècle au milieu du XIV^e siècle d'après des romans mondains du temps*. (Paris, Hachette, 1924) Genève, Slatkine Reprints, 1970, 1er volume, p.222. Maurice Delbouille, “L'auteur du roman du châtelain de Coucy est-il Jacques Bretel? ”, in *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 10, pp.29 y siguientes. Faith Lyons, “Le Castelain de Couci par Jakemes”, in *Les éléments descriptifs dans le roman d'aventure au XIII^e siècle*. Genève, Librairie Droz, 1965, p.151.

en el terreno de las suposiciones y de las hipótesis. Para Maurice Delbouille, se trataría de un pequeño señor sin gran fortuna, que probablemente tampoco llegó a ser un poeta de profesión, aunque una cosa es totalmente cierta: « Jakemes avait du talent et cela seul importe, comme le prouve le succès qu'obtint son oeuvre »²⁵.

El éxito que tuvo esta obra desde el primer momento de su aparición debe analizarse desde diferentes puntos de vista. En primer lugar, es cierto que retoma uno de los temas más atractivos desarrollados a lo largo de la Edad Media, “el corazón comido”, que aparece aquí como la culminación de una historia trágica de amor adúltero, de celos y de venganza cruel. Sin embargo, no es menos cierto que los numerosos elementos de la realidad de los que Jakemes se nutre para confeccionar su novela la acercaban enormemente al público al que iba destinada, que sin duda también supo apreciar la riqueza compositiva y la hábil maestría con la que su autor consiguió insertar las canciones, superando con creces la técnica narrativa de las llamadas novelas realistas del siglo XIII e incluso de las denominadas novelas con inserciones líricas.

M^a JESÚS SALILLAS PARICIO

Facultad de Educación (Universidad de Zaragoza)

²⁵ Delbouille, M., *Le Roman du Castelain de Couci*, *op.cit.*, p.LXXVI.

Percepción y realidad en la novela medieval

Como señala Jacques Ribard en su obra *Littérature et Symbolisme*, la literatura medieval es « une écriture symbolique au service d'une visée allégorique »¹. A partir del XIII los escritores alcanzan una mayor concepción intelectual y funcional del símbolo dando paso a la alegoría, cuya obra más representativa es el *Roman de la Rose*.

En una época en la que el individuo no importa tanto como el grupo, la literatura es un lienzo en el que se plasma la mentalidad con la que el hombre del medievo valora su mundo particular así como el mundo cósmico y social, de manera que su visión poco tiene de original al adecuarse a unos parámetros y códigos comunes. De todos es sabido que el pensamiento medieval es guiado por las “autoridades”, maestros universitarios y eclesiásticos que imponen una férrea tiranía intelectual. Por otra parte, el universo medieval está construido sobre una red de correspondencias perfectamente diseñadas: una imagen sensible remite a una realidad profunda al mismo tiempo que se relaciona con otras imágenes que contribuyen a delimitarla dentro de un significado o realidad superior. Dicho de otro modo, la literatura medieval está configurada y sostenida por numerosos elementos simbólicos, entendiendo por símbolo el hecho de atribuir un valor intelectual a una realidad física o sensible (objeto, lugar, gesto, etc.), valor que va más allá del que recibe en el uso normal del lenguaje².

El símbolo genera, por lo tanto, una realidad paralela que, por encontrarse *a priori* oculta, escapa a la mirada del profano. La búsqueda se dificulta además por los juegos de espejos (*speculum*) que conducen a numerosos extravíos hasta que finalmente la verdad se revela como la auténtica realidad del decorado simbólico. Y es que en el universo medieval cristiano, los valores del espíritu y las ideas se expresan a través de apariencias físicas o sensibles; o, al revés, las percepciones que llegan a través de los sentidos y de la experiencia sirven de vehículo para el conocimiento superior.

Desde este planteamiento, se tiende a mirar más allá de lo mediato, del mundo perceptivo de *hic et nunc*, de ahí que se dinamice la dialéctica del *ser vs parecer*. La apariencia sensible no remite a sí misma, si no a otro concepto que se ordena y sistematiza dentro de un espacio superior que encuentra su representación en el imaginario medieval y en

¹ Ribard, J., *Le Moyen Âge. Littérature et symbolisme*. Paris, H. Champion, 1984, p.11.

² Haidu, P., *Lion-queue,-coupée. L'écart symbolique chez Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1972, pp.14-15.

la propia creatividad del autor. Esta complejidad inicial se ve acrecentada de manera especial por la polivalencia del símbolo, de modo que para interpretarlo y descodificarlo correctamente, el hombre del medievo se guía por un código de valores que la *auctoritas* ha fundamentado en una visión teocéntrica que escinde el universo físico y espiritual en una dicotomía: Dios con sus valores y atributos como la luz, el bien, la virtud, la verdad, etc., y Satán con sus opuestos: las tinieblas, el mal, el pecado, la felonía, etc. Jacques Le Goff, gran estudioso de la Edad Media, ha puesto de relieve la inquietud que genera en el hombre medieval esa situación divergente en la que las cosas y los seres no son lo que parecen o no parecen lo que son. Desde el momento en que se tiene conciencia de que la realidad sensible es una pura ilusión, los hombres desconfían de las personas y cosas y erigen una ética fundamentada en la *verdad* como valor absoluto que oponen a la mentira. *Le mensonge* está por doquier: en la traición, en los felones, en los hipócritas, en los que se cobijan en las apariencias para falsear y enmascarar la verdad.

Por su parte, la Iglesia insiste en la necesidad de ir más allá de las apariencias propias de la vida terrenal para trascender a otra realidad superior y espiritual. Hay un pasaje literario que ejemplifica magníficamente esta dicotomía. Este pasaje no es otro que el de la tumba que Lancelot encuentra durante su andadura por Gorre. Si el hermoso sepulcro testimonia la condición mortal del héroe, pues está delante de su propia sepultura, el interior de ésta, mucho más bello, según las palabras del monje (v. 1888), le incita a descubrir su ser inmortal (el alma) y la verdad sobre su destino: él será el libertador del pueblo en cautividad pues al levantar la pesada losa se ha cumplido el oráculo (vv. 1900-09)³.

Sin embargo, a pesar de toda la prédica religiosa, lo cierto es que el hombre de la Edad Media se deja llevar por las apariencias, de ahí que se opere con frecuencia una divergencia entre la apariencia sensible y la realidad verdadera. Además, los textos escolásticos y la literatura muestran en muchas ocasiones diferencias más o menos sutiles con la *lectio* convertida en norma, de manera que el sistema de correspondencias simbólicas se altera trastocando e, incluso, invirtiendo el sentido. Nuestro interés en el presente estudio se centrará, por tanto, en algunos de estos “desvíos” o *écarts* que analizaremos para comprender mejor sus mecanismos operativos y su finalidad dentro del contexto narrativo. Basándonos en la oposición entre *percepción* y *realidad* o, si se prefiere, entre *parecer* y *ser* tendremos en cuenta los dos ejes semánticos siguientes:

³ Chrétien de Troyes, *Le chevalier de la charrette*. Ed. de M. Roques, Paris, Champion [C.F.M.A.], 1975, vv. 3540-5. Citaremos por esta edición.

- una valoración positiva de la percepción que remite a una realidad negativa.
- una valoración negativa de la percepción que remite a una realidad positiva.

Dada la mediación que tienen los sentidos en la percepción de los seres y cosas, y en la manifestación de lo invisible, hemos elegido *el cuerpo humano* como punto de partida, siendo completado con la *vestimenta* que se convierte en un *signum* social y moral, y ambos cobran importancia con la aparición de la vida cortesana y la difusión del ideal cortés, que impone una mayor preocupación por la apariencia.

El cuerpo

En el espacio social, los valores de la experiencia colectiva se hacen explícitos a través de imágenes significativas siendo el cuerpo el que genera, a través de los sentidos, la mayor fuente de metáforas.

Con el cuerpo humano el espacio se personaliza en la Edad Media: el hombre toma conciencia de ser un microcosmos del mundo⁴ y su relación con él impone la distinción entre izquierda y derecha, arriba y abajo, interior y exterior. Además, la experiencia corporal del espacio introduce las nociones de movimiento y quietud. Por otra parte, si el hombre del medievo quiere conocer el universo debe antes, como réplica de éste, conocerse a sí mismo. Este conocimiento ontológico se justifica también por el hecho de que Dios creó al hombre a su imagen y semejanza dotándole de alma. Este origen es el responsable de la concepción medieval sobre el cuerpo humano: como máxima general todos los cuerpos bellos– y bellos suelen ser los héroes y las heroínas de la literatura–, lo son porque poseen por encima de todo virtudes cristianas que hacen brillar su alma, de manera que su reflejo dota al cuerpo de luz y armonía. Esta relación entre cuerpo y alma, belleza y espiritualidad lleva a decir a Ulrico de Estrasburgo: « La luz corporal es la causa eficiente y formal de todas las bellezas sensibles »⁵. Recordemos, por ejemplo, la belleza de Enide cuyo “interior”, en palabras de su padre, es todavía más bello⁶; y la de Blanchefleur que transluce la inocencia de la *pucele* o la del

⁴ Véase el parentesco que existe entre el hombre, el mundo y los elementos en Davy, M. M., *Initiation à la symbolique romane*. Paris, Flammarion, 1977, pp.39 y ss.

⁵ “lux corporalix est formaliter et causaliter pulchitudo omnium visibilium”. Citado por De Bruyne, E., *Historia de la Estética*. Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1963, t. II, p.644.

⁶ “Molt est bele, mes mialz asez
vaut ses savoirs que sa biautez:
onques Dex ne fist rien tant saige
ne qui tant soit de franc coraige” (Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*. Ed. de M. Roques. Paris, Champion [C.F.M.A.], 1978, vv. 537-40). Citaremos por esta edición.

propio Charlemagne cuya barba blanca y facciones nobles revelan en él al elegido de Dios para defender a la cristiandad en la lucha contra el infiel.

Sin embargo, no siempre las equivalencias entre percepción y realidad siguen el canon establecido, a veces la literatura nos muestra que la percepción puede ser engañosa. Méléagant⁷, Ganelon⁸ y tantos otros felones nos son descritos como caballeros gallardos y hermosos pero su alma, en cambio, es negra por el pecado, de manera que la materia puede ser equívoca y la prestancia exterior no corresponder con la fealdad interior: *anima curva in recto corpore*, afirmaba Bernardo de Claraval. Quizá, la presencia de esta distorsión en la literatura medieval, y especialmente en la literatura caballeresca, se explique por el interés de los autores, muchos de ellos pertenecientes a la clerecía, de enseñar una lección moral a los caballeros que escuchan el relato. Esta lección muestra lo buenos caballeros que hubieran sido, pues están dotados de todas las virtudes guerreras, si no fuera porque se han dejado pervertir por el orgullo, la felonía, la codicia y otros pecados que afectan a los guerreros. En este sentido se encaminan las palabras del narrador cuando dice de Méléagant: « Nus ne fust miaudres chevaliers / se fel et deslëaus ne fust; » (vv. 3164-5).

En ocasiones, las percepciones engañosas pueden deberse al desconocimiento de los códigos sociales y por lo tanto de su interpretación, o a las características del ámbito en el que se sitúa el sujeto que pueden distorsionar o entorpecer su percepción. En el hermoso episodio del encuentro de Perceval con los caballeros que recorren el bosque, episodio que se sitúa al comienzo de la novela del *Grial*, concurren las dos circunstancias antes mencionadas; es decir, Perceval es un joven ignorante que ha vivido aislado en el bosque con su madre viuda que lo ha protegido de los peligros que entraña la caballería; una mañana, Perceval se interna en la floresta para cazar con sus venablos. En este espacio agreste y tupido que impide ver lo que sucede en su interior –de hecho, el bosque pertenece al ámbito del *oído*–, Perceval oye primero el tremendo estruendo que causan las armaduras de unos caballeros, así como los cascos de sus caballos. Cómo *no los ve* (« Li vaslez ot et ne voit pas »)⁹, asocia el estruendo con la falta de armonía y el caos, y por ello, con el diablo: « Par m'ame, / voir me dist ma

⁷ “Molt estoit genz et bien aperz
Meliaganz, et bien tailliez,
De braz, de janbes et de piez,
et li haumes et li escuz...

trop bien et bel li avenoient” (Chrétien de Troyes, *Le chevalier de la charrette*. Ed. de M. Roques, Paris, Champion [C.F.M.A.], 1975, vv. 3540-5). Citaremos por esta edición.

⁸ “Et le conte Ganelon [...] est resté en sa tunique de soie. / il avait les yeux vairons et le visage fier, / le corps bien fait et la poitrine large; / il est si beau que tous ses pairs le contemplent.” *La Chanson de Roland*. Ed. de G. Moignet. Paris, Bordas, L. XX, vv. 280 y ss.

⁹ Chrétien de Troyes, *Le conte du Graal* (Perceval). Ed. de F. Lecoy. Paris, H. Champion (“C.F.M.A.”), 1979, v. 111. Nuestras citas a la obra remitirán a esta edición.

mere, ma dame / qui me dist que deable sont / plus esfreé que rien del mont; » (vv. 113-6).

Poco después los caballeros llegan ante él, lo que permite al muchacho verlos:

Et quant il les vit en apert,
que del bois furent descovert
et vit les haubers fremianz
et les hiaumes clers et luisanz,
et vit le vert et le vermoil
reuire contre le soloil,
et l'or et l'azur et l'argent,
se li fu mout et bel et gent (vv. 127-134).

En esta ocasión, la visión –para él celestial– le conduce a considerarlos *ángeles* que son « les plus beles choses qui soient, / fors Deu, qui est plus biax que tuit » (vv. 142-3). Como podemos observar, hay dos interpretaciones erróneas y cada una de ellas toma como punto de partida un sentido. En primer lugar, la percepción auditiva origina una valoración negativa: el *ruido* asociado a la *fealdad* y al *Mal*, de modo que en su ignorancia los considera diablos. En segundo lugar, la percepción visual conlleva una valoración positiva y opuesta a la anterior: en este caso, el ojo se asocia con símbolos luminosos y ascensionales (centelleantes, claros, relucientes, resplandecer, sol, blanco, oro, plata y azur) por lo que todo el conjunto le parece « muy hermoso y muy agradable », de ahí su asociación con los ángeles que encarnan el arquetipo de la suma belleza espiritual. Esta asociación de los caballeros con ángeles no es, de todas maneras, extraña en la Edad Media si tenemos en cuenta que la caballería era considerada como la « militia Chriti »¹⁰, por lo que la apreciación del ingenuo Perceval, sin ser cierta, se aproxima a la verdad en cuanto que los caballeros encarnan la virtud y luchan por el Bien.

Veamos ahora el caso contrario. Los cuerpos feos, tullidos y deformes provocan el desprecio social por su fealdad estética y por el hecho de considerar su cuerpo como la carcasa abominable de un alma corrompida. La fealdad corporal se entiende como falta de armonía y puede provenir de la desproporción del cuerpo ya que la gracia de las proporciones lleva consigo la perfección y, por lo tanto, la belleza. Por eso, los gigantes y los enanos evidencian para el hombre medieval la desmesura del vicio o la carencia de virtud. Esta *visión* negativa se recoge por doquier en la literatura medieval, sin embargo, puede suceder que de nuevo la materia corporal sea ambigua y que un cuerpo deforme o tullido albergue un alma hermosa (*in curvo corpore recta anima*), como es el caso de Guivret le Petit en *Erec* y del

¹⁰ «La gloire et le mérite eternal sont la récompense du chevalier qui combat dans l'esprit du Christ, est celui que est vaincu dans le combat est un martyr». Köhler, E., *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*. Paris, Gallimard, 1970, p.134, n. 69.

Rey Pescador en *Le Graal*. En cuanto a la fealdad, ésta define al cuidador de toros en *Yvain*, tal es así que el narrador se toma su tiempo para describirlo:

si vi qu'il ot grosse la teste
plus que roncins ne autre beste,
chevox mechiez et front pelé,
s'ot pres de deus espanz de lé,
oroilles mossues et granz
autiex com a uns olifanz,
les sorcix granz et le vis plat,
ialz de çuete, et nes de chat,
boche fandue come lous,
danz de sengler aguz et rous,
barbe rosse, grenons tortiz,
et le manton aers au piz,
longue eschine torte et boçue ¹¹

Lo que hace de este personaje un ser horrendo es la desproporción de sus formas, su divergencia con la “apariencia” humana (muchos de sus rasgos se asemejan a formas animales) y la falta de luminosidad de la materia (qui resanbloit Mor », v. 286), sobre todo, si tenemos en cuenta que la luz es –para la estética medieval– la causa del esplendor de la belleza, así como un reflejo del alma tal y como predicaban los Padres de la Iglesia. La primera percepción que produce este pastor « hideus a desmesure » (v. 287) es de espanto, acrecentado por encontrarse en compañía de toros salvajes y en el bosque, espacio intermedio entre el mundo civilizado y el Otro Mundo celta, un ámbito donde moran el Mal y el peligro. Esta primera percepción visual queda, no obstante, neutralizada con la actitud del personaje que presta su ayuda a todo aquél que la requiere indicando el camino de la aventura. De nuevo se rompe la correlación entre el significante corporal y el significado que remite a otra realidad más simple: no es un demonio u otro ser maléfico, sólo un ser de naturaleza inferior, un rústico, lo que en parte explica su falta de belleza.

La vestimenta

La vestimenta forma parte de la sociedad del “parecer” y aunque San Francisco hace de la desnudez virtud, lo cierto es que los cuerpos se cubren de acuerdo con la posición social que se ocupa. A partir del siglo XII con el resurgimiento económico, el lujo en la vestimenta, especialmente en el traje femenino, se convierte en signo de clase adinerada o aristocrática. Las ricas sedas, los brocados en oro, las pieles como la marta y el armiño revisten suntuosamente los cuerpos de las mujeres realzando su esplendor en las veladas cortesanas.

¹¹ Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion (Yvain)*. Ed. de M. Roques. Paris, H. Champion [C.F.M.A.], 1982, vv. 293 y ss.

Paradójicamente, la percepción de la belleza femenina estimula el deseo masculino y alienta la imaginación que recorre el camino inverso desvistiendo el cuerpo de la mujer para soñarlo gozosamente desnudo. Recordemos los poemas de los *trovadores* occitanos. Aquí pues, la imagen sensible se opone a la imagen soñada.

Cuando Erec conoce a Enide, ella es la hija de un pobre pero honrado valvasor. La decadencia material y social del padre se refleja en el vestido humilde de Enide que *aparece* pobre en su desnudez:

Dites moi, biax ostes, fet il,
de tant povre robe et si vil
por qu'est vostre fille atornee,
qui tant est bele et bien senee? (vv.505-8)

Sin embargo, la falta de ornamentación y artificio pone de relieve con mayor énfasis la belleza sin par de su cuerpo. Cómo señalan los Santos Padres, solamente las cosas que en sí mismas no poseen belleza exigen adornos exteriores¹². La belleza de Enide la hace deseable a los ojos de Erec, que la contempla con deleite (vv. 1466-1481); su virtud la hace además digna de admiración. El joven no se deja llevar por la primera impresión engañosa y negativa: su pobreza; son las apreciaciones estéticas y espirituales las que contribuyen a formar una opinión positiva y la *pucele* le cautiva el corazón. Sin embargo, las apariencias sociales no deben ser descuidadas y Erec conducirá a Enide a la Corte Artúrica para que la reina le de un traje digno de su ascensión social (vv. 1331-5; 1615ss) y, en efecto, Guenièvre revestirá a la doncella con un traje apropiado para una princesa. Ser y parecer, percepción y realidad se corresponden ahora perfectamente gracias a la ceremonia de investidura, pues hay que « maintenir l'ordre social par la différenciation vestimentaire »¹³.

En cuanto a la vestimenta masculina nos centraremos en los disfraces que usa Tristan. Efectivamente, en *Tristan et Iseut*, Tristan esconde su identidad con diversos disfraces: juglar (Tantris), leproso, peregrino y loco. Se sirve de ellos para evitar un peligro¹⁴, o para poder acercarse a su amada Iseut sin riesgo a ser descubierto¹⁵. Por la pasión que siente por la reina,

la esposa de Marco, Tristan ha caído en el pecado (adulterio) y en el deshonor, como caballero, al afrentar a su rey. Todo ello hacen de Tristan un caballero dominado por la pasión

¹² Véase E. de Bruyne, *op.cit.*, t. II, p.539.

¹³ Le Goff, J., *La civilisation de l'Occident médiéval*. Paris, Flammarion, 1964, p.329.

¹⁴ Se presenta, por ejemplo, en la corte de Irlanda como un juglar para evitar que lo identifiquen como el vencedor del Morholt, lo que le conduciría a una muerte segura.

y, por consiguiente, un héroe en decadencia, un ser oscuro que abandona los espacios abiertos y la espada¹⁶ para utilizar, en cambio, la máscara, los ardides y huir constantemente. Esta *ocultación* tras un ropaje que no le pertenece por clase, este querer aparentar lo que no se supone en la época medieval cometer un gran pecado¹⁷ y desde luego, en este caso revela sin ninguna duda, como ya hemos dicho, la degradación del personaje¹⁸. Y si bien la percepción es engañosa frente a la realidad, lo cierto es que la función de la máscara se invierte y en vez de ocultar sirve para evidenciar la decadencia espiritual y, por lo tanto, caballescica de aquél que fue vencedor del Morholt y del dragón. Posiblemente, no exista otra novela medieval que mejor represente el juego de las percepciones engañosas y las realidades verdaderas, de la ilusión y mentira que adquieren la solidez de la certeza. « Aquí –como señala Roberto Ruiz Capellán–, los sanos pueden ser leprosos, el leproso goza de envidiable salud... la ambigüedad es la pura evidencia »¹⁹.

Conclusiones

Tras este breve esbozo de un planteamiento mucho más amplio y complejo, hemos podido observar las divergencias que en ocasiones se producen en relación con los cánones establecidos. Las razones pueden ser variadas. Quizá los autores tratan de legitimar la diversidad de enfoques, es decir, la *concordia discordantium canonum* (“el acuerdo de los cánones discordantes”), como dirá Graciano²⁰, en un intento de que el pensamiento medieval sea tan diverso como el propio universo. Quizá también, este juego plural esconda tras la discordancia una intención más perspicaz y subversiva: escapar del control de lo aceptado y aceptable, es definitiva, de lo impuesto, para ir más allá en la búsqueda de mayores libertades en el camino hacia la modernidad. Desde este planteamiento, por qué no ver entonces un rechazo al maniqueísmo cristiano que atenaza las conciencias. Siguiendo nuestro argumento, la imagen del cuidador de toros, síntesis del hombre salvaje y del monstruo, lo mismo que los seres deformes, pequeños, etc., supondrían una contestación contra la idea del hombre *ad*

¹⁵ Recordemos su disfraz de leproso para ayudar a pasar a Iseo el cenagal sin ser descubierto por Marco o por Arturo y hacer posible el juramento ambiguo que rescata a la reina ante los ojos del marido y de la sociedad.

¹⁶ La actitud que define al guerrero ejemplar es la de no rechazar nunca una prueba o un peligro por terribles que estos sean, he ahí su virtud y su coraje.

¹⁷ Ver J. Le Goff, *op.cit.*, p.329.

¹⁸ La armadura, las armas y el caballo constituyen el verdadero equipamiento del caballero. El valor, el color y la belleza de este ropaje caballescico tiene su propio significado dentro del universo épico y revelan el mérito del que las porta, es decir su situación social y espiritual. Véase, Salinero, M^a J., “El código vestimentario caballescico de Lanzarote del Lago”, *Cuadernos de Investigación Filológica* (CIF), XVIII (1992), pp.149-158; también “El simbolismo de la luz en algunos personajes de Chrétien de Troyes”, *Aproximaciones diversas al texto literario*, Universidad de Murcia, 1996, pp.201-208.

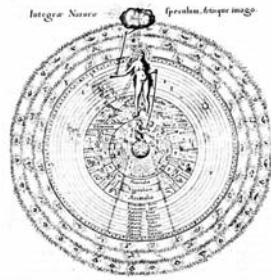
¹⁹ Bérroul, *Tristán e Iseo* (ed. y trad. R. Ruiz Capellán), Madrid, Cátedra (Letras Universales), 1985, XXIV.

imaginem Dei. Tristan, el héroe subversivo, reivindicaría con su *ivresse* amorosa la cordura del que tiene la valentía de saltarse las normas y de vivir en “un monde à l’envers”, el único espacio, que por otra parte, parece conceder al individuo una tregua para ser feliz y uno mismo frente al grupo. Por último, por qué no considerar los trajes femeninos que nos son descritos en su magnificencia como una revancha contra la pobreza y rusticidad de la vestimenta medieval (lana, lino, algodón, etc.) y, sobre todo, como un derecho al lujo frente al modelo cristiano impuesto de sencillez.

M^a JESÚS SALINERO CASCANTE

Universidad de La Rioja

²⁰ Citado por J. Le Goff, *op.cit.*, p.319.



Una percepción del universo literario de Fatou Diome

0. Introducción

Con el estudio de la obra de Fatou Diome pretendemos analizar la forma en la que una mujer emigrante en Europa percibe la sociedad de adopción, sin olvidarse del mundo vital que ha dejado atrás con el que mantiene lazos afectivos indiscutibles. El universo literario aludido en el título alberga en su interior ambos mundos: el de origen y el de adopción. La escritora, nacida en Senegal, reside desde hace años en Francia. La primera de sus publicaciones recoge una recopilación de cuentos bajo el título de *La Préférence nationale* (2001); y la segunda, *Le ventre de l'Atlantique* (2003), constituye una novela traducida a varias lenguas, entre ellas, al español.

El término *percepción*, palabra que centra el tema de análisis del congreso, está vinculado al aprendizaje y al pensamiento; la interrelación de estos elementos en el proceso cognitivo del ser humano es determinante para la adquisición del conocimiento del mundo. En la actualidad, se mantiene la idea de que existen distintas *categorías perceptuales* y se acepta que el mundo percibido por el hombre no es la duplicación del mundo real, sino que el individuo forma una visión de él derivada de su propia personalidad, de sus experiencias particulares y de la influencia del medio social en el que interacciona. Estos componentes psíquicos y culturales se encuentran determinados por la lengua, como B. Lee Whorf (1930) expuso hace tiempo.

Es evidente que todos podemos mirar un objeto y no ver lo mismo, cada persona tiene su propio patrón de conducta y cada modelo individual está mediatizado por la cultura en la que nace y se desarrolla. El término *percepción* se aplica en el título de este estudio con varios sentidos: primeramente, es una interpretación subjetiva; en segundo lugar, se trata de reflejar en este trabajo la valoración que efectúa un personaje novelístico, con un componente autobiográfico probado, de la realidad actual. Además, el lenguaje empleado por Diome en la narración proyecta su mundo referencial. El conjunto de estas visiones probablemente nos acerque a lo que constituye una situación concreta del siglo XXI: la multiculturalidad del mundo occidental.

1. Mundo de origen / mundo de adopción

De las dos obras publicadas por Fatou Diome hasta el momento, la novela propone una visión más completa de su mundo literario, por esa razón el presente análisis se refiere a esta obra en mayor medida, aunque existen elementos afines a los primeros cuentos como indicaremos. La escritora ofrece una percepción de la sociedad francesa desde su experiencia en este país europeo, pero su condición de mujer, nacida en un lugar geográfico tan específico como una isla, condiciona su visión de la existencia; la presencia del Atlántico es vital para sus habitantes y constituye un instrumento de interpretación de lo percibido, este océano que empapó aquella etapa inicial de su vida ha dejado una huella en su escritura. Las situaciones pasadas en la población senegalesa en la que transcurren los años de infancia y juventud se ofrecen al lector envueltas ya por el bálsamo del recuerdo, y su crueldad va a ser suavizada por la ironía. El mundo de adopción en el que ahora habita es analizado con la perspicacia de quien ha tenido que subsistir en la sociedad occidental con trabajos en los que se sufren humillaciones sin distinción de razas, pero en el que continúa viviendo porque, en este lugar, concurren las circunstancias adecuadas para realizar sus ilusiones: « [...] j'avance sous le ciel d'Europe en comptant mes pas et les petits mètres de rêve franchis »¹; en este nuevo espacio ha encontrado su dignidad de mujer, lo que no impide un sentimiento de nostalgia cada vez que abandona su país.

1.1. Relato autobiográfico y situación de la mujer africana

La biografía de Salie, la protagonista de *Le ventre de l'Atlantique*, descubre la trayectoria de la escritora porque ambas se identifican², y añade datos sobre la situación de la mujer en África. El personaje aclara que su historia personal constituye la única forma de reconocerse en la actualidad puesto que su documentación legal no la identifica, afirma con rotundidad: « Papiers! Ma mémoire c'est mon identité »³, su experiencia vital ha conformado su identidad. En el pasado de esta mujer, se erigen dos figuras esenciales: el maestro, Ndétare, y su abuela. Al primero le debe su formación: « [...] il m'a tout donné: la lettre, le chiffre, la clé du monde »⁴; este senegalés del 'exterior' para los vecinos del pueblo, ha realizado sus estudios en Francia, posee una amplia cultura, elegancia en su porte y una delicadeza de trato que le distinguen del resto de los habitantes de la isla de Niodior. Este hombre ha sido

¹ Diome, F., *Le ventre de l'Atlantique*, p.15.

² Entrevista concedida por F. Diome a *Africultures*, recogida en la bibliografía como página de Internet.

³ Diome, F., *op.cit.*, p.262.

⁴ *Ibid*, p.74.

desterrado a la isla por sus actividades sindicalistas. A la segunda persona le debe la vida porque la tradición hubiera preferido que esta hija ilegítima fuera declarada muerta al nacer. La abuela no solo ayudó a traerla al mundo y a que permaneciera en él, sino que, cuando era aún un bebé enfermizo por la falta de cuidados –permanecía horas tumbada entre los charcos del patio para que su padrastro no oyera su llanto–, esta anciana, llevándosela consigo, logró hacerla crecer sana con el cariño que le dispensó. Salie – *la fille qui est salie* – habla así de ella: « Alors *mater*? La mère à la maternité perpétuelle, ma grand-mère: *madre, mother, mamma mia, yaye boye, nénam, nakony*, maman chérie, ma mamie-maman, ma mère pour de bon! »⁵; por todo ello, la considera su verdadera madre.

La primera de las recriminaciones que la sociedad hace a Salie es su apellido, diferente a los habituales de la isla, donde se repiten siempre los mismos patronímicos. El nombre familiar equivale al carné de identidad occidental y matiza las connotaciones sociales de cada individuo. Este rasgo la aproxima a su maestro: « La répartition des noms de famille, guère variés, donne à voir la carte précise des quartiers [...]. Voilà ce qui excluait Ndétare, ce sénégalais de l'extérieur »⁶; todo aquel que no pertenezca a la ‘casta elegida’ de los nacidos en la isla queda excluido, aun siendo senegalés, y resulta un objetivo fácil para sus ataques.

En su infancia, las gentes del lugar le niegan incluso la legitimidad de asistir a la escuela por su calidad de *extranjera*, por ser bastarda y por pertenecer al sexo femenino; justificando el rechazo por la disminución de atención del maestro al resto de los niños. Sus peleas en los recreos se repiten por los insultos que le lanzan, hasta el día en el que este atento tutor encuentra la manera de hacerle comprender que su nombre significa *dignidad* y que, para demostrarla, debe trabajar seriamente, justificar su superioridad intelectual y, así, un día abandonaría *ce panier de crabes*, calificativo que Ndétare reserva a algunos habitantes de la aldea.

Este maestro había comprobado, personalmente, las vejaciones que sufrían las mujeres del lugar. El personaje, enamorado de una joven isleña, Sankèle, ve malograrse su relación con ella por la oposición paterna, su matrimonio se había concertado con otro hombre. Ndétare pierde mujer e hijo, porque el niño, engendrado fuera del matrimonio, no tuvo la suerte de Salie; el abuelo lo asfixia, minutos después del nacimiento. Sankèle debe huir de la isla para poder sobrevivir. Estas situaciones enfatizan la afirmación: « Sur ce coin de la Terre,

⁵ *Ibid*, p.85.

⁶ *Ibid*, p.87.

sur chaque bouche de femme est posée une main d'homme. Ainsi soit-il! »⁷. El amor compartido no tiene sitio en esta sociedad.

Por otro lado, la vida cotidiana de la mujer se llena de obligaciones laborales desde el amanecer para contribuir al sustento familiar:

Comme à l'accoutumée, les femmes s'étaient levées avec le chant du coq pour agiter le fond des puits, remplir les jarres vidées par les douches de la veille et celles de l'aube, couper du bois, faire tomber des ustensiles par mégarde dans les cuisines encore obscurcies par la traîne de la nuit, avant de cajoler le feu pour cuire la bouillie de mil du petit déjeuner qui embaumerait bientôt les salons⁸.

Por esta razón, cuando las madres van envejeciendo, los hijos deben aportar otras mujeres más jóvenes que resuelvan los quehaceres cotidianos. El hombre de *Barbès* afirma con claridad la finalidad para la que elige esposa, alega que es más barato que una criada. El número de esposas favorece el prestigio masculino; la madre de Salie es aceptada como segunda cónyuge porque, al ser madre soltera, el marido no debía de costear apenas dote, y esa situación la confinaba, asimismo, al silencio ante cualquier abuso.

Los asuntos expuestos explican que la protagonista, al volver a su isla de origen, se sienta invadida por las contradicciones: « Je vais chez moi comme on va à l'étranger, car je suis devenue l'*autre* pour ceux que je continue à appeler les miens »⁹. Pocas cosas comparte ahora con aquellos que considera suyos; la comunidad isleña la tranquiliza pero la ahoga, durante sus visitas debe soportar los juicios de los hombres que le censuran su divorcio y la culpabilizan por ello. En ocasiones, Salie envidia la serenidad de las amigas de la infancia que acatan los dictámenes de padres y esposos como si fuera la palabra divina, mujeres que parecen haber resuelto convenientemente todas las incógnitas que a ella la inquietan: « Menhirs sur le socle de la tradition, le tourbillon du brassage culturel qui me faisait vaciller les laissait indemnes »¹⁰, pero su vida actual transcurre por otros derroteros. Esa circunstancia motiva que ella añore el otro territorio que también forma parte de ella, el recuerdo de Francia y de las personas que allí la apoyan despierta su nostalgia: « Chez moi, j'étais nostalgique de l'ailleurs, où l'Autre est mien autrement »¹¹; la narradora afronta la dificultad de pertenecer a dos culturas.

⁷ *Ibid*, p.150.

⁸ *Ibid*, pp.265-266.

⁹ *Ibid*, p.190.

¹⁰ *Ibid*, p.69.

¹¹ *Ibid*, p.209.

Las palabras de la escritora muestran cómo la distancia matiza y aminora todas las diferencia engendradas, transformando las iras en cantos de amor (Diome, 2003a: 239). Años atrás, Fatou Diome no era tan benévola con la sociedad francesa, puesto que en los cuentos de *La Préférence nationale* recoge duros comentarios contra ella. Parte de ese rencor está causado por su fallido matrimonio con el *hombre blanco*, experiencia negativa que le lleva a escribir frases contra las leyes de regulación de emigrantes como la siguiente: « En repoussant la date de l'acquisition de la nationalité à deux ans après le mariage, il compte sur le caractère volage de ses compatriotes et le racisme de la belle-famille »¹². Además, se queja de la falta de atención estatal para las mujeres emigrantes porque los animales abandonados disfrutaban de mayores beneficios que ellas. Como trabajadora de la limpieza para costearse los estudios, Salie ha debido soportar insolencias y comprobar que para algún occidental ser africano es sinónimo de sumisión e ignorancia, por lo que ridiculiza ciertos comportamientos de ese tipo de ciudadano francés y muestra una ironía demoledora al describir algunas situaciones vividas:

– Toi savoir allumer vidéo? – Non, madame, répondis-je. Elle me considéra, mi-maternelle, mi-méprisante: – Toi tête pour réfléchir? Puis se tournant triomphalement vers son mari, avant de me jauger à nouveau, elle proféra: – Cogitum sum, je suis pensée, comme dirait Descartes. » [...] – Non Madame, Descartes dit Cogito ergo sum, c'est à dire « je pense donc je suis », comme on peut le lire dans son Discours de la Méthode. [...] Chère madame, les enfants de monsieur Banania sont aujourd'hui lettrés¹³.

Estas vivencias han sido superadas y asentadas en su memoria porque, a pesar de ellas, han surgido otras experiencias enriquecedoras que le han permitido establecer sólidas amistades.

Fatou Diome ve avanzar en Senegal costumbres que no son propias de sus gentes, destaca la expansión de la religión islámica entre pueblos que fueron animistas y paganos anteriormente. La escritora ignora los criterios por los que el Estado no interviene ante la proliferación de escuelas árabes y critica la falta de control sobre las personas que las dirigen, oradores que transforman sus interpretaciones de los escritos sagrados en la ley coránica: « [...] des faux dévots sont en train d'envahir le pays; pour propager leur doctrine, ils ouvrent des instituts, sous couvert d'aide humanitaire et dissemination des écoles arabes jusque dans les campagnes »¹⁴. Lanza una advertencia sobre el daño que causan todos estos predicadores con un torpe conocimiento del Corán, pero que cuentan con seguidores fervorosos entre sus

¹² Diome, F., *La Préférence nationale*, p.75.

¹³ *Ibid*, pp.69-70.

¹⁴ Diome, F., *Le ventre de l'Atlantique*, p.217.

compatriotas, constituyendo un factor de retraso para su pueblo y para la mujer de forma especial.

1.2. La emigración en Occidente

A través de la narración el lector deduce que el exilio no tiene que ver con razas ni con países, pues el sentimiento de extranjería se halla en la naturaleza de la escritora y no se deriva solo de su nueva vida en territorio francés. El mundo invisible del origen invade la memoria por entero, adquiriendo en ocasiones mayor entidad que la realidad presente.

En su relato se refleja la preocupación por la emigración de los jóvenes senegaleses, estrechamente vinculado a una adoración muy extendida por todo lo que proviene de Francia, la escritora considera que se trata de una colonización mental:

A leurs yeux, tout ce qui est inviable vient de France. Tenez, par exemple, la seule télévision qui leur permet de voir les matchs, elle vient de France. [...] Tous ceux qui occupent des postes importants au pays ont étudié en France. [...] Pour gagner les élections, le Père-de-la-nation gagne d'abord la France. [...] Alors, sur l'île, même si on ne sait pas distinguer, sur une carte, la France du Pérou, on sait en revanche qu'elle rime franchement avec chance¹⁵.

La colonización históricamente reconocida y sus perjuicios están presentes en *La Préférence nationale*, en ella formula acusaciones abiertas sobre el empobrecimiento causado a las tierras por el cultivo masivo del cacahuete y de la caña de azúcar, denuncia las expoliaciones de las minas de fosfatos, de aluminio y de oro que han enriquecido a los países europeos a expensas de los que permanecen en el subdesarrollo hoy en día. No olvida tampoco la contribución de sus antepasados a la victoria de los franceses en guerras pretéritas¹⁶: « [...] la France est un grenier sur pilotis, et certaines de ses poutres viennent d'Afrique ». Y expresa la necesidad de un reconocimiento público de esa deuda.

La emigración actual se ve reflejada en *Le ventre de l'Atlantique* con varios modelos. El más representativo es el hombre de *Barbès* porque personifica la prosperidad para los habitantes de la pequeña isla senegalesa, él se ha convertido en una personalidad local a quien consultar cualquier cuestión surgida en la comunidad. La influencia social de la que goza se forma a lo largo de los años, al ritmo de sus vacaciones veraniegas en las que adquiere progresivamente: casa, comercio y varias esposas, hasta el regreso definitivo. Estos elementos reflejan el bienestar económico para sus convecinos e incrementa su prestigio social. El personaje, ya instalado en la isla definitivamente, contará maravillas de la vida en París y de la grandiosidad de sus monumentos. Repetirá todos los clichés relativos a la sociedad del

¹⁵ *Ibid*, p.60.

desarrollo y a sus ciudadanos, fomentando en los jóvenes habitantes de Niodior la idea de paraíso fácil de alcanzar. Este hombre esconde de forma consciente la otra cara de la emigración que ha experimentado en persona. Desde su llegada a Francia, se vio obligado a mendigar en el metro, sobrevivir en el riguroso invierno gracias a la ayuda de *l'Armée du Salut* y realizar pequeños trabajos como peón hasta lograr un empleo de vigilante en un supermercado.

La contrafigura de este relativo éxito europeo la encarna Moussa, otro modelo de exiliado por la pobreza, convertido en esperanza familiar al obtener una plaza en un equipo de fútbol francés. Los inconvenientes que surgen para su incorporación al equipo se solucionan con facilidad por la corrupción que rige en su país. Pero, pese a sus buenos deseos y a su esfuerzo, este jugador no alcanza los objetivos que el equipo esperaba de él por lo que, meses después, será repatriado a Senegal. El hecho de volver con las manos vacías lo convierte en el paria de la aldea. Moussa, descendiente de la nobleza *guelgwaar*, no soporta la situación de fracaso y de desamparo por lo que termina suicidándose en el mar. Su ejemplo será repetido a menudo a los jóvenes futbolistas por el maestro y entrenador del equipo local para que no caigan en las redes de la emigración. A pesar de todo, ellos hacen oídos sordos a sus recomendaciones y acuden a las clases de Ndétare para el aprendizaje de la lengua francesa, instrumento necesario para realizar sus deseos de viajar a Francia.

1.3. El espacio geográfico

El Atlántico centraliza muchas de las percepciones del mundo de los isleños. El título de la novela *Le ventre de l'Atlantique* es simbólico, la traducción española *En un lugar del Atlántico* pierde referencias claves de la narración. El proceso digestivo se utiliza con frecuencia como símil de evoluciones psíquicas o sociológicas, el vientre se relaciona estrechamente con las dificultades para la subsistencia elemental de los habitantes de la isla.

El océano que rodea este pequeño espacio establece el punto de orientación que acompaña cualquier movimiento vital de los habitantes, del nacimiento a la muerte. La venida al mundo de Salie, al aire libre, está acompañada de una fuerte tormenta que se relata como una amenaza celestial: « Un ciel borgne dardait l'Atlantique de son oeil rouge et lui intimait de livrer au monde le mystère niché dans son ventre »¹⁷; la tempestad parece manifestar el malestar cósmico por la ruptura de la tradición ocasionada con este nacimiento ilegítimo, anuncio de la convulsión social que causaría.

¹⁶ Diome, F., *La Préférence nationale*, p.80.

El océano marca el ritmo de la vida y devuelve la imagen de la sociedad isleña como un gran espejo, el Atlántico constituye el referente con el que medirse. Los habitantes de Niodior viven de la pesca por lo general, así que la supervivencia diaria depende de la situación de las aguas. De igual forma, las corrientes naturales del mar sirven para explicar la realidad; cuando se quiere marcar el rechazo de la población al maestro, Ndétare, la imagen textual empleada responde a un movimiento digestivo de rechazo; este detalle se armoniza con la visión que el propio personaje posee de sí mismo con respecto a sus vecinos, la narradora lo compara a los desechos que el océano va dejando alrededor del pueblo, señalando así su marginalidad. El Atlántico es invocado en una leyenda popular cuyas frases repite Moussa poco antes de su suicidio, sus palabras se refieren al océano como lugar de asilo para todo aquel que lo solicita y quiere encontrar un refugio definitivo. Pero, en esta ocasión, en la que parece que el oprobio familiar es total, su cuerpo no encontrará reposo y las corrientes marinas devuelven su cuerpo horas después de su desaparición.

Junto a la presencia del Atlántico, existe otro aspecto que influye en la visión de la realidad: la insularidad. El espacio geográfico reducido, las fronteras delimitadas por el mar, con dificultades para comunicarse con el exterior, son factores determinantes que condicionan el pensamiento y la forma de entender la vida de sus habitantes. El maestro confirma la transposición de la configuración espacial a las estructuras mentales de sus ciudadanos, para explicar su cortedad de miras. A su vez, la sociedad insular permanece homogénea, intransigente e inalterable sin aceptar a nadie que no reúna los requisitos que ya se han precisado, funcionando como un gueto.

En último lugar, Francia se presenta como paraíso en el que poder realizar los sueños tal como ya hemos expuesto, los ídolos de la juventud juegan en equipos franceses y las mujeres de los presidentes de la República proceden de ese país. Sin embargo, representa también el lugar de destrucción de las buenas costumbres aprendidas en la isla; encarna el espacio mítico de perdición del hombre. Allí ha estudiado Ndétare, el maestro; Moussa encuentra en Lyon su ruina, y los comentarios de las gentes sostienen haber reconocido a Sankèle en los bares de alterne parisinos.

2. Conclusión

El trabajo de Fatou Diome como escritora está vinculado a la magia, por los beneficios que de ella obtiene. Los fenómenos de hechicería y superstición están presentes en la vida

¹⁷ Diome, F., *Le ventre de l'Atlantique*, p.82.

diaria entre los senegaleses, la escritura representa para la novelista su particular sortilegio sobre el mundo, creyendo acercar dos culturas y dos continentes, tan alejados en numerosos aspectos, sobre su página de papel. Le proporciona, además, la deseada libertad para expresarse, la necesidad de comunicación se vincula especialmente con su pasado en el que fue privada de la presencia materna. La dedicatoria de sus dos libros se dirige a su madre, condenada al silencio, como forma de otorgarle la palabra. La lengua francesa le ha abierto la puerta de un mundo desconocido para muchos de sus compatriotas, en el que quiere permanecer sin cerrar esa vía de comunicación entre los dos.

Bibliografía

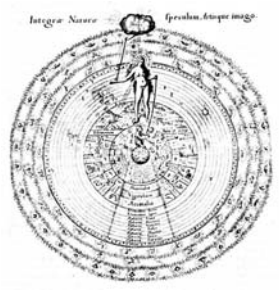
Diome, F., *La Préférence nationale*, Dakar, Présence Africaine, 2001.

Diome, F., *Le ventre de l'Atlantique*, Paris, Editions Anne Carrière, 2003a.

Diome, F., <http://www.africultures.com>, 2003b. Página visitada el 26-03-2005.

ÁNGELES SÁNCHEZ HERNÁNDEZ

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria



El lenguaje musical en la obra de André Fraigneau

André Fraigneau es un escritor francés nacido en Nîmes en 1905. Muy joven se va a París, decidido a conquistar la ciudad. A partir de 1930 obtiene cierta notoriedad con su primera novela, *Val de grâce*, lo que le permite ejercer una cierta influencia en los medios intelectuales de la capital. En el mundo editorial francés desempeñó un importante papel, sobre todo uniendo su nombre al de la Editorial Grasset. Gracias a su trabajo en esa firma conoció a Marguerite Yourcenar, al leer una obra de la misma sobre Grecia, *Pindare*, que la escritora había enviado a la editorial para su evaluación hacia ya un cierto tiempo. El primer lazo que le une a la autora de las *Mémoires d'Adrien* es este amor por Grecia que compartirán durante mucho tiempo y que se halla presente en sus obras respectivas. Más tarde, se convertirá en su gran amor, que la escritora inmortaliza en cierto modo en *Feux*, tal vez su libro más poético, que le está dedicado. Fraigneau se esconde tras el rostro de Hermès, ese dios griego, bello e enigmático.

Comparten también la afición por la historia y en ella encuentran los temas fundamentales que darán lugar a sus obras más representativas creando personajes inolvidables: Adrien y Zénon por lo que se refiere a Marguerite Yourcenar; Julien l'Apostat y Louis II de Bavière en lo que concierne Fraigneau. Éste recibe de Grasset el encargo de leer las *Mémoires d'Adrien* cuando la escritora remite el manuscrito a la editorial; su informe no es lo favorable que cabría esperar de una relación tan estrecha. Marguerite Yourcenar parece haber borrado completamente de su vida el recuerdo de Fraigneau; a pesar de ello, las obras de este escritor se encuentran en Petite Plaisance en su habitación, muy cerca de su cama. Es difícil evaluar el alcance de sus influencias respectivas. Es difícil comprender la profundidad de sus relaciones. Es evidente que André Fraigneau se aprovechó de esta relación con la escritora ya que ella contribuyó en cierto modo a sacarle del olvido, de un cierto purgatorio en el que se hallaba sumergido. Seguramente la historia literaria ha sido un poco injusta con él; influyeron en este rechazo sus ideas políticas por un lado y por otro sus tendencias homosexuales. Sobre todo sus ideas políticas, de las que podemos encontrar un cierto rastro en el personaje de Eric del *Coup de grâce* (1939) de Marguerite Yourcenar. A su vez, los húsares (Antoine Blondin, Frank, Roger Nimier y Jacques Laurent) tratarán de rehabilitarlo. La defensa de Fraigneau constituye uno de los escasos gestos realizados en común por este grupo de escritores.

Fraigneau comparte con ellos una gran admiración por Stendhal. Podemos pensar que su interés por la música se halla en parte explicado por esta admiración. El diálogo entre literatura y música es constante en la obra de Fraigneau, como lo es en la de Stendhal, incluso quizá con mayor fuerza y repercusión. Nosotros pensamos que no se trata de algo casual.

Como es el caso de Stendhal, la mayor parte de las novelas de Fraigneau pueden ser calificadas como *novelas de aprendizaje*. Nos describe el aprendizaje de sus héroes o heroínas. Hay que reconocer ciertamente que los primeros son más abundantes y más representativos que las segundas. Guillaume Francoeur, Julien, Louis II frente a Cynthia, Sabine o Nadège. En *Les étonnements de Guillaume Francoeur* (1960) –título que reúne las obras que tienen a ese personaje como protagonista: *L'Irrésistible* (1937), *Camp volant* (1937) y *La Fleur de l'âge* (1942), aunque se acepte de manera general que pueda ser también el héroe principal de la mayor parte de los relatos de *La grâce humaine*–, el aspecto autobiográfico es muy importante. En cierto modo Guillaume es el doble de Fraigneau y a través suyo podemos darnos cuenta de las obsesiones más importantes del escritor. Pensamos, por lo que se refiere a la música, que la educación y las preferencias de Francoeur reflejan las de Fraigneau y nos dicen muchos sobre sus estudios y sus gustos.

La música se halla en principio unida al recuerdo del piano, instrumento que se halla presente en la vida de Francoeur desde su infancia en que con frecuencia la imagen del padre brilla por su ausencia. Nos dice evocando las relaciones con su madre:

Je détestais cette pièce, la seule de la maison dont la laideur m'offusquât (la seule vivable, disait ma mère). Il y avait un piano d'acajou, un des premiers Pleyel, une machine à coudre, ma table d'écolier, une carte glacée de France, des bibliothèques vitrées creusées dans le mur.¹

El piano es evocado constantemente así como su educación musical. Francoeur tiene “mains de pianiste”, en Eldo de Murs (nombre que designa de hecho Montpellier) « une pianiste indifférente moulinait des valse à l'horizon », uno de los encantos de las hermanas Barbe y Victoria es el hecho de poseer un piano: « Elles m'ont demandé de prendre le café dans leur chambre, souvent. C'est agréable, il y a un piano. »² Francoeur encuentra a faltar el piano intensamente:

Francoeur s'était approché du piano dans le demi-cercle de la rotonde. Comme il y avait longtemps qu'il n'avait pu jouer! Ce demi-queue Pleyel à bouche ouverte attirait ses doigts. La

¹ Fraigneau, André, *Les étonnements de Guillaume Francoeur: L'Irrésistible*, Monaco, Éditions du Rocher, 1985, p.106.

² *Ibid.*, pp.54, 61 y 49.

privation de musique était une de celles dont il souffrait le plus depuis son départ d'Allemagne.³

Barbe le seduce en parte a causa de su amor por la música, canta con ligereza y puede comunicarse con ella « dans cet accord flexible de la mélodie ». Las sensaciones producidas por este ejercicio son fuertes y el escritor no se cansa de insistir en ello subrayando el « plaisir si vif » producido por « les premières mesures, les longs arpèges »⁴. Su respeto por este arte es profundo y después de escuchar una interpretación magistral él « n'osait pas [...] toucher le piano des demoiselles de la Garde »⁵. El piano y su manera característica de interpretar se hallan en el origen de la pasión que este irresistible despierta en el corazón de Barbe: « J'ai voulu travailler la musique, j'entendais votre façon de jouer, si peu classique, détestable en somme, mais voilà, c'est inoubliable »⁶, le confiesa la joven tras una corta ausencia.

Su conocimiento musical está, pues, unido a su formación. Se desarrolla con sus viajes de estudios. Con frecuencia la música, el viaje y el amor caminan juntos en la memoria de Francoeur. « Souvenirs de musique, souvenirs de voyage, souvenirs d'amour »⁷ se hallan evocados en el mundo cerrado de Murs. Es cierto que el estudio del piano, empezado muy pronto, en su infancia, desarrolló su sentido musical que estalla, cuando, a los dieciocho años, oye por primera vez en Berlín la música de Wagner. Hemos hablado de su amor, de su pasión por Grecia... Fraigneau adora el mundo clásico de la Antigüedad, el Mediterráneo clásico, Grecia pero también Italia, sin embargo el mundo germánico le atrae profundamente. Francoeur comparte estos sentimientos. Wagner constituye para este héroe un descubrimiento y a partir de ahí la pasión por su música le invade, del mismo modo que desarrolla sus estudios y sus investigaciones en torno a Louis II, otro rasgo común entre Francoeur y Fraigneau. *Le livre de raison d'un roi fou* se publica en 1956, pero, a la imagen de lo que le había sucedido a Marguerite Yourcenar con Adrien, coexiste durante mucho tiempo con su autor. Fraigneau está profundamente unido a sus personajes y realiza investigaciones detalladas y precisas sobre los mismos, cuando su inspiración es de carácter histórico.

Alemania es para él un punto de referencia. Nos dice a propósito de su período estudiantil: « Enfin, on vénérât des noms: Beethoven, Wagner, Hegel »⁸. Dos músicos. La influencia de Wagner es muy profunda. Podemos darnos cuenta de ello, a través de este texto en el que los mitos germánicos y los mitos griegos se alían por el intermediario de la música.

³ *Ibid.*, p.50.

⁴ *Ibid.*, p.50.

⁵ *Ibid.*, p.73.

⁶ *Ibid.*, p.123.

⁷ *Ibid.*, p.10.

On demanda au jeune homme de jouer quelque chose tout seul. Il prétendit ne connaître que de la musique ennuyeuse, se refusa, puis comme la tentation du piano était trop forte, il se rassit au tabouret, annonça l'ouverture de *L'Or du Rhin*.

Francoeur aimait plus que toute autre la musique monotone qui s'élève sur elle-même, comme une colonne, ou bien celle qui semble venir battre et recouvrir le même obstacle de silence comme une vague obstinée. Les développements l'ennuyaient, l'égarèrent. Il préférait recevoir ou lancer (si c'était lui qui jouait) des cercles identiques autour du pivot, de l'auditeur immobile. Aussi Rolf, Victoire, Barbe étaient-ils peu à peu prisonniers de cet anneau mille fois retombé sur lui-même. L'or frappé par Francoeur, trébuchait sur eux, s'amassait, jusqu'à les recouvrir d'un retentissant sépulcre des Atrides. Quand le pianiste leva les yeux, à cette place de la plage noire et lisse où s'était appuyée Ophélie, il y avait un coquillage d'or.⁹

Junto con Wagner, en la música noble, está también Chopin. Uno de los amigos de Francoeur en Murs, Rolf, es polaco y siente por Chopin una verdadera fascinación. Ello permite a Fraigneau expresar sus sentimientos con respecto a este compositor y sobre todo con respecto a su música, interpretada con fuerza y veracidad:

“Allons entendre votre Chopin”. Il savait que certaines Polonaises transportaient son camarade au plus haut degré de lui-même. Il fallait chercher l'exécutant. [...] “Assen, on veut du piano.” Le bougre souriait et l'on se hâtait vers quelque restaurant russe, ou même on entra chez un marchand de pianos. Assen ouvrait un Gaveau, un Pleyel dans l'arrière-boutique du restaurant ou du marchand. Il était affreux, et quand il jouait, bavait sur les touches. Mais on oubliait tout pendant la calvacade céleste que Francoeur et Rolf écoutaient debout comme si, promus à quelque principauté, ils avaient présidé une revue d'archanges.¹⁰

Podemos observar que con frecuencia el piano, en la pluma de Fraigneau, posee un nombre. No se trata simplemente de un instrumento, lo individualiza, lo que nos permite constatar sus conocimientos en materia de instrumentos. Junto con el piano, podemos encontrar con frecuencia el arpa y el violín. La música tiene el poder de transformar al héroe y a las personas que le rodean. Lo mismo sucede con cierto tipo de literatura que le gusta particularmente y que su doble nos ayuda a descubrir. Los libros de Fromentin, Stendhal, Valéry son sus libros de cabecera y las referencias a estos autores iluminan el texto como las referencias a la música.

La música forma parte de cualquier tipo de relación de Francoeur con el mundo, de la misma manera que la literatura. Como a él, a Sabine le gusta Jules Verne y como él « est férue de lecture et de concerts »¹¹. Barbe comparte también su amor por la música. Como otra heroína de Fraigneau, Cynthia, en *L'Amour vagabond*, se emociona con este arte.

⁸ *Ibid.*, p.68.

⁹ *Ibid.*, p.51.

¹⁰ *Ibid.*, p.73.

¹¹ *Ibid.*, p.54.

Las alusiones a la música no se limitan únicamente a la música elevada. Acompañan la vida cotidiana, podemos oír con frecuencia el “refrain d'ivrogne” de Rolf, o bien sabemos que tienen el poder de calmarlo.¹²

Por lo demás, a Francoeur le gusta la música popular, la que se halla al alcance de todo el mundo, la que distrae, la que canta las penas de amor. « Dans le vent de l'hiver, les manèges dispersaient leur petite musique », señala el estudiante. Manifiesta una atención particular por « la boutique aux chansons avec les phonographes à écouteurs hauts comme des bahuts où l'on voit le disque tourner sous une plaque de verre comme au fond d'une ruche. » Le gusta mirar las canciones de amor impresas, conoce cantantes como Mistinguet y Damia, que cantan las penas de amor. Reconoce algunas tonadas populares como *La Bayadère*, *Gigolette* o *Paganini*.¹³

También le gusta bailar el tango y lo hace casi con ternura cuando invita a Barbe. Este baile y la letra que lo acompaña se asemejan a las canciones de amor románticas que hemos evocado en el párrafo anterior. Fascinará a Cynthia en *L'Amour vagabond*. Fraigneau nos habla de nuevo de él en el volumen siguiente dedicado al período militar de Guillaume Francoeur, *Camp volant*.

Hemos visto que *L'Irrésistible* nos presentaba el aprendizaje como estudiante de Francoeur. *Camp volant* nos ofrece un aspecto complementario de este aprendizaje, porque se trata del servicio militar del héroe. Además, Fraigneau profundiza en los motivos que había evocado en la obra precedente por lo que respecta a Alemania, puesto que su servicio militar tiene lugar en este país.

Podremos encontrar, como es lógico en la vida militar, canciones fáciles, canciones románticas como "Alaska, terre promise", "Sous le soleil marocain", "Lilas Blancs", tonadas americanas, el sonido del piano mecánico o la música fabricada con objetos cotidianos para acompañar una canción tras el trabajo diario, canciones de borracho susurradas o cantadas por hombres cansados, que quieren escapar a la rutina de la vida militar.

La música interviene asimismo en metáforas muy bellas: « la musique noble de la douleur, de la solitude ou de l'orgueil »¹⁴, «...le Rhin paraissait l'attendre dans un immense repli de velours vert, appuyé à des rochers sombres, avec le choral grave de ses échos et son assemblée virile de bourgs crénelés...»¹⁵. Le permite comprender el alma alemana, percibiendo toda su profundidad y secreto, cuando entra por casualidad en un cafetín: « À

¹² *Ibid.*, pp.81 y 128.

¹³ *Ibid.*, p.66.

¹⁴ Fraigneau, André, *Les étonnements de Guillaume Francoeur: Camp volant*, op.cit., p.240.

¹⁵ *Ibid.*, p.283.

chaque mesure, le chant s'aggravait. Et Francoeur comprit que tout ce qu'il ne pouvait plus aller chercher confusément au bord du fleuve, aux angles des maisons – le secret puissant de l'Allemagne – était là, chantait pour lui seul, dans ce café indigne. »¹⁶

La música de este negro que trabaja en ese cafetín denominado Chicago le fascina. Es mejor que el “jazz grossier”¹⁷ que se oye con frecuencia en sitios como éste, pero a veces no le permiten oírlo. Allí encontrará a Sybille, con su pasión por el baile, con el pesimismo del tango:

Il la conduisait, mais c'était elle qui l'entraînait à la renverse, comme une sirène ravissant un plongeur naïf, dans un univers qui lui était familier, à elle, et que lui, avait oublié; celui de la musique, du rythme et du plaisir des corps faits pour se joindre.¹⁸

A estos bailes añade el vals que el cuerpo de sus nuevos amigos, entre los que se encuentra Sibylle, convierte en embriagador.¹⁹

Pero si la música popular tiene un lugar importante en *Camp volant*, tampoco podía faltar la evocación de la gran música, aquella que Fraigneau conoce bien y admira sin reservas, la de Wagner: « Les fantômes de Wagner se levèrent dans l'esprit de Guillaume. [...] les *Weinstube* si fermées et si accueillantes avec de la musique partout. »²⁰ La evocación de esta música se halla acompañada por la descripción atenta y enamorada del violín. En *L'Irrésistible* Fraigneau nos sumergía en el mundo del piano, aquí nos sumerge en el del violín, de la mano del amigo de Francoeur, Frédéric: con él puede compartir la música popular pero sobre todo la verdadera música:

[Francoeur] devant le bois qui avait la couleur d'un vin clair, devant la patine, exquise, du vernis tendre et doré comme un Titien, s'exclama:

“Mais c'est une pièce extraordinaire! Comment promènes-tu ça au régiment?”²¹

Fraigneau por boca de Francoeur juzga los interpretes como entendido en la materia y se deja llevar por su encanto, puesto que le abren las puertas de un paraíso musical pero sobre todo le permiten penetrar hasta las profundidades del alma alemana, que la música define de manera extraordinaria. Con frecuencia la música le sirve de intermediario para percibir en toda su complejidad la esencia de un país. Le sucede lo mismo con Grecia.

¹⁶ *Ibid.*, p.244.

¹⁷ *Ibid.*, p.265.

¹⁸ *Ibid.*, p.267.

¹⁹ *Ibid.*, p.269.

²⁰ *Ibid.*, p.206.

²¹ *Ibid.*, p.275.

Aussitôt après les accords du début, il fit chanter le violon merveilleux. Comme il n'y avait qu'un exemplaire de la partition, il jouait tout contre l'oreille de Guillaume et le pianiste, épouvanté d'avoir à déchiffrer tout en accompagnant, subissait cette plainte de la mélodie où passent les motifs étouffés de Tristan. En même temps, les paroles du lied, imprimées au-dessus des lignes de musique, transmettaient par intermittence leur message romantique, plein d'abîme, de néant, de nuit.²²

Francoeur había intentado enseñar la literatura francesa a su amigo a través de una fábula de La Fontaine. Era la revancha de Alemania con respecto a la literatura; se hallaba representada en este placer de amor. Por primera vez Francoeur opone la literatura a la música y concede a ésta la supremacía para comprender lo esencial de un pueblo o de una nación.

La vida militar evocada en *Camp Volant* conduce a Francoeur de nuevo a Alemania. En *La Fleur de l'âge*, la magia del viaje se adueña una vez más de la escritura, pero en esta ocasión el joven termina su aprendizaje visitando dos de los países que, exceptuando Alemania, le interesan más: Grecia y América. Como sucedía en los volúmenes anteriores música y literatura se mezclan en el alma de Francoeur. La música pertenece al orden de la sensibilidad, de la emoción, mientras que la literatura es más intelectual.

De la mano de Francoeur hemos revisado los gustos musicales de Fraigneau. De todos modos, estos se encuentran también materializados en otras obras de este autor. *Le livre de raison d'un roi fou* se halla dedicado, como era de esperar, al genio de Wagner. Louis II estaba enamorado del compositor y los acordes de la música wagneriana regulan toda su vida. La influencia y la presencia de Wagner en este libro tienen una importancia capital.

No obstante, el lado frívolo, ligero que existe también en las novelas dedicadas a Guillaume Francoeur, se halla en otra novela de aprendizaje, realizado esta vez por un ser de sexo femenino: *L'Amour vagabond*. La música ligera, esa música popular, suave que tanto parece gustarle a Francoeur se halla también en el corazón de esta novela junto con otros motivos característicos de la escritura de Fraigneau, como es sus preferencias por países como Francia e Italia, sin olvidar Francia.

Cynthia, la protagonista, es la hermana de Nadège, personaje femenino un tanto difuminado que había hecho su aparición en *Les étonnements de Guillaume Francoeur* unido al tema del suicidio por amor. Nadège, que había despertado durante un cierto tiempo la curiosidad de Guillaume, está casada felizmente; Cynthia la evoca constantemente. Nadège y su madre representan el espíritu de un cierto tipo de música francesas que les gusta de una manera particular. Este espíritu acompaña a Cynthia en sus peregrinaciones y los valeses de

²² *Ibid.*, p.278.

Lehar ponen un fondo musical a las intermitencias del corazón en donde quiera que se encuentre.

“De la musique, donc, avant toute chose”. Fraigneau utiliza abundantemente la música en sus obras. De todas maneras, es necesario señalar que las artes en general ocupan un lugar importante en sus novelas. El autor guiña constantemente el ojo a su lector para establecer una cierta complicidad intelectual. Siente un cierto placer en instruirle mientras describe los sentimientos que experimenta ante las obras de arte, las lecturas que realiza o la música. Da al mismo tiempo de esos fenómenos artísticos una interpretación particular, con frecuencia pertinente y llena de sentido.

Fraigneau no considera la música como un peligro para la literatura; la literatura se halla animada por la música y a su vez la presenta al lector a través de la palabra. Pero este tipo de literatura, tan próximo de las artes, que se ocupa de un mundo aristocrático y burgués y de todo lo que le puede agradar a este mundo porque es capaz de comprenderlo es quizá en sí misma un peligro. En la misma época en que Fraigneau escribe, otro autor, Paul Nizan, nacido en 1905, reivindica una literatura muy distinta, una literatura que debe tener en cuenta al proletariado, una literatura responsable. Y ello, a pesar de su admiración, compartida por Fraigneau, por Stendhal. Ciertamente se halla próximo del realismo socialista, mientras que Fraigneau está muy lejos de ese movimiento. Sus palabras y sus músicas no tienen la misma significación.

ÀNGELS SANTA

Universitat de Lleida

Représentation de la masculinité face à la féminité dans la littérature des Caraïbes

Une femme doit être patiente, c'est ça.
Et qu'est-ce que l'homme doit être avant tout?
Avant tout, répondait-il, un peu fanfaron, un homme
ne doit avoir peur ni de vivre ni de mourir.¹

Cette citation tirée de l'œuvre *Pluie et Vent sur Télumée Miracle* est celle qui va nous aider d'une certaine manière à mettre en rapport deux éléments vraiment importants dans la littérature des Caraïbes et qui sont représentés d'une façon claire à partir de l'image de l'homme et la femme.

L'opposition existante entre ces deux sexes est traitée à plusieurs reprises dans cette littérature où, tel qu'on pourra le voir à partir des œuvres de Simone Schwarz-Bart, la présence de l'homme n'est pas toujours vue comme élément positif. Dans cette œuvre concrètement, l'histoire se développe tout autour d'une famille où la féminité est celle qui règne dès le début jusqu'à la fin du roman; il s'agit de la famille Lougandor, représentée comme une vraie saga où son héroïne appelée Télumée nous raconte sa vie.

Le fait que le personnage féminin soit si privilégié dans ces histoires où les auteurs sont des femmes, nous fait penser à une sorte d'hommage à ce sexe qui essaie à tout prix de revendiquer son identité, une identité qui avant les années 50 n'était pas présente puisque les auteurs caribéens étaient avant tout des hommes pour qui, tel que Kathleen Gyssels l'affirme dans son œuvre *Filles de Solitude*², la représentation du couple homme/femme était vraiment compliquée.

Nous, les lecteurs aimons nous introduire dans les histoires vécues par les personnages et surtout les protagonistes et dans ce cas, c'est justement Télumée celle qui, en parcourant toute sa vie, nous invite à l'accompagner dans ce récit, où, comme j'ai dit auparavant la coexistence entre l'homme et la femme, ne sera pas la plus amiable.

D'un autre côté, il faut bien remarquer que tout au long de cette vie qu'on nous raconte à la façon d'une belle histoire empreinte d'éléments naturels tels que les fleurs, les

¹ Schwarz-Bart, S., *Pluie et Vent sur Télumée Miracle*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p.75.

animaux ainsi que toute une magie qui enveloppe le récit, l'aspect le plus remarquable est, sans aucun doute, l'influence qui exerce la grand-mère sur Télumée.

Cette femme, dénommée Reine Sans Nom à la fin de sa vie, est celle qui joue le rôle le plus important ainsi qu'intéressant dans ce roman. Toutes ces histoires des Caraïbes témoignent de ce leitmotiv où une personne âgée, toujours une femme, raconte l'histoire d'une famille à l'aide de sa petite fille, comme dans ce cas Télumée.

L'influence que ces femmes exercent sur leurs « descendantes » est incroyable, car normalement elles sont avides d'apprendre cette culture, disons cette magie exercée par elles-mêmes. En plus de cela, ce sentiment est tout à fait partagé car ces femmes désirent profondément que tout ce qu'elles connaissent, tout ce « pouvoir » qu'elles possèdent puisse être, dans un premier instant partagé en vie, et finalement, transmis et acquis d'une manière intacte à leur mort; c'est de cette manière qu'elles peuvent s'assurer le développement et la suite de leur propre saga.

Jeanne Hyvrard, manifeste dans son roman *Les doigts du figuier*³ l'importance de cette transmission de savoirs qui appartiennent en réalité à une culture où l'oralité agit comme véhicule de génération en génération:

Mémoire des profondeurs
Mémoire du refusé
Mémoire du vrai
Mémoire transmise de mère en fille
De jour en jour
De drame en drame
Mémoire transmise
Pour continuer à vivre
Et à survivre
A lutter
Et à renaître
Mémoire transmise
Par la maternité
Par la nuit
Par la mort
Pour qu'augmente la connaissance des femmes ⁴

Et bien, l'on peut se demander à présent quel est donc le rôle du mot « masculin » dans cette histoire? Est-ce que l'homme peut se faire un trou dans ce monde où tout paraît dominé par les femmes? Voilà donc un des points de départ qui peut nous amener à connaître le rôle qu'il peut jouer dans ce monde conjugué au féminin.

² Gyssels, K., *Filles de Solitude. Essai sur l'identité antillaise dans les auto-biographies de Simone et André Schwarz-Bart*, Paris, L'Harmattan, 1996, p.45.

³ Hyvrard, J., *Les doigts du figuier*, Minuit, 1977.

Si on prend comme point de repère l'œuvre dont j'ai parlé au début, c'est-à-dire, *Pluie et Vent sur Télumée Miracle*, ce qu'on peut percevoir clairement, c'est que depuis le début il y a trois hommes qui partageront d'une manière plus ou moins profonde la vie avec Télumée et que tous les trois abîment sa vie; tout d'abord Élie, qui représente l'amour de l'enfance puisqu'ils se connaissent lorsqu'ils sont très jeunes, Angebert, et finalement l'ange Medard, celui qui noie Télumée dans la tristesse et la solitude.

Mais ce qui caractérise vraiment Schwarz-Bart, c'est l'aisance stylistique qu'elle manifeste au moment où elle « dessine », à travers les mots, ces personnages masculins en employant essentiellement des comparaisons où la nature brille d'une manière incroyable. Elle montre au lecteur la possibilité de découvrir chaque trait personnel de ces hommes qu'elle compare normalement avec des animaux ou des plantes. Regardons donc un des exemples les plus significatifs, où elle décrit d'une manière générale ainsi qu'originale le caractère des hommes de Fond-Zombi, ce lieu où « la nuit avait des yeux, le vent des oreilles »⁵:

Ils rompaient os, brisaient matrices, abandonnaient leur propre sang à la misère, comme un crabe saisi vous lâche sa pince entre les doigts.⁶

Voyons donc que dans cet exemple l'homme est directement mis en rapport avec un crabe, animal qui, tel que l'on dit dans l'exemple a l'habitude de pincer, de faire mal, et voilà justement ce qu'on peut dire dans le cas de Télumée, puisqu'elle sera toujours victime de ces piqûres dont elle ne réussira jamais à échapper.

Le premier amour dans sa vie sera Élie, ils se connaissent très tôt, ils étaient encore des enfants et cependant ils commençaient déjà à imaginer, à penser à un futur ensemble, un futur que, même si tout au début allait être merveilleux, finalement il détruit leurs vies, surtout celle de notre protagoniste. La narratrice nous découvre à travers quelques expressions, le dénouement d'un drame que le lecteur ne découvrira que plus tard.

Ces deux enfants, trahis par l'innocence de la jeunesse, se demandent sur l'essence de l'amour entre l'homme et la femme, mais ce qui nous frappe vraiment c'est que Télumée essaie de découvrir la cause de la méchanceté des hommes à Fond-Zombi:

Pourquoi les hommes sont-ils comme cela?... Élie, Élie, dis-moi: le diable s'est-il installé à Fond-Zombi?... Ah, je voudrais bien le connaître par cœur, le moment où tu commenceras à me mentir.⁷

⁴ *Ibid.*, p.125-126.

⁵ Schwarz-Bart, S., *op.cit.*, p.75.

⁶ *Ibid.*, p.74.

C'est donc vraiment surprenant de voir comme cette fille commence à prédire d'une manière consciente qu'elle ne sera pas heureuse dans sa vie car l'homme qu'elle aimera, deviendra finalement un diable comme le reste.

À seize ans, Télumée décide de partir travailler chez la famille Desaragne même si Élie et sa bonne maman ne sont pas tout à fait d'accord puisque là on devait travailler la terre des Blancs et pour lui c'était une manière de ramasser la malédiction.

Évidemment, le départ de son « petit cabrisseau » devient le déclenchement de l'échec du couple; leurs rêves commencent à s'évanouir car Élie prétend tout contrôler, il veut tout savoir sur la vie de Télumée et son caractère commence à refléter un air violent:

Je te laisse gambader, mon petit cabrisseau, ta corde est longue entre mes mains mais je te la raccourcirai un jour, juste au ras de ton cou (...) j'ai l'œil sur l'animal et s'il fait un pas, je l'abats.⁸

Même si elle écoute et observe ce changement d'attitude de la part de « son zèbre », elle continue à l'aimer puisqu'elle croit avant tout à l'amour, tel que l'affirme dans un beau passage:

[...] l'amour. C'est ce qui nous fait vivre. Et si un homme ne te donne pas un ventre plein de manger, s'il te donne un cœur plein d'amour, cela suffit pour vivre.⁹

Pendant tout ce temps leur vie est un mélange ou plutôt une combinaison entre le bonheur et le malheur, entre la pureté et la méchanceté, entre le blanc et le noir, étant ces derniers les couleurs du zèbre, c'est-à-dire, d'Élie.

Finalement, il semble heureux puisque Télumée quitte les champs de canne et ils ont une maison à eux, mais en même temps une nouvelle tragédie s'installe chez l'âme de cette jeune fille car Élie tombe amoureux d'une autre femme, Laétitia, « une succulente canne à congo qu'il aspire »¹⁰

Evidemment c'est à partir de ce moment que la jalousie commence à se matérialiser dans le roman; Laetitia essaie de faire comprendre à Télumée que l'homme n'a été jamais fait pour une seule femme et cette dernière la compare avec la pourriture:

Laetitia, Laetitia, tu es très belle, c'est vrai, mais tu as la beauté du nénuphar qui vient dans l'eau croupie.¹¹

⁷ *Ibid.*, p.74.

⁸ *Ibid.*, p.109.

⁹ *Ibid.*, p.118.

¹⁰ *Ibid.*, p.141.

¹¹ *Ibid.*, p.144.

Ce malheur s'accroît juste au moment où un grand hivernage surprend Fond-Zombi en détruisant tous les champs cultivés ce qui crée chez l'âme d'Élie une violence incroyable étant donné qu'il perd son travail. Cette attitude est la même qu'il adopte vers Télumée, et c'est à ce moment-là qu'elle découvre ce qu'elle imaginait pendant son enfance: la similitude entre l'homme et le diable puisqu'il arrive même à lui faire quitter sa propre maison.

Une grande dépression envahit donc l'âme de notre protagoniste et c'est pour cette raison qu'elle décide de quitter cet homme si pareil à un monstre.

Le deuxième homme qui occupe la vie de Télumée est celui qui la rendra vraiment heureuse au moins, dans une courte période de sa vie; il s'agit d'Amboise, celui qui d'après sa bonne maman deviendrait le véritable amour de son « petit verre en cristal » tel qu'elle la nommait.

Arrivé aux mornes de Guadeloupe après avoir séjourné quelques années en France, il s'installe à Fond-Zombi où il est connu par les gens comme « la brebis égarée »¹² peut-être à cause de tout son passé turbulent; mais son plus grand malheur arrive au moment où il meurt brûlé dans l'usine où il venait d'organiser une grève avec ses copains à cause des mauvaises conditions que les scieurs sont en train de souffrir à ce moment-là.

Schwarz-Bart emploie encore une fois la comparaison métaphorique entre ses personnages et la nature, laquelle continue à être essentielle et, dans ce cas Amboise est comparé à « une roche qui ne bouge pas, qui t'attendra toute la vie »¹³. Voyons donc, qu'à partir de cet exemple le lecteur peut imaginer d'une certaine manière le caractère de cet homme qui « ne bouge pas » c'est-à-dire, une personne tranquille avant tout et qui arrive dans un moment critique dans la vie de Télumée, ce qui l'aidera à récupérer le sens et la joie de vivre. Lui-même se compare aussi avec un autre élément naturel « je suis un simple bout de bois »¹⁴: le bois, mot présent dans son prénom; et pourquoi pas imaginer aussi un possible jeu de mots: AM - BOIS - E, c'est-à-dire, en prenant le début et la fin du prénom « âme » et puis le mot bois, ce qui peut nous amener à interpréter le caractère de cette homme: un homme de cinquante ans avec une âme sereine, tel que l'air que l'on respire aux bois.

Bon, comme on peut voir, Télumée vient d'affronter un deuxième échec amoureux dans sa vie; essaiera-t-elle de continuer à la recherche de cet amour perdu, de cette personne qui puisse manifester ce qu'elle cherche dans sa malheureuse existence?

¹² *Ibid.*, p.224.

¹³ *Ibid.*, p.188.

¹⁴ *Ibid.*, p.211.

Et bien, même si c'est difficile à imaginer, oui, mais disons que cette fois-ci le troisième personnage « masculin » sera celui qui reflètera le mieux l'image du diable, malgré l'adjectif qu'on lui attribue puisqu'on l'appelle, en plaisantant, « l'ange Médard ». Dans ce cas, l'effet comparatif témoigne d'une négativité incroyable car il ressemble à une chauve-souris puisqu'il suce sa vie tel que cet animal le fait:

Avec ses petits bras fluets qui s'agitaient continuellement, il donnait une vague impression de chauve-souris et l'on s'attendait, d'un moment à l'autre, à ce que surgisse de ses narines quelque piaillage aigu, bouleversant.¹⁵

La solitude et la nostalgie qu'il inspirait chez Télumée fait naître une sorte d'amitié entre tous les deux, mais c'est peu à peu que s'installant chez elle, il commence à impregner la maison d'haine ainsi que de malheur puisqu'on disait de lui que « Dieu avait créé cet homme pour corrompre le monde »¹⁶ et c'est justement ce qu'il fera, en détruisant la seule chose qu'elle a en ce moment: Sonore, puisque sa bonne maman était déjà morte. Cette fillette qu'elle guérit à cause d'une maladie, c'est la personne qui remplit sa vie de bonheur car elle reste avec elle. Mais, on sait bien que la vie de Télumée est un chemin en quête d'un bonheur impossible; l'ange Médard envahi par un sentiment de méchanceté mène Sonore à la route coloniale pour arriver à la Commune de Vieux-Habitants, et Télumée ne la revoit plus.

Au fur et à mesure que le roman coule, nous, comme lecteurs, pouvons imaginer ou plutôt soupçonner que le dénouement du roman agit comme le miroir d'un drame. En rentrant chez Télumée, il s'apprête à la tuer avec un couteau qui finalement traverse la tête de Médard, cet homme « à la cervelle qui danse »¹⁷ tel que l'on nommait à Fond-Zombi puisqu'il avait toujours de mauvaises pensées.

Et bien, la mort de cet homme ne sera pas du tout courante, car elle a, d'après les habitants du bourg, un effet tout à fait symbolique: « il a vécu en chien et tu l'as fait mourir en homme »¹⁸; dès qu'il est sur le point de mourir son âme s'imprègne d'une sorte de bonté jamais connue par lui-même. Il faut donc rappeler que Dieu avait créé cet homme pour faire le mal au monde, mais maintenant qu'il est mort il se dégage de cette sorte de malédiction.

On sait bien que tout au long du récit notre protagoniste est connue comme Télumée, et bien à partir de ce même instant où Médard meurt, les habitants de Fond-Zombi décident de la nommer Télumée Miracle étant donné qu'ils sont sûrs que le fait que Médard trouve le

¹⁵ *Ibid.*, p.237.

¹⁶ *Ibid.*, p.237.

¹⁷ *Ibid.*, p.237.

¹⁸ *Ibid.*, p.246.

bonheur dans les dernières secondes de sa vie est un vrai miracle uniquement attribuable à cette femme.

A la fin de sa vie, elle ose se comparer même à une grande étoile, lumineuse, brillante, mais on sait bien que cette luminosité n'a pas été présente pendant son existence puisqu'elle a été vraiment clignotante, et c'est comme ça qu'elle aime se définir, comme quelque chose qui brille, mais qui en même temps s'assombrit.

Dans le dernier chapitre, elle essaie de faire une sorte d'éloge à la négritude en guise d'étendard où elle essaie de dénoncer l'injustice existante sur la terre, et plus concrètement l'esclavage qu'elle veut faire disparaître; à ce sujet, elle manifeste son sentiment de révolte dont elle parle dans ces lignes:

Mais je vois aussi, je vois que nous ne nous y sommes pas noyés... nous avons lutté pour naître, et nous avons lutté pour renaître.¹⁹

Cette attitude de lutte constante dont elle nous parle est, en effet, la même qu'elle démontre tout au long du récit où elle recherche l'amour d'un homme, cette image parfaite dont Télumée rêve depuis son enfance. On a pu observer que même si elle trouve ce sentiment d'une manière plus ou moins profonde dans trois hommes tout à fait différents, il ne réussit pas à survivre.

Pourquoi alors cette négativité par rapport à l'homme? Quelle est la raison pour laquelle Télumée n'arrive pas à construire une vie familiale? Si on reprend l'introduction de mon exposé, rappelons que, avant les années 50 l'image de la femme n'est pas présente dans la littérature caribéenne. Au moment où la femme décide de se faire remarquer dans le monde littéraire, les histoires décrites, la plupart des récits, commencent à naître à partir de la description d'un personnage féminin et tout ce qui l'entoure sera donc, féminin: la bonne-maman, la petite fille, etc. De cette manière, tout ce qui porte sur l'homme est relégué à un deuxième plan.

Possible désir de vengeance du point de vue littéraire? D'après Kathleen Gyssels, l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart est avant tout féminine puisqu'il s'agit « d'une littérature *par* et de femme(s), elle se veut davantage échange de femme à femme (...) et ce sont elles qui doivent se conquérir une présence littéraire si elles voulaient changer sa triste réalité ».²⁰

¹⁹ *Ibid.*, p.251.

²⁰ Gyssels, K., *op.cit.*, p.39.

Cette annotation nous fait donc penser au fait que dans cette littérature écrite par des femmes, l'objectif primordial est celui de revaloriser tout ce qui porte sur elles-mêmes et que jusqu'à cette époque- là n'avait pas pu avoir lieu dans le monde des lettres.

M^a CARMEN SERRANO BELMONTE

Universidad de Alicante

Léon l'Africain de Amin Maalouf, una mirada diferente

Existe en todas las novelas de Amin Maalouf una profunda reflexión sobre la condición humana, sus valores, sus sombras y sus luces. Todos sus personajes principales comparten la característica de ser testimonios –no como espectadores inertes sino como relevantes actores secundarios– de una época en la que la Historia se manifiesta en toda su grandeza, en toda su crueldad, y en la que siempre está en juego el devenir de una parte de la humanidad.

El historiador Maalouf ubica a sus protagonistas en el lugar y en el momento justo antes de producirse una dolorosa quiebra histórica. Las novelas del autor libanés nos permiten transitar por un mundo y un espacio que no nos son extraños: reconocemos en cada uno de sus libros fragmentos de nuestra cultura, de nuestra historia colectiva y sobre todo la certeza de compartir, mucho más allá de las distintas ideologías, razas y singularidades religiosas existentes, un inevitable destino único. Nada nos es ajeno y todo nos es común en este mundo mediterráneo escogido por los dioses para residir o para mandar a sus más insignes mensajeros y profetas. La media luna, la cruz y la estrella de David comparten una misma pretensión: ofrecer a sus seguidores una concepción del mundo, una visión de conjunto sobre la naturaleza y el hombre. De ahí los dogmas, las doctrinas y la necesidad de una acción que alcance toda su plenitud en lo espiritual y en todas las manifestaciones de los hombres. Cada una de las tres religiones monoteístas que compiten en este mismo espacio mediterráneo, la judaica, la cristiana y la musulmana tienen vocación hegemónica, especialmente estas dos últimas, y cada una proclama que su Dios es el verdadero. Todas establecen una jerarquía estática de los seres, de los actos, de los valores, de las personas. En la cúspide de esta jerarquía está, evidentemente, el Ser Supremo, El Altísimo, el Todo Poderoso, Dios. Deriva de toda esta concepción el intento de establecer una jerarquía social de carácter inmutable que será muy pocas veces cuestionada y alterada.

Nacido en una tierra profundamente marcada por los conflictos religiosos a lo largo de toda la Historia, Amin Maalouf aborda en casi todas sus novelas la temática religiosa en un constante intento de comprender y dar cuenta de la naturaleza humana. Siempre exalta la espiritualidad y constata que es patrimonio de todas las religiones. Algunos de sus protagonistas, como el granadino Hassan, conocido también con el nombre de Léon

l'Africain, o el libanés Ossyane de la novela *Les Échelles du Levant* no buscan el equilibrio de los contrarios, no pretenden una síntesis de las distintas religiones, persiguen hacer compatible la pluralidad religiosa en el individuo, superar en definitiva *l'étroitesse d'esprit des hommes*.

La necesidad de superar la estrechez intelectual se hace mucho más patente en el tema de la identidad. Maalouf, que ha abordado en muchas de sus obras este aspecto, en *Les identités meurtrières*, da la siguiente respuesta a la pregunta que se formula sobre su propia identidad:

Moitié français, donc, et moitié libanais? Pas du tout! L'identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit ni par moitiés, ni par tiers, ni par plages cloisonnées. Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon un « dosage » particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre¹.

El escritor da una mayor complejidad a esta idea cuando la amplía con este extenso comentario:

Un jeune homme né en France de parents algériens porte en lui deux appartenances évidentes, et devrait être en mesure de les assumer l'une et l'autre. J'ai dit deux, pour la clarté du propos, mais les composantes de sa personnalité sont bien plus nombreuses. Qu'il s'agisse de la langue, des croyances, du mode de vie, des relations familiales, des goûts artistiques ou culinaires, les influences françaises, européennes, occidentales se mêlent en lui à des influences arabes, berbères, africaines, musulmanes... Une expérience enrichissante et féconde si ce jeune homme se sent libre de la vivre pleinement, s'il se sent encouragé à assumer toute sa diversité...²

Nos encontramos pues, ante una reivindicación multicultural enriquecedora que sitúa a todo aquel que asume su diversidad en una posición privilegiada para tener una mayor comprensión de su entorno y una facilidad para conocer al otro.

En *Léon l'Africain*, Maalouf da a Hassan la facultad de rebasar la estrechez intelectual del hombre unidimensional tanto en el ámbito religioso como en el de la identidad ya sea cultural o étnica. Estas palabras del protagonista que abren el prólogo podrían corroborar lo dicho:

Moi, Hassan fils de Mohamed le peseur, moi, Jean-Léon de Médicis, circoncis de la main d'un barbier et baptisé de la main d'un pape, on me nomme aujourd'hui l'Africain, mais d'Afrique ne suis, ni d'Europe, ni d'Asie. On m'appelle aussi le Grenadin, le Fassi, le Zayyati, mais je ne viens d'aucun pays, d'aucune cité, d'aucune tribu. Je suis fils de la route, ma patrie est caravane, et ma vie la plus inattendue des traversées...

De ma bouche, tu entendas l'arabe, le turc, le castillan, le berbère, l'hébreu, le latin et l'italien vulgaire, car toutes les langues, toutes les prières m'appartiennent. Mais je n'appartiens à aucune. Je ne suis qu'à Dieu et à la terre, et c'est à eux qu'un jour prochain je reviendrai.³

¹ Maalouf, A., *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p.10.

² *Ibid.*, p.11.

³ Maalouf, A., *Léon l'Africain* (1986), Paris, Livre de poche, 2002, p.9.

Maalouf novela la vida del granadino Hassan al Wazzan, y a la vez recrea unos de los periodos más convulsos de la historia de Occidente y de Oriente, en el que emergen nuevos estados e imperios y, por consiguiente, otros desaparecen. El relato de Hassan nos describe los últimos momentos del reino Nasrí, la caída de Granada, el exilio de sus habitantes y su difícil acomodo en la ciudad de Fez en el norte de África, la historia de su familia, de sus viajes, de sus amores, la caída del Cairo a manos de los turcos, y ya, como Juan León de Médicis la toma de Roma por las tropas de Carlos V. Hassan rememora unos acontecimientos y unos espacios que han determinado nuestra historia colectiva, pero también han representado para él vivencias muy personales. Así lo constatamos cuando dice "ma sagesse a vécu à Rome, ma passion au Caire, mon angoisse à Fès, et à Grenade vit encore mon innocence"⁴. Son fragmentos dispersos de un mismo mosaico, momentos de una vida singular que pretende ser plural y que es consciente de serlo.

El antropólogo Claude Lévy-Strauss dio el título *Le regard éloigné, La mirada distante*⁵, a una de sus obras capitales en la que recomienda, a la hora de enjuiciar cualquier comunidad y cultura, alejarse de todo etnocentrismo, es decir, evitar la tendencia a considerar que su comunidad y su cultura son superiores a las demás. Si ha existido un choque de civilizaciones, ligado casi siempre a factores económicos, y se ha recurrido al conflicto bélico para dirimirlo, no es nada extraño que aparezca en cualquier crónica de este evento una visión etnocéntrica, no sólo en el vencedor sino también en el perdedor, Aunque generalmente siempre son los vencedores los que escriben la historia. La visión de los perdedores, como veremos, tendrá una función distinta de la que dan los vencedores. Hassan/Léon l'Africain se convierte en testigo y cronista de la caída de Granada, del Cairo y del saqueo de Roma. La elección del sintagma *la caída de Granada* y no el de *la conquista de Granada* verbaliza la percepción que tiene el locutor del hecho histórico ocurrido en Granada, el 2 de enero de 1492, día en el que, tras siglos de ser una ciudad musulmana, « un évêque hissa une croix sur la tour du guet, et les soldats l'acclamèrent en criant trois fois "Castille", "Castille", "Castille", ce qui était pour eux la coutume quand ils s'emparaient d'une place »⁶.

Amin Maalouf –autor de *Les Croisades vues par les arabes*, cuyo título, ya por si solo, sugiere al lector occidental que se ofrece una visión distinta de la que nos ha dado el etnocentrismo europeo sobre esta aventura religiosa, militar y colonial en Palestina, el Líbano y Siria– en *Léon l'Africain* sumerge a su protagonista, Hassan, a lo largo de toda su

⁴ *Ibid.*

⁵ Vid. Lévy-Strauss, Cl., *La mirada distante*, Barcelona, Argos Vergara, 1984, p.27-28.

⁶ Maalouf, A., *Léon l'Africain, op.cit.*, p.62.

trayectoria vital no a un proceso de aculturación, transculturación o etnocidio sino a un proceso dialéctico cuyo resultado es una síntesis abstracta en la que confluyen todas las culturas y religiones por las que ha transitado. No debe sorprendernos, pues, que busque incluso en el nombre de su hijo esa posible síntesis: « C'est dans cette pièce que naquit, un soir de juillet, mon premier fils, que je prénommai Giuseppe, c'est-à-dire Youssef, comme le père du Messie, comme le fils de Jacob, comme le sultan Saladin ». ⁷

Síntesis, pero también *dépassement* como exige todo proceso dialéctico completo que, como podemos observar en los consejos dados por Hassan a su hijo en la última página de sus memorias, no se limita al ámbito religioso:

À Rome, tu étais "le fils de l'Africain" en Afrique, tu seras "le fils du Roumi". Où que tu sois, certain voudront fouiller ta peau et tes prières. Garde-toi de flatter leurs instincts, mon fils, garde-toi de ployer sous la multitude! Musulman, juif ou chrétien, ils devront te prendre comme tu es, ou te perdre. Lorsque l'esprit des hommes te paraître étroit, dis-toi que la terre de Dieu est vaste, et vastes Ses mains et Son cœur. N'hésite jamais à t'éloigner, au-delà de toutes les mers, au-delà de toutes les frontières, de toutes les patries, de toutes les croyances ⁸.

No seguiremos la senda, muy tentadora, de buscar cuánto hay de Maalouf en Hassan respecto a la concepción de la vida, del hombre y del mundo. Sólo insistiremos en la presencia de una misma idea, *la route*, que figura tanto en el prólogo de *Léon l'Africain* como en el de *Origines*, libro publicado en el año 2004, en el que el escritor libanés relata las historias de su familia. Lo que significa el término *route* señalado por Hassan lo encontramos totalmente explicitado en *Origines*:

Nous respirons la lumière, nous convoitons le ciel, et quand nous nous enfonçons dans la terre, c'est pour pourrir. La sève du sol natal ne remonte pas par nos pieds vers la tête, nos pieds ne servent qu'à marcher. Pour nous, seules importent les routes. Ce sont elles qui nous convoient – de la pauvreté à la richesse ou à une autre pauvreté, de la servitude à la liberté ou à la mort violente. Elles nous promettent, elles nous portent, nous poussent, puis nous abandonnent. Alors nous crevons, comme nous étions nés, au bord d'une route que nous n'avions pas choisie.
... elles ont une origine. Origine illusoire, puisqu'une route n'a jamais de véritable commencement; avant le premier tournant, là derrière, il y avait déjà un tournant, et encore un autre. Origine insaisissable, puisqu'à chaque croisement se sont rejointes d'autres routes, qui venaient d'autres origines. S'il fallait prendre en compte tous ces confluent, on embrasserait cent fois la Terre ⁹.

La *route* para Hassan comienza en Granada, una ciudad que siempre está presente en su pensamiento. Algunos recuerdos de infancia ligados a la capital del último reino musulmán del al-Andalus adquieren una dimensión premonitoria cuando en *L'année du Roi de France*,

⁷ *Ibid.*, p.303.

⁸ *Ibid.*, p.349.

30 años después de su huida al exilio, ve en una tempestad de nieve el preludio de una cercana calamidad:

Froide messagère de mort et de défaite, la neige tomba sur ma route, cette année-là, pour la troisième fois. Comme à Grenade certain hiver de mon enfance, comme dans l'Atlas à l'automne de ma fortune, elle revint en tempête, souffle dévastateur, néfaste chuchotement du Destin¹⁰.

Esta vez el peligro está en Roma, los ejércitos de Carlos V se acercan a la ciudad eterna para acometer lo que la Historia denominará el "saqueo" y lo que León preferirá designar "la caída de Roma". Dos tropas imperiales,

l'une composée surtout de Castellans, qui se trouvait dans le Milanais; l'autre, de loin la plus dangereuse, qui était formée de lansquenets allemands, presque tous des luthériens de Bavière, de Saxe et de Franconie. Ils avaient franchi les Alpes et envahi le Trentin avec la conviction d'avoir reçu une mission divine: châtier le pape, coupable d'avoir corrompu la chrétienté. Dix mille hérétiques déchaînés, marchant contre le pape sous la bannière d'un empereur catholique: tel était le fléau qui frappa l'Italie, cette année-là¹¹.

Ante esta situación, el papa Clemente VII, un Médicis, que había sucedido al que fue inquisidor de Aragón y de Navarra, Adriano VI, tiene que prometer un fuerte tributo para evitar la toma y el consiguiente pillaje de su ciudad. La paz es un deseo y una posibilidad real para los temerosos ciudadanos de Roma. El enviado de Carlos V, el virrey de Nápoles, es el dignatario encargado de cerrar el acuerdo. Estamos en primavera, los romanos llenan la plaza de San Pedro para ser testigos de un acto que les devolverá el sosiego y preservará sus vidas:

Il faisait beau, une superbe journée de printemps, quand le dignitaire apparut, entouré de sa garde. Mais, à l'instant où il franchit la porte du Vatican, il y eut un éclair, suivi d'une pluie diluvienne qui s'abattit sur nous avec un vacarme de fin du monde. La surprise passée, je courus m'abriter sous un porche, bientôt assiégé par une mer de boue.

À mes côtés, une femme se lamentait à grands cris, déplorant ce mauvais présage. Et moi, en l'entendant, je me suis souvenu du déluge de Grenade, que j'avais vécu par les yeux de ma mère, Dieu l'enveloppe de Sa miséricorde! Était-ce, cette fois encore, un signe du Ciel, annonciateur de désastre?¹²

Constatamos, nuevamente, que el recuerdo de Granada permanece vivo en este episodio, como sucede también cuando León asiste horrorizado al saqueo de Roma a pesar de haber sido pagado el tributo para salvaguardar la ciudad:

⁹ Maalouf, A., *Origines*, Paris, Grasset, 2004, p.9-10.

¹⁰ Maalouf, A., *Léon l'Africain*, *op.cit.*, p.321.

¹¹ *Ibid.*, p.338.

¹² *Ibid.*, p.339.

Par le Dieu qui m'a fait parcourir le vaste monde, par le Dieu qui m'a fait vivre le supplice du Caire comme celui de Grenade, jamais je n'ai côtoyé tant de bestialité, tant de haine, tant d'acharnement sanguinaire, tant de jouissance dans le massacre, la destruction et le sacrilège !¹³

Léon verifica dolorido la validez de su reflexión sobre el poder, realizada a orillas del Nilo tras la caída del Cairo en manos de los otomanos: « Périssables, toutes les cités; carnassiers, tous les empires; insondable la Providence »¹⁴.

De hecho Léon l'Africain relata el crepúsculo, la decadencia de tres ciudades que han cumplido su ciclo y por tanto carecen de futuro, de continuidad. Granada, El Cairo y Roma son derrotadas por la brutalidad de un nuevo orden que cierra una época y abre otra. Léon l'Africain vincula el ocaso de estas ciudades al de sus clases dirigentes que las han gobernado en su momento de máximo esplendor y de decadencia. Granada bajo el emirato nasri, El Cairo con los mamelucos y Roma con el papado de León X fueron centros que irradiaban arte, cultura y civilización. En Granada se refugiaron los mejores artistas e intelectuales musulmanes del al-Andalus. Los mamelucos dieron a Egipto el periodo de mayor esplendor desde la época helénica y El Cairo se embelleció de monumentos originales y magníficos. León X reunió a los mejores artistas y arquitectos del Renacimiento italiano.

Pero llegó el declive de estas ciudades, el último emir de la dinastía nasri, Boabdil, entregó las llaves de la ciudad a sus nuevos dueños, llevando a la desesperación a sus habitantes. Así expresa su desolación el médico Abou-Kham al dirigirse a los más altos dignatarios de Granada en la reunión en la que se decidió la capitulación y que podría muy bien resumir lo que ha significado para el Islam la pérdida de la ciudad de la Alhambra:

Pendant huit siècles, poursuivit-il d'une voix cassée, et haletante, nous avons illuminé cette terre de notre savoir, mais notre soleil est à l'heure de l'éclipse, et tout devient sombre. Et toi Grenade, je sais que la flamme vacille une dernière fois avant de s'éteindre, mais qu'on ne compte pas sur moi pour la souffler, car mes descendants cracheraient sur mon avenir jusqu'au jour du Jugement¹⁵.

Es el fin de la época gloriosa de Granada, la desaparición de una dinastía que contó con ilustres poetas y gobernantes, el fin de la presencia de un pueblo y de una cultura que han dado esplendor a al-Andalus.

El último sultán mameluco, Tumanbay, muere decapitado y El Cairo es condenada a ser una ciudad alejada de todo poder de un vasto imperio. Los Médicis, los mecenas de

¹³ *Ibid.*, p.341.

¹⁴ *Ibid.*, p.271.

¹⁵ *Ibid.*, p.56.

Florença, después de convertir Roma en una ciudad resplandeciente, ven impotentes su destrucción. Así se cumplía, nos revela Léon l'Africain, una premonición del papa:

En contemplant de la muraille du château les épaisses colonnes de fumée qui s'élevaient de la ville, de plus en plus nombreuses, je ne pouvais chasser de ma mémoire l'image du pape Léon qui, lors de notre première rencontre, m'avait prédit ce désastre: Rome vient tout juste de renaître, mais déjà la mort la guette! La mort était là, devant moi, se propageant dans le corps de la Ville éternelle¹⁶.

La ciudad continuará siendo eterna, pero será una Roma distinta, una ciudad que abrazará inmediatamente las directrices del Concilio de Trento, una Roma diferente de la que habían soñado los Médicis.

Hassan es consciente que nada es permanente, todo es cambiante, todo es movimiento y el individuo no puede sustraerse a ello puesto que forma parte de él. Todo es camino. Esta concepción del mundo, de su propia vida le permite responder a esta recriminación de la que fue su gran amor en El Cairo, la princesa Nour: « De quelle pâte es-tu fait pour accepter de perdre une ville après l'autre, une patrie après l'autre, une femme après l'autre, sans jamais te battre, sans jamais regretter, sans jamais te retourner? »¹⁷. A ello, responde Hassan:

Entre l'Andalousie que j'ai quittée et le Paradis qui m'est promis, la vie n'est qu'une traversée. Je ne vais nulle part, je ne convoite rien, je ne m'accroche à rien, je fais confiance à ma passion de vivre, à mon instinct du bonheur, ainsi qu'à la Providence¹⁸.

La búsqueda de la felicidad no exime del sufrimiento. Y Hassan ha conocido el dolor en cada una de las etapas de su largo camino.

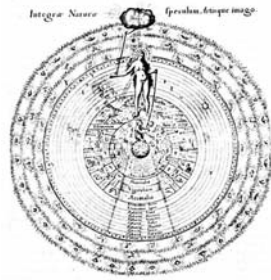
PERE SOLÀ

Universitat de Lleida

¹⁶ *Ibid.*, p.342.

¹⁷ *Ibid.*, p.258.

¹⁸ *Ibid.*



Les espaces de *Passage de Milan*, de Michel Butor

Écrit en 1952-1953, *Passage de Milan* c'est le premier roman de Michel Butor. Il avait alors 26 ans. C'est donc une oeuvre de jeunesse d'un écrivain qui à l'époque était encore très peu connu. Pourtant dans *Passage de Milan* nous retrouvons les germes de toute l'oeuvre butorienne postérieure: telle la structure forte qui va caractériser ses futurs romans, la présence de certains types de personnages (prêtre, écrivain, peintre, rebelle, exilé...), l'importance accordée au rêve, à l'oeuvre d'art, sa préoccupation pour l'espace, etc.

Butor a écrit *Passage de Milan* dans la nostalgie de l'Égypte, où il avait travaillé pendant une année comme professeur de français. La source de son roman a été, dit-il, « mon souvenir de l'Égypte »¹. Par ailleurs l'Égypte et la culture égyptienne passionnaient Butor depuis son enfance. Son stage dans ce pays a été pour lui une occasion pour connaître de près la terre qui l'avait fait tant rêver:

J'avais envie de contempler ce qui nous reste de la splendeur des pharaons, mais il s'agissait aussi pour moi de cette Thébaïde dont parlaient les Pères de l'Église, de ce lieu d'écart et de méditation, cette religion des ermites souvent considérée comme une préfiguration du ciel sur la terre².

À son retour d'Égypte il a eu quelques difficultés pour s'adapter au climat brumeux et triste de Manchester. Il a avoué à plusieurs reprises sa nostalgie du soleil d'Égypte. Dans *Passage de Milan* nous retrouvons le culte de la lumière, du soleil. Mais la présence de l'Égypte et de sa culture dans le roman dépasse de beaucoup la nature apparemment anecdotique de ces détails. Nous y reviendrons.

Le roman est divisé en 12 chapitres, et le développement de l'action s'étend sur un total de 12 heures: de 7 h. du soir à 7 h. du matin. Aussi le fresque que le peintre Martin de Vère est en train de créer se compose à son tour de 12 tableaux. Le chiffre choisi n'est pas le fruit du hasard. Douze évoque les 12 épisodes à valeur initiatique qui constituent le voyage dans le monde inférieur des anciens Égyptiens. Et, dans la plupart des cultures 12 est toujours le nombre d'un accomplissement, de la réalisation d'un cycle. La présence des grands mythes humains, leur superposition aux destins individuels des personnages, et la présence d'éléments

¹ Butor, M., "Instantané: Michel Butor", publié dans *Les Nouvelles Littéraires*, 17 janvier 1957. Repris dans Desoubreaux, Henri, *Michel Butor Entretiens I*. Paris, ed. Joseph K. 1999, p.31.

² Butor, M., *Michel Butor par Michel Butor*. Paris, ed. Seghers 2003, p.50.

à valeur symbolique mais qui en même temps appartiennent pleinement au domaine du quotidien, est une constante dans les romans de Butor.

Par ailleurs, le titre même du roman participe de cette nature ambivalente. *Passage de Milan* c'est le nom de la rue où Butor situe l'immeuble où se passe l'action. Rien d'extraordinaire donc à première vue. Il s'agit d'un nom tout à fait courant. Mais le vol du milan – le passage du milan – c'est, dans des mythologies orientales, le vol de l'oiseau hiératique et divin, dont l'ombre préfigure ce qui va avoir lieu dans ces limites du temps et de l'espace. Par ailleurs sur la quatrième de couverture de la première édition, on pouvait lire: « Les événements futurs projettent déjà leur ombre sur nous ». Donc dès le début, avant même le commencement du récit, cet espace anodin, banal, se découvre en même temps un espace singulier et à valeur initiatique.

L'immeuble apparaît, dans une première approche, comme un espace bien concret, parfaitement défini, qui évoque l'unité de lieu propre à la tragédie classique. Cette même caractéristique nous la retrouverons par la suite dans la totalité des romans de l'auteur, (par ex. dans *La Modification* l'action se passe dans un train, dans *Mobile* l'auteur choisit un avion, etc.). Dans un entretien publié dans *Les nouvelles littéraires* en 1957, M. Butor explique que la délimitation très nette d'un espace et/ou d'un temps lui sont nécessaires pour donner des limites au récit:

...dans ce que je veux raconter, se pose d'abord un problème de choix. A côté des événements que je retiens, il y en a évidemment beaucoup d'autres qui pourraient être mentionnés aussi. Il faut trouver une limite. Je crois cette limite plus sensible à partir du moment où on la choisit objective: douze heures ou douze mois par exemple. On sent bien que ces douze heures ou ces douze mois forment une unité qui nécessite un choix. Un choix pas arbitraire, d'ailleurs, car il se trouve lié à tout l'ensemble des autres choix qui constituent le livre. Ce sont, en somme, des éléments unis entre eux et isolés.³

Par ailleurs Michel Butor donne toujours à ses descriptions spatiales une grande objectivité, un réalisme rigoureux, et souvent elles sont d'une méticulosité extraordinaire. En effet pour Butor il est essentiel de donner à ses décors la plus grande vraisemblance, pour que le lecteur puisse entrer aisément dans le récit et vivre et sentir à la première personne les événements qui s'y déroulent. La volonté de réalisme est renforcée par la présence d'objets à caractère particulièrement emblématique de l'époque où le récit a été écrit. Par ex. dans *Passage de Milan* nous retrouvons la présence d'un poste de radio. On sait que les années 50 sont les années de la radio par excellence. Nous y retrouvons aussi la mode des « parties »,

³ Butor, M., "Les enfants du demi-siècle", entretien avec André Bourin publié dans *Les nouvelles littéraires*, 5 décembre 1957. Repris dans Desoubeaux, H., *Michel Butor Entretiens I, ed. cit.*, p.39.

très répandue parmi les jeunes de l'époque, et que Butor aimait tant lui aussi dans sa jeunesse.⁴

Cet événement usuel parmi les jeunes est tout à fait extraordinaire dans le bâtiment –à nouveau Butor joue avec des symbolismes ambivalents– et va troubler la routine des habitants de la maison. À cause du rendez-vous presque tous les voisins vont être obligés de modifier quelque chose dans leurs habitudes. Cet événement qui ouvre le roman servira à Butor pour donner un peu de couleur et de mouvement à un décor apparemment statique et monotone.

En contraste avec le statisme du décor, le soir de la fête tout le jeune monde est en effervescence; chacun s'apprête à s'habiller de son mieux, à offrir la meilleure image de soi, pour attirer l'attention de la protagoniste de la soirée, Angèle, ou celle des autres invités. Chacun lutte pour s'affirmer, pour se postuler devant l'assistance. Les rivalités et les concurrences entre les jeunes invités jouent à plein.

Mais en même temps les descriptions de Butor mettent en relief l'aspect contraire. Si la fête, événement singulier, espace singulier en lui-même, est une occasion pour souligner les différences, elle l'est aussi pour mettre au premier plan les coïncidences –de nouveau un symbolisme ambivalent: mêmes habitudes dans les appartements, mêmes routines, mêmes soucis... De plus, la musique et les bruits propres de la fête, traversent les murs et se répandent dans la totalité du bâtiment: « L'ombre du bruit de la fête descend comme une goutte d'eau le long des parois, alourdie encore, épaissie encore, par la traversée des étages, indéchiffrable. »⁵ Pour souligner l'uniformité des êtres et des décors Butor utilise la technique d'offrir au lecteur une vision panoramique verticale des espaces concrets superposés dans l'immeuble.

Dans les appartements superposés, sous de minces différences saute aux yeux la distribution uniforme des espaces.

La chambre de Gaston Mourre, chez les de Vère, au-dessus de celle d'Angèle Vertigues, encombrée de meubles déplacés, [parce qu'on a dû habiller le salon pour la réception], au-dessus de celle d'Henriette Ledu, chez Léonard, tranquille, au-dessus de celle de Martine et de Viola Mogne, en désordre d'un rhabillage rapide, au-dessus de celle de l'abbé Alexis, qui se couche exténué et triste.⁶

Aussi il décrit de façon fort minutieuse comment à la même heure tout le monde fait les mêmes actions: les cuisinières préparent le repas du soir « dans les cuisines superposées »

⁴ "Etudiant, j'aimais beaucoup danser dans ce qu'on appelait alors les surprises-parties. [...] J'avais pris des leçons avec une de mes soeurs dans un studio rue de Bellechasse. [...] Maigre, j'avais toujours été gêné dans mon corps, incapable de courir, ne sachant quoi faire de mes bras. La danse avait été comme une libération", écrivait-il dans *Curriculum vitae*. Cf. Butor, M., *Michel Butor par Michel Butor*, ed. cit., p.39.

⁵ Butor, M., *Passage de Milan*. Ed. De Minuit, Paris 1973, p.195.

⁶ Butor, M., *Passage de Milan*, ed. cit., p.140.

on dîne presque en même temps, ensuite on cause un peu, on se couche ou bien on s'habille pour se rendre à la fête.

L'uniformité des espaces se double de l'uniformité des conflits des personnages qui les habitent. Le panoramique vertical que Butor présente au lecteur lui découvre que l'histoire de chacun s'identifie à celle des autres. Les mêmes drames humains se reproduisent un peu partout dans les différents appartements. Parmi les plus importants, on constate le drame de la solitude. Au niveau social, la solitude et l'isolement affaiblissent et menacent d'après Butor, les ciments mêmes de la société. Et Butor lui-même avoue que dans *Passage de Milan* il a voulu peindre la société parisienne de son époque toute entière; en effet dans l'immeuble sont représentées les différentes classes sociales, ainsi qu'une large pluralité de types humains représentatifs de la société urbaine. Dans l'immeuble, les rapports entre les voisins sont presque nuls. Et aussi à l'intérieur des appartements, dans les familles, la solitude et l'isolement apparaissent comme un cancer qui ronge l'âme des personnages. Voilà un peu la cause du malaise que l'on ressent dans le roman.

Peut-être l'un des exemples les plus frappants du drame de la solitude est celui de la famille Ralon, les habitants du 1^{er} étage. Chez eux la distribution spatiale illustre à merveille leur réalité personnelle: dans l'appartement il n'y a même pas de salon; il n'y a qu'une salle à manger où coïncident pendant les repas les 4 solitaires qui vivent ensemble. C'est le seul espace commun de l'appartement. Sauf au moment des repas, chacun habite dans sa chambre, enfermé dans sa solitude. Les chambres fonctionnent à première vue comme des espaces-refuge: elles permettent à chacun de fuir les autres, de travailler et se reposer dans l'intimité. Mais en même temps ces espaces sont aussi l'endroit où se déclenchent les cauchemars intérieurs, où l'on fait de mauvais rêves, où les souffrances des personnages s'aiguisent, comme dans les tragédies de Racine: c'est précisément dans la chambre où chacun prend conscience de son isolement et de ses déficits, de son existence vide. C'est là que chacun se découvre malheureux et chétif. Le silence qui y règne n'est pas un germe, mais « un silence pourri, grignoté par un fantôme de murmure »⁷. L'abbé Alexis fait des vœux pour que son neveu Louis « soit protégé par les lumières, la compagnie et les instruments (c'est-à-dire le bruit) et qu'il demeure assez longtemps [chez les Vertigues] pour que le sommeil lui soit propice dès qu'il s'étendra »⁸.

De plus Butor renforce le caractère négatif des chambres en les décrivant presque toujours comme des espaces particulièrement laids et peu confortables. Ce sont aussi des

⁷ *Ibid.*, p.195.

⁸ *Ibid.*, p.195.

espaces mal éclairés, plongés dans la pénombre ou dans le noir. De nouveau les tragédies de Racine nous viennent à l'esprit: les caractéristiques de l'espace de la chambre des héros tragiques de Racine n'est pas sans rapport avec celles des chambres des personnages butoriens.

La même solitude se reproduit chez les autres locataires de l'immeuble; par exemple chez les Mogne, où 9 personnes vivent ensemble: « On arrive, on se retrouve, on dîne. On s'évite, on ne sait rien se dire »⁹. La solitude s'accroît du fait que la plupart des personnages qui habitent dans l'immeuble cachent un secret personnel; un secret qui est avilissant pour eux, qui les rend malheureux et qui est cause d'une souffrance intérieure aiguë. Le plus souvent le lecteur, comme les autres personnages du roman, en ignore la nature.

Aussi la technique de panoramique vertical du bâtiment qu'utilise Butor dans sa description tend à produire chez le lecteur la sensation d'encombrement. Une sensation qui est renforcée par les références fréquentes de l'auteur au nombre important de personnes qui se réunissent dans la plupart des appartements au cours de la soirée. Butor met l'accent dans le fait qu'on est serré dans l'immeuble. À une occasion il emploie même le terme «entrepôt» pour définir le bâtiment: « Tout immeuble est un entrepôt, avec ses étages et son trafic, les meubles qu'on emménage ou qu'on emporte, ces humains qui ont là leur lieu d'attache, avec leurs parents et leurs possessions... »¹⁰. Entrepôt suggère entassement, mais aussi mobilité: on garde les marchandises dans un entrepôt en attendant de les distribuer, de les transporter à leur destination .

De façon parallèle Butor introduit dans son roman le thème de la dégénération: celle de Frédéric Mogne qui a perdu le goût du travail et dont le métier n'est plus rien qu'un gagne-pain fastidieux. Celle d'Elisabeth Mercadier qui est devenue un peu folle. Ceux de Marie Mérédat et du père de M. Mogne, devenus des vieillards inutiles dans la maison. Ou encore celle de Jean Ralon qui a perdu la foi, et dont les célébrations liturgiques ne sont devenues qu'une routine vide de sens.

Peut-être l'exception la plus remarquable à ce processus de dégénération est celle des peintres du 5^e. Leur vie est simple, sans ombres, féconde, remplie de force. Pourtant le leur est le plus pauvre des appartements et le moins confortable du point de vue matériel, mais Butor le décrit comme un espace riche en activité créatrice, un espace qui est un germe, une promesse. Dans *Passage de Milan*, comme dans la plupart des romans de Butor, l'art –dans ce cas la peinture, mais aussi l'écriture– apparaît comme une issue possible de l'univers tragique

⁹ *Ibid.*, p.12.

¹⁰ *Ibid.*, p.281.

où vivent les personnages. L'artiste est toujours présenté dans la littérature butorienne comme un être qui a un tourment, qui tire sa force créatrice des affres mêmes de ce tourment et qui réussit ainsi à triompher de ses chagrins.

Pour Butor la peinture est étroitement liée à l'écriture. Le langage écrit mène à celui de la peinture et vice versa: le langage pictural mène à l'écriture. Les deux lui apparaissent comme deux parties indissociables d'un tout. Dès *Passage de Milan* nous retrouvons la préoccupation de Butor pour trouver des formules nouvelles susceptibles de mieux intégrer image et texte qui va le hanter tout au long de sa vie. Dans le roman, les tableaux de de Vère, les dessins de Charlotte, sont deux exemples de cette symbiose nécessaire.

Pour Butor l'art rend possible la méditation et favorise la connaissance de soi et du monde. Il fait jaillir de la solitude individuelle la communion de la société. C'est que l'abstraction n'est possible qu'à partir du plus grand concret. L'art ne consiste pas à copier le réel, mais à le transfigurer, à essayer de fixer l'essence qui se cache derrière les formes du concret. Dans le roman, le peintre de Vère travaille à une grande composition qui est au départ un reflet fidèle de la société de son époque (tout comme l'immeuble où il habite, nous l'avons mentionné tout à l'heure), mais qui est en même temps une quête. L'artiste est le seul capable de transformer le réel et de le sublimer à la catégorie du mystique et d'accéder à la connaissance, à la lumière.

Mais la capacité de transfigurer quelqu'un ou quelque chose signifie en quelque sorte altérer son être, le recréer d'après le point de vue de l'artiste. L'art permet donc à l'homme de devenir créateur, mais en devenant créateur il devient en même temps destructeur: la capacité de transfiguration de l'art fait que le modèle dont s'inspire l'artiste se mue en victime; sa transfiguration comporte la destruction de sa forme initiale. L'art est en réalité un combat sublimé. La violence et la mort constituent son essence même.

Pourtant tous les essais d'aboutir à la connaissance, de conquérir la lumière vont échouer apparemment à l'intérieur du bâtiment. Au bout du chemin on se retrouve inéluctablement face à la mort: la mort du corps et celle de l'esprit. La présence de la mort vue comme un obstacle, mais aussi comme un passage nécessaire dans la quête de la lumière que mènent ses personnages, et aussi le thème du choc qu'elle provoque et de la modification qu'elle apporte dans les réseaux qui s'y rapportent sont une constante tout au long de la création littéraire de Butor. Pour Louis Lécuyer par ex., il en résulte sa rencontre avec Samuel Léonard et son départ vers l'Égypte.

Dans *Passage de Milan* l'auteur se sert pour mettre au premier plan le thème de la mort, d'un incident à première vue assez banal, mais dont la valeur symbolique est capitale:

un vent violent se met à souffler tout à coup, pénètre à l'intérieur des différents espaces du bâtiment, et cause des dégâts qui préfigurent la mort au niveau symbolique. Chez Angèle, les 20 bougies du gâteau d'anniversaire qu'on venait de servir juste à ce moment, éclairaient de façon étrangement sinistre le visage de la jeune fille lorsqu'elle s'apprêtait à souffler:

L'éclairage tremblant détachant les pommettes, dessinant sous la peau la structure des os et des muscles, alors le vent, écartant violemment les vantaux de la fenêtre, roule dans la pièce en faisant voler les rideaux et tourner les robes longues, et caressant de ses vagues froides le dos en sueur des demoiselles, il supprime les petites flammes sauf quelques-unes.¹¹

Combiné avec vent froid de la nuit, le feu chaleureux et en même temps sinistre s'éteint et plonge symboliquement la face de la jeune fille dans les ténèbres (encore un symbolisme ambivalent).

Un accident qui va dans le même sens se produit au même moment chez les peintres: le même vent violent ouvre un carreau de la fenêtre qui était resté entrouvert par oubli dans leur atelier, soulève deux dessins qui avaient glissé de la table et les lance contre les résistances incandescentes du radiateur. Les dessins prennent la flamme et brûlent, toujours menés par le vent, les 12 tableaux « dont la peinture fraîche se salit et fondit »¹². La promesse d'un chef d'oeuvre artistique –c'est-à-dire l'espoir de transcendance– s'est évanouie, de même que la promesse d'avenir (un bon mariage, une situation sociale convenable) qu'ouvrait pour Angèle la célébration solennelle de son XX^e anniversaire. Le mauvais présage s'accomplit réellement quelques heures plus tard par la mort de la jeune fille.

Par ailleurs la mort est constamment présente le long du roman: la mort d'Augustin, le mari de Virginie, la mort des parents d'Henriette, celle du père de Louis Lécuyer, celle des anciens patrons d'Elisabeth Mercadier, etc. La mort semble triompher de la vie et de tout espoir de transcendance. L'espace du bâtiment, représentation de l'espace de Paris, semble un espace inéluctablement statique et sans issue, à l'intérieur duquel la matière humaine dégénère et pourrit. Les descriptions des différents types humains qui l'habitent, de leur vie et de leurs drames intérieurs semblent confirmer cela.

Pourtant à l'intérieur de cet espace matériellement clos a lieu une intense activité d'ordre spirituel qui constitue le véritable sujet du roman. On assiste à une quête initiatique qui vise à la découverte de la lumière, du savoir métaphysique. Nous allons retrouver la même technique dans les romans postérieurs de Butor.

Ainsi cet espace fermé et ancré dans le quotidien fonctionne comme un point de départ qui permettra le déplacement spirituel des personnages vers une multiplicité d'espaces

¹¹ *Ibid.*, p.179.

¹² *Ibid.*, p.180.

métaphoriques, qui fonctionnent soit comme de simples échappatoires de la prison du temps chronologique et de l'espace réels –la campagne allemande mythifiée de Charlotte Tenant, symbole de liberté et de bonheur qu'elle recrée sur les parois de sa cuisine; la folie d'Elisabeth qui la sauve du désespoir –, soit comme un chemin initiatique: l'appel du passé mythique vient troubler la monotonie du présent chez Jean Ralon. Le rêve le transporte dans un autre espace et un autre temps où habite la lumière, où la vie triomphe de la mort. La barque qui apparaît au début de son rêve symbolise le passage d'une réalité vers l'autre. Un passage qui n'est pas sans douleur, qui a les caractéristiques d'un voyage initiatique, qui évoque la descente en enfer de quelques personnages mythologiques, tel Ulysse. Pourtant Jean Ralon ne réussira pas l'épreuve, incapable qu'il est de se libérer des attaches sociales. Il restera prisonnier de l'espace –l'espace social– et du temps présent.

L'espace du rêve entraîne aussi Martin de Vère dans un espace et un temps autres que ceux du réel. Doublement affligé par la mort d'Angèle et par la «mort» de ses tableaux –de ses créatures à lui–, sa réaction est de courir se coucher. Et malgré tout il s'endort, et rêve d'un étrange mariage d'Angèle:

Une procession d'enfants jonche l'allée de roses blanches. Angèle à ses côtés, vêtue d'une éblouissante robe jaune, presque blanche, brodée de fils d'argent et de plumes d'autruche grise, avec des roses rouges à ses tempes, et d'autres parsemées sur sa poitrine et ses épaules, voilée, [...] une statue de la Vierge Marie [qui] a exactement la même robe qu'Angèle. [...] Vincent Mogne s'élançe, et commence à voler en cercle [...], et, un à un, les cinq autres le suivent. Du plafond tombe une bruine d'encre; chaque fine goutte fait une tache. Le tocsin.

« Henri Delétang, voulez-vous d'Angèle Vertigues pour épouse?

–Mais non, c'est moi, c'est moi, Louis; vérifiez dans vos papiers, il y a une erreur quelque part. »

La pluie s'épaissit; moins de lumière. Louis arrache le voile; la foule entière pousse un cri; c'est un visage d'écorchée; les lambeaux de peau s'écartent et palpitent comme la corolle d'une anémone de mer; les muscles se détachent à leur tour [...] Louis s'enfonçe dans le sable.¹³

Le texte est d'une grande richesse symbolique. Le vol en cercle des prétendants est un mauvais présage qui annonce la mort. La pluie d'encre qui salit la belle robe de la fiancée, pourrait évoquer l'encre pourpre des empereurs byzantins, ou l'encre pourpre dont parle Sainte Eulalie pour décrire le martyr. Dans les deux cas elle symbolise l'ascèse, l'accès à un niveau supérieur. La substitution de la statue de la Vierge Marie par une tête de chatte a aussi un symbolisme négatif dans notre culture occidentale, mais dans l'Égypte ancienne on vénérait la déesse Bastet, fille de Ra, le soleil, qui avait la forme d'un chat, et qui était une divinité protectrice et bienfaitrice des êtres humains. On la représentait souvent un couteau dans une patte, tranchant la tête du serpent Apophis, *le dragon des ténèbres*, qui personnifie les ennemis

¹³ *Ibid.*, pp.263-264.

du soleil et qui s'efforce de faire chavirer la barque sacrée, au cours de sa traversée souterraine, et par conséquent de faire échouer l'initiation. Elle est donc une déesse tutélaire, au service des êtres humains pour les aider à triompher de leurs ennemis cachés. (De nouveau Butor joue avec des symbolismes ambivalents).

Donc la mort de la jeune fille suppose en même temps que l'échec de ses projets sociaux, à ras de terre, son passage à un univers mythique, où règne la lumière éternelle. Par ailleurs l'image de son corps couvert de fleurs correspond à celui d'un enterrement, mais aussi à celui d'un mariage. Elle meurt à la nuit du réel pour se marier à la lumière de l'éternel.

L'Égypte apparaît aussi comme un espace métaphorique pour un autre personnage: Louis Lécuyer. Sa fuite vers Alexandrie le met à l'abri d'une possible accusation de la police et/ou de la société, mais aussi elle lui ouvre la possibilité de se faire une vie à lui, de se retrouver lui-même, libre des contraintes qu'il doit subir à Paris à cause de ses oncles, de sa mère –bref de son passé–, de sa pauvreté, etc. qui conditionnent énormément son présent et son avenir.

L'Égypte est beaucoup plus qu'un simple espace exotique dans le roman. C'est un espace qui se rapporte au passé. Non pas à un passé historique et mort, mais d'un passé mythique, où l'espace et le temps se fondent, un passé qui est synonyme de vie, jeunesse et énergie ou, ce qui revient au même, de puissance créatrice.

L'Égypte est un espace transcendant, qui fournit à l'être humain la possibilité de transgresser les limitations de son présent. Cette image de l'Égypte n'est pas exclusive de Butor. Nous la retrouvons souvent dans la littérature de l'entre-deux-guerres. *Le feu follet*, de P. Drieu la Rochelle, en est un exemple.

Au bout du chemin il y a chez Butor comme chez Drieu la nécessité ressentie par les personnages d'un univers ouvert et riche en potentialités, mais stable et permanent pour que l'on puisse se libérer de l'angoisse et des contraintes du présent. Et les clés pour aboutir à cela se trouvent dans un passé lointain et de nature mythique.

Tout le long des 12 chapitres qui le composent, le récit butorien évolue de l'ombre à la lumière, de l'opacité à la transparence. La recherche de la transparence, de la connaissance, de la lumière, c'est l'un des thèmes obsessionnels de Michel Butor. Une transparence et une lumière qui ne sont jamais définitivement acquises, mais qui donnent un sens à la vie, car elles permettent l'homme d'avancer toujours, si peu soit-il, dans le chemin de la compréhension et du surpassement de soi et du monde.

La vitre est en effet une image qui m'est chère. Elle peut ou non être transparente; elle peut ou non me faire voir au-delà d'elle. Vitre ou miroir, c'est le symbole du roman lui-même; [...] à travers lui, je plonge, je découvre autre chose. Et en découvrant cette autre chose, il me renvoie mon effet et je me découvre moi-même¹⁴.

Ce n'est pas par hasard que le départ de Louis ait lieu le matin; lors de son départ, c'est-à-dire lorsqu'il quitte l'espace du tragique, Butor le décrit baigné d'une lumière rose. Les autres personnages saluent également la venue du jour. La lumière du soleil éloigne les cauchemars, les dilemmes, les fantômes qui profitent des fissures nocturnes pour torturer les consciences. « Soyez bénies, forces du jour », dit l'abbé Jean Ralon en se levant. C'est sous cette optique qu'acquiert du sens un fait qui, à première vue, étonne le lecteur: on se demande pourquoi les personnages qui découvrent le corps sans vie d'Angèle au milieu de la nuit, ne font rien sur le champ. Personne ne réveille les parents. Personne n'appelle le médecin. Tous attendent la venue du matin pour agir.

Le roman se ferme par l'achèvement d'un processus et le commencement d'un autre, avec la venue du jour. Ainsi, jour après jour, le même cycle se reproduit à l'infini. Toujours pareil mais toujours différent, dans le sens qu'il permet d'ajouter petit à petit des brins de lumière à la vie, et d'avancer à petits pas vers la transparence, vers la connaissance.

Passage de Milan, comme tous les romans qui vont suivre, est en même temps un récit statique et dynamique, fermé et ouvert, fini et pas fini, qui a « une durée à la fois fixe et cyclique », écœurant et rempli d'espoir. Le roman, comme la vie, est d'une ambivalence soigneusement calculée. Qu'il prenne un sens ou l'autre dépend de la capacité du lecteur pour traverser la vitre, pour voir au-delà de l'immédiat, pour conquérir la troisième dimension: la profondeur, dans une société qui ne vit que sur deux dimensions. Derrière les apparences de statisme (1^{er} niveau de lecture), il y a chez Butor le culte du mouvement. Pour lui, comme pour Montaigne, la vie est mouvement. Sans cela c'est la mort.

CRISTINA SOLÉ CASTELLS

Université de Lleida

¹⁴ Desoubreaux, H., *Entretiens 1*, ed. cit., p. 15.

La perception tamisée d'une douloureuse réalité: *Entendez-vous dans les montagnes...*¹ de Maïssa Bey

« Ce sont les mots qui ont formé écran entre ma perception de la réalité et la réalité elle-même. »
Maïssa Bey, *Journal intime et politique*.

Dans l'espace réduit d'un compartiment de train, qui les conduit vers « la ville du Vieux-Port »² (p.19), une femme et un homme s'assoient l'un en face de l'autre. Ils seront désignés tout au long du récit par ces hyperonymes³ et seul le lecteur connaîtra le prénom du héros: Jean. Cette disposition spatiale va favoriser l'observation réciproque à laquelle ils vont s'adonner⁴, alors que chacun pense passer inaperçu aux yeux de son voisin⁵. Une troisième personne partage également le voyage: une jeune fille française nommée Marie. Elle se situe en retrait face au drame qui va se jouer sous le signe de la dualité. Néanmoins, par ses questions formulées aux deux voyageurs, elle agira parfois comme catalyseur de la conversation.

Tout voyage invitant à la réflexion et à l'évocation de souvenirs, les deux héros vont diriger simultanément leurs pensées vers l'Algérie. L'observation, à travers la vitre, du paysage extérieur conduit la femme à le comparer avec celui de son pays. Cette image de la France, où règne un profond « souci de l'ordre » (p.12), où la nature apparaît contrôlée avec

¹ Ce titre « suggère La Marseillaise et Min Djibalina », selon Christiane Chaulet-Achour, « Maïssa Bey: l'épreuve de la mémoire », in *Algérie Littérature/Action*, n° 63-64, sept. oct. 2002, pp.59-61, p.61.

² Toutes les citations textuelles font référence à l'édition suivante: *Entendez-vous dans les montagnes...*, Grigny, Paroles d'Aube, 2002.

³ D'un point de vue narratologique, l'emploi de ces hyperonymes sied parfaitement à la reproduction de l'ambiance austère et tendue de la confrontation qui va avoir lieu.

⁴ « Elle lève les yeux. Un homme vient d'entrer. [...] C'est un homme d'une soixantaine d'années [...] » (p. 9), « Pourquoi a-t-elle eu cette pensée en le regardant furtivement pendant qu'il s'installait [...] Elle détourne la tête. Saisit son reflet dans la vitre. » (p.10), « Elle regarde l'homme qui ne bouge pas [...] » (p.21), etc. L'homme, lui aussi l'observe subrepticement: « Il a eu le temps, dans un bref éclair, de voir ses yeux [...] », (p.14), « Il jette de temps à autre un regard curieux sur elle. Un regard inquisiteur. Comme s'il cherchait quelque chose sur son visage. » (p.19), « L'homme regarde la femme assise en face de lui. » (p.24), etc.

L'importance du regard demeure un thème récurrent dans l'œuvre beyenne comme le reconnaît l'écrivaine elle-même. Lire à ce propos ses commentaires dans « Faut-il chercher des rêves ailleurs que dans la nuit? » in Bey, M. *et alii*, *Journal intime et politique. Algérie, 40 ans après*, La Tour d'Aigues, L'Aube/Littera 05, 2003, p.38.

⁵ « Il ne la regarde pas. Depuis qu'elle est là, dans ce pays, elle a encore du mal à s'habituer à ne pas exister dans le regard des autres. Un peu comme si elle était devenue transparente. » (p.10). De son côté, lui aussi a l'impression que sa compagne de voyage ne l'observe pas: « [elle] semble absente à tout ce qui se passe autour d'elle » (p.14).

une « rigueur géométrique » (p.12), contraste avec sa terre natale, sauvage et livrée à elle-même. En décelant l'origine algérienne de celle-ci, Jean, de son côté, voit son processus mémoriel s'enclencher. Il se replonge dans un passé lointain, lors de son service militaire dans cette contrée. Ancrées autour de l'univers algérien, ces deux perceptions renvoient à des images tout aussi négatives. La description féminine révèle un paysage lié au chaos, aux ténèbres, à la violence et à la mort⁶. Les scènes remémorées par l'homme contemplent la composante humaine et non plus géographique de l'Algérie, faisant part des actions exercées par les forces françaises durant la guerre de libération. Ainsi, de brèves allusions décousues font référence aux humeurs corporelles des prisonniers soumis à la torture⁷. Ces images liées à la matière molle et à la scatologie renvoient à la thématique de l'impureté et de la souillure⁸. Or, selon la théorie durandienne, les thèmes de l'impureté et du cri sont isomorphes des ténèbres⁹. Cet isomorphisme démontre la convergence de ces deux perceptions: les voyageurs partagent un même état d'âme où fument l'angoisse, la détresse et la hantise de la mort.

La disposition textuelle de certains passages simule une interaction entre les réflexions des deux personnages, comme si leur discours intérieur était perçu par l'autre. La juxtaposition de fragments reproduisant leurs souvenirs respectifs crée un procédé narratif de leurre, instaurant une pseudo-transmission de pensées entre eux. Ainsi les ratissages des douars par les soldats français resurgissent dans la mémoire de Jean et sont rapportés en caractères italiques¹⁰, sous forme de description de type itératif: « [...] *premiers ratissages...Précédés par les blindés et les jeeps, ils avancent sous les regards apeurés des femmes debout au seuil des maisons, et qui, les voyant s'approcher, se couvrent la tête, rassemblent leurs enfants autour d'elles, dans un réflexe dérisoire de protection...* » (p.55).

Et sans aucune transition, les réminiscences itératives de la femme à propos des ratissages dont elle fut témoin apparaissent transcrites, en caractères romains cette fois: « La nuit est ébranlée par les moteurs des blindés et des camions qui traversent le village en

⁶ « sentiers envahis de ronces », « tombes », « cimetières », « arbres squelettiques », « tumulus », « étendues de terre [...] balayées par des vents que rien n'arrête » (p.13). Les géraniums « ensauvagés » poussant sur les tumulus apparaissent désignés comme des « éclaboussures rouges » (p.13) dans une claire assimilation au sang.

⁷ Néanmoins, la violence et la cruauté des sévices apparaissent mitigées par l'écriture beyenne qui élude la reproduction mimétique de la réalité. Elle emploie la suggestion pour contourner la description explicite et scabreuse des faits, qu'elle évoque comme par touches « impressionnistes ».

⁸ « Croûtes de boue », « flaques de sang et d'urine et de merde », « Odeur âcre de sang et de vomissure » (p.15). L'urine est assimilée à l'eau sale et cette dernière représente un « doublet substantiel des ténèbres ». Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* (1969), Paris, Dunod, 1984, p.104.

⁹ *Ibid.*, p.99.

¹⁰ Ce changement typographique constitue un procédé scriptural très prisé par Maïssa Bey qui est utilisé fréquemment dans son œuvre à des fins diverses. Ici, il permet de mettre en relief les fragments textuels remémorés par le héros, introduits dans le texte de manière abrupte sans signalisation préalable d'aucun type.

processions ininterrompues. Les yeux ouverts, elle guette, écoute et s'endort bien longtemps après que le bruit s'est dissipé. Parfois, ce sont des rafales de mitrailleuses [...] Elle se lève dans le noir et va rejoindre sa mère qui la serre très fort contre elle. » (pp.55-56).

Ces introspections analeptiques contribuent à signaler dans le récit la prépondérance du non-dit sur le discours prononcé. Ceci s'explique par l'impossibilité pour ces deux personnes de dire leur malaise, d'exprimer leurs émotions, de vaincre leur autocensure. Parler implique pour eux un brassage affectif, un feed-back douloureux et la réouverture de blessures non cicatrisées. Ce malaise s'amplifiera dans la mesure où cette rencontre fortuite va confronter cette fille de fellaga¹¹ avec le bourreau de son père. La perception de cette situation dramatique se complètera petit à petit et ce n'est que dans la dernière phrase de l'œuvre que Jean confirme à son interlocutrice la vérité. Le lecteur découvre celle-ci bien avant, du fait de la suprématie dans le livre des pensées sur les paroles qui lui procure une position privilégiée. La transcription de la conversation entre les deux passagers du train apparaît de forme éclatée, interrompue fréquemment par celle de leurs réflexions ou réminiscences intérieures¹². Cette particularité stylistique affecte la construction du récit, qui présente une dislocation due à la rupture de la chronologie linéaire des événements et à la présentation désordonnée de ceux-ci. Le texte ménage un phénomène de signification suspendue. Le lecteur doit mettre en rapport les informations livrées au cours des dialogues avec celles qui sont insérées dans les discours intérieurs.

La conversation anodine engagée par courtoisie entre les deux héros va leur faire revivre une expérience traumatique. Leur blocage psychologique rend difficile la prise de parole et engendre un dialogue par bribes où, peu à peu, la douleur ne pouvant plus se tenir à distance « finit [...] par remonter à la surface » (p.58). Tout d'abord, quand l'homme raconte son affectation à un « camp spécial » (p.36), « à Boghari » (p.37), la jeune femme parvient à peine à surmonter son désarroi. Elle ne peut « endiguer la souffrance qui vient de resurgir » (p.39), de là, sa volonté de ne plus entendre la suite et sa décision de se tourner vers Marie. Or

¹¹ Selon la propre définition de la romancière dans « La leçon de lecture » (p.68), ce terme se réfère au « Nom donné aux maquisards algériens pendant la guerre de libération ». Ce texte narre l'expérience à l'école française et durant la période pré-indépendance d'une fillette prénommée Samia, incarnation de Maïssa Bey. Désignée péjorativement par la maîtresse comme « fille de rebelle », elle gagnera finalement l'admiration de celle-ci grâce à ses brillants résultats scolaires. Même si des allusions à la mort de son géniteur y apparaissent c'est surtout dans « Mon père, ce rebelle » que l'écrivaine, sous forme de narration homodiégétique cette fois, va recréer cet épisode amer de son existence. Ces deux textes sont inclus dans *À contre-silence*, La Tour d'Aigues, L'Aube/Barzakh, 1998.

¹² Ainsi, Jean commence à parler de son séjour en Algérie à la page 33 avec ces mots: « -J'y ai passé dix-huit mois. J'étais appelé. ». Or, ce n'est que trois pages plus loin qu'il poursuivra son intervention, avec le raccord suivant: « - Oui... J'y ai passé plusieurs mois [...] ». Entre ces deux phrases, nous pouvons lire des lambeaux du passé des héros ainsi qu'un extrait du livre lu par l'héroïne.

curieusement, « par un dédoublement étrange » (p.40), elle s'entend relancer la conversation avouant sa naissance dans ce village. Dans son for intérieur jaillit un tiraillement¹³ entre le désir de savoir et la peur d'affronter « LA scène » (p.38) souvent imaginée mais tellement appréhendée. Lorsque son interlocuteur lui révèle son séjour dans « la caserne de Boghar, à sept kilomètres du village » vers « fin 1956, début 1957 » (p.41) son trouble s'intensifie. Le lecteur ayant lu dans les pensées de l'héroïne la torture et l'assassinat de son père par les soldats français sait pourquoi. Mais, de nouveau, la femme s'adresse à Marie, coupant court aux paroles de Jean. Ses hésitations font preuve du malaise et de l'appréhension anticipatoire qu'elle ressent devant cet épisode si dramatique de son existence. La transcription du dialogue avec Marie où elle révèle la mort de son père, instituteur, est interrompue par des bribes de souvenirs du héros. Il y est fait allusion à la mort, au petit matin, d'un homme soumis à la torture durant la nuit.

Si Jean parvient à endiguer ses paroles: « Quarante ans ont passé... on ne peut oublier, c'est vrai. Mais... on peut se taire. On a le droit... c'est peut-être le seul » (p.58), cela est impossible avec ses souvenirs qui pointent irrémédiablement au moindre déclic. Aussi, le mot « institutrice » prononcé par Marie met en branle son processus mémoriel. L'« arrivage » d'un groupe de prisonniers parmi lesquels l'un des deux instituteurs du village lui revient à la mémoire. C'est surtout de ce dernier dont Jean se souvient, de son physique, de ses lunettes, de son assurance, de la perfection de son français, de sa différence avec les autres fellagas. L'allusion aux « lunettes » permet au lecteur de faire le lien entre ce fragment et des pensées de la femme, situées en amont dans le texte, où elle fait référence à celles de son père, remises intactes à la famille après sa mort. Ces nombreuses coïncidences apportent à Jean la forte présomption qu'il s'agit de la même personne. Ses soupçons augmentent lorsque la jeune Algérienne situe la disparition de son géniteur durant la grève décrétée par le FLN, qui coïncide avec l'ancrage temporel des faits remémorés par l'ex-militaire.

Maïssa Bey emploie une technique narrative visant à éviter la personnalisation. Elle décrit des scènes où apparaissent des personnages anonymes que le lecteur pourra identifier grâce aux informations livrées au long du texte. Ainsi, les faits cruciaux pour la diégèse constituent des fragments textuels de type répétitif: ils apparaissent décrits deux fois, soit d'après les réminiscences de l'homme et de la femme, soit d'après les souvenirs de l'un et les

¹³ Un premier dédoublement de l'héroïne apparaît aux pages 28, 30 et 31, lorsqu'elle est désignée sous deux formes pronominales distinctes, la première personne faisant irruption aux côtés de la troisième, de rigueur dans l'ensemble du texte: « *Son pays? Comment a-t-il su? Bien sûr, ça saute aux yeux, encore que... mais j'aurais pu être... ce sont peut-être aussi les boucles d'oreilles en argent... [...] mais c'est ça, c'est aussi pour ça qu'elle les porte, oui, ne jamais oublier qui elle est [...]* » (p.28). C'est nous qui soulignons.

paroles de l'autre. L'épisode de la corvée de bois illustre un exemple de ce dernier cas. L'héroïne révèle à Marie en quoi elle consistait et comment son père, avec sept autres compagnons, mourut officiellement durant l'une d'elles. Or ses paroles sont immédiatement suivies dans le texte par l'évocation du transport dans une clairière de Boghar des corps de huit fellagas « faits prisonniers, [et] abattus dans la forêt alors qu'ils tentaient de s'enfuir au cours d'une corvée de bois » (p.69). Pour le lecteur, ces informations s'érigent comme la confirmation définitive de ce qu'il soupçonnait jusque-là.

En contournant la personnalisation, la romancière est parvenue à amoindrir la souffrance que suscite en elle l'évocation de la perte prématurée de son géniteur. Celui-ci mourut lorsqu'elle avait sept ans ce qui marqua toute son existence. Maïssa Bey avoue qu'elle envisageait depuis longtemps le projet d'écrire cette page de son histoire personnelle mais que son ressenti l'en avait empêché¹⁴:

Ce livre est sorti de moi avec une douleur plus grande que celle que j'ai dû éprouver à la mort de mon père, puisque j'étais trop jeune pour réaliser vraiment ce qui nous arrivait. Cela fait des années que je tourne autour de "ça", retardant le moment d'affronter, de regarder en face, de mettre en mots une scène que je pourrais qualifier de primitive, au sens freudien du terme, dans la mesure où toutes mes représentations du monde réel, tous mes questionnements, ont pris leur source dans cette scène mille fois vécue dans mes fantasmes.¹⁵

Le choix du compartiment de train comme espace de la diégèse répond à deux raisons fondamentales. Par ses dimensions réduites, le cloisonnement qu'il suggère lui confère les caractéristiques propres d'un huis clos. Dans un sens, il arbore le symbolisme d'une salle de tribunal, où Jean en tant qu'opresseur se voit confronté à une victime de cette oppression, et ceci devant Marie, figure de l'impartialité. Cette dernière va leur poser des questions sur la guerre d'Algérie, thème sur lequel elle reconnaît son ignorance puisque « personne ne veut en parler [...] même au lycée » (p.57). Son changement de place, à un moment donné, pour s'asseoir aux côtés de la femme algérienne signale son positionnement en faveur des dominés face aux dominants. Mais cette prise de position répond à un geste impulsif d'empathie envers les faibles, car arrivée au terminus, elle « s'en va d'un pas léger » (p.71), laissant derrière elle le drame collectif et personnel dévoilé.

¹⁴ « Ce livre m'a confronté donc à cette réalité. Ce retour sur un événement, sur lequel j'avais essayé de faire l'impasse pour pouvoir vivre avec cette absence, a été très difficile. Il m'a fallu plus de quarante ans et deux ans pour écrire ce livre, et en écrivant la dernière ligne, j'ai pleuré pour la première fois mon père. » affirme-t-elle à Nassira Belloula, dans un entretien publié dans *Liberté*, le 20 décembre 2004 et intitulé « Mon écriture est un engagement contre tous les silences ».

¹⁵ Bey, M. et alii, *Journal intime et politique. Algérie, 40 ans après*, op.cit., p.40.

Le compartiment s'assimile aussi symboliquement à un confessionnal où Jean va alléger sa conscience en avouant de manière indirecte à son interlocutrice, avant de la quitter, son implication dans la disparition de son père. Cet aveu n'est point un *mea culpa*, expression d'une reconnaissance explicite de culpabilité. Il se présente de manière sibylline, ayant recours à la délicatesse et à la sensibilité pour ne pas accroître l'animosité et la tension du moment: « vous avez les mêmes yeux... le même regard que... votre père. Vous lui ressemblez beaucoup. » (p.72). En choisissant cette forme de confession, Maïssa Bey prétend éviter le dévoilement brutal de la vérité crue. Aussi, tamise-t-elle la dure réalité en la présentant sous le biais de l'affectivité, réveillant chez la jeune femme son instinct filial et sa fierté de ressembler à son géniteur. D'autre part, ces mots atténuent la nature insensible du bourreau et estompent son rôle machinal de bras exécuteur. Ils découvrent un homme, contraint à obéir aux ordres qui, même quarante ans après, se rappelle les yeux de l'une de ses victimes. En sondant les pensées les plus intimes de Jean, libres de la censure du surmoi, la romancière insiste sur leur spontanéité et leur caractère sincère. Cette intromission révèle un être fragile, âgé d'une vingtaine d'années à l'époque, victime d'une dépersonnalisation¹⁶ et plongé dans un spleen existentiel, image bien éloignée de la figure d'un barbare.

À ce propos, il faut signaler les allusions au livre que la femme est en train de lire et dont les passages, quatre au total¹⁷, sont rapportés en caractères italiques et entre guillemets. Il s'agit du roman de Bernhard Schlink *Le liseur*¹⁸ qui introduit une mise en abyme dans la mesure où il retrace une « histoire issue d'une autre guerre » (p.71). Son protagoniste, Michaël Berg, y découvre un passé douloureux avec la guerre et la souffrance comme toile de fond. L'héroïne beyenne établit un rapprochement entre le portrait de Jean et celui du père décrit dans cette œuvre. Ce dernier incarne un professeur de philosophie allemand qui, à la question de son fils à propos des atrocités commises par les nazis, défend à outrance la dignité de « l'être humain comme sujet et [insiste] sur le fait qu'on n'avait pas le droit de le traiter en objet. » (p.34). L'assimilation de ces deux personnes vise à insinuer leur caractère interchangeable et à souligner comment des conditionnements circonstanciels transforment un être humain inoffensif, comme Jean ou Hanna¹⁹, en bourreau. La guerre s'érige comme le

¹⁶ « [...] on n'a même pas le temps de se retourner et de se souvenir de ce que l'on était dans une autre vie, dans un autre monde. » (pp.56-57).

¹⁷ Ils sont très courts et apparaissent transcrits aux pages 10, 17, 34 et 63.

¹⁸ Maïssa Bey se définit comme une lectrice vorace et reconnaît l'influence exercée sur elle par les livres. Ainsi affirme-t-elle: « Plus j'avance dans la vie, plus je me rends compte à quel point j'ai été façonnée par mes lectures, plus sûrement que par les milieux dans lesquels j'ai été amenée à évoluer. [...] Lire m'est aussi nécessaire que me nourrir. Avec une différence: je n'ai jamais éprouvé de sentiment de satiété en lisant. ». Bey, M. *et alii*, *Journal intime et politique. Algérie, 40 ans après*, op.cit., pp.30-31.

¹⁹ Protagoniste féminine du *Liseur*.

milieu idéal pour engendrer ce type de mutation de personnalité d'où le réquisitoire contre celle-ci lancé par Maïssa Bey et véhiculé par les paroles de Jean: « *Toutes les guerres sont terribles aux yeux de ceux qui les font, de ceux qui doivent les faire – au nom de Dieu, de la civilisation, de la patrie, de la liberté, de la révolution... Seules les épithètes changent: guerre de religion, grande guerre, guerre de libération, guerre d'occupation, guerre civile... [...] Dans la guerre, dans toutes les guerres, l'ennemi a toujours le même visage. Le visage de notre propre mort.* » (p.52).

La volonté conciliatrice de l'écrivaine s'apprécie dans sa description du bourreau incarné par Jean. Elle insiste sur son humanité, le présentant comme une personne en proie à la peur, à l'angoisse et au désarroi, happée par l'engrenage de l'histoire et l'obéissance aveugle aux supérieurs: « Inutile de se poser des questions... de chercher à discuter les ordres. Il fallait servir et obéir. Même si... et parfois... [...] Nous faisons notre devoir, c'est tout. » (pp.53-54). Aussi, malgré la gravité des actions imputées au protagoniste, le lecteur ne parvient pas à le haïr, tout comme après avoir lu *Le liseur*, il ne peut haïr Hanna, ancienne gardienne d'un camp de concentration. Car aussi bien Schlink que Bey dépeignent une image du bourreau éloignée du tortionnaire machiavélique et le décrivent avec des traits profondément humains, parfois même touchants. Leur insistance sur les circonstances personnelles qui ont poussé leur protagoniste vers cette voie inciterait presque à penser que ces auteurs leur octroient à eux aussi, un statut de victimes.

Conclusion

Le récit de cette page amère de l'histoire de son pays répond à la volonté de Maïssa Bey de perpétuer ces faits et de les ancrer dans la mémoire collective pour ne pas oublier. L'avenir se doit de tirer parti des expériences du passé afin d'enrayer de telles atrocités. D'autre part, ce texte se présente comme une catharsis personnelle qui permet à l'écrivaine d'exorciser une douleur intérieure longtemps contenue. Grâce au temps écoulé depuis la mort de son père, elle a pu endiguer sa souffrance et présenter une perception tamisée des faits. Elle a éludé le réveil des spectres du passé sans autre contrepartie, somme toute, qu'une libération momentanée. Ceci explique que, tout en reconnaissant aux familles des victimes leur droit de savoir, elle ne veuille pas fustiger les coupables à travers la profusion descriptive de leurs actes barbares. Cela ne parviendrait qu'à faire suppurer davantage les blessures. Pour les cicatriser, elle choisit de se glisser dans la peau de l'Autre pour sonder son intimité la plus occulte, la plus sincère donc, pour tenter de le comprendre. Son habileté pour suggérer, pour

susciter met en relief la prépondérance du non-dit sur la parole qui s'érige comme un processus moins agressif et plus sibyllin pour obtenir le dévoilement de la vérité.

La perception des faits depuis une double perspective, issue d'un représentant des deux factions contraires souligne la visée conciliatrice de la romancière. Celle-ci se manifeste également dans sa conception de cette confrontation duelle qui se réalise de manière étouffée, avec retenue et comme en sourdine²⁰. Sous le couvert de ce projet conciliateur, se situe le parallélisme entre le héros d'*Entendez-vous dans les montagnes...* et la protagoniste du *Liseur*. La figure du bourreau, dépeinte par Bey et Schlink, dévoile un être empreint d'humanité aux prises avec une conjoncture et un drame personnels. Ces auteurs ne justifient aucunement les actions de leurs personnages, loin de là. Cependant, en s'interrogeant sur les conditionnements de leur conduite, ils essayent de les comprendre leur trouvant même des circonstances atténuantes. Cependant, malgré cette attitude complaisante, une phrase incendiaire de l'héroïne beyenne laisse le lecteur en émoi: « les bourreaux ont des visages d'homme, elle en est sûre maintenant, ils ont des mains d'homme, parfois même des réactions d'homme et rien ne permet de les distinguer des autres. Et cette idée la terrifie un peu plus. » (p.70).

ANA SOLER

Universidad de Zaragoza

²⁰ À propos du comportement de cette femme avec le tortionnaire de son père, Bey affirme que la « concession [...] à la civilité, à la politesse, dans des circonstances exceptionnelles [...] est l'expression même de la contradiction présente et nécessaire dans toutes les relations sociales. [...] même si parfois un violent sentiment de révolte nous saisit dans certaines situations, nous continuons à nous conformer scrupuleusement, de manière presque instinctive, aux règles dites morales qui régissent les relations que nous entretenons avec les autres – en vertu de ce qu'on appelle communément le savoir-vivre ou le respect des convenances. » Bey, M. *et alii*, *Journal intime et politique. Algérie, 40 ans après*, *op.cit.*, p.41.

Sésames espagnols de Philippe Jaccottet

Peu de poètes autant que P.Jaccottet aspirent à multiplier les appels d'air capables de faciliter une respiration verbale moins comprimée par des entraves de tous ordres: "Nous sommes la proie", écrit-il, citant Ungaretti, "d'une impalpable prolifération de murs"¹, comprenons-le comme un ensemble d'obstacles physiques ou mentaux que Chestov, cité par Jaccottet, nommait "la toute puissance des impossibilités"², sourdement actives dans plusieurs recueils du poète. Confrontation avec la douleur, expérience du deuil dans *Leçons* et *Chants d'en bas*³, malaise du vieillissement dans le même recueil, poignantes incertitudes et clôture du sens sur le second versant d'*A travers un verger*⁴, texte tourmenté, qui s'achève sur le mur de l'irréversible. De ce matériau "si dur, si massif, si opaque"⁵ sont construites les figures de l'enfermement: prisons de l'abstraction glacée chez ce poète hérissé par tout esprit de système "labyrinthe cérébral d'où l'on ne ressort jamais que mutilé".⁶

Recul aussi devant un certain savoir autarcique, carcéral, mis à nu par exemple, dans l'impression ressentie dans un colloque en Italie: "une vraie boîte à congrès, avec toutes machines et boutons nécessaires. La séance finie, Rome revenait sur nous, cette ville pareille à un incendie endormi, et c'était dans son feu, je le savais, qu'avait lieu la poésie, aussi loin que possible de cette geôle feutrée où se parlait ce morne langage".⁷

Ailleurs, si Jaccottet entrevoit l'antichambre de la mort, elle prend la forme d'un espace absolument calfeutré et c'est peut-être dans *Notes du ravin*⁸ qu'il l'a dépeinte sous la lumière la plus ravageante: "Imagine quelqu'un d'enfermé dans une pièce hermétiquement close, sans issue possible [...] qui y découvrirait soudain, invisible jusqu'alors un fauve, ou un ennemi sans pitié ou rien qu'une ombre agressive, avançant lentement vers lui".⁹ Face aux confinements meurtriers, pratiquer des brèches, créer des issues, ménager des passages, dans l'écriture, toutes

¹ *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987, p. 158.

² *Ibid*, p. 281.

³ *In: A la lumière d'hiver*, Paris, Gallimard, 1997.

⁴ Paris, Gallimard. 1997.

⁵ *Ibid*, p.36.

⁶ *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, 1998, p.62.

⁷ *L'entretien des Muses*, Paris, Gallimard, 1987, p.307.

⁸ Fata Morgana, 2001.

⁹ *Ibid*, p.44.

les tentatives de filtrer la lumière ou de faire circuler des souffles: autant de dispositifs nécessaires à la survie poétique chez Jaccottet.

*La Promenade sous les arbres*¹⁰ retrace un de ces moments d'ouverture salvatrice, après une crise de quatre ans, où rien n'aboutissait dans son itinéraire de poète. On sait que la lecture heureuse du livre de Blyth sur les haïku japonais favorisa une "trouée" amorçant de nouveau la tentative "d'inscrire l'éternel dans le sensible"¹¹, geste qui fut celui de "poètes comme Bashô, le bien nommé peintre d'instant dénoués".¹² Beaucoup plus tard, en 2003, après avoir écrit plusieurs textes sur les haïku, dans un beau livre, accompagné de dessins d'Anne-Marie Jaccottet, le poète en présente et en transcrit une série. Le Prologue parle d'obstacles et de leur effondrement: "Il se passe quelque chose comme à Jéricho quand la puissance et l'insistance des trompettes ont fait tomber les murs de la ville; à ceci près que cette musique est le contraire d'une musique guerrière [...] à peine quelques syllabes extraordinairement libres et légères".¹³ "Extrême brièveté, grâce ailée, paroles véritablement fées",¹⁴ dit Jaccottet, ces qualités magiques et déhiscentes ont converti le haïku en sésame... Il en existe d'autres dans l'oeuvre et à l'oeuvre chez Jaccottet.

Conscient de leur pouvoir, il imagine l'élaboration d'une sorte de recueil: "Il me vient à l'esprit que l'on pourrait rassembler des espèces de "mots de passe" empruntés à la poésie de quelque temps et de quelque lieu que ce soit [...] pour les opposer aux "formules" qu'énonce la pensée des philosophes qui [...] ne m'ont jamais fait entrevoir l'ouverture dont ces quelques éclats lyriques sont capables".¹⁵ Depuis toujours ce type de fragment incantatoire ou de mot isolé accompagnent la vie poétique de Jaccottet, et prennent place dans son répertoire alchimique les quelques formules qui "me servent de sésame et dont le pouvoir ne s'est pas encore usé depuis des années".¹⁶

Quel rapport existe-il entre la perception du sésame et la réalité sur laquelle il ouvre ? Quelles contrées externes ou intimes dévoile-il ? L'écart reste mince, chez Jaccottet, entre les territoires de l'écriture et ceux, géographiques, de ses voyages, considérés comme des modalités de son parcours poétique. Le sésame facilite l'entrée dans une oeuvre aussi bien que dans une région. Il donne accès, à mi-chemin entre les deux aux pays de lectures où il croise les auteurs qu'il a lus, et souvent traduits.

¹⁰ La Bibliothèque des Arts, Lausanne, 1988.

¹¹ *L'entretien des Muses*, op.cit., p.257.

¹² *Une transaction secrète*, op.cit., p.280.

¹³ *Haïku*, présentés et transcrits par P.Jaccottet, Fata Morgana, 2003.

¹⁴ *Ibid*, p.2.

¹⁵ *La Seconde Semailson*, Paris, Gallimard, 1996, p.229.

J'ai parlé ailleurs des premières incursions de Jaccottet en Espagne, des modalités de son écriture du paysage baléare, puis de son long voyage dans les parages gongorins, où le cordouan, qualifié de "magique" a fait office de sésame pour une entrée somptueuse dans la langue espagnole.

Hormis sa traduction des *Solitudes* et de plusieurs sonnets de Góngora, on peut découvrir aussi, dispersés, quelques mots-sésames en espagnol: "madrigal", "ruiseñor", "cadena", "despacio". Les deux premiers font accéder à la perception d'instant chers à Jaccottet où s'insinue épidermiquement le passage de la lumière et de l'air: "L'esprit du madrigal, mot qu'en rêvant j'associe à la madrugada, à l'aube espagnole: l'heure de la couleur rose sous la peau du ciel".¹⁷

La parenté phonique, inventée, de rruiseñor place le nom de l'oiseau au plus près des goûts profonds du poète: la présence jouissive de la rivière et la brèche de fraîcheur dans l'aérien: "J'entends le rossignol, le rruiseñor espagnol, l'oiseau dont le chant est un ruisseau [...] la voix monte en douce vrille d'eau dans l'ouïe et dans le ciel [...] L'air aux mille portes ouvertes..."¹⁸

"Cadena" introduit à un paysage livresque. A partir d'un poème de Hugo: *La vision de Dante* où ce dernier évoque le cortège des rois, Jaccottet se souvient d'un chapitre des *Misérables* où Jean Valjean et Cosette voient passer la chaîne des bagnards.¹⁹ Le poète suisse a espagnolisé le titre de Hugo qui, curieusement, s'appelle "La cadène", terme qui n'existe pas en français...

Le mot de passe, en espagnol, peut s'inscrire aussi dans le récit d'un rêve, raconté, comme quelques autres dans *Les Semaisons*. Perdu dans un hôtel labyrinthique, peut-être en Italie, le poète demande son chemin à quelqu'un qui lui répond en anglais, il le prie de s'exprimer en italien: "à condition qu'il parle lentement et comme je ne trouve pas tout de suite le mot en italien [...] je dis despacio en espagnol".²⁰ La substitution d'une langue par une autre est significative car l'italien occupe une place essentielle chez Jaccottet. Mais aussi, dans une situation d'enfermement onirique, l'adverbe, en espagnol, semble favoriser une issue dans l'inconscient du dormeur.

¹⁶ *Ibid*, p.224

¹⁷ *Ibid*, p.76.

¹⁸ *Notes du ravin, op.cit.*, p.25.

¹⁹ *La Semaison III*, Paris, Gallimard, 2001, p.69.

²⁰ *Ibid*, p.91.

Certains noms de lieux, comme chez Proust, suscitent une entrée de l'imagination dans l'espace prononcé. Un livre entier de Jaccottet se déroule autour du titre: *A partir du mot Russie*.²¹

A propos d'un vers de Maurice Scève: "...trop plus suave haleine /que n'est Zéphire en l'Arabie heureuse..." Jaccottet souligne "l'extrême beauté du vers qui n'émane pas seulement de sa musicalité mais de l'apparition d'un nom de lieu à l'intérieur d'un poème plutôt abstrait, en tout cas pauvre en matière palpable".²² Et il poursuit: "Certes, cet usage de signes magiques [...] était assez répandu au XVIe siècle et on le retrouve, non moins efficace, chez Góngora, mais il correspond à un songe si profond en nous qu'il ne s'est pas affaibli avec le temps".²³

En 1993, un recueil de Jaccottet: *Cristal et fumée*²⁴, rassemble trois écrits de voyage. Le second, au titre éponyme, sur la Grèce, le troisième: *Entrevu en Egypte* et le premier, intitulé: *Les mots "Andalou", "Andalousie"*. Nous allons maintenant le traverser.

Deux moments d'inégale longueur se partagent le texte: la rêverie initiale autour d'Andalou, Andalousie et le récit du voyage qui entraîne les mots vers leurs lieux. Texte singulier dans l'oeuvre de Jaccottet puisque le nom de lieu va y être confronté à sa réalité, le signifié à son référent –contrairement au recueil *A partir du mot Russie* où le toponyme ne s'actualise pas dans un voyage.

Au début, de la boîte de Pandore nominale, vont sortir des démons, en l'occurrence, pour un poète, des clichés: « les mots "andalou", "andalousie", ce qu'ils ont de langoureux comme des regards d'yeux noirs dans un visage olivâtre [...] de sonore, clair et voluptueux comme le mot velours; et riment avec "jaloux" et "jalousie" [...] avec des regards et des fenêtres, des cils et des stores ». ²⁵ Jaccottet, certes, n'est pas dupe, malgré les "froissements de soie", "cavalcades" et autre "sérénades", il s'entend bien accumuler les "images convenues" d'une poésie: "suspecte tant le tourisme l'a contaminée".²⁶ Le lecteur reconnaît ici la méfiance du poète suisse envers les images, à plus forte raison les images exténuées. Cependant le texte bifurque et les soupçons s'atténuent: "Que peut-on dire, qu'ose-t-on dire quand on passe ainsi trop vite [...] dans ce pays [...] Je laisse une fois pour toutes à la porte ces scrupules [...] J'accepte de n'avoir vu, ou entrevu, que des images, comme le dernier des touristes".²⁷ Mais le parti pris des images, risque couru et assumé, comporte des résistances qui travaillent le texte.

²¹ Fata Morgana, 2001.

²² *Une transaction secrète, op.cit.*, p.18.

²³ *Ibid*, p.18.

²⁴ Fata Morgana.

²⁵ *Cristal et fumée, op.cit.*, p.9.

²⁶ *Ibid*, p.10.

La lutte sourde ou affichée, entre l'excès du ressenti et l'équilibre de l'expression, provoque des tensions d'écriture et des relâchements, en passant par une gamme de figures dont la première est la réticence à la citation, paradoxalement réduite...en citant. A Ronda, contemplant d'en haut le Guadalevin: "cette rivière que je me retiendrai de comparer à de "denses boeufs", comme Lorca ou comme Góngora qui sans doute l'inspira ici, à un jeune taureau".²⁸ Le langage de la rivière: "réponse volubile à une vieille soif d'enfance" trace par son adjectif –le latin *volubilis*: qui tourne aisément– une figure de l'enroulement végétal et de l'abondance parlée. Dans le sillage de Góngora et de la volute, les lueurs et la torsion du feu ponctuent un peu plus tard l'espace enténébré d'une église, à Grenade: "chaque autel est un brasier doré, un brasillement de reflets comme en montrerait aussi une chevelure dénouée mais qui n'aurait pas laissé tomber ses ornements de nacre, d'ambre ou d'or".²⁹ On retrouve ici le goût de Jaccottet pour les parures verbales, les matières précieuses maniées par Góngora. Il faudrait y ajouter la musique de Monteverdi: "flamme qui se change en ornement sans cesser de brûler"³⁰, celle de Pergolese ou la peinture de Titien, le Vénitien, les ors en pluie sur la nudité de Danaé, tous les charmes sensuels du baroque dans leur commun foyer incandescent. Emblème d'une intensité spectaculaire ou larvée: "comme si la terre [...] était de la braise-sous l'herbe"³¹, le feu blasonne l'Espagne et la féminité depuis les premiers écrits de Jaccottet sur les Baléares: "paysage simple et solennel, comme s'accorde bien à tes ors l'Espagnole qui porte son feu secret [...] vers le feu caché des églises".³²

A travers le parfum suave des "petites fleurs cireuses". la voix des nonnes chantant les vêpres assez faux mais "avec un élan qui rendait la vie à ces ténèbres"³³, dans la chaleur cuivrée de San Jerónimo, une rigidité lointaine s'adoucit, s'il est vrai que "le fond de l'enfer n'est pas le feu mais les ténèbres et le froid"³⁴.

Figure dressée en antithèse contre les sortilèges de la flamme, "la froide épure" se rappelle à la mémoire du voyageur entouré de buissons ardents dans les églises andalouses et aussi loin "de la raison classique que de l'autorité protestante".³⁵

Bien que peu exposée dans ses livres, la distance du poète par rapport à son éducation puritaine se mesure parfois au détour d'une page, comme dans la Première Semailon: "je crois

²⁷ *Ibid*, p. 10.

²⁸ *Ibid*, p.12.

²⁹ *Ibid*, p.14.

³⁰ *La Seconde Semailon*, *op.cit.*, p.78.

³¹ *Cristal et fumée*, *op.cit.*, p.14.

³² *Tout n'est pas dit*, Editions Le temps qu'il fait, 2002, p.48.

³³ *Cristal et fumée*, *op.cit.*, p.13.

³⁴ *A partir du mot Russie*, *op.cit.*, p.14.

[...] maintenant que le monde divin représentait surtout une autorité d'ordre moral, qui vous faisait hésiter de commettre telle ou telle faute, en particulier, bien entendu, charnelle [...] une instruction morale qui nous était donnée là, conformément à l'esprit protestant [...] Le ton des pasteurs m'était généralement insupportable et me l'est resté [...] Les églises étaient froides et pleines de vieilles femmes noires".³⁶ La notation s'inverse, à San Juan de Dios, "qui était pleine de fidèles, et pas seulement de vieilles femmes comme c'est si souvent le cas dans nos églises".³⁷

Notons que l'autre versant du baroque n'attire pas Jaccottet, au contraire, il l'écrira plus tard: "Quant aux Christs sanglants de l'Espagne [...] ils me faisaient peur; d'instinct, je n'acceptais pas que dût éclairer notre vie l'image d'un torturé".³⁸

Ce dont parlent les églises andalouses s'entend pour lui, malgré les excès et la "frénésie crépitante", dans un "langage" qui a sa "cohérence" et délivre pour lui des verbes-sésames comme autant d'injonctions à percer le mur des raideurs anciennes, à assouplir les exigences d'un surmoi vorace: "peut-être même avons-nous besoin, nous autres, dans notre froid, de nous laisser faire ici, de céder, de nous laisser irriter les yeux par des étincelles, d'accepter, au moins un instant, que rien ne soit assez ardent ni assez riche, au fond des nefs nocturnes".³⁹

Le passage de la Grenade baroque à l'autre, orientale, s'inscrit sous le signe d'une ouverture plénière, en tension avec la permanence de l'entrave. Dès le seuil se produit un rapprochement immédiat entre le corps du voyageur et le décor du palais mauresque: "Quand on entre dans les salles de l'Alhambra, on a un instant la sensation d'avoir des yeux d'abeille: tant l'ornement se multiplie, foisonne, papillote".⁴⁰ L'oeil, métaphoriquement, reproduit ce qu'il voit, la forme de la *muquarna*, cet ornement de l'architecture arabe, semblable à un rayon de ruche. Un regard à facettes, doué d'ubiquité, pulsion scopique à son comble, renvoie à ces ouvertures gaufrées qui incisent les murs. En tous lieux, à chaque instant, l'Alhambra joue, pour Jaccottet sur toutes les variations d'un sésame architectural: "grotte à stalactite", "grappes de bulles de savon", "immense nid de guêpe", "dentelle"... Le rêve d'un édifice dont les murs n'en seraient pas, se réalise sous les figures si attirantes pour lui de l'ajouré, du poreux, de l'alvéole. Dentelées, ouvragées, ciselées, les parois disparaissent pour mettre en forme la lumière, propager les brises: "Partout ce sont des ouvertures sans véritable porte, des galeries, des

³⁵ *Cristal et fumée, op.cit.*, p.14.

³⁶ *La Semaison, op.cit.*, p.162.

³⁷ *Cristal et fumée, op.cit.*, p.14.

³⁸ *A partir du mot Russie, op.cit.*, p.35.

³⁹ *Cristal et fumée, op.cit.*, p.14.

⁴⁰ *Ibid*, p.15.

pavillons où l'air circule".⁴¹ Même les éléments qui couvrent le palais lui paraissent plus accordés à l'aquatique qu'au solide: "les faiences semblent mieux faites pour enfermer des fontaines que pour revêtir les murs de véritables salles". L'eau, en effet, dilue les aspérités dans son murmure et ses "jeux multipliés par des miroirs".⁴²

Davantage que la beauté indéniable de l'Alhambra, célébrée tant de fois par les auteurs les plus divers, il s'agit ici, pour Jaccottet, d'une coïncidence, d'une coalescence, entre le demeure qu'il ressent comme aérée, tissée en filigrane, remède aux pesanteurs. Voir et écrire l'Alhambra, c'est ici lâcher prise, guérir fugitivement des lourdeurs qui plombent et paralysent.

Il y a plus. La mémoire du poète est sollicitée par une autre lecture de cet espace: "C'est, bien sûr, le monde des *Mille et une nuits*".⁴³ L'allusion, dans ce lieu, peut paraître une évidence, pire, un poncif. Mais en pénétrant l'oeuvre de Jaccottet, on comprend l'importance de ce livre: "tant aimé dès l'enfance à travers quelques contes choisis et de riches images"⁴⁴, expérience fondatrice de son imaginaire, "impression-mère", selon le mot de J.P. Richard.

Pour l'enfant, indifférent aux combats d'Indiens et de cow-boys, étouffé par les récits de jungle ou ennuyé par les histoires polaires, la fascination venait de l'Orient ou de la Russie, sortis comme par enchantement des *Mille et une nuits* et *Michel Strogoff*. Et d'abord de leurs illustrations, soulignées de légendes qui contribuaient: "à l'effet magique peut-être parce que faites le plus souvent de phrases tronquées, en suspens [...] laissant un espace libre devant elles, un possible avenir".⁴⁵ Je verrais ici une des variantes, sans doute la plus ancienne, du sésame, les premiers mots d'une poétique où, à rebours de toute une tendance de la littérature contemporaine, le livre et le monde se jouent ensemble. Mais pas sur le même tempo.

A Grenade, dans l'Alhambra, le poète déchiffre les *Mille et une nuits*: "autrement que dans un livre, un monde de féerie subtile, de frôlements, de murmures, un monde aussi de sucreries et de sorbets".⁴⁶ La médiation du corps conjugue, dans l'écriture ravie, de multiples ouvertures sensorielles: insinuation des parfums, caresses auditives, frémissements de la peau et surtout, le plus primitif des sésames: le goût, proche des friandises de l'enfance, du palais enchanté de Dame Tartine, version orientale, avec ses "tours de cannelle" profilées par Lorca, cité par Jaccottet. Car le coeur de l'Alhambra est une saveur: "la seule chose essentielle", dit le

⁴¹ *Ibid*, p.16.

⁴² *Ibid*, p.16.

⁴³ *Ibid*, p.16.

⁴⁴ *Ibid*, p.16.

⁴⁵ *A partir du mot Russie, op.cit.*, p.11

⁴⁶ *Cristal et fumée, op.cit.*, p.16.

poète dans *A travers un verger*, et ici, à l'acmé du texte, vue et bue des yeux, comme une "confiture de roses".⁴⁷

En même temps, l'écart qui maintient l'écriture en tension, l'oriente vers une énumération contraire dont l'adverbe *trop* marque la pléthore, la satiété: "On est à la limite du trop exquis, du trop précieux, du trop "poétique" [...] c'est trop de délices, trop de douceur, trop de luxe, il est temps de s'arracher à cette langueur".⁴⁸ La figure de l'épanorthose, de l'autocorrection, familière de toute l'oeuvre de Jaccottet, agit ici en contrepoint. On peut lire, à propos des vives impressions ressenties lors du voyage andalou: "tout cela est proche, riche de correspondances qu'il faudrait [...] pouvoir étayer de preuves plus précises et plus solides". L'emploi du verbe "étayer": consolider, soutenir un mur, et de "preuves", est symptomatique d'une fascination qui tend à être bridée. Le motif du mur contrebalance celui du sésame et du danger de relâchement: "Ce qui sauve l'Alhambra [...] peut-être c'est que [...] ces exquis trésors [...] soient contenus dans l'écorce rougeâtre, sévère des murailles extérieures –et si près d'après montagnes qui, ces jours, nous soufflaient au visage tout le froid de leur fin d'hiver".⁴⁹ "Ce qui sauve l'Alhambra..." ou peut-être, défend le poète contre les péchés capiteux d'un lyrisme auquel il ne consent pas volontiers. Cependant, le voyage andalou compte parmi les textes plus récents où Jaccottet accepte ce qu'il a toujours su: la poésie ne doit pas s'interdire l'expression du plaisir pour atteindre la profondeur.

Les points de suspension qui parachèvent le titre: *Les mots Andalou, Andalousie...* ont, en quelque sorte, fait germer le texte autrement qu'il n'avait été planté. La confrontation entre la rêverie nominale du début et les espaces parcourus n'est pas déceptive, comme chez Proust, où, écrit Genette, "le prestige des noms est ruiné au contact de la réalité géographique" en partie à cause de "la conscience cratyléenne du narrateur".⁵⁰

Chez Jaccottet, à la série des lieux communs initiaux (reconnus comme tels) a succédé la constitution d'un lieu d'écriture singulier, modelé par la présence physique et les instances mémorielles. Les noms Andalousie, Andalou, d'abord porteurs de stéréotypes, ont subi une mutation: non plus produits d'une représentation pré-conçue, mais résultats d'une perception de la réalité autre, reformulée à travers le vécu et l'éprouvé. Barthes écrivait avec acuité: "Le stéréotype c'est l'emplacement du discours où le corps manque, où l'on est sûr qu'il n'est pas",⁵¹.

⁴⁷ *Ibid*, p.17.

⁴⁸ *Ibid*, p.17.

⁴⁹ *Ibid*, p.17.

⁵⁰ *Figures II*, Paris, Seuil, 1979, p.242.

⁵¹ *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p.93.

En Andalousie, en particulier à Grenade, le récit a touché le souhait d’ “effacement de tout obstacle” dont parle le poète dans *A travers un verger*. Pour un instant très bref, mais libérateur, l’Alhambra de Jaccottet: “espèce de réinvention de l’Eden ou la pomme aurait bien pu être une orange brûlante et juteuse”⁵², a réécrit le paradis, sans évasion hors du monde, dénoué les inhibitions en évitant les leurres d’une unité factice et d’une trompeuse abolition des contraires. Une demeure “inhabitable”, mais cependant habitée par la projection d’un désir, à l’intérieur d’une construction poétique.

Ali-Baba, le diseur de sésames avait un frère, Kassim, dont il convient peut-être de rappeler le destin. “Atteint d’une jalousie bilieuse”, dit le conte, Kassim, après avoir découvert la fortune de son frère, voulut en savoir l’origine qu’Ali-Baba lui révéla. Kassim se rendit alors sur le lieu de la grotte, prononça “Sésame, ouvre-toi” et entra pour s’emparer des richesses. Mais, à l’heure de sortir, il oublia la formule magique et, désespéré, cria en vain les noms de toutes les céréales connues... Les quarante voleurs survinrent alors, ouvrirent la grotte, et Kassim, fou de peur, se précipita dehors où il fut dépecé par leurs sabres. Si Shéhérazade vit, grâce à sa parole, Kassim, lui, meurt de n’avoir pu nommer.

Les voix des deux frères du conte s’entrecroisent dans l’oeuvre de Jaccottet, elles y suscitent des blocages ou des bonheurs d’écriture. L’ombre de Kassim rôde, jamais lointaine, et il se peut bien qu’elle ait le dernier mot ou le dernier silence: “Ainsi continue-t-on d’errer [...] de source en source [...] jusqu’à ce que se dresse sur son chemin le mur qu’aucune magie de parole n’aide plus à contourner ou à ouvrir”.⁵³

*Et néanmoins...*⁵⁴, titre d’un des derniers recueils de Jaccottet, continue à opposer le plus léger au plus lourd, le plus fragile au plus massif, la grâce intempestive du monde sensible aux défigurations du temps historique et intime.

Et néanmoins... nommer encore quelques sésames impondérables, trois plantes dans *Cahier de verdure*, accordées à trois couleurs qui provoquent une inexplicable et “sourde jubilation: jaune, bleu, blanc: couleurs de salle d’eau [...]. Je me rappelle maintenant ces jardins d’Andalousie [...] où la faïence semble être à elle seule, l’eau, le ciel et la fontaine”.⁵⁵

Et néanmoins... Dire encore, en un seul geste, les deux choses essentielles qu’on peut demander à la poésie: la lucidité et l’ivresse, prises dans la volute du plus aérien des objets espagnols: “Celui qui écrit aura fait comme s’il remplissait une coupe avec toute la lumière de

⁵² *Cristal et fumée*, op.cit, p.17.

⁵³ *A travers un verger*, op.cit, p.73.

⁵⁴ Paris, Gallimard, 2001.

⁵⁵ Paris, Gallimard, 2003, p.82.

l'été, tout ce qu'il y a eu dans l'été, puis il l'aura soulevée pour la faire briller dans sa main – avec tout ce qu'il y a dedans– qu'il faudra avoir dit avant que le gel ne gagne ses doigts. Car déjà se replie l'éventail du jour".⁵⁶

MARTINE TORRENS FRANDJI

Universidad de Salamanca

⁵⁶ *La Seconde Semailon, op.cit.*, p.82.

El espacio urbano arrasiano en el *Jeu de la Feuillée*

Préalablement à tout théâtre médiéval il y a une ville, une place, une rue, un rempart...¹

Nacido de la ciudad, el teatro francés del siglo XIII manifiesta su espacio dramático a través del paisaje urbano. Estudiar la forma de los lugares teatrales del *Jeu de la Feuillée* de Adam de la Halle, supone por ello estudiar los contornos de la ciudad de Arras. La localización geográfica y la topografía urbanística de esta ciudad juegan, como intentaremos demostrar, un papel fundamental en la estructuración dramática del *Jeu*; la distribución de sus calles y de sus plazas se inscribe en el texto a través de las indicaciones didascálicas que configuran la *deixis* espacial de la obra de ficción.

La imagen que la ciudad medieval elabora de sí misma se apoya, en primer lugar, en la imaginería urbana heredada de la Biblia², una visión que oscilaba entre la imagen de la Babilonia pervertida y la de la bendecida Jerusalén, trasponiendo la singularidad de la realidad cotidiana en variantes propias de un modelo intemporal de ciudad: la urbe medieval percibía así su realidad a través del tamiz de la lectura bíblica. A partir del siglo XIII, la ciudad comienza a elaborar su propia imagen gracias al reflejo que el teatro le ofrece de sí misma; el modelo del pasado (bíblico o literario) es sustituido por el modelo de presente que crean las escenas de taberna del *Courtois d'Arras*, del *Jeu de Saint Nicolas* o del *Jeu de la Feuillée*, un modelo que incorpora los personajes, las actividades y las preocupaciones diarias del entorno urbano en el que ha nacido: en el caso que nos ocupa, la ciudad de Arras³.

La expresión dramática de las primeras obras religiosas concernía un grupo preciso y reducido: el *clergé*. La puesta en escena en el interior de las iglesias, el empleo del latín, la elección de temas bíblicos o hagiográficos... eran la expresión del *clergé* para el *clergé*; los asistentes no habían conquistado aún el estatuto de espectadores y conservaban su identidad

¹ Elie Konigson, *L'espace théâtral médiéval*, París, CNRS, 1975, p.77.

² Cfr. Jacques Le Goff, "Babylone ou Jerusalem: la ville dans l'imaginaire collectif au Moyen Age", *Critique*, 373-374, 1978, p.554-559.

³ Cfr. M.F. Notz, "La ville a-t-elle une image au Moyen Age?", *Eidolon*, 32, 1987, p.55-73 y M. Thérèse Lorcin, *La France au XIIIe siècle*, París, Nathan, 1975.

de fieles. La utilización de la lengua vulgar, el paso del recinto eclesiástico a la plaza pública, el abandono de la temática religiosa... fueron el signo de la transformación definitiva del ‘drama litúrgico’ en ‘teatro’. Y cuando diferenciamos ‘drama litúrgico’ y ‘teatro’, distinguimos los condicionantes textuales de la cita bíblica o litúrgica –por una parte– y la libertad de escritura, por otra; distinguimos la recitación hierática y solemne, de la presencia de actores evolucionando sobre una escena, fingiendo ser un personaje de ficción y apropiándose de un discurso que no es el suyo; distinguimos entre una trasposición ritual y exclusivamente simbólica y una voluntad de representación concreta. Si la liturgia era el juego del hombre para Dios, el teatro será el juego del hombre para el hombre: la población urbana –artesanos, comerciantes y usureros– invaden el espacio dramático e imponen nuevas fórmulas para comprender el hombre y el mundo⁴. En el teatro, la ciudad escapa de los clichés; en el teatro, los esquemas maniqueos impuestos por la religión serán sustituidos por una laicidad urbana que intenta conciliar « Dieu et le monde, dans la fascination de l’ascension individuelle dont la fortune est le signe et le garant »⁵.

El texto del *Jeu de la Feuillée* está compuesto para ser representado, es decir, para inscribirse en un espacio físico concreto ante la mirada de un espectador. La carencia en el siglo XIII de lugares específicamente teatrales obliga a la representación a una simbiosis arquitectónica con el espacio que –ocasionalmente– la acoge. Si el drama litúrgico encontraba su asiento espacial en la arquitectura de la iglesia, el teatro encontrará un enclave comparable en las estructuras espaciales que la ciudad le ofrece. La bóveda sagrada de la iglesia es reemplazada por el espacio laico de las calles y de las plazas, el espacio de lo cotidiano, de lo vivido. La ausencia de un espacio específicamente ‘teatral’, de un espacio codificado y predeterminado para acoger la ficción, permite que cualquier rincón de la geografía urbana pueda transformarse, investido de múltiples funciones, en espacio de la ficción: “La place est marché les jours de marché et théâtre les jours de représentations”, como afirma Konigson⁶. Espacio de la realidad, el paisaje urbano se transforma, durante la representación, en espacio de la ficción. Tal transformación evidencia la ductilidad y la

⁴ « Théâtre carrefour, où se lit malgré lui toute une nette prédominance d’éléments bourgeois: ici, l’importance des facteurs économiques et surtout de l’argent, mais aussi la tendance manifeste à une contestation des pouvoirs, qu’ils soient royal, féodal ou clérical ». Jean Charles Payen, “Théâtre médiéval et culture urbaine”, *Revue d’histoire du théâtre*, 35, 1983, p.234.

⁵ Bernard Faivre, “La piété et la fête. (Des origines à 1548)”, in Jomaron, J.de (éd.), *Le théâtre en France. T. I Du Moyen Age à 1789*, Paris, A. Colin, 1988, p.53.

⁶ Konignon, E., *op.cit.*, p.79.

adaptabilidad de los elementos que intervienen en la puesta en escena —el público, los actores, la acción— respecto al espacio que los contiene.

La incorporación de la realidad urbana arrasiana en el *Jeu* procede de su inscripción en el espacio ‘interior’ de la obra, un espacio menor que termina por contenerla. Sin embargo, el ‘realismo’ que la crítica literaria ha asignado tradicionalmente a la *Feuillée* no deriva —tal es nuestra opinión— de una reproducción mimética de la realidad extra-escénica: Adam de la Halle no ha traspuesto sobre la escena un trozo de la vida cotidiana de la ciudad de Arras. Muy al contrario, la dramatización de la realidad municipal impone su transformación y su abstracción, su anexión a un mundo de ficción, a un reino de fantasía y de ausencia de límites en la que los sueños y aspiraciones del hombre urbano pueden convertirse en realidad. En los límites de lo teatral, la ciudad se incorpora no sólo por su evocación, sino fundamentalmente por su transformación sónica en el presente del espectáculo. La evocación de la ciudad no se hace en el *Jeu* a través de una descripción pormenorizada, sino a través de la inclusión de ciertos ‘detalles de realidad’. En las líneas que siguen, el análisis de los ‘detalles de realidad’ presentes en la *Feuillée* se circunscribirá al estudio de las indicaciones didascálicas que permiten descubrir en la ficción la localización geográfica de Arras en el entorno artesiano, la estructuración bipartita de la ciudad entre *ville* y *cité* y, finalmente, la organización urbana de las calles y plazas de la ciudad de Arras.

Los personajes de la *Feuillée* proceden todos de poblaciones pertenecientes a la región de Artois, próximas a Arras: de Vaucelles (v. 170)⁷, de Vermandois (v. 300), del monasterio de Haspres (v. 333) o de Duisans (v. 530).

La interpretación del verso *A le grant saveur de Vaucheles* (v. 170) ha suscitado numerosas hipótesis. En su estudio fundamental sobre las obras de Adam de la Halle, Henry Guy⁸ afirmaba que la aparición de la palabra ‘Vaucelles’ en el texto de la *Feuillée* funcionaba como un homenaje a la abadía cisterciense del mismo nombre situada en la diócesis de Cambrai y en la que Adam de la Halle habría sido iniciado en los misterios del arte poético; la traducción debería ser por tanto: « l’internat de Vauchelles avait aiguisé ma sensibilité ». Algunos años más tardes Albert Guesnon proponía ver aquí una alusión a Vaucelles-les-

⁷ La versificación utilizada corresponde a la edición y traducción de Jean Dufournet, *Le Jeu de la Feuillée*, París, Flammarion, 1989.

⁸ Henry Guy, *Essai sur la vie et les oeuvres littéraires du trouvère Adan de le Hale*, París, Hachette, 1898, p.28-33.

Authie, una aldea situada a 30 km. de Arras, y que sería la patria natal de la esposa del poeta, Maroie⁹. En su edición del *Jeu*, Ernest Langlois avanza una interpretación de ‘Vauchelles’ como un juego de palabras *licencioso*: *Vauchelles*, nombre del pueblo y *vauchelles* ‘petites vallées’, por derivación, los pequeños valles de la anatomía femenina; según esta hipótesis, *saveur* sería traducido literalmente como ‘salsa’, ‘condimento’ y recibiría consecuentemente un empleo figurado: « à la vue d’une dame qui a des traits de son amie, il se ‘delite’ à la saveur de celle-ci »¹⁰. La ‘metáfora culinaria’ de Langois será más tarde contestada por Hasenohr: la comparación del texto de Adam de la Halle y de un texto procedente de la abadía de Vaucelles, *L’Évangile aux femmes*, le permitiría ofrecer una interpretación completamente opuesta. La visión cáustica del monje de Vaucelles autor del *Evangile aux femmes* haría emerger la « triste réalité féminine [...] des flatteuses illusions » que obnubilaría a los hombres, de lo que se deriva que « loin d’exhaler la suavité énivrante de l’enchantement, la ‘grant saveur de Vauchelles’ aurait le goût amer du désenchantement »¹¹. Aunque opuestas, la conciliación de las tesis de Langlois y de Hasenohr permite asegurar niveles distintos de comprensión del texto: en la representación de la *Feuillée* se conjugaría la risa grosera y una maliciosa obscenidad evidentes para una gran parte de espectadores y la sonrisa erudita e irrisoria de un público ilustrado.

Erigido condado en los tiempos de Carlomagno, Vermandois fue anexionado a los dominios reales en 1191. La historia ha dejado constancia de un tal Matthieu de Beaune, valido de Vermandois, personaje oscuro y poderoso que, entre 1256 y 1260, fue objeto de una larga investigación administrativa sobre su gestión. El valido de Vermandois aparece en el texto de la *Feuillée* (v. 300) inscrito en una larga enumeración de mujeres desacreditadas de la ciudad (vv. 292-321); Adam de la Halle aprovecha probablemente la fama de este personaje y transforma el comadreo popular en material dramático: el valido de Vermandois es acusado en la ficción del *Jeu* de mantener relaciones adúlteras con la mujer de Mathieu l’Anstier (vv. 296-302). La realidad histórica es fagocitada y reformulada por la visión particular de Adam de la Halle en la (re)construcción que hace del mundo arrasiano por el intermedio de su texto.

⁹ « [...] Vauchelles-les-Authie dont Maroie aurait été originaire. Ce village, situé sur le confins de l’Artois, est contigu à Beauquesne, siège d’une prévôté foraine du bailliage d’Amiens, à laquelle ressortissaient la *Ville* et la *Cité* d’Arras » (Albert Guesnon, “Adam de la Halle et *Le Jeu de la Feuillée*”, *Le Moyen Age*, XXVIII, 191, p.175). Su hipótesis no explica sin embargo cómo esta aldea habría avivado los deseos del joven.

¹⁰ Ernest Langlois (ed.), *Le Jeu de la Feuillée* (1923), Paris, Champion, (2ª ed. rev.) 1984, p.58.

¹¹ G. Hasenohr, “A le grant saveur de Vauchelles...”, *Romania*, CVI, 3-4, 1985, p.509.

Las ciudades de Haspres y de Duisans surgen las dos con relación a la figura del loco ‘*li dervés*’. La primera, Haspres, es una ciudad situada a 7 km. de Bouchain, lugar donde reside un prebostazgo dependiente de la abadía de Saint-Vaast. En la *Feuillée*, su presencia sirve para autentificar el poder sanador de las reliquias del monje (vv. 322-337) ya que la leyenda cuenta que « l’église de Haspres possédait les fameuses reliques de saint Acaire, patron des aliénés, qu’on y amenait de toutes parts. La propagande des jongleurs avait puissamment contribué à étendre au loin le renom de ce sanatorium de la folie »¹². Sustraídas del monasterio, aportadas a la escena por el monje (v. 322) y luego abandonadas en la taberna como moneda de cambio (v. 1014), las reliquias milagrosas de Saint Acaire quedan reducidas a un único valor: su precio en el mercado tabernario. La predicación que inaugura la presencia del monje sobre la escena traiciona pues desde el principio las pretensiones fraudulentas y lucrativas de este personaje y, por extensión, de la Iglesia que representa.

Por su parte, Duisans es el país natal del loco (v. 530). Duisans era, en efecto, un pueblo situado a 6 km. al oeste de Arras. Su presencia en la *Feuillée* ha sido igualmente objeto de análisis por parte de los historiadores de la literatura. Jean Dufournet desvela ciertos equívocos posibles dada su resemantización en el texto: « on peut y voir une antiphrase (duisans signifiant ‘agréable, convenable’), ou bien lire deduisans ‘rejouissant’, ou encore dui sens ‘double sens’ »¹³; podemos añadir una última interpretación « Duisans voudrait dire ‘deux sens’, donc fou »¹⁴. Nacido en Duisans, el personaje de ‘*Li dervés*’ no podía ser sino loco.

La atención que hemos prestado a las localidades artesianas presentes en el *Jeu* y a sus posibles reinterpretaciones semánticas, responde a un esfuerzo por ilustrar la forma en que la realidad geográfica de Arras funciona en *Feuillée* más que como anclaje de la acción en la realidad en la que tiene lugar, por el hecho fundamental de su integración en el universo ficticio de la obra teatral; la palabra dramática los transforma en elementos significativos implicados en el desarrollo diegético de la obra.

De la misma forma que el texto traza los contornos regionales de la ciudad de Arras, el juego referencial que Adam de la Halle propone para la localización de las coordenadas espaciales de su obra da cuenta de la distribución urbanística de la ciudad misma. El paisaje

¹² Guesnon, A., *op.cit.*, p.215-216.

¹³ Dufournet, J., *op.cit.*, p.176, nota 530.

¹⁴ Claude Mauron, *Le ‘Jeu de la Feuillée’ (Etude psychocritique)*, París, Corti, p.53.

arrasiano que nos descubre el texto del *Jeu de la Feuillée* –como ya ocurriera en el *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel– testimonia la división bipartita de la ciudad:

Nommeement e ceste <i>vile</i> ...	(v. 209)
J'en ai .III. ensi atirés Des malades en ceste <i>vile</i> .	(vv. 238-239)
Mais pres de mi sont doi voisin En <i>Cité</i> , qui sont bon notaire...	(vv. 482-483)
Chil doi lassus sont bien du conte Et sont de le <i>vile</i> signeur	(vv. 790-791)
Et une qui maint en <i>chité</i>	(v. 870)

En este contexto, la *cit * y la *ville* no son el resultado de una duplicidad sinonímica: la *ville* y la *cit * aparecen en el texto como entidades geográficas, sociales y políticas independientes¹⁵. Desde el año 500, la *cit * se organiza en torno a la catedral de Notre-Dame. La *cit * arrasiana ocupaba una restringida extensión si la comparamos con la *ville* de la que la separaba una muralla. En el interior del recinto, la mayor parte de la superficie está ocupada por los dominios catedralicios; la *cit * cuenta además con escasas vías públicas, extensos espacios verdes, unas pocas casas y un enorme cementerio en torno a la Iglesia de Saint Nicaise. La organización legislativa estaba sometida a la jurisdicción directa del rey de Francia que delega su poder en la figura del obispo arrasiano, representado, a su vez por siete * chevins*, o altos funcionarios responsables de la administración municipal. Corazón de la ciudad durante un largo periodo, la *cit * conserva en el siglo XIII el prestigio de la tutela real pero no su preeminencia: la *cit * que conocen Jean Bodel y Adam de la Halle est  apenas poblada y su economía, apoyada casi exclusivamente en la posesión de la tierra, se agota. El personaje de *Ma tre Henri*, el padre recalcitrante del héroe protagonista, Adam, ha « servi lonc tans *eskievins* » (v. 506); él es por tanto el mejor representante de esta *cit * envejecida e inmovilista en la que vive: « Mais pres de mi sont doi voisin / En *Cité*, qui sont bon notaire...» (vv. 482-483).

¹⁵ Sobre la estructuración bipartita de Arras cfr. Marie Ungureaunu, *La bourgeoisie naissante. Société et littérature bourgeoise d'Arras aux XIIe et XIIIe siècles*, Arras, Mémoires de la Commission des Monuments Historiques du Pas-de-Calais, Tome VIII, 1955 y Roger Berger, *Littérature et société arrageoises au XIIIe siècle. Les chansons et dits art siens*, Arras, Mémoires de la Commission D partamentale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais, Tome XXI, 1981, p.25-87.

Un puente reúne la *cité* y la *ville*, le *Pont-de-cité*, una denominación que conserva aún hoy. Del otro lado del río Crinchon, se extiende una amplia aglomeración, infinitamente más populosa y desbordante de actividades y de riqueza: la *ville*. La abadía de Saint-Vaast y el conde de Artois y de Flandes (vv. 790-791) son los encargados de la organización legislativa y administrativa de la *ville*, una función que ejercen a través de la figura de un *chatelain* –un castellano. El núcleo más populoso de la *ville* se extiende en torno a la abadía benedictina fundada en el siglo VII por Saint Aubert. La *ville* se beneficia de una vibrante actividad artesanal, comercial y financiera y, al contrario de lo que ocurre en la *cité*, de una población estable y creciente.

La secuencia que el texto de Adam de la Halle dedica a la crítica de las mujeres arrasianas (vv. 292-321) ofrece, como veremos, interesantes ejemplos que confirman la hipótesis de una representación de la *Feuillée* en la *ville*:

Que les femes de *le Waranche* (v. 294)

Et *en che visnage*

A chi aussi deus baisseletes:

L'une est est *Margos as Pumetes*,

Li autre *Aëlis au Dragon* (vv. 302-305)

Et li feme maistre Thoumas

De Darnestal qui maint la hors. (vv. 316-317)

Waranche y *Darnestal* eran dos calles que pertenecían a la *ville* arrasiana: la calle de la *Waranche* (actualmente calle des Trois-Visages) desembocaba en la plaza del Petit-Marché y la calle de *Darnestal* (calle Ernestale, en la actualidad) daba a la plaza de Ronville, donde se levantaba la iglesia de Saint-Jean de Ronville. Las casas familiares de los ‘Pommettes’ y las de los ‘Dragon’ citadas en la *Feuillée* también lindaban con la plaza del Petit Marché¹⁶. Las indicaciones de vecindad – *en che visnage* – o de proximidad – *qui maint la hors* – definen una demarcación espacial respecto al personaje enunciador a través de los deícticos (*che*, *qui*), ya que en el siglo XIII el sistema de demostrativos francés conserva aún su valor de indicador espacial por encima de su especialización sintáctica; *che* concierne a lo que pertenece al universo del locutor y del interlocutor, es decir, todo aquello que se encuentra próximo al eje espacio-temporal que la presencia de ambos determina sobre la escena. Su utilización en el texto parece situar las coordenadas espaciales de la representación del *Jeu* en el entorno

¹⁶ Berger, R., *op.cit.*, p.49.

arquitectónico de la *ville* de Arras, proporcionando anclajes espaciales muy específicos que situarían la primera representación de la *Feuillée* en la plaza del Petit-Marché, en 1276¹⁷.

La *deixis* espacial propuesta por el texto de la *Feuillée* confirmaría la circularidad de las relaciones texto-escena, y el proceso de adecuación que el espacio dramático experimenta con relación a las condiciones concretas de su actualización, pero también que la estructuración virtual que describe el texto del *Jeu* articula la escena a partir de la reformulación ficticia –dramática– de la ordenación urbana de la *ville* arrasiana. A título de ejemplo, los personajes de *Aélis au Dragon* y de *Margos as Pumetes* repiten, según los documentos históricos, el nombre de habitantes reales de Arras a final del siglo XIII; la elección de esos nombres suscita sin embargo otras interpretaciones: el ‘dragon’ evoca sin duda al diablo que es la mujer, « tandis que les ‘pumettes’ désignaient les seins dans nombre d’expressions imagées »¹⁸; una doble lectura permitiría pues encontrar, escondidos bajo la marca de la indicación didascálica, la misoginia y la vulgaridad que subyace en la secuencia de las comadres arrasianas.

El espacio virtual del *Jeu* se apropia del espacio real de la ciudad y lo *dice*, lo exhibe y lo transforma en espacio de ficción; el espacio de lo cotidiano es de este modo metamorfoseado por el poder mágico de la palabra dramática. El espacio del *Jeu de la Feuillée* es un microcosmo ficticio que remite a un macrocosmo real y exterior: la ciudad de Arras. Este juego especular de la *Feuillée* está dotado de un dinamismo que introduce una respiración permanente entre el aquí de la escena y el allá de la ciudad, entre una realidad presente y una realidad ausente transformada en imaginario referencial, una refracción (circular) que convierte en indispensable la instauración del conflicto y el desarrollo del movimiento escénico. El análisis de las indicaciones deícticas sobre las que hemos trabajado permiten afirmar que, desde que un elemento de la realidad es incorporado al universo de ficción construido por el texto de la *Feuillée*, sufre una transformación signíca que multiplica –inevitablemente– sus posibilidades de interpretación por parte del público. La

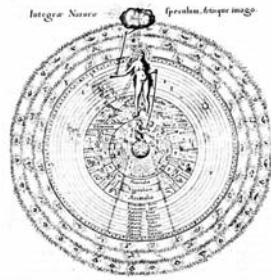
¹⁷ La localización de la 1ª representación del *Jeu* en la Place du Petit Marché fue propuesta por Guesnon (*op.cit.*, p.205-207) y aceptada por la mayoría de los críticos que lo han seguido. En 1923, Faral la cuestiona y propone como emplazamiento de esa 1ª representación la plaza en la que se sitúa la iglesia de Saint-Jean de Ronville (cf. Edmond Faral, “Le théâtre comique”, in Bédier, J. et Hazard, P.(dir.), *Histoire de la littérature française illustrée*, T. I, Paris, Larousse, p.82). La teoría de Faral fue retomada años más tarde por Ungureanu (*op.cit.*, p.206-207) y finalmente sustituida por la teoría inicial de Guesnon.

¹⁸ Jean Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même (ou le jeu dramatique de la ‘Feuillée’)*, Paris, S.E.D.E.S., 1974, p.218-219.

contextualización espacial del universo del *Jeu* permite reverberaciones de la realidad exterior sobre la ficción dramática pero, paradójicamente, la incorporación de la realidad no refuerza el ‘realismo’ del *Jeu*, sino que constituye un trampolín hacia lo imaginario: los ‘detalles de realidad’ inscritos en el texto funcionan así como indicadores fáticos que nos recuerdan que ‘estamos en el teatro’.

MERCEDES TRAVIESO GANAZA

Universidad de Cádiz



P. Louÿs: los espacios de la incertidumbre

Había una vez una niña que vivía en lo alto de un campanario. Cuando cumplió quince años, un joven campanero vino a vivir en la torre, para tocar la inmensa campana que la coronaba. El joven campanero se enamoró de la niña. Una noche cogió tres rosas blancas del jardín de su padre para regalárselas. Como no quería irrumpir en el cuarto de la joven, salió por su ventana, recorrió la cornisa que rodeaba la altísima torre, y dejó las tres rosas blancas en el alféizar de la muchacha. Luego se volvió por donde había venido. La joven se despertó; vio en el alféizar de su ventana las tres rosas blancas; pensando que eran un regalo de la Virgen María, que la miraba desde los cielos, salió por su ventana para tratar de ir a su encuentro y –para asombro del lector– se desplomó desde una altura de ciento veinte pies, estrellándose contra el suelo.

Les Trois Roses de Marie-Anne, de Pierre Louÿs (1909) está relatado por un narrador heterodiegético, fiable por antonomasia, que da comienzo al relato presentándonos, con la estricta objetividad que le corresponde, el universo en el que vive Marie-Anne. Una lógica implacable rige su mundo, que el narrador refuerza utilizando el estilo indirecto libre: « Qui pourrait oublier de prier Dieu? Qui serait assez impie pour s'exposer jamais à pecher mortellement? Qui ne communie pas au moins une fois par semaine? »¹ El receptor, obedeciendo a las reglas tradicionales de la ficción, ha suspendido sus referencias acerca del mundo extratextual y se dispone, en términos de Jean-Marie Schaeffer², a sumergirse en el universo ficcional. Para Schaeffer, uno de los motivos que siempre han puesto al ser humano en guardia contra la imitación –aunque sea artística– es la capacidad que tienen las semblanzas de neutralizar nuestras instancias de control racional. Dicho riesgo se materializaría si el receptor de un artefacto ficcional, una vez finalizada su interacción con el mismo, almacenase la información suministrada por dicho artefacto bajo forma de creencia, en vez de guardarlos –por decirlo de una forma sencilla– en el compartimento cerebral que reservamos a las realidades ficticias. Para comprender el riesgo inherente a lo que Schaeffer llama inmersión mimética, hay que examinar su funcionamiento: el receptor, una vez adoptada la disposición mental propia de la simulación lúdica compartida, se deja atrapar por

¹ Louÿs, P., *Oeuvres complètes*, vol. VII. Slatkine Reprints, Genève, 1973, p.7.

² Schaeffer, J.-M., *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p.179-230.

los cebos miméticos insertados en el texto. Ellos le permitirán emprender la actividad de modelización a través de la cual poder acceder al universo de ficción, es decir, adoptar la actitud que le correspondería si realmente se hallase en la situación de la que los mimemas –o representaciones ficcionales– elaboran el semblante; adoptarla hasta cierto punto, un punto que, como se verá, corre el peligro de difuminarse.

Todo universo ficcional es, en esencia, un universo-perspectiva. Los universos ficcionales no son accesibles más que a través del punto de vista implícito en el acto de simulación que crea y que recrea el universo ficcional. La naturaleza de punto de vista de la ficción no es separable del mundo presentado en la misma; el universo ficcional no constituye, simplemente, una realidad concreta percibida desde un punto de vista, sino que es, en sí mismo, un punto de vista. La inmersión mimética pasa, por lo tanto, por la reactivación de una postura aspectual: el receptor hace suya una forma de situarse respecto de los acontecimientos narrados. A esta inflexión mental se accede miméticamente a través de la modalidad particular de la voz narrativa, encarnada, evidentemente, en las características narratológicas del texto en cuestión, características que a la vez activan y representan la función del lector en el interior del texto, y que configuran lo que Schaeffer llama la postura de inmersión. Estos trazos formales son, para el crítico, cebos miméticos. Pero también son vectores cognitivos. Al acceder a un universo ficcional gracias a la reactivación de una postura aspectual, el lector se ejerce de forma lúdica en una posición narrativa que es, a la vez, una forma de enfrentarse a la vida. Concentrémonos ahora en una perspectiva concreta, la ofrecida por el estilo indirecto libre, estilo que, como se ha visto, abre el relato que nos ocupa. Para Genette³, se trata del estilo más próximo al llamado *stream of consciousness*. Sin embargo, a diferencia de éste, en el estilo indirecto libre el narrador no queda absorbido por el discurso del personaje; ambas figuras subsisten en el texto. Eso sí, separadas por una distancia mínima. Se trata, por lo tanto, de un discurso dirigido especialmente a convencer al lector: la fiabilidad del narrador heterodiegético refuerza la del discurso del personaje, figura no fiable por antonomasia. Cuando leemos las frases citadas más arriba, difícilmente podemos dejar de asumirlas como parte de nuestro propio discurso. Y es que, como señala el propio Schaeffer, las representaciones vividas en estado de inmersión ficcional tienden a estar saturadas de punto de vista afectivo. Pero el estilo indirecto libre no deja de ser un estilo ambiguo, situado entre la expresión del pensamiento íntimo y la citación de palabras ajenas. Veamos cómo influye su utilización en la toma de posición del receptor del cuento que nos ocupa.

³ Genette, G., *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p.36.

Al segmento de focalización interna que da comienzo al texto que nos ocupa sigue, sin pausa, un segmento de focalización externa. Veíamos que el universo de Marie-Anne está regido por una lógica implacable; igualmente implacable, pero diametralmente opuesta, es la que rige la mirada del narrador: el rigor de los hechos. Ejerciendo a la perfección su tradicional función de instancia objetiva, el narrador extradiegético sitúa a Marie-Anne en la geografía y en la historia con toda exactitud: Marie-Anne es hija del Père Colmaille, campanero « sous le roi François, sous le roi Henri et sous les trois derniers souverains ». Geográficamente, se la sitúa en Rouen; más concretamente, se procede a explicar que dicha torre se apodaba « Tour de Beurre », o torre de mantequilla, « parce qu'elle fut élevée avec les offrandes des fidèles, autorisés, chacun pour six derniers tournois, à faire usage du beurre au lieu d'huile pendant le temps du carême ». Es decir, que tras introducirnos en los píos pensamientos de una joven mística, se nos explica, con toda calma, que una ciudad entera consiguió saltarse la norma sagrada de la cuaresma a base de realizar los pagos pertinentes. La pequeña piadosa vive en una torre dudosamente financiada; la trayectoria de inmersión ficcional del receptor zozobra peligrosamente. Acto seguido, la mirada rigurosa del narrador vuelve a variar su focalización, ajustándose a la de Marie-Anne. La niña se sitúa resueltamente en las alturas, existencial y físicamente: nunca desciende la escalera que la llevaría a Rouen, y que se alarga bajo su mirada hasta convertirse en interminable; y la propia ciudad, tan anclada en lo material, que no duda en preferir la mantequilla al aceite, se convierte en un lago minúsculo e inmóvil, a veces disuelto en nubes, deshecho en brumas. Una vez que ha vuelto a hacernos mirar a través de los ojos de Marie-Anne, el narrador vuelve a exteriorizar su focalización, obligándonos a recuperar el contacto con la realidad diegética: nos explica que la anciana tía de la niña le había enseñado a leer en el único libro que poseía, una vida de santos; Marie-Anne no sabe nada más del mundo y la ciencia humana. Esta información excluye, en principio, cualquier interpretación irracional de los hechos narrados, y se vuelve a adoptar el estilo indirecto libre para aproximarnos al universo existencial de la niña, aunque dicho estilo implique un contacto peligrosamente directo con su mente: « Sans doute, [les damnés] pouvaient d'avance prévoir leur futur supplice en constatant que pas une lueur extraordinaire ne venait à eux du firmament [...]. Ceux-là, au contraire, les Saints, les Elus, étaient toujours avertis de la bienveillance divine par [...] un présent céleste apporté doucement par des mains invisibles dans leurs mains extasiées ».⁴ En este momento poseemos una cantidad casi excesiva de datos acerca de la joven, que debería

⁴ *Ibid.*, p.9.

bloquear nuestra tendencia a asumir su postura existencial e inducirnos a asumir la del narrador extradiegético. Sin embargo, una peculiar utilización del estilo indirecto libre hará que nos inclinemos imperceptiblemente a compartir la mirada de la joven. Todo, salvo quedarse anclado en la fría sordidez del mundo expuesto por el narrador. Queremos elevarnos, con Marie-Anne, por encima de las vulgaridades de un mundo obstinadamente material. En resumidas cuentas, y eso es precisamente lo que refleja el trágico desenlace del relato, queremos *creer*.

A continuación se nos presenta la monstruosa campana de bronce que corona la Torre de Mantequilla. El narrador nos explica su historia: se llama Georges d'Amboise en honor al cardenal que hizo construir la torre, el que permitió la vulneración de las reglas del ayuno y la abstinencia. Se nos explica incluso su funcionamiento mecánico: pesa cuarenta mil libras y la mueven cuatro cables. Su sonido es tan potente que podría derrumbar la torre, con lo que no puede tocarse. A través de los ojos de Marie-Anne, el campanario se convierte, acto seguido, en un bosque de vigas; la campana, de pesado bronce, pierde, además de su apodo, toda su solidez para convertirse en una forma negra, suspendida en una sombra vasta como la noche. Pero se vuelve a exteriorizar la focalización de la narración para explicar que, para Marie-Anne, la campana es un ser mediador entre las cosas terrenas y las cosas infinitas. Siempre atormentada por sus pecados –pecados imaginarios, nos recuerda, implacable, el narrador– Marie-Anne se figura que sus propias oraciones jamás llegarían tan alto; « mais comment ne pas croire que la voix de la cloche traversât les voûtes étherées? »⁵ Otro contacto breve, casi inmediato, con la mente de Marie-Anne, para volver en seguida a adoptar el estilo indirecto, exteriorizando la focalización: desde que no puede tocarse la campana, el camino al paraíso le parece vedado. Sin embargo, se decide volver a tocar la “cloche du cardinal” (no se nos permite que olvidemos los dudosos antecedentes de la campana y de la torre). Ante la visita del rey, Rouen deja de lado el problema de la fragilidad de la torre, y se designa como campanero a un joven llamado Alain, hijo de Guillaume Gleschamps, bedel de Saint-Maclou, como nos informa puntualmente el narrador. Ante el lector se abre un universo de expectativas en cuanto al desarrollo de la trama: sabe que, para Marie-Anne, Alain es quien posee la llave del paraíso. Su venida implica, además, que al discurso realista del narrador y al hagiográfico de Marie-Anne se añade un tercer discurso, que obedece al género de la novela de amor cortés, y que proporciona al lector con una tercera, bellísima, visión del espacio narrado. Todas las noches, Alain sube a lo alto de la torre a contemplar a la joven desde lejos;

⁵ *Ibid.*, p.10.

ella borda en la penumbra, a la luz temblorosa de una vela; le mira, pero él, como buen siervo del amor, no se atreve a levantar los ojos. Marie-Anne se convierte en la dama inalcanzable, encerrada con su padre en lo alto de una torre; Alain es el desconocido que no sabe cómo revelar su amor. Marie-Anne no conoce el sentimiento que la invade, ni sospechará nunca poder provocarlo en Alain: nuestro frío narrador nos adelanta que una posible historia de amor entre los dos jamás tendrá lugar. Se da a entender que la literatura, para bien o para mal, (más bien para mal) enseña a vivir; el amor, para bien o para mal (más bien para mal), se aprende en los libros. Sabemos qué tipo de libro ha leído Marie-Anne; no le dará las claves para descifrar el comportamiento de Alain. Alain, sin embargo, sí parece haber leído los libros adecuados. Una noche de verano, coge tres rosas blancas del jardín de su padre; querría regalárselas a su amada. Sólo tiene una opción, la única correcta según las normas de la novela de amor cortés: se sube al alféizar de su ventana y, con las rosas en equilibrio en la mano izquierda, recorre la cornisa que rodea la torre hasta llegar al alféizar de su amada; deja las rosas en él, y vuelve a recorrer el alféizar para llegar a su ventana, a ciento veinte pies de altura, tal y como nos informa nuestro riguroso narrador. Bajo la mirada de Alain, Rouen se transforma en un duro laberinto de pedrería: « Alentour, la lune éclairait [...] des fenêtres petites comme des bijoux, des toits étincelants comme des châsses. »⁶ La belleza de la imagen hace olvidar al lector que los esfuerzos de Alain son completamente inútiles.

En su cuarto, Marie-Anne se despierta y ve las tres rosas blancas sobre el alféizar. Desde ese momento, el espacio se transforma. El narrador vuelve a interiorizar su focalización, variando del estilo indirecto al estilo indirecto libre: « Ces roses, c'était la Vierge qui les lui donnait ». Llega hasta a utilizar el estilo directo: oímos, por primera vez, la voz de Marie-Anne, que exclama: « Notre-Dame! Notre-Dame! » Perdemos todo contacto con el mundo real del que el narrador nos ha suministrado tantos datos; el espacio se subjetiviza: « Tout s'éclaira autour d'elle dans un éblouissement religieux. Elle se sentit émue comme une autre Marie à l'instant de l'Annonciation. Quelque chose d'archangélique flotta dans les clartés de la nuit »⁷. La muchacha saluda a la Virgen —otra vez en estilo directo—, « Car la reine des Cieux et des mondes l'écoutait et la regardait ». Marie-Anne se sube al alféizar; toma las tres rosas en su mano, « *comme* si elle eût embrassé la vie éternelle ». Nos vamos despegando poco a poco de su mirada; el narrador extradiegético retoma, poco a poco, las riendas de su propio discurso; nos mantiene suspendidos entre dos mundos: « Alors elle *crut* entendre que le ciel l'appelait, elle vit *de ses yeux agrandis* Notre-Dame apparaître au-

⁶ *Ibid.*, p.13.

⁷ *Ibid.*, p.14.

dessus des nuages [...] ». El desastre se nos narra ya desde el punto de vista objetivizado del narrador extradiegético: « Et pour aller au-devant d'un nouveau miracle, Marie-Anne, tendant ses roses, marcha pieds nus sur les rayons nocturnes, simplement et droit devant elle ». El narrador, con la fría sensatez que le caracteriza, explica la catástrofe con una breve frase: « Mais les rayons de la lune ne la portèrent point ». Una de las imágenes tradicionales del cuento maravilloso, o de la hagiografía, esta vez ha fallado, como es lógico en un mundo regido por las leyes de la física; leyes que Marie-Anne ha sustituido por otras; leyes que el lector ha querido olvidar. Y es que Marie-Anne, lectora de un único libro, el que dictó las normas de su vida, es la imagen hiperbolizada de otro lector, el lector ingenuo, incapaz de distanciarse de los hechos narrados, contra el que los textos de Pierre Louÿs arremeten una y otra vez.

El relato se cierra con una tercera vista de Rouen. La mirada implacable del narrador ve un lago, esta vez real, no como el que veía la joven: un charco de sangre. « L'instant après, il ne restait plus rien de l'enfant précipitée, rien qu'une large flaque de sang répandue sur le sol lointain ». ⁸

ISABEL URZÁIZ RAMÍREZ DE HARO

Universidad Complutense de Madrid

⁸ *Ibid.*, p.15. Todos los subrayados son nuestros.

La solitude éternelle ou l'absence de l'autre dans les contes fantastiques et d'angoisse de Maupassant

Introduction

Quand on parle de Maupassant, l'association entre biographie et œuvre paraît aller de soi, notamment lorsqu'il s'agit des œuvres produites vers la fin de sa vie¹. Étant question des contes et nouvelles fantastiques ou d'angoisse, la confusion entre la folie écrite et la folie vécue devient même une constante chez certains critiques. La tendance à psychanalyser l'auteur et en faire un malade mental qui restitue ses expériences délirantes dans *Le Horla*, *Lui?*, *Apparition*, entre autres, a fini, nous semble-t-il, par dénaturer son œuvre en diminuant, par-là, sa valeur littéraire; ce qui a produit un détachement inexorable du lecteur du XX^e siècle et de nos jours par rapport à l'œuvre de Maupassant. Nous croyons qu'il est temps de le ressortir des cendres en faisant remarquer la modernité de certains thèmes de son œuvre et en soulignant la valeur narrative au sein de la fiction.

Maupassant et le Fantastique

Maupassant est « le plus réaliste de nos conteurs »², dit-on et, pourtant, nous le savons fort bien, il n'a jamais embrassé le credo naturaliste³ et il s'est même livré aux plaisirs de l'étrange dans la narration fantastique. Lecteur passionné d'Hoffmann et de Poe, ami et grand admirateur de Tourgueniev⁴ et d'Henry James, Maupassant a trouvé dans le genre fantastique un terrain fertile lui permettant toute sorte de recherches formelles. Ses contes et nouvelles fantastiques et d'angoisse démontrent bien que Maupassant non seulement connaissait le

¹ A. Savinio distinguait deux Maupassant. Le Maupassant numéro 1 serait l'écrivain encore sain d'esprit, le naturaliste, celui qui aime l'anecdote, la trouvaille; le numéro 2 correspondrait au conteur déjà touché par la maladie, l'écrivain délirant de *Sur l'eau*, du *Horla*, de *Qui sait?*, « un parfait pratiquant de l'écriture automatique », *Maupassant et l'Autre*, trad. française, Paris, Gallimard, 1977, p.69.

² Fermigier, A., préface à l'édition du *Horla*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p.7.

³ « Je ne crois pas plus au naturalisme et au réalisme qu'au romantisme [...] Le naturalisme est aussi limité que le fantastique. », Lettre du 17 janvier 1877 à Paul Alexis. Cité par H. Troyat, *Maupassant*, Paris, Flammarion, Livre de Poche, 1989, p 74-75. Sa volonté de rester à l'écart de toute école est très claire dans le très célèbre manifeste du roman –à tort appelé préface– « œuvre critique contenue dans le même volume qu'une œuvre d'analyse » (Lettre de l'auteur à son avocat datée de janvier 1888), le roman *Pierre et Jean*. Cité par B. Pingaud, introduction à *Pierre et Jean*, Paris, Gallimard, 1982, p.8.

⁴ Dans *La Peur*, on fait la différence entre Tourgueniev et d'autres auteurs fantastiques. Tourgueniev « n'entre point hardiment dans le surnaturel, comme Edgar Poe ou Hoffmann; il raconte des histoires simples où se mêle seulement quelque chose d'un peu vague et d'un peu troublant », G. de Maupassant, *Apparition et autres contes d'angoisse*, Paris, Flammarion, 1987, p.98.

genre⁵ mais qu'il le maîtrisait en lui donnant néanmoins une touche personnelle. Tout en admirant les maîtres du Fantastique, Maupassant cherche sa propre voie surtout dans le schéma constitutif du récit fantastique. On remarque, en effet, chez lui certaines variations à ce schéma. Selon la définition désormais « classique » de Todorov, le Fantastique implique « l'existence d'un événement étrange, qui provoque une hésitation chez le lecteur et le héros »⁶. Cet événement étrange peut intervenir à tout moment dans la narration. Si d'après Penzoldt la nouvelle d'Edgard Poe se caractérise « par l'existence d'un effet unique, situé à la fin de l'histoire, et par l'obligation pour tous les éléments de la nouvelle de contribuer à cet effet »⁷, chez Maupassant le point culminant de l'histoire, ne se trouve pas toujours à la fin du récit. En parlant du *Horla*, Todorov situe plutôt le point culminant au moment de la première apparition de l'Étre. Dans *Qui sait?*, en revanche, affirme-t-il, « il n'y a [...] aucune préparation au fantastique avant sa brusque intrusion [...] ensuite se produit l'événement: les meubles quittent tout seuls la maison [...] La fin elle-même, cependant, ne contient plus aucun élément surnaturel; elle est néanmoins ressentie par le lecteur comme un point culminant »⁸. Castex⁹, lui-aussi définissait le Fantastique comme l'« Intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle ». Pour que l'on puisse parler de genre fantastique, il faut qu'il y ait « rupture de l'ordre reconnu », disait Caillois¹⁰. Tout dernièrement, Malrieu a repris ces concepts en rappelant que « Tout récit fantastique se ramène à un schéma mettant en œuvre deux éléments constitutifs: un *personnage* banal, que rien ne semble prédisposer à une telle expérience, se trouve soudain confronté à un *phénomène*, qui contredit lui-même toutes les lois physiques connues ou toutes les croyances communément admises »¹¹.

Presque tout le monde paraît s'accorder sur le fait que dans le genre fantastique le surnaturel, l'étrange arrive soudain sans préambule, les personnages des récits fantastiques étant pris totalement au dépourvu par les événements. Il n'est pas question que nous mettions en discussion la vérité de ces affirmations relatives à une théorie généralement admise et devenue désormais classique du genre fantastique en soi. Il nous semble néanmoins qu'il faudrait en nuancer quelques-unes, surtout lorsqu'il s'agit de Maupassant.

Tout premièrement et à l'instar de Forestier, nous croyons que le Fantastique, chez Maupassant, « n'est pas l'intrusion brutale des phénomènes étranges dans la vie quotidienne

⁵ Voir, en ce sens, la chronique intitulée « Le Fantastique », parue en 1883 dans *Le Gaulois*, dans laquelle Maupassant précise ses connaissances dans le domaine.

⁶ Cf. Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, coll. Points, 1970, p.37.

⁷ *Ibid.*, p.92.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Castex, P.-G., *Le Conte fantastique en France*, Paris, Corti, 1951, p.8.

¹⁰ Caillois, R., *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p.161.

¹¹ Malrieu, J., *Le Horla de Guy de Maupassant*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1996, p.59.

[...] le fantastique c'est tout ce qui rôde hors de l'homme et dans l'homme »¹². Tout comme Bancquart¹³, nous estimons en outre que la différence chez Maupassant par rapport aux autres conteurs fantastiques qui l'ont précédé réside dans le fait que son Fantastique est « purement intérieur ». Encore faut-il nuancer que l'homme dont il est question dans les récits fantastiques et d'angoisse de Maupassant n'est pas l'homme généralement parlant, mais l'homme seul ou solitaire. On reviendra sur ce point.

Deuxièmement, chez Maupassant l'étrange n'arrive pas soudainement. Dans ses récits, le phénomène, l'étrange, le mystère, qu'on le nomme comme on le voudra, n'est pas totalement inattendu. Une situation préalable le prépare pour atteindre finalement le climax, étape immédiatement antérieure à l'intervention de l'étrange sous forme de présences inexplicables aux contours flous, d'êtres rôdeurs insaisissables. Loin d'être imprévu, l'étrange chez Maupassant est latent tout au long du récit, prêt à jaillir à tout moment. Nous croyons que son intervention palpable, préparée bien à l'avance, constitue la suite narrative pour ainsi dire « logique » d'un état de désarroi dû à l'absence de l'Autre et à un profond sentiment de solitude chez le protagoniste du récit.

Troisièmement, s'il est vrai que dans un certain sens, les personnages des récits fantastiques et d'angoisse de Maupassant peuvent être définis selon les mots de Malrieu, comme « banals », il est vrai aussi que tout en étant banals, quelque chose d'essentiel les distingue de tous les autres: ce sont des solitaires, par goût, voire par caprice ou bien par suite des circonstances de la vie, mais toujours des solitaires. Qu'elle soit voulue, comme chez le protagoniste de *Qui sait?*, ou abhorrée, comme chez Ulrich dans *L'Auberge*, la solitude frappe tous les personnages des récits fantastiques et d'angoisse de Maupassant, comme s'il s'agissait d'une sorte de maladie qui mine et qui ronge, et dont les effets sont insondables et inquiétants.

L'Autre ou l'absence

Tous les rapports humains dans l'œuvre de Maupassant se réduisent au frôlement¹⁴ passager, souvent bestial¹⁵, et ne relèvent que de l'éphémère¹⁶. Dans *Solitude*, la citation de

¹² Cité par A. Fonyi, Introduction de *Apparition et autres contes d'angoisse*, *op.cit.*, p.12-13.

¹³ Bancquart, M.-C., Introduction du *Horla et autres Contes cruels et fantastiques*, Paris, Garnier, 1976, p.XXI, XXV et XXVI.

¹⁴ « Sais-tu quelque chose de plus affreux que ce constant frôlement des êtres que nous ne pouvons pénétrer! Nous nous aimons les uns les autres comme si nous étions enchaînés, tout près, les bras tendus, sans parvenir à nous joindre. Un torturant besoin d'union nous travaille, mais tous nos efforts restent stériles, nous abandonnons inutiles, nos confidences infructueuses, nos étreintes impuissantes, nos caresses vaines », *Apparition et autres contes d'angoisse*, *op.cit.*, p.69.

¹⁵ Voir en ce sens *Le vagabond*.

Flaubert résume fort bien cette idée: « Nous sommes tous dans un désert. Personne ne comprend personne »¹⁷. Et quand nous cherchons l'autre, « Quand nous voulons nous mêler, nos élans de l'un vers l'autre ne font que nous heurter l'un à l'autre »¹⁸. Ce concept est bien clair dans toute l'œuvre de Maupassant, la solitude y étant, comme l'affirme Fonyi, « une clôture qui sépare du monde extérieur, de l'autre »¹⁹. Le thème de l'absence de l'autre apparaît dans une petite ou une grande mesure dans l'œuvre tout entière de Maupassant.

Dans son premier roman, *Une vie*, dont l'idée remontait déjà à 1878, Jeanne doit s'habituer, malgré elle, en dépit de ses craintes, à rester toute seule dans une grande maison, son mari étant « inexistant » qu'il soit à la chasse ou à la maison, sous son même toit.

C'est devant une table en marbre d'un café illuminé, perdu dans les dorures et les lumières d'un pays étranger, dans des villes lointaines, que Pierre Jouvenet, le protagoniste de la nouvelle *Les Sœurs Rondoli*, s'aperçoit « qu'on est vraiment et toujours et partout seul au monde, mais que dans les lieux connus, les coudolements familiers vous donnent seulement l'illusion de la fraternité humaine »²⁰. Quelle modernité dans cette vision du monde, saurait-on le nier?

Ce n'est surtout pas par compassion que Rosa la Rosse, l'une des filles de la *Maison Tellier* va chercher la petite communiant pour l'emmener dans son lit. C'est parce qu'elle n'a pas l'habitude de dormir « les bras vides » que, se trouvant « seule dans son cabinet noir »²¹, à la campagne, où tout est silencieux, elle assume le rôle de mère poule. La petite c'est un pisaller qui accomplit pourtant la tâche désirée, celle de ne pas rester seule²². Et c'est pour ne pas partir seul en Italie que Pierre Jouvenet décide son ami Paul à l'accompagner. L'idée de voyager l'affole car il pense inévitablement aux « tristesses de l'hôtel » et aux « affreux dîners solitaires à la petite table du restaurant »²³. C'est quand on est ailleurs, dans un endroit qu'on ne connaît pas, qu'on se sent, dit-il, « si abominablement seul qu'une sorte de folie vous saisit, un besoin de partir, d'aller autre part, n'importe où, pour ne pas rester là »²⁴. Mais,

¹⁶ « Et puis adieu, c'est fini. C'est fini. C'est à peine si on reconnaît cette femme qui a été tout pour nous pendant un moment de la vie, et dont nous n'avons jamais connu la pensée intime et banale sans doute », Guy de Maupassant, *Solitude, Apparition et autres contes d'angoisse*, op.cit., p.71.

¹⁷ Maupassant, G. de, *Apparition et autres contes d'angoisse*, op.cit., p.69.

¹⁸ *Ibid.*, p.69-70.

¹⁹ Fony, A., Introduction à *Apparition et autres contes d'angoisse*, op.cit.,p.16.

²⁰ Maupassant, G. de, *Les Sœurs Rondoli et autres nouvelles*, op.cit., p.44.

²¹ Maupassant, G. de, *Contes normands*, textes choisis, présentés et annotés par M.-C. Bancquart, Paris, Librairie Générale Française, La Pochothèque, 2004, p.173.

²² Dans cette nouvelle, toutes les filles de Madame, n'ayant pas l'habitude au silence de la campagne, « avaient des frissons sur la peau, non de froid, mais des frissons de solitude venus du cœur inquiet et troublé », *Ibidem*.

²³ Maupassant, G. de, *Les Sœurs Rondoli et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, Folio classique, édition de M.-C. Bancquart, p.42 et 43.

²⁴ *Ibid.*, p.44.

comme le fait fort bien remarquer Marie-Claire Bancquart, la peur de Pierre Jouvenet « n'est pas encore une obsession hallucinatoire comme dans 'Lui?' »²⁵.

La femme, elle-aussi, elle surtout, n'est là que pour remplir un vide, pour satisfaire un besoin momentané, l'assouvissement d'un désir. Les couples cachés dans l'ombre du soir inspirent chez le promeneur de *Solitude* « une immense pitié » car, dit-il, « notre grand tourment dans l'existence vient de ce que nous sommes éternellement seuls, et tous nos efforts, tous nos actes ne tendent qu'à fuir cette solitude. Ceux-là, ces amoureux des bancs en plein air, cherchent, comme nous, comme toutes les créatures, à faire cesser leur isolement, rien que pendant une minute au moins; mais ils demeurent, demeureront toujours seuls; et nous aussi. On s'en aperçoit plus ou moins, voilà tout »²⁶. Dans *La promenade*, une nouvelle qui a tout l'air d'un véritable fait divers, le père Leras côtoie sa solitude depuis quarante ans sans presque s'en apercevoir, comme allant de soi, jusqu'au jour où quelque chose se produit. Une promenade. Des gens. Des prostituées. Il ne se passe rien d'étrange et pourtant le père Leras se pend le soir même. Le narrateur nous dit qu'« On attribua la mort à un suicide dont on ne put soupçonner les causes. Peut-être un accès subit de folie? »²⁷. Nous savons désormais que les causes de ce suicide ne résident que dans la prise de conscience soudaine et désespérée de se savoir seul, seul à jamais.

La solitude comme mécanisme de déclenchement de l'étrange

Si le thème de la solitude est présent dans presque toute l'œuvre de Maupassant, c'est notamment dans les contes et nouvelles fantastiques et d'angoisse que ce thème se fait le plus pressant. Qu'elle soit souhaitée ou due aux aléas de la vie²⁸, la solitude devient une sorte de bouillon de culture où prolifèrent et se développent les larves d'êtres aux contours flous. Si au XVIII^e siècle c'était le songe de la raison qui engendrait des monstres, chez Maupassant c'est la solitude, l'absence de l'Autre qui produit cet effet²⁹. Dans la deuxième version du *Horla*, le protagoniste nous dit que « la solitude est dangereuse pour les intelligences qui travaillent. Il nous faut autour de nous des hommes qui pensent et qui parlent. Quand nous sommes seuls

²⁵ Bancquart, M.-C., préface du recueil *Les Sœurs Rondoli et autres nouvelles*, *op.cit.*, p.13.

²⁶ Maupassant, G. de, *Apparition et autres contes d'angoisse*, *op.cit.*, p.67-8.

²⁷ *Ibid.*, p.94.

²⁸ « Nous sommes deux races sur la terre. Ceux qui ont besoin des autres, que les autres distraient, occupent, reposent, et que la solitude harasse, épuise, anéantit, comme l'ascension d'un terrible glacier ou la traversée du désert, et ceux que les autres, au contraire lassent, ennuiet, gênent, courbaturent, tandis que l'isolement les calme, les baigne de repos dans l'indépendance et la fantaisie de leur pensée. En somme [...] les uns sont doués pour vivre en dehors, les autres pour vivre en dedans », G. de Maupassant, *Qui sait?, Apparition et autres contes d'angoisse*, *op.cit.*, p.166.

²⁹ Fony, A., *op.cit.*, p.7.

longtemps, nous peuplons le vide de fantômes »³⁰. La solitude est à l'origine de la peur insensée, l'angoisse qui va souvent dégénérer en folie.

Le protagoniste de *Qui sait?* est un rêveur, une sorte de philosophe isolé qui aime être seul et qui ne peut même pas supporter le voisinage d'autres dormant sous son toit³¹. C'est cette solitude chérie et absolue, dans l'obscurité d'une nuit à l'atmosphère tombale³², qui produit « un trouble bizarre »³³ chez le protagoniste. L'étrange, l'inquiétant s'ensuivent d'une façon presque naturelle. Les meubles sortant de la maison en dandinant, en trottant, en se traînant³⁴ comme des êtres vivants relèvent sans aucun doute de l'étrange et, pourtant, ce n'est pas ce phénomène en soi qui éveille la peur chez le protagoniste qui affirme: « Soudain, je n'eus plus peur, je m'élançais sur lui [mon bureau] et je le saisis comme on saisit un voleur, comme on saisit une femme qui fuit »³⁵. La peur disparaît quand le protagoniste comprend que ce n'était pas une invention à lui et cela était bien « réel » car « on n'a vraiment peur que de ce qu'on ne comprend pas »³⁶. La peur, l'angoisse commence dans la solitude et précède l'étrange car, en fait, c'est bien cette peur qui est à l'origine de la « vision » hallucinatoire.

C'est dans certaines conditions limite qu'on se figure des choses inquiétantes. Chez Maupassant, ces conditions impliquent forcément la solitude et l'isolement. Le protagoniste de *Sur l'eau*³⁷ se trouve tout seul sur sa barque au milieu de la rivière. C'est la nuit, une épaisse nappe de brume empêche de voir autour de soi. Pour des raisons apparemment inexplicables, l'ancre tient bon. C'est là que le navigateur solitaire est envahi « par une étrange agitation nerveuse ». Le rhum n'empêche, plutôt favorise, qu'il commence à éprouver un malaise horrible et à avoir des imaginations fantastiques, des rêveries macabres. On imagine facilement des choses inquiétantes dans ses conditions: l'eau calme et noire du fleuve devient un tombeau d'où surgissent des êtres horribles qui remontent à la surface pour nous entraîner vers le fond.

Dans le conte *La Peur*, celui qui raconte avoir vu une brouette se déplaçant toute seule au milieu du chemin nous dit aussi que cela s'était passé en Bretagne lorsqu'il voyageait

³⁰ Maupassant, G. de, *Le Horla*, Paris, Gallimard, 1986, p.50.

³¹ *Ibidem*.

³² « Le gros tas d'arbres avait l'air d'un tombeau où ma maison était ensevelie », G. de Maupassant, *Apparition et autres contes d'angoisse*, op.cit., p.168.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Maupassant, G. de, *Apparition et autres contes d'angoisse*, op.cit., p.170.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Maupassant, G. de, *La Peur*, *Apparition et autres contes d'angoisse*, op.cit., p.97.

³⁷ Maupassant, G. de, *Sur l'eau*. Texte publié dans *Le Bulletin français* du 10 mars 1876, sous le titre *En canot*, puis dans le recueil *La Maison Tellier*, mai 1881, Éditions Havard. Nous faisons référence au texte de la version définitive du recueil, mai 1891, aux Éditions Ollendorff.

« tout seul, à pied [...] entre deux landes »³⁸ et que ce soir-là il faisait très noir, si noir qu'on distinguait à peine la route. Personne dans les alentours, que des pierres druidiques qui, comme des fantômes semblaient le regarder passer. Un besoin pressant de compagnie envahit le voyageur solitaire qui voudrait « rencontrer quelqu'un, parler à quelqu'un »³⁹. C'est encore une fois l'absence de l'Autre le déclencheur narratif de l'étrange, car c'est à ce moment-là, dans l'extrême désolation des lieux, dans le silence entrecoupé du bruit des flots, « à côté des grandes pierres sacrées, des pierres hantées », dans la solitude la plus totale, que le protagoniste commence à sentir une appréhension vague qui se traduit aussitôt en hallucination: la brouette qui passe en courant. La solitude extrême et sans solution dans l'*Auberge* est déjà folie à l'état larvaire. Après le départ de son compagnon, Ulrich « se sentait seul, le misérable, comme aucun homme n'avait jamais été seul »⁴⁰. Ce qui est inquiétant n'est pas la solitude en elle-même, mais les effets qu'elle est capable de produire chez l'homme. C'est cette terrible solitude à deux mille mètres au-dessus de la terre habitée qui effraie, qui torture Ulrich et qui le rend fou. La peur de la solitude lui fait entendre la voix de son compagnon mort. Gaspard, dont la présence vitale avait rendu supportable l'isolement dans des conditions extrêmes, se transforme en âme en peine dont la présence devient hantise.

Le protagoniste de la *Chevelure* avait vécu seul, sans amour jusqu'à l'âge de trente-deux ans. C'est ce sentiment de solitude qui incite, provoque la recherche de l'Autre. Mais l'Autre, la femme chérie, le véritable amour, n'est que dépouille spectrale, image spéculaire, matière à songes. L'amour, le véritable, l'insensé, se déverse sur un objet fétiche, la chevelure⁴¹ qui avait appartenu à un être qui n'est plus qu'une apparition « Invisible, Impalpable, Insaisissable, Immatérielle »⁴², tout comme l'idée qui l'a créée et qui le conduit, tout comme Ulrich à la folie.

Le protagoniste de *Lui?* est en proie aux hallucinations qui le hantent et qui brouillent sa raison. Quelle en est l'origine? Tout était commencé en automne, par un soir humide, nous dit le protagoniste: « j'étais triste [...] Je me sentais seul. Mon logis me paraissait vide comme il n'avait jamais été. Une solitude infinie et navrante m'entourait [...] Je sentis qu'il fallait m'en aller, me secouer, trouver un ami »⁴³. Voilà la cause: toujours l'absence de l'Autre. Pas

³⁸ Maupassant, G. de, *Apparition et autres contes d'angoisse*, op.cit., p.100.

³⁹ *Ibid.*, p.101.

⁴⁰ *Ibid.*, p.134.

⁴¹ «Puis, quand j'avais fini de la caresser, quand j'avais refermé le meuble, je la sentais là toujours, comme si elle eût été un être vivant, caché, prisonnier; je la sentais et je la désirais encore; [...] Je l'aimais! Oui, je l'aimais. Je ne pouvais plus me passer d'elle, ni rester une heure sans la revoir », G. de Maupassant, *Apparition et autres contes d'angoisse*, op.cit., p.78-9.

⁴² *Ibid.*, p.73.

⁴³ *Ibid.*, p.56.

d'ami, pas de famille: personne avec qui parler. La solitude se transforme alors en angoisse: « Je sortis. J'allai chez trois camarades que je ne rencontrai pas; puis, je gagnai le boulevard, décidé à découvrir une personne de connaissance. Il faisait triste partout. [...] J'allais d'un pas mou, me répétant: – Je ne trouverai personne avec qui causer »⁴⁴. De l'angoisse à l'hallucination, il n'y a qu'un pas: « Mon ami, dont je ne voyais que les cheveux, s'était endormi devant mon feu en m'attendant, et je m'avançai pour le réveiller. Je le voyais parfaitement [...] J'avançai la main pour lui toucher l'épaule! Je rencontrai le bois du siège! Il n'y avait plus personne. Le fauteuil était vide! »⁴⁵. La raison de cette hallucination est simple: l'être invisible qui hante le protagoniste est là, nous dit-il, « parce que je suis seul, uniquement parce que je suis seul! ». Pour s'en débarrasser, le protagoniste décide de se marier avec une femme qu'il n'a vue que trois ou quatre fois, son but étant de ne pas être seul face à son hallucination, car, s'écrie-t-il, « si nous étions deux chez moi, je sens, oui, je sens assurément qu'il n'y serait plus! »⁴⁶.

Conclusion

Selon Todorov, « Le récit fantastique partait d'une situation parfaitement naturelle pour aboutir au surnaturel »⁴⁷. Si par naturel on entend ce qui appartient à la nature des choses ou ce qui se produit selon l'habitude, suivant une certaine « normalité », chez Maupassant cette situation naturelle (préalable à l'intrusion de l'anormal) implique une condition *sine qua non*: l'isolement physique et mental, la solitude. Tout se fonde sur le concept que l'homme vit éternellement seul dans un milieu où le rapport avec les autres se réduit au frôlement. Comme nous avons essayé de le montrer, qu'il soit souhaité, chéri ou craint, le sentiment de solitude n'est pas un simple thème, mais il accomplit une fonction narrative très précise, servant de déclic à un événement ou une suite d'événements étranges, inquiétants, capables de secouer le protagoniste ainsi que le lecteur, d'ébranler leurs croyances, de faire naître le doute. De la solitude à la peur, de la peur à l'angoisse, de l'angoisse à la folie il n'y a qu'un pas.

Comme nous avons pu le constater, dans les récits fantastiques et d'angoisse de Maupassant le passage du connaissable à l'inconnaissable se produit doucement sans irruption violente. Comme l'étrange chez Maupassant se passe essentiellement dans l'esprit, à l'intérieur de l'être humain, la frontière entre les deux mondes devient subtile, presque impalpable. C'est comme si, dans des conditions limite, celles que crée la solitude extrême,

⁴⁴ *Ibidem*. C'est le même état d'esprit du narrateur de *La Nuit*.

⁴⁵ Maupassant, G. de, *Apparition et autres contes d'angoisse*, *op.cit.*, 57.

⁴⁶ *Ibid.*, p.60.

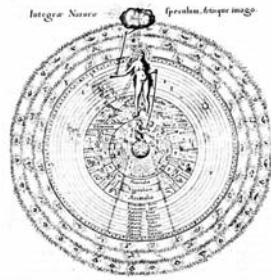
⁴⁷ Todorov, T., *op.cit.*, p.179.

totale, l'un impliquait ou sous-entendait l'autre. La condition « naturelle » de l'homme étant la solitude éternelle, la vision, l'hallucination, le hors-là trouvent alors une explication presque « naturelle », car dans cette condition, comme l'affirmait le médecin soignant du fou dans *La Chevelure*, « L'esprit de l'homme est capable de tout »⁴⁸.

DANIELA VENTURA

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

⁴⁸ Maupassant, G. de, *Apparition et autres contes d'angoisse*, op.cit., p.80. Tout en étant athée et agnostique, Maupassant se montre hostile au positivisme dans ces contes et nouvelles fantastiques. D'après A. Fonyi, « Sur le plan épistémologique [...] Maupassant affirme le postulat positiviste d'après lequel tout ce qui est réel, est connaissable; d'autre part, il réinstaure l'inconnaissable. Son hostilité, à l'égard du positivisme, partagée par nombre de ses contemporains, tient à une insatisfaction profonde, métaphysique, que les menues satisfactions pratiques procurées par le progrès ne suffisent pas pour compenser », *Le Horla, Double indéterminé*, in *Le Double. Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, études recueillis par J. Bessier, Paris, Champion, Coll. Unichamp, 1995, p.96.



Traduction et dialogue interculturel: la perception du *Macbett* d'E. Ionesco

La représentation de la pièce de *Macbett*, inspirée de Shakespeare, a été donnée au théâtre « Rive Gauche » (ex-théâtre de l'Alliance française) dans une mise en scène de Jacques Mauclair et un décor de Jacques Noël le 27 janvier 1972. À la source de son projet d'écriture, Ionesco signale sa dette envers son ami, le critique polonais Jan Kott qui l'a mis sur la voie avec son livre *Shakespeare, notre contemporain*¹. Avec cette pièce c'est la première fois que Ionesco accomplit un travail d'adaptation et de modernisation à partir d'un autre auteur que lui: « Shakespeare est l'ancêtre de ce théâtre qu'on dit de l'absurde »². Est citée à l'appui de cette assertion, la célèbre réplique de Macbeth: « La vie n'est qu'[...] une histoire contée par un idiot, pleine de fureur et de bruit et qui ne veut rien dire³ ». Tel que nous le rappelle Emmanuel Jacquart 'au cours du même entretien, il nuance son jugement: *Macbett*, située « entre Shakespeare et Jarry, est assez proche d'*Ubu roi* »⁴. Aussi Ionesco réussit-il sur un canevas, en grande partie suggéré, à maintenir les principes de sa dramaturgie tout en passant d'une thématique métaphysique à une problématique politico-sociale. Il serait pourtant erroné de croire que le dramaturge a rendu à l'histoire ses lettres de noblesse car la pièce engage plutôt le procès de l'Histoire en mettant en cause tout pouvoir passé, présent ou futur. En effet bien que l'affabulation shakespearienne sert de toile de fond, l'épique est banni, ravalé au niveau d'une sordide comédie, bouffonne et tragique à la fois, inspirée d'*Ubu*.

D'abord en ce qui concerne l'opération de transposition menée par Ionesco, outre la tirade finale de Macol reproduisant partiellement la conversation de Malcolm avec Macduff, l'auteur reprend la trame et les principaux motifs de la pièce de Shakespeare: assassinats de Duncan et de Banquo, apparition du spectre, meurtre de Macbeth. Toutefois il les modifie considérablement et les expose au souffle de la dérision. L'épisode des sorcières voit son

¹ Paris: La Petite Bibliothèque Payot, trad. Anna Posner, préface de Peter Brook, 1978.

² Claude Cezan, « Les Paranoïaques de la politique » (*Les Nouvelles littéraires*, 24 janvier 1972) cité par Emmanuel Jacquart, *Eugène Ionesco. Théâtre Complet*, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1990, p.1798.

³ Macbeth, acte V, scène v. Shakespeare, *Oeuvres complètes*, trad. Henri Fluchère, Gallimard, Biblio. De la Pléiade, t. II, 1959, p.1005.

⁴ *Op.cit.*, p.1798. À ce propos, Jacquart souligne que « Ionesco emprunte nombre d'éléments à Jarry qui, lui-même, empruntait à Shakespeare: Ubu, usurpateur comme Macbett, se hisse sur le trône avec la complicité de son épouse et élimine tous les gêneurs. Duncan, lui, fait décapiter un officier porteur de mauvaises nouvelles,

caractère de cauchemar renforcé. L'appétit de puissance de Macbett et de Banco font brusquement surface quand on annonce aux généraux la réalisation de leurs rêves les plus cachés. Les sorcières encerclant Macbett esquisseront un ballet infernal qui deviendra une ronde érotique à mesure que se dévoilent leurs nouvelles apparences: les deux sorcières n'étaient autres que Lady Duncan et sa suivante. A ce *strip-tease* humoristique succède la métamorphose inverse: Lady Duncan redevient sorcière. Mais l'exclusivité de la métamorphose n'est point réservée aux sorcières. Dans une scène très solennelle de bénédiction et de guérison miraculeuse, le moine qui assiste le souverain guérisseur se révèle être Banco; celui-ci enlève alors sa capuche et avec un long poignard assassine Duncan. Macbett et Banco seront de provisoires vainqueurs dont les paroles seront identiques à mesure qu'ils se succéderont sur scène. Le grand Macbett devient le lamentable Macbett dont la fausse ingénuité ne trompe personne. Il n'est, d'ailleurs, ni meilleur ni pire que Banco, tout aussi mal inspiré que Duncan et nullement moins détestable que Macol, son bourreau et son vainqueur apparemment légitime.

Parmi les nombreux épisodes supprimés figurent la scène d'ouverture consacrée aux sorcières, la missive que Macbett adresse à son épouse, le festin donné en l'honneur de Duncan, le monologue du portier, la découverte de l'assassinat, la fuite des fils du roi. Sont également éliminés les commentaires sur les signes néfastes apparus la nuit du meurtre, le motif du sommeil « assassiné », la machination contre Banquo, la seconde visite de Macbett aux sorcières (acte IV, sc. 1), l'horrible massacre de la famille de Macduff, les préparatifs de guerre des nobles écossais, le somnambulisme de Lady Macbeth et l'arrivée des troupes qui assaillent l'usurpateur. Il respecte cependant certaines données shakespeariennes avec par exemple l'apparition du spectre de Banco à laquelle il ajoute celle de Duncan. Il élimine quelques personnages – Duncan, Donalbain, Macduff, Lenox, Rosse et Lady Macbeth – mais prête vie à d'autres: les barons Glamiss et Candor, Lady Duncan, un évêque, un moine, un limonadier, un chasseur de papillons. Ces nouveaux venus interviennent dans des scènes qu'il imagine: le dialogue d'ouverture réunissant Candor et Glamiss, l'épisode réservé au limonadier, la métamorphose d'une sorcière en Lady Duncan, la scène de bénédiction et de guérison. Il préserve le discours de Macol qui, à son tour, proclamera la terreur. Cette vision pessimiste de l'histoire se reflète dans le traitement volontairement caricatural et réducteur de certaines données: les conflits ont toujours pour origine l'appât du lucre, la *libido dominandi*, le plaisir sadique d'asservir, d'humilier et d'étriper. En fait, l'histoire se répète inlassablement

tout comme Ubu envoyait un noble à la trape; Macol, qui, au terme de la pièce, prend le pouvoir, s'exprime, dans la tirade reprise à Shakespeare, comme le fait Ubu", *op.cit.*, p.1809.

dans son horreur et ses erreurs. Macbett et Banco réitérèrent la révolte de Glamiss et de Candor, et Macol marchent dans les pas de Macbett. L'humanité ne peut sortir de l'impasse. Les vainqueurs d'aujourd'hui seront les vaincus de demain, les hommes étant des pantins absurdes dans les mains du destin qui vient contrecarrer leurs ambitions.

Ionesco accentue en outre les contrastes – ce en quoi il respecte la technique de Shakespeare – et grossit démesurément les effets dans la tradition inaugurée par *Ubu roi*. . Ainsi, sans aucune transition, la scène du sacre se prolonge par l'ignoble discours du nouveau souverain, tyran caricatural qui énumère les atrocités qu'il va infliger à son peuple, alors qu'à l'arrière-plan apparaissent de nombreuses guillotines. Nous observons que si Ionesco dénonce le mal, il s'en distancie par la dérision. Ce n'est pas par hasard, si peu avant le dénouement, la pièce bascule dans la farce et si la pièce se clôt sur l'image dérisoire d'un chasseur de papillons traversant le plateau.

C'est donc à mi-chemin entre Shakespeare et Jarry que se situe cette adaptation ionesquienne qui fera l'objet d'une « version libre » aux mains du dramaturge Francisco Nieva.. Cette parodie shakespearienne fut présentée au public espagnol un peu moins de deux ans après, le 6 octobre 1973, sous la direction de José María Morera, et dont la traduction et les décors furent pris en charge par le dramaturge Francisco Nieva. L'auteur et traducteur espagnol prit la décision de traduire le *Macbett* de Ionesco en la reformulant à sa manière . Aussi se prenant au jeu de Ionesco, il se propose lui aussi d'insérer l'âpre mélodie de l'original anglais dans son univers dramatique. Lui-même s'est expliqué sur les difficultés qu'il a rencontrées à traduire Ionesco:

No es fácil traducir a Ionesco por dos cosas, una de las cuales ya he sugerido a lo largo de estas líneas. Esta es la de que traducirle significa aceptarle, simpatizar con él frente a sus enemigos, que ya no son sólo los espectadores sorprendidos en su rutina, sino muchos de los que, por diversos motivos, han racionalizado su repulsa, su incompatibilidad con el mundo de Ionesco. Mundo literario y filosófico planeante, evasivo, angustiado y abstracto. [...] La segunda dificultad es que en el lenguaje de Ionesco no hay tanto chiste como chuscada verbal, idiotismos localistas, un tanto de argot y de anacronismo, pero sin estallido de retruécans, sin juegos de palabras. Es algo familiar, algo disuelto y vuelto a recomponer en la irracionalidad. Como un voluntario y dosificado atolondramiento. [...] Un tanto españolizado en dichos, giros y refranes para hacerlo más próximo, he aquí este truculento y energuménico « Macbett » cuya traducción, acaso precipitada, fue hecha con la mayor delectación, apasionadamente⁵.

Ce texte de Nieva fait d'abord allusion à l'accueil hostile de la production dramatique ionesquienne qui ne répondait pas assez aux besoins qu'éprouvait la majorité des intellectuels espagnols d'un théâtre engagé et non pas abstrait, onirique, pessimiste et fataliste, tel qu'il était alors perçu. C'est ainsi qu'il tient à rappeler dans ce même article que le lecteur ne doit

⁵ F. Nieva, "Es difícil traducir a Ionesco", *Primer Acto* n° 155 (abril 1973), pp.40-42.

pas s'y méprendre et qu'il existe bien deux étapes dans l'œuvre de Ionesco et que celui-ci a évolué. Fernando Lázaro Carreter nous le rappelle:

Francisco Nieva [...] señala bien que es posible discernir en la producción de Ionesco « dos bloques diferenciados: teatro del absurdo y teatro digamos metafísico ». En efecto, tras un período en que sus armas fueron el sarcasmo sutil, la ridiculización casi siempre humorística de la sociedad burguesa mediante la objetivación despiadada de su lenguaje, el gran escritor parece irse decidido hacia el meollo de los problemas eternos del hombre, con un gesto más airado y con una clara conversión, creo, del humor y la ironía en sarcasmo⁶.

Donc avis aux amateurs, la thématique de son théâtre a gagné en profondeur, semble-t-il dire. Serait-ce précisément cette problématique politico-sociale du *Macbett*, burlesque et tragique à la fois, qui aurait inspirée le traducteur? Nous savons que dans son oeuvre Nieva développe l'idée d'une Espagne noire présentant des situations socio-politiques injustes qui entravent la liberté des protagonistes (*Coronado y el toro, Malditas sean Coronada y sus hijas*). Nieva manifeste une évidente attirance pour cette Espagne des opprimés qu'il prétend anéantir: 'Tanto me atraen las fuerzas reprimidas de este país que me gustaría escribir en algarabía morisca, si pudiera y se me entendiera; con palabras de fuego y de humo de todos los « equivocados » según la ley de la forma que se quiso dar a España⁷. ».

La deuxième difficulté évoquée par Nieva est la nature du langage qu'utilise Ionesco: facétie, idiotismes localistes, une pointe d'argot et d'anachronisme mais sans calembours et jeux de mots dit-il. Ces caractéristiques lexicales ne vont pas sans rappeler celles que Nieva introduit dans son théâtre, vocabulaire argotique, langage populaire et vulgarismes:

Recuerdo la atracción y el efecto que me producía una vieja recadera que se despachaba gritando los más tremendos tacos, ampulosas agresiones verbales que gustaban y regocijaban a los oyentes. Es probable que de ese impacto provenga mi gusto en manejar expresivas sonoridades lingüísticas⁸.

Il est évident que le dramaturge espagnol a été particulièrement sensible aux ressources du langage dans *Macbett*. Tel que Nieva le souligne, le lecteur rencontre assez peu de ces lieux communs, de ces répliques vides qui foisonnent dans les premières pièces de Ionesco. L'auteur ne s'est pas, pour autant privé des ressources dramatiques de la cocasserie et de l'humour mais il s'en sert pour faire « prendre conscience avec une lucidité libre de la condition tragique ou dérisoire de l'homme⁹ ». c'est la rencontre, l'enchaînement, ou la succession de mots, qui font rire. La poétique comique de la pièce naît de ce décalage et

⁶ F. Lázaro Carreter, "Macbett de Eugène Ionesco", *La Gaceta ilustrada*, 11-XI-1973, p.30.

⁷ F. Nieva, "Contestación M. Elena Neira", *Primer Acto*, 155 (avril 1973), p.37.

⁸ F. Nieva, "Autobiografía", art. cit. par Jesús María Barrajon dans son introduction à la *Trilogía Italiana*, Madrid: Cátedra, 1988, p.42.

dérapiage verbal. Ayant renoncé à l'unité de style et de ton qui caractérisait le théâtre classique, Ionesco manœuvre en toute liberté. Ainsi cette anarchie stylistique brise le tragique qui tendrait à s'installer sur la scène et dans la salle en raison du thème choisi.

De même que Ionesco, Nieva cultive la forme esthétique, dont le langage est l'armature, comme une forme à géométrie lexicale variable, c'est-à-dire une langue théâtrale qui fait appel à des mots, des tonalités et des registres très diversifiés. D'où le mélange dans sa traduction du style lyrique parodique ou non et du style plébé. Si pour écrire son *Macbett* Ionesco avait en tête la référence de *Ubu Roi*, Nieva, de son côté, a pour référence l'« Astracán nacional » et *La Venganza de Don Mendo* de Muñoz Seca comme il le manifeste dans le programme du Théâtre María Guerrero. Il dit aussi être particulièrement sensible aux comédies de mœurs pleines de vitalité et d'humour: les saynètes de don Ramón de la Cruz à qui il dédicace *el Fandango asombroso*, les comédies des frères Álvarez Quintero ou d'Arniches: « Me encantan algunas piezas del género chico [...] porque son disparatadísimas¹⁰ ». D'autre part, il multiplie dans sa « version libre » les mots d'argot déjà nombreux dans le texte original:

BANCO.- [...] Que fais-tu là à nous regarder comme un veau? Fous-moi le camp, maudit, merde, crétin¹¹!
BANCO.- Y tú, ¿que haces ahí como un pasmarote? ¡fuera de aquí, simplicio, cretino, fuñique, malamerda¹²!
CANDOR.- Avec tous ceux qui fouillent et qui farfouillent¹³.
CANDOR.- Con esa gente que le rodea, con todos esos lamecazuelas que le aconsejan¹⁴.
LE SOLDAT.- As-tu peur?
SOLDADO.- Tienes encima un buen canguis. ¿Eh¹⁵?
PREMIÈRE SORCIÈRE.- Il sait prendre les femmes des autres¹⁶.
BRUJA PRIMERA.- Su mejor maña es quedarse con las mujeres de los demás (Es gandúl, pero libertino)¹⁷.

Mais il convient de ne pas oublier le lyrisme qui parcourt la production de Nieva et que ce dernier met à profit dans sa version. À ces mots et expressions populaires ou argotiques voire vulgaires s'ajoute un lyrisme qui, en consonance avec ces autres registres, constitue l'essence de cette poétique qui nous offre l'insolite de sa propre chorégraphie verbale:

⁹ Notes et contre-notes, p.121.

¹⁰ Exemple cité par Jesús María Barraón, *op.cit.*, p.43.

¹¹ E. Ionesco, *Théâtre V*, Paris: Gallimard, 1974., p.135.

¹² Version de F. Nieva, *op.cit.*, p.51.

¹³ E. Ionesco, *op.cit.*, p.118.

¹⁴ E. Ionesco, «*Macbett* de Eugène Ionesco. Versión de Francisco Nieva» dans *Primer Acto* n° 155, abril 1973, p.45.

¹⁵ Versión de F. Nieva, *op.cit.*, p.48.

¹⁶ E. Ionesco, *op.cit.*, p.155.

¹⁷ Versión de F. Nieva, *op.cit.*, p.58.

MACBETT.- Quelle tempête, Banco! C'est effrayant. On dirait que les arbres voudraient s'arracher à la terre, avec leurs racines. Pourvu qu'ils ne tombent pas sur nos têtes¹⁸.

MACBETT.- ¡Ah, qué espantosa tormenta, Banco! Se diría que los árboles se quisieran trasladar de un sitio a otro. Todo lo confunde un viento de fin de mundo¹⁹.

MACBETT.- [...] Démoniaques créatures! (*Elles ont disparu*). Les ai-je bien vues, bien entendues? Elles sont devenues la pluie et l'orage. Elles sont devenues les racines des arbres²⁰.

MACBETT.- ¿Cómo es esto? ¡Se han vuelto niebla de lluvia! ¡Se han convertido en lianas, en la raíz de los árboles! Era una visión demoniaca²¹.

Parmi les nombreux exemples qui pourrait éclairer cette stylistique de rupture propre à Nieva, citons la chanson des sorcières, une série de formules énumératives de termes dissemblables qu'il ajoute au texte original:

BRUJA SEGUNDA.- ¡A la danza, la danza, la danza! ¡A la danza de la rebatiña! ¡A la danza de la rabiña! ¡A la danza de la sarna con tiña!

BRUJA PRIMERA.- (*Girando en el centro*) ¡A la danza de la catacumba, a la danza que en los fondos retumba y hace bailar los muertos en su tumba!

BRUJA SEGUNDA.- (*Lanzando lejos el bastón de la bruja primera*) Rápida y lúbrica, pérfida y túrpida, gástrica, bárbara, lámpara, góndola...

BRUJA PRIMERA.- Trágica y pícaro, gárgola y tórtola, fálica, tímida, mítica, próxima...

BRUJA SEGUNDA.- ¡A la danza, la danza la danza! ¡A la danza de la rosa y el ajo! ¡De la perla y el escarabajo! ¡A la danza de la garza y el grajo!

BRUJA PRIMERA.- Y tomando por el atajo, recurramos al latinajo: Video, meliora, deteriora, sequor...²².

Par ailleurs, il faut signaler que l'analogie sonore de ce fragment est censée produire un effet chez le spectateur, au-delà de la valeur purement communicative des mots ainsi qu'on peut encore l'observer dans cet exemple extrait de *Pelo de tormenta*: « Ya salen las abrazadas, las enracimadas y presas. Ya van derechas al Pozo. Todas, todas. ¡Desgraciadas! Las santas, las sabias, las sosas. Las Sixtas, las Siras, las Saras²³.

Les formules énumératives sont aussi caractéristiques du texte de Ionesco comme dans cet exemple détaillant les préparatifs du banquet de noces de Macbett avec la Sorcière-Lady Duncan. Encore une fois, Nieva ne respectera pas l'intégralité du texte. S'agissant de références culinaires localistes ou étrangères, le dramaturge préférera leur trouver une équivalence libre en espagnol; par ailleurs l'exemple suivant est représentatif de la stratégie de traduction menée par le dramaturge qui s'apparente bien plus un pastiche ou une variation sur le thème ioniesque:

¹⁸ E. Ionesco, *op.cit.*, p.145.

¹⁹ Version de F. Nieva, *op.cit.*, p.55.

²⁰ E. Ionesco, *op.cit.*, p.147.

²¹ Version de F. Nieva, *op.cit.*, p.56.

²² Version de F. Nieva, *op.cit.*, p.59.

²³ Exemple cité par Jesús María Barrajón, *op.cit.*, p.42.

PREMIER SERVITEUR.- Des boeufs.
SIERVO.- ¿Y los bueyes? ¡Qué invasión!

Añadido: SIERVA.- ¿Y los huevos? ¡Qué tortilla!
DEUXIÈME SERVITEUR.- Des troupeaux de cerfs.
PREMIER SERVITEUR.- Et des chevreuils, que l'on va embrocher.

SIERVO.- ¿Y los rebaños de ciervos?
SIERVA.- ¿Y los cabritos morunos que se va a asar espetados?

PREMIER SERVITEUR.- Il y aura du pastis de Marseille.
SIERVA.- ¡Hay aguardiente de orujo!

PREMIER SERVITEUR.- Il y aura une omelette géante, de cent trente mille oeufs.
SIERVO.- Habrá un revuelto de huevos con tomate que se hará una piscina! ¡Y son huevos de avestruz, cascados desde una torre!

DEUXIÈME SERVITEUR.- On a fait venir des crêpes de Chine²⁴.
SIERVA.- Han llegado en grandes tiestos, almendros garrapiñados de la China²⁵!

La distorsion morphologique, syntaxique et sémantique se poursuit chez Nieva en adoptant ou en adaptant (exemples 1 et 2) le modèle ionesquien par l'association autonymique, ou mieux encore en prolongeant la phrase originale à l'aide d'une suite de courtes phrases improvisées (parataxe des exemples 3 et 4):

EXEMPLE 1:

GLAMISS.- Nous ne sommes pas rien
CANDOR.- Au contraire.
GLAMISS.- Nous sommes quelque chose.
CANDOR.- C'est-à-dire, pas des choses²⁶.

GLAMISS.- Ni alguien, ni nadie. Somos poca cosa²⁷.

EXEMPLE 2:

DUNCAN (s'adressant à ses généraux).-[...] vous serez les modèles des jeunes générations présentes et futures, mieux encore, passées, à qui vous parlerez pendant des siècles et des siècles²⁸.

DUNCAN.- [...] constituireis los modelos de las jóvenes generaciones presentes y futuras. Y mejor aun, de las pasadas, a quienes hablareis por los siglos de los siglos²⁹.

EJEMPLO 3:

MACBETT.- Il me fait rire. Je dis il, en réalité ce ne sont là que quelques restes, quelques déchets de son ancienne personne... des résidus, un automate³⁰.
MACBETT.- [...] Me hace reír este hombre. Bueno, me hacen reír estos restos, estos residuos de un hombre. ¡Pobre Banco! No eres nadie. Eres don nadie. El baron de la nada. Ya puedes irte con viento fresco³¹.

²⁴ E. Ionesco, *op.cit.*, p.182.

²⁵ Version de F. Nieva, *op.cit.*, pp.65-66.

²⁶ E. Ionesco, *op.cit.*, p.119.

²⁷ Version de F. Nieva, p.46.

²⁸ E. Ionesco, *op.cit.*, p.139.

²⁹ Version de F. Nieva, *op.cit.*, p.53.

³⁰ E. Ionesco, *op.cit.*, p.193.

³¹ Version de F. Nieva, *op.cit.*, p.70.

EJEMPLO 4:

PREMIÈRE SORCIÈRE.- Ne te le cache pas. Tu es digne de régner.
DEUXIÈME SORCIÈRE.- Tu es fait pour cela, les étoiles le disent³².

BRUJA PRIMERA.- ¿Por qué quieres engañarte? Has nacido para reinar.
BRUJA SEGUNDA.- Está escrito en las estrellas.
BRUJA PRIMERA.- Lo cantan los pájaros del trópico.
BRUJA SEGUNDA.- Lo tosen las focas del polo.
BRUJA PRIMERA.- Lo tocan todas las orquestas sinfónicas³³.

En définitive, on pourrait se demander si cette « version libre » du *Macbett* par Nieva est réellement une traduction ou une adaptation. À notre avis, il s'agit effectivement d'une traduction car le sujet de la pièce ainsi que le texte de Ionesco ont été majoritairement respectés. Mais il est évident que le dramaturge espagnol n'a pas résisté à la tentation de réécrire le texte à sa façon en le complétant par des frises excentriques qui portent son empreinte artistique. Ainsi, ce qui était dans *Macbeth* une tragédie sur la volonté de pouvoir devient chez Ionesco une attitude fataliste. L'ambition qui se manifestait comme un esclavage exécrationnel, acquiert ici l'idée d'un mécanisme inévitable –automatiquement associé à la tyrannie et à la corruption– et d'une manifestation tragi-comique de la nature humaine. Nieva, quant à lui, traite ces questions fondamentales avec les moyens propres de son théâtre rupturiste et met à profit sa poétique pour enrober les idées et les sentiments dans les mots de la farce et de l'insolite.

Références bibliographiques:

- Ionesco, E., *Théâtre V*, Paris: Gallimard, 1974.
Ionesco, E., « *Macbett*. Versión de F. Nieva », *Primer Acto* n° 155 (abril 1973).
Nieva, F., « Es difícil traducir a Ionesco », *Primer Acto* n° 155 (abril 1973).

CÉCILE VILVANDRE DE SOUSA

Universidad de Castilla-La Mancha

³² E. Ionesco, *op.cit.*, p.159.

³³ Version de F. Nieva, *op.cit.*, p.58.

L' avènement du réel ou la disparition du sujet

La captation du réel obsède le XX^e siècle finissant. Avec sa venue le multiforme et l'inépuisable du monde se manifestent, qui exigent la déperdition du sujet, perte évoquée et subie par des sensibilités aussi différentes que celles de Maurice Blanchot, Georges Bataille, Francis Ponge ou Marguerite Yourcenar. Chez eux la déperdition étoile une alchimie poétique, une extase extrême où l'individu sort de lui-même pour connaître l'Autre, l'Étranger, la Force inconnue. Et pourtant la multiplicité ainsi découverte risque de s'évanouir. Le divers est menacé quand il n'est pas diversement assumé, inclus en une pluralité d'êtres. « Le divers n'est donné à chacun que comme une relation, non comme un absolu pouvoir ni une unique possession »¹, écrit Édouard Glissant dans *L'Intention poétique*. La diversification du divers dans les libertés différentes est inscrite au cœur de l'œuvre glissantienne, point d'aboutissement du travail commencé par toute une génération d'écrivains en proie à une totalité-monde qu'ils amassèrent en eux. Notre propos est de saisir la manifestation de la réalité enfin éclatée aussi bien dans ce que l'on pourrait appeler, faute de mieux, la poétique de la perte que dans la poétique de la Relation, dont Glissant est le porte-parole. Marguerite Yourcenar nous aide à approfondir dans l'équation avènement du réel = disparition du sujet, parfaitement illustrée par *L'Œuvre au noir*.

Dans la nuit obscure de la déperdition du sujet, le réel advient comme le hors moi absolu, comme ce qu'il est: l'autre qu'on ne peut posséder ni maîtriser, dont on est séparé, détaché, abandonné. *Annihilation et mort de soi*, disaient autrefois l'opération de l'oubli ou du don. L'exigence du don s'affirme au XX^e siècle avec des fonctions aussi différentes et en des pensées aussi diverses que celles de Heidegger, Georges Bataille, Emmanuel Levinas et Maurice Blanchot. Pour certains artistes, une telle exigence constitue la condition même de l'art. L'œuvre, véritable *no man's land* qui oblige l'écrivain et le lecteur au dépouillement, exclut quiconque refuse de se perdre. Il faut une virginité nouvelle de l'esprit, une nouvelle prise de conscience, purifiée, de la réalité existentielle, pour que l'art soit. Marguerite Yourcenar constate avec impatience combien nous sommes prisonniers des mots, des systèmes, de nos façons de voir et de penser, à quel point l'image directe de la réalité est rare.

¹ Glissant, E., *L'intention poétique. Poétique II* (1969), Paris, Gallimard, 1997, p.95.

« À mon avis, conclut-elle, c'est elle qui fait les très grands artistes »². L'artiste, comme Zénon, laisse la personne s'effacer devant l'être, ce foyer d'éternité plus solide, plus durable et plus détaché que le moi des avatars biographiques, psychologiques et historiques. Écrire, c'est entreprendre un voyage sur la mer de l'oubli. Écrire c'est sortir de soi, c'est consentir à l'irruption du dehors. Le dehors, le hors moi absolu approche quand tout a disparu. Il est l'insaisissable, l'indéfinissable devant lequel les catégories échouent et les mots se taisent. Écrire, c'est accéder au mystère de la transparence, mystère selon lequel tout ce qui se manifeste le fait de l'autre côté. En ce point qui n'est ni tourné vers nous ni orienté vers nous, le sujet est hors de soi, dans la chose même et non dans une représentation de la chose. C'est vers ce point que s'oriente la sensibilité des artistes du XX^e siècle.

Les limites, les distinctions, les séparations et le sens s'effondrent, disparaissent, et le sujet se perd dans l'objet lorsque l'œuvre au noir a lieu. Ailleurs, tout est lourdeur, tout est soumis à l'arbitraire et l'homme risque de s'égarer dans le labyrinthe de la signification. L'état d'abandon vise au contraire un centre lumineux et aveuglant, un point zéro ou absolu. Là, vérité et mensonge sont équivalents, deviennent égaux, chaque notion ploie sous les mains comme un ressort qu'on fausse et l'indispensable « si » de l'hypothèse se casse. Là, chaque concept s'affaisse dans son contraire, alors que le temps, le lieu et la substance perdent les attributs qui sont leurs frontières. Il s'ensuit que la forme n'est plus que l'écorce déchiquetée de la substance, et que celle-ci s'égoutte dans un vide qui n'est pas son contraire, tandis que le temps et l'éternité se confondent. Cette expérience de dissolution, décrite dans *L'Œuvre au noir* est celle de la littérature.

La littérature est au noir, qui nie pour ensuite réaffirmer quelque chose et défait pour tout refaire sur un autre plan ou à une autre guise. L'œuvre est au noir, qui choisit de dissoudre et de coaguler la matière dans le sens d'une expérimentation faite sur le corps verbal. La devise alchimique « aller vers l'obscur et l'inconnu par ce qui est plus obscur et inconnu encore », résume le travail devant la matière informe qu'est la parole brute. Celle-ci est une opération poétique qui consiste, selon l'expression de Francis Ponge, à se secouer de la suie des mots, à laisser leur flot désordonné emporter le peu de vérités dont nous nous croyons sûrs. La parole brute ou le discours, s'ils ne rendent pas les choses elles-mêmes présentes dans leur immédiat, pourtant nous les rendent dans le sens, nous livrant ainsi à la présence dont ils devraient nous défendre. La raison en est évidente: les mots de la parole brute sont des mots usuels, transparents, qui s'évanouissent dans le sens auquel ils se réfèrent.

² Yourcenar, M., *Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, Paris, Gallimard, 2002, p.195.

Les mots du langage brut sont sans existences propres, invisibles. Pour se défaire de sa fonction référentielle, pour se défaire des choses, le langage doit donc lui-même devenir chose, venir à l'existence. Pour posséder son pur pouvoir de contestation, de transfiguration du monde, il se fait chose, corps, puissance incarnée.

Tout commence par la dissolution, par le *solve* alchimiste qui signifie la rupture des idées, la faille au sein des choses. Ponge explique dans *La Table* qu'il s'agit de faire advenir l'objet hors le mot et le mot hors sa signification courante. Il ne s'agit plus de joindre entre elles les choses, les objets et les notions à l'aide des mots; il ne s'agit plus d'élaborer des équations parfaitement nettes et toujours justes, quelles que soient les notions ou les matières auxquelles on puisse les rapporter, mais à se laisser emporter par l'intuition que les choses ainsi enchaînées meurent sur place et se détachent de ces symboles et de ces mots comme des chairs qui tombent. C'est par une attention semblable à ce que les mystiques appellent l'état d'oraison que Zénon se libère de ce vice de l'entendement qui consiste à appréhender les objets afin de s'en servir ou au contraire à les rejeter, sans entrer assez avant dans la substance individuée dont ils sont faits. *Méditation, contemplation, considération* reviennent sous la plume de Ponge indexant le renoncement à l'observation qui distingue et singularise du dehors. Opération spirituelle et esthétique, la considération est un état de grâce qui élimine les habitudes acquises et qui demande de tout quitter afin que le mot vienne comme matérialité sémantique, comme objet du monde verbal, hors sa signification abstraite, courante. Écrire, c'est entrer dans cet état de considération, ou comme le dit Yourcenar, pratiquer la méthode du délire, méthode qui consiste à entrer profondément dans une situation et demande l'abandon du moi. On doit tâcher d'entendre, de faire le silence en soi pour écouter la réalité. « Quand on est romancier, avoue Yourcenar, cela consiste à se laisser investir par un personnage. Mais cela consiste aussi à faire un total silence des idées, à éliminer tout l'acquis, à faire table rase de tout. »³ Cette expérience d'abandon nous est racontée dans *Un Homme obscur*. Nathanaël se laisse porter, simplement, avec pour seul don de voir exactement comment il est porté, comment les choses vont et s'en vont. Il ne sait rien, n'a rien appris ou presque, et son génie propre, qu'il doit à sa simplicité, est de ne jamais se laisser duper par ce qui l'entoure. Il est l'homme pour qui les catégories n'existent pas. Nu et seul les circonstances tombent de Zénon comme ses vêtements. Il redevient ainsi cet Adam Cadmon des philosophes hermétistes, placé au cœur des choses, en qui s'élucide et se profère ce qui partout ailleurs est imprononcé. Au lieu de reculer dans la perspective, les choses avancent

³ Yourcenar, M., *Les yeux ouverts*, Paris, Éditions du Centurion, 1980, p.153.

vers lui. Les forces naturelles sont rendues à leur ancien mystère, avant leur décryptage, tandis que l'ego du cogito disparaît comme point fixe. Il devient pure possibilité de perception; il se voit voyant, objet parmi les objets. Quand la *mors philosophica* s'accomplit, l'opérateur brûlé par les acides de la recherche, est à la fois sujet et objet. Youcenar avoue que « Zénon en prison n'est plus ni dur, ni doux: il n'est rien. Il a cessé d'être son propre personnage, et il est quelqu'un qui regarde sa vie se passer, qui regarde sa vie passer ».⁴

Le sujet se dilue, se dissout. Avec l'avènement du réel tel qu'il est sans nous, qui lui assignons des frontières en le nommant, avec la prise de contact avec des objets véritables qui objectent à son désir parce qu'irréductibles, avec le sentiment de l'immense sérénité de la nature, des choses qui ne savent pas leur nom, qui sont là, qui existent par elles-mêmes, tandis que nous avons besoin de noms et de notions pour exister; avec le changement de perspective et de distance, Zénon prend conscience du peu de valeur de sa vie. *Non habet nomen*: la perte du nom propre rythme ce passage de l'individuel à l'universel, passage que l'écriture d'Édouard Glissant nous fait accomplir.

L'écrivain martiniquais Édouard Glissant avoue que « l'une des premières difficultés qu'affronte l'écrivain touche à la manière dont il rend compte du réel »⁵. La difficulté paraît d'autant plus insurmontable que *l'idéalisme occidental*, selon son expression, a consacré la rupture entre poétique et connaissance, entre mythe et raison, entre mythe et logos. La poésie fut bientôt bannie de la République du logos fondateur des sciences, de la philosophie et de la démocratie. L'écrivain s'insurge contre l'exclusion: l'acte poétique est un élément de connaissance du réel. Est-ce dire que la poésie possède une dimension épistémologique? La réponse est ambiguë: « L'artiste a besoin d'avoir raison au moment qu'il pétrit sa création, le scientifique a besoin de douter même quand il a prouvé ».⁶ La coupure entre l'homme de lettres et l'homme de science double celle du mythe et du logos depuis toujours en proie à des méthodes et à des tâtonnements. Aujourd'hui encore ces deux piliers soutiennent l'édifice épistémologique qui fait du réel notre seul domaine d'expérience. Et pourtant le réel n'a d'existence que dans l'imaginaire de chaque sujet. *Esse = percipi* (être, c'est être représenté): la célèbre équation de Berkeley rappelle que le monde tient tout entier dans l'image que nous nous en formons. Pour qu'il soit, il faut une pensée. Le réel n'a ni masse ni forme ni contour; il n'a de statut que représenté dans notre entendement et par lui.

⁴ Youcenar, M., *Portrait d'une voix*, p.102.

⁵ Glissant, E., *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p.198

⁶ Glissant, E., *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p.218.

Or, notre entendement et notre imaginaire semblent dominés par la *pensée de système* ou les *systèmes de pensée* qui ont érigé et érigent l'Un comme solitude d'abord et comme imposition ensuite. Autrefois, il s'agissait d'atteindre l'essence, ce qui par définition était immuable et participait de l'absolu; aujourd'hui, la diversité du monde enfin éclatée, parce qu'elle déborde de toute part, essaye d'être endiguée par la pensée unique, pensée qui exorcise notre peur en nous faisant considérer simples mirages les fractures du monde que seuls les artistes comme Glissant mettent au jour. A la catégorie de l'Universalité propre au logos classique, Glissant oppose les contre-catégories de la Relation, du Tout-monde et du Chaos-monde qui caractérisent le divers, et ne cesse de soutenir que démanteler par pans ce qui fait obstacle à l'appréhension du réel tel qu'il se manifeste lorsqu'il ne pas muselé, constitue le véritable objet de la poétique signifiante. Sa poétique ne s'épuise pas dans le Concept. C'est une poétique forcée, une contre-poétique de l'Un qui se veut un acte de connaissance d'où l'absolu ontologique est évacué. Les poétiques diffractées de ce Chaos-monde que nous partageons à même et par delà tant de conflits et d'obsessions de mort, se montrent sans avoir à se dire ou à se définir. Leur mode d'évidence n'est pas celui de la philosophie ou des sciences. Et pourtant, elles découvrent des points de vue nouveaux élargissant ainsi l'espace du possible, des possibles. Les artistes ne décrivent pas le réel comme les sciences ou la philosophie, mais trament des rapports inouïs au monde. Glissant écrit: « Je crois que c'est dans les œuvres littéraires et non dans les tentatives théoriques que l'approche de la totalité monde se dessine d'abord ». ⁷

Elle s'y dessine comme relation, c'est-à-dire comme poétique qui démasque le projet occidental. L'Occident n'est pas à l'Ouest, ce n'est pas un lieu, c'est un projet, affirme Glissant. Il ne représente ni un peuple ni un repère cardinal et ne saurait constituer une culture au sens ethnologique. Le terme désigne le champ historique d'une vaste entreprise politique et marchande à caractère planétaire qui dès le départ se résume à une mondialisation cannibalisant sous l'égide du particulier, de l'Un, la diversité des mondes. Aussi hormis la relation, il n'est pas de totalité, mais du totalitarisme. Alors que la colonisation à l'échelle planétaire et/ou la mondialisation/standardisation ouvrent sur la dissolution de l'étant, des *étants* dans la fixité des absolus identitaires, la poétique de la relation rallie la multiplicité en une diversité convergente faite de heurts, de chocs et de contacts. Poétique de la conscience qui ne se pose ni ne se vit en solitude, mais en présence des autres, qui se veut construction, élaboration d'un imaginaire qui gagne à fond sur les dérélitions qui nous frappent, où le tout

⁷ Glissant, E., *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p.79.

n'est pas un simple élargissement du particulier et la relation ne se pose pas à partir d'un regard constitutif mais d'une réaction consentie; poétique de l'acceptation du monde *relativé* parce que reconnu finalement comme Tout-monde; poétique du dépassement de la crainte de sombrer dans le chaos; poétique de transmutation de la solitude réfléchissante en inflexion partagée, poétique depuis toujours pressentie, depuis toujours prophétisée, mais aujourd'hui accordée à la réalité politique, géographique et économique qui nous entoure.

La Relation est dynamique, mais refuse de s'épandre en ligne droite. L'expansion en ligne réglée, de conquête, l'expansion en flèche occidentale se déploie sur l'espace euclidien du rapport invariant où toutes les formes possèdent une commune mesure. Espace unique, homogène, universel et sans singularité que la poétique de Glissant fait éclater, comme elle fend le temps. Le temps se défait embrassant les temps multiples et l'Histoire s'épuise dans les histoires. Ainsi la Relation se parfait-elle. Elle se parfait par le relaté, et le relaté ouvre sur l'étendue, non sur une superficie (l'étendue n'est pas d'espace), mais sur un aire de récits.

Les récits du monde courent en ronde. La spirale est la figure de la poétique de la Relation, poétique qui fait lever le possible du chant commun, qui trame dans la densité du lieu et la multiplicité des lieux, pour que se donnent à la fois l'ici et l'ailleurs, le dedans et le dehors, le moi et l'autre. La spirale articule pays et paysages, histoires vécues et histoires pressenties. Elle est ce rayonnement qui permet le passage du je au nous et au vous: au vous du vœu, au nous d'un peuple avec lequel le je naît aux évidences de son pays, de son histoire, de sa relation à l'autre; et nous aussi de l'épique moderne qui noue et dénoue les chances de chacun au champs du divers. Nous lourd de ses homonymes qui en font un dépôt de connaissance, une terre fertile et un sol accueillant. L'ego du cogito n'est plus un point fixe, mais un pur mouvement. Je est personne, invisible, insaisissable comme Ulysse devant Polyphème, car le tourbillon fait de lui l'effet d'un flux, d'un état de fluence, d'un rythme. Alors que la linéarité, la perspective rectiligne, le mouvement continu dans une seule direction disent, selon Luce Irigaray, « direction phallique, ligne phallique, temps phallique tournant le dos à l'origine »⁸, ici chaque élément suit un parcours avant de revenir à son point de départ avec chaque fois un ajout, une variante. Le point de départ n'est autre que le divers du monde détruit par un Occident qui à inscrit la totalité dans l'ordre particulier qui était le sien.

Alors que la ligne droite du discours organisé par concepts suppose une réécriture de la langue en *lingua characteristic*, langages formulaires dans lesquels les signes par leur

⁸ Irigaray, L., *Speculum de l'autre femme*, Paris, Minuit, 1974, p.303.

structure et leur dérivation sont simples et non polysémiques, la spirale fait émerger la parole qui fait signe parce qu'elle est *signum* qui entrelace, tresse, unit, joint, fait naître et ouvre. Cette parole établit relation; elle est la Relation même. Relation: rencontre d'éléments hétérogènes, équivalents, pour qu'il n'y ait pas d'asservissement, et susceptibles de s'organiser en réseaux obéissant à l'imprédictible et à l'imprévisible, lois premières de ce qu'on appelle communément le chaos. La parole qui fait signe ou la parole poétique devient ainsi un instrument privilégié pour percevoir le réel, pour le connaître. Celui qui la profère ne dit pas je, mais nous.

Le nous de Glissant pointe la rencontre entre deux opacités qui se changent en s'échangeant. « Comment assumer la relation à l'Autre quand on n'a pas encore d'opacité à lui opposer? »⁹, écrit Glissant. L'opacité que l'Autre nous oppose, l'opacité que nous lui opposons: voilà ce qui féconde le nous. Ce nous est le véritable sujet de la connaissance, et la connaissance exige que la réalité résiste dans son épaisseur. Connaître, c'est renoncer à la transparence fallacieuse, à la violence de la compréhension.

De la poétique de la perte à la poétique de la Relation une déperdition a donc lieu qui concerne le sujet. Sujet annihilé, dans un cas; sujet éclaté, dans l'autre. L'ego du cogito se perd, comme se perd la connaissance qui lui était propre, parce que le monde se créolise, comme ne cesse de répéter Édouard Glissant. *Créolisation* dit les chocs, les harmonies, les disharmonies, les distorsions, les reculs, les repoussements et les attractions entre cultures toujours partiellement opaques. Il pourrait très bien désigner les heurts et les contacts qui sont à l'origine de notre approche actuelle du monde, approche d'où le singulier est exclu.

YOLANDA CRISTINA VIÑAS DEL PALACIO

Universidad de Salamanca

⁹ Glissant, E., *Traité du Tout-Monde*, p.56.





SECCIÓN III

La Percepción del Otro

La perception d'un mythe par la création: *Saint François d'Assise* d'Olivier Messiaen

Messiaen intitule son opéra *Saint François d'Assise. Scènes franciscaines en trois actes et huit tableaux. Poème d' Olivier Messiaen*. Si on s'en tient à cette première thématique qu'est le titre proposé par l'auteur, on peut dès lors admettre, de manière provisoire, en guise d'hypothèse qui précède la lecture du texte ou l'écoute de l'opéra, que, premièrement, le texte en question a un caractère théâtral, mais que le mot « scène » qui sert à exprimer ce caractère théâtral, renvoie également non pas à un récit clos, mais plutôt à un mode d'organisation narrative fragmentaire. Selon la deuxième hypothèse, le texte en question se réclamerait d'un discours poétique. C'est prouver ou infirmer ces deux hypothèses que l'analyse, la lecture –ou l'écoute– du texte doit permettre, en partie au moins. Autrement dit, après avoir analysé le texte, on serait à même de répondre à cette question : ce texte n'est-il pas l'évocation “minimale” d'un mythe –en l'occurrence de François d'Assise et sa vie– mise en texte poétique, en scène et en musique? Pour cette analyse, nous nous sommes inspirés notamment des travaux de J.-M. Adam (1990, 1991, 1997) et d'Eddy Roulet (1999, 2001).

Dans les quelques mots d'introduction qui précèdent le texte, Messiaen précise :

Pour le livret de mon opéra *Saint François d'Assise*, en plus des citations de l'Écriture Sainte, de mes souvenirs ornithologiques et de tout ce qui est poésie, je suis entièrement responsable de l'agencement et du texte de chaque tableau. J'ai eu cependant des sources d'inspiration. Ce sont les *Fioretti*, les *Considérations sur les Stigmates*, les écrits de Saint François lui-même et notamment le *Cantique des Créatures*.¹

C'est donc ces matières premières –des textes fondamentaux de la tradition franciscaine– ainsi que les traces de ses lectures qui lui ont permis de aboutir à un livret qui se présente articulé de la façon suivante :

ACTE I

- 1^{er} Tableau : La Croix
- 2^{ème} Tableau : Les Laudes
- 3^{ème} Tableau : Le Baiser au lépreux

¹ Messiaen, O., *Saint François d'Assise. Scènes franciscaines en trois actes et huit tableaux*. Paris, Alphonse Leduc, 1983.

ACTE II

4^{ème} Tableau : L'Ange voyageur

5^{ème} Tableau : L'Ange musicien

6^{ème} Tableau : Le Prêche aux oiseaux

ACTE III

7^{ème} Tableau : Les Stigmates

8^{ème} Tableau : La Mort et la Nouvelle Vie

La thèse du premier tableau, intitulé « La Croix », c'est que l'acceptation de la souffrance est source de joie et que c'est cette volonté d'affronter patiemment le malheur qui rend l'homme fier de lui, car le reste n'est que don de la divinité. La modalité dialogique présente à ce premier tableau est assez spéciale : il s'agit de deux itinéraires discursifs divergents reliés par des clauses phatiques engendrées par l'un des discours et dont le but est d'imposer une doxa à énigme. En effet, tandis que Frère Léon exprime sa peur, François prêche à son tour sans s'en soucier, mais après chacune des thèses qu'il pose il demande à Léon s'il est là et Léon répond ; ces échanges phatiques au nombre de trois, ainsi que l'énigme que François énonce, ont pour but d'induire chez frère Léon une requête portant sur la solution de l'énigme que François dévoile alors, après une dernière clause phatique pour s'assurer l'attention de Léon, la solution faisant évidemment suite au discours doxique entamé et précédant une citation des *Évangiles* chantée par le chœur qui sert, en guise d'intervention divine, à témoigner de la justesse des paroles de François. La structure dialogique de ce premier tableau pourrait alors avoir la forme canonique suivante :

$$\begin{array}{c}
 L_1 = X_L \\
 F_1 = Y_F \\
 \dots\dots\dots \\
 F_h = q_F[\text{phatique}] \\
 L_h = \text{Re} : q_F[\text{phatique}] \rightarrow r_L[\text{phatique}] \\
 L_m = X'_L \\
 F_m = Y'_F \\
 \dots\dots\dots \\
 L_p = q_L \\
 F_p = \text{Re} : q_L \rightarrow Y''''_F
 \end{array}$$

où **L** et **F** représentent les deux locuteurs concernés, leurs indices les différents moments de la prise de parole, **X** le discours « autonome » de Léon –sa plainte–, **Y** le discours autonome de François –la doxa– et **q** la clause déterminant **Re : q** ; à la fin de la séquence, c'est Léon qui prend la parole (**q_L**) pour faire parler François (**Re : q_L → Y''''_F**).

La thèse du deuxième tableau intitulé « Les Laudes », c'est qu'il faut aimer tout ce que Dieu a créé, ce qui est beau, mais aussi ce qui est laid, dans une attitude qui permet de se

conformer à la création, dans une recherche d'harmonie avec le monde ; c'est justement ce topos qui a permis de reformuler de nos jours le mythe de François d'Assise en termes de défenseur de la nature et aussi de pacifiste. Évidemment l'acceptation de cet idéal et sa mise en œuvre ne vont-elles pas sans conflit –on aime ce qui attire, on déteste ce qui repousse, mais il faut aussi aimer ce qui est repoussant : c'est ce conflit qui va se développer et se clore au tableau suivant.

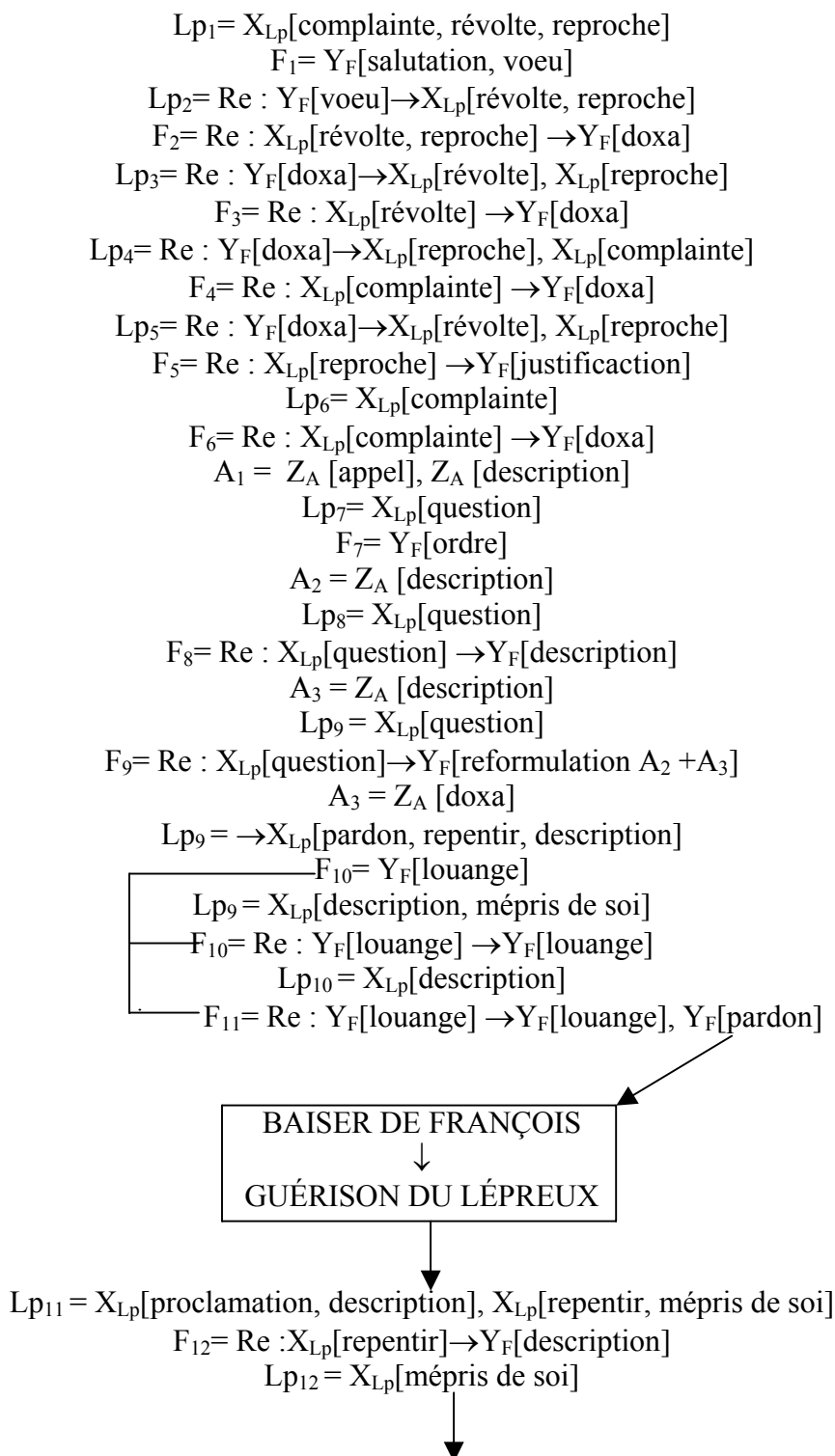
Dans ce deuxième tableau, on rencontre trois unités de locution : d'abord François, d'un autre côté Sylvestre, Rufin et Bernard qui chantent ensemble et, finalement, le chœur. Comme son nom l'indique, ce tableau prend la forme d'une louange –reprise du *Cantique des créatures*– partagée et chantée à tour de rôle, qui devient à la fin une prière individuelle que François adresse à son Dieu pour lui demander de le rendre capable d'aimer un lépreux. Cette séquence est donc sous-tendue par la forme canonique des dialogues déviés et prédéfinis propres aux prières émises à plusieurs et à tour de rôle :

$$\begin{aligned} F_a &= X_1 \\ S_b, R_b, B_b &= X_2 \\ C_c &= X_3 \\ &\dots\dots\dots \\ F_h &= X_6, Y \end{aligned}$$

Dans ce schéma, **X** symbolise la louange chantée et partagée par les différentes voix et les indices renvoient au caractère successif de la suite des fragments qui font l'objet des interventions vocales. **F_a** indique la première intervention de François qui précède les chants simultanés de Sylvestre, Rufin et Bernard (**S_b, R_b, B_b**), suivis de l'intervention du chœur et (**C_c**) qui clot une séquence qui va recommencer plusieurs fois jusqu'à ce que François termine la louange (**F_h = X₆**) et qu'il annonce le conflit qui va se développer au troisième tableau (**Y**).

Ce conflit va avoir, dans ce tableau intitulé « Le Baiser au lépreux », des conséquences sur la structure dialogique qui s'avère être une vraie suite d'interventions interactives, un vrai dialogue. Le tableau débute par la révolte du lépreux qui se plaint de son sort et reproche aux moines leur attitude vis-à-vis de lui. Entre ensuite François qui lui adresse la salutation franciscaine, une salutation qui n'est pas qu'une clause phatique, mais également l'expression d'un vœu. Cependant le lépreux ne reprend pas la clause phatique, mais conteste le vœu, prouvant ainsi son mépris pour François et posant l'orientation du dialogue qui sera axé sur deux topoï opposés : d'un côté, la révolte du lépreux –« Rien de ce qui m'arrive n'est admissible », d'un autre côté la soumission de François –« Tout ce qui nous arrive vient de Dieu et doit être accepté ». Cet affrontement dialectique entre matérialisme et spiritualisme, entre sensation et doxa reste sans issue, suspendu à une réplique de François précédant

l'apparition d'un ange dont la parole, reformulée par François, va avoir un tel effet magique sur le lépreux qu'il va soudain se désaviser et se repentir aussi bien de son attitude que de ses paroles. C'est ce bouleversement qui va rendre possible l'amélioration spirituelle de François par le baiser au lépreux et la guérison de ce dernier. En effet, François n'est pas capable d'embrasser le lépreux au début du tableau, mais uniquement lorsque celui-ci admet sa faute, après qu'il s'est fait apprivoiser par la parole divine. Le réseau dialogique de ce tableau prend donc la forme suivante :



PLEURS DU LÉPREUX

$$F_{13} = \text{Re} : X_{Lp}[\text{mépris de soi}] \rightarrow Y_F[\text{mépris de soi}], Y_F[\text{ordre}]$$
$$C_1 = Z_C[\text{doxa}]$$

Si le premier tableau est un exposé de doxa et le deuxième le chant d'une louange, le troisième est un stade différent du point de vue de l'action dramatique, car un changement très important s'y produit : dans le cadre de l'affrontement conflictuel entre deux approches de l'existence opposées qui parvient à se dissoudre, on pourrait affirmer (dans la terminologie chrétienne) que François prouve sa sainteté et que le lépreux se convertit et guérit. François prouve sa sainteté en ce qu'il est capable de se vaincre lui-même et de faire un miracle ; il devient par là également convainquant pour les incroyants, car il prêche d'exemple.

Messiaen a puisé cet épisode de la vie mythique de François dans les *Fioretti*, où le dialogue est plus court et ne comporte pas de récréation dans l'attitude des personnages. Par ailleurs, dans les *Fioretti*, François n'embrasse pas le lépreux, mais se met à laver ses plaies qui disparaissent au contact de sa main. En conséquence, la récréation de Messiaen, comporte une vision de François humanisée par les reproches qu'il endure et par l'amour dont il est capable.

Au quatrième tableau, le merveilleux surprend le banal : un ange rend visite aux frères qui s'occupent de leurs tâches quotidiennes et leur pose une question portant sur la doxa chrétienne. Ce quatrième tableau, intitulé « L'Ange Voyageur », est composé de quatre séquences dialogales : dans la première de ces séquences, qui n'a pas beaucoup d'intérêt en elle-même, deux locuteurs s'adressent la parole : Léon et Massé. Les buts de leurs échanges est de mettre en relief la peur de Léon –qui reprend son discours du premier tableau–, de justifier l'absence de François sur la scène et de prouver la disponibilité des frères vis-à-vis des tâches de la vie quotidienne.

La deuxième séquence a également peu d'intérêt du point de vue de la structure dialogale et sert à montrer la naïveté de Massé et l'identité étrange de l'ange qui vient au couvent poser une question qui est à la base du topos de ce tableau.

C'est à la troisième séquence que la question est posée pour la première fois. Les locuteurs y sont l'ange –qui pose la question–, Élie –qui est censé y répondre– et Massé –qui fait des commentaires sur l'attitude d'Élie. Voici la structure de cette séquence :

$$\begin{aligned} \acute{E}_1 &= X_{\acute{E}} \text{ [reproche, protestation]}, X_{\acute{E}} \text{ [description]} \\ A_1 &= \text{Re} : X_{\acute{E}} \text{ [reproche, protestation]} \rightarrow Y_A \text{ [description, conseil]} \\ \acute{E}_2 &= \text{Re} : Y_A \text{ [conseil]} \rightarrow X_{\acute{E}} \text{ [refus]}, X_{\acute{E}} \text{ [demande de question]} \\ A_2 &= \text{Re} : X_{\acute{E}} \text{ [demande de question]} \rightarrow Y_A \text{ [question]} \\ \acute{E}_3 &= \text{Re} : Y_A \text{ [question]} \rightarrow X_{\acute{E}} \text{ [insulte]} + X_{\acute{E}} \text{ [refus]} + X_{\acute{E}} \text{ [demande de départ]} \\ M_1 &= X_M \text{ [commentaire, chagrin]} \end{aligned}$$

Cette séquence sert à présenter un dialogue échoué sur une question capitale de la doxa chrétienne, elle sert aussi à montrer l'erreur d'Élie et le fait qu'il peut y avoir des sujets qui se conduisent comme lui dans une fraternité.

La quatrième séquence n'est qu'une séquence de transition qui permet d'en opposer au niveau scénique la troisième et la dernière et qui sert à insister sur la conduite d'Élie dont il vient d'être question. Cette séquence est soutenue par Massée et l'ange à qui il adresse la seule vraie clause phatique d'ouverture dans le texte –« Rebonjour, mon fils ! ».

La dernière séquence, qui se passe entre l'ange et Bernard à qui il repose la même question qu'il vient de poser à Élie, a la structure suivante :

$$\begin{aligned} A_1 &= Y_A \text{ [salutation, vœu]} \\ B_1 &= X_B \text{ [demande d'information]} \\ A_2 &= \text{Re} : X_B \text{ [demande d'information]} \rightarrow Y_A \text{ [récit Élie]} \rightarrow Y_A \text{ [question]} \\ B_2 &= \text{Re} : Y_A \text{ [question]} \rightarrow X_B \text{ [vœu de soumission]} \\ A_3 &= \text{Re} : X_B \text{ [vœu de soumission]} \rightarrow Y_A \text{ [approbation, conseil]} \\ B_3 &= X_B \text{ [annonce de question]} \rightarrow X_B \text{ [question identitaire]} \\ A_4 &= \text{Re} : X_B \text{ [question identitaire]} \rightarrow Y_A \text{ [refus]} + Y_A \text{ [justification]} + Y_A \text{ [description fonctionnelle]} \end{aligned}$$

Cette dernière séquence qui commence, comme au troisième tableau, par la salutation franciscaine, s'oppose bien évidemment à la précédente et sert, d'un côté, à prouver que Bernard a la foi –car il croît à la résurrection– et qu'il tient à se consacrer à Dieu. D'un autre côté, cette séquence sert aussi à mettre en relief l'attitude de Bernard qui répond à une question philosopho-téologique en termes d'expérience par un vœu, ce qui est également une preuve de simplicité qui, en plus du contenu du vœu, prépare et annonce l'approbation de l'ange. La séquence se termine sur les propos flous de l'ange par rapport à son identité et sur l'annonce de sa rencontre avec François qui va avoir lieu au tableau suivant.

Ce cinquième tableau, intitulé « L'Ange Voyageur », n'a pas trop d'intérêt du point de vue dialogal ; il s'agit en revanche d'une partie très riche du point de vue des principes esthétiques et idéologiques de Messiaen. Au début de la scène, François, qui est en train de réciter sa prière –une partie de son *Cantique des créatures* et un fragment de *Nouveau Testament*– est surpris par le cri d'un faucon que François interpelle, auquel il attribue le rôle d'émissaire de Dieu et qui sert en fait à introduire l'appel de l'ange qui vient ensuite. François

et lui n'échangeront que deux clauses phatiques qui vont précéder le discours de l'ange dont Messiaen se sert pour exposer les rapports entre musique et divinité qui sont repris à la fin du tableau par François: on ne prend contact avec Dieu que par la musique et c'est par elle aussi que Dieu prend contact avec l'homme; par ailleurs, puisque la musique mène à la réjouissance, une réjouissance même charnelle, plus elle est intense plus elle peut emporter l'homme à l'extase, à l'évanouissement ou à la mort. C'est pourquoi, François reste terrassé après avoir écouté la musique que l'ange avait jouée pour lui. Si au tableau précédent, l'ange et les frères avaient échangé des propos qui demandaient l'interprétation rationnelle de la part du public, dans ce tableau-ci, l'ange remplace la parole par la musique et le public ne peut que plonger dans la musique et contempler l'extase et l'évanouissement de François. Quand il se réveille, ils est entouré de Léon, de Bernard et de Massée qui lui adressent des clauses phatiques qui mettent en relief ce qu'il va dire ensuite, la confirmation des paroles de l'ange: « Si l'Ange avait joué de la viole un peu plus longtemps, par intolérable douceur mon âme aurait quitté mon corps... »

Le sixième tableau est sous-tendu par une structure dialogale cyclique très simple: il s'agit d'une suite de questions-réponses entre Massée et François qui correspond à une séquence dont la forme canonique est la suivante:

$$\begin{array}{l} M_1 = q_M \\ F_1 = Re : q_M \rightarrow r_F \\ \dots\dots\dots \\ M_n = q_M \\ F_n = Re : q_M \rightarrow r_F \end{array}$$

C'est la mise en texte de cette structure qui permet à Messiaen de créer un cadre où, du point de vue de la genèse de l'opéra, se rencontrent des faits de sa vie –ses voyages en Polynésie et les oiseaux exotiques qu'il y a rencontrés–, la musique et la musicologie –la mise en rapport des chants des oiseaux et de la musique faite par les hommes– et la mystique.

Si l'on s'en tient uniquement au texte de l'opéra en tant tel, sans tenir compte de ses conditions de production, ce tableau montre une matière musicale essentielle dans le processus de création chez Messiaen, une matière qui s'appuie sur le chant des oiseaux et le dépasse par un traitement harmonique, rythmique et sonore d'une extrême richesse: c'est sur la délectation de cette musique que le texte identifie le chant des différents oiseaux et propose une approche particulière de la vie, du rapport à la divinité et de la création musicale, d'après laquelle la vie consiste en une louange de la divinité et de la nature qu'elle a créée; cette

louange atteint son degré de perfection s'il elle est faite de musique, comme c'est le cas des oiseaux qui deviennent ainsi les modèles à imiter pour le musicien et pour l'homme.

En plus, dans ce sixième tableau, les propos de François sont marqués d'une poéticité basée notamment sur un langage généralisant et métaphorique du point de vue sémantique et dépouillé du point de vue syntaxique, comme le prouvent les énoncés suivants :

Une île des mers au-delà des mers ! Là où les feuilles sont rouges, les pigeons verts, les arbres blancs, là où la mer change du vert au bleu et du violet au vert comme les reflets d'une opale ! Car il nous faut aussi, aussi les oiseaux des îles, pour répondre au vœu du Psaume : et que les îles applaudissent ! ²

Toute chose de beauté doit parvenir à la liberté, la liberté de gloire. ³

Le dernier acte est composé de deux tableaux centrés sur la reprise de la passion du Christ, c'est-à-dire sur les stigmates et sur la mort de François. Cet acte est spécialement conçu pour la contemplation et ce caractère contemplatif va avoir des conséquences sur son dialogisme. En effet, au septième tableau intitulé « Les Stigmates », deux unités de locution sont présentes : François et le chœur qui chante au nom de Dieu. Ici, un peu comme au premier tableau, la modalité dialogique s'appuie sur deux itinéraires discursifs parallèles reliés par des clauses phatiques engendrées par l'un des discours. La structure de la séquence dialogique correspondant à ce tableau est donc la suivante :

$F_1 = X_F[\text{demande de Passion}]$
 $C_1 = Y_C[\text{doxa}], \text{Re} : X_F[\text{demande de Passion}] \rightarrow Y_C[\text{conseil des stigmates}]$
 $F_2 = X_F[\text{mépris de soi}], q_F[\text{phatique}]$
 $C_2 = Y_C[\text{doxa}], q_C[\text{phatique}]$
 $F_3 = \text{Re} : q_C[\text{phatique}] \rightarrow r_F[\text{phatique}]$
 $C_3 = q_C[\text{phatique}], Y_C[\text{description}]$
 $F_4 = \text{Re} : q_C[\text{phatique}] \rightarrow r_F[\text{phatique}]$
 $C_4 = q_C[\text{phatique}], Y_C[\text{conseil des stigmates}]$

Au début de ce tableau, François demande à Dieu la grâce de sa souffrance et de son amour et cette grâce lui est accordée par les stigmates qu'il reçoit à la fin du tableau. C'est cela le but de cette partie de l'opéra et le faux dialogue qui s'y trouve sert donc uniquement à illustrer le contact entre François et la divinité et à remplir de paroles chantées l'espace de la contemplation.

Finalement, au dernier tableau, intitulé « La Mort et la Nouvelle Vie », François prend congé du monde, mais aucun des frères ne veut répondre à ses adieux et le tableau devient une longue séquence phatique de clôture enrichie de louanges à plusieurs et de prières

² *Idem.*

³ *Idem.*

individuelles entamées par François où interviennent tous les frères sauf Élie, l'Ange et le chœur qui ne reprend plus là la parole de Dieu mais celle de l'humanité.

$$\begin{aligned}
 &F_1 = q_F[\text{phatique-clôture}] \\
 &B_1 = \text{Re} : q_F[\text{phatique-clôture}] \rightarrow X_B[\text{description}] \\
 &M_1 = \text{Re} : X_B[\text{description}] \rightarrow X'_M[\text{description}] \\
 &L_1 = \text{Re} : X'_M[\text{description}] \rightarrow X''_L[\text{description}] \\
 &F_2 = \text{Re} : X''_L[\text{description}] \rightarrow X'''_F[\text{description}], Y_F[\text{ordre}], Y_F[\text{louange}] \\
 &S_1, R_1, B_1 = \text{Re} : Y_F[\text{louange}] \rightarrow Y'_{S,R,B}[\text{louange}] \\
 &C_1 = \text{Re} : Y'_{S,R,B}[\text{louange}] \rightarrow Y''_C[\text{louange}] \\
 &\dots\dots\dots \\
 &\dots\dots\dots \\
 &\dots\dots\dots \\
 &\dots\dots\dots \\
 &F_3 = \text{Re} : Y''''''_C[\text{louange}] \rightarrow Y''''''_F[\text{louange}] \\
 &C_5 = \text{Re} : Y''''''_F[\text{louange}] \rightarrow Y''''''_C[\text{louange}] \\
 &A_1 = q_A[\text{phatique}], Z_A[\text{doxa}], Z_A[\text{description}] \\
 &F_4 = Y_F[\text{prière}] \\
 &L_2 = H_L[\text{description}] \\
 &C_6 = P_C[\text{louange, doxa}]
 \end{aligned}$$

Ces paroles vont être chantées sur une musique qui devient à la fin du tableau un énorme accord de sol envahissant joué par un tutti de l'orchestre et chanté par le chœur sur le dernier mot : Joie.

L'analyse contrastive des différentes structures dialogiques présentes dans le texte de Messiaen permet d'affirmer qu'elles obéissent à un ou à plusieurs des modes de liage dialogique suivants :

1. Liage prédéfini (->séquences à louange, à prière)
2. Liage phatique (->séquences à doxa)
3. Liage dialectique (->séquences à affrontement, à conflit)
4. Liage heuristique (->séquences à questions-réponses)

Il est évident que ces modes marquent de façon dominante ou dépendante les différentes séquences en fonction des situations de communication. Dans le texte analysé, les tableaux premier, cinquième et septième présentent un liage à dominante phatique, les deuxième et huitième un liage à dominante prédéfinie, les troisième et quatrième sont liés selon une dominante dialectique, tandis que le sixième est sous-tendu par une séquence à liage heuristique. Cette distribution des modes de liage signifie que dans son opéra, Messiaen fait une récréation du mythe de François d'Assise où, du point de vue de la visée illocutoire, il met au premier plan la doxa et la louange, au deuxième plan les situations conflictuelles, telle

que la conversion du lépreux –où la séquence présente même des brisures–, l’affrontement irrésolu avec Élie où la question posée à Bernard, et au troisième plan les découvertes ornithologiques de Massée. C’est ainsi que cet opéra s’avère une œuvre de contemplation non pas d’action, c’est pourquoi elle ne progresse pas, mais se montre, comme son titre l’indique, comme une suite de tableaux, aux sens pictural même, où la musique entraîne et maîtrise le spectateur. En conséquence, on peut répondre affirmativement à la question que l’on s’était posée au début de cet exposé : l’œuvre est en effet l’évocation “minimale” du mythe de François d’Assise mise en texte poétique, en scène et en musique; elle invite à une contemplation des états d’âme, à oublier le temps et à plonger dans une musique douce et enivrante en même temps... Tout cela rend difficile de classer cette œuvre parmi les opéras au sens strict et c’est cela qui rend originale aussi la parole de ce grand musicien que fut Messiaen... paroles et musique extraordinaires pour un jalon incontestable de la création musicale du XX^e siècle.

Références bibliographiques

- Adam, J.-M., *Éléments de linguistique textuelle: théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Liège, Mardaga, 1990.
- *Les Textes : types et prototypes: récit, description, argumentation, explication et dialogue* (1991), Paris, Nathan, 1997.
- Bronckart, J.-P., *Le fonctionnement des discours*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1994.
- Masseron, A., *Les Fioretti de saint François d'Assise*. Paris, Editions du Cerf-Sodis, 2002.
- Messiaen, O., *Saint François d'Assise. Scènes franciscaines en trois actes et huit tableaux*, Paris, Alphonse Leduc, 1983.
- *Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie*, Paris, Alphonse Leduc, 2001.
- Roulet, E. et al., *Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours*, Berne, Peter Lang, 2001.
- *La description de l'organisation du discours : du dialogue au texte*, Paris, Didier, 1999.
- Vorreux, D., *Les Écrits de Saint François et de Sainte Claire*, Paris, Editions du Cerf, 2002.

JAVIER DE AGUSTÍN

**Universidad de Vigo
Universidad Rey Juan Carlos de Madrid**

El papel que juegan los manuales en la percepción de la cultura francesa

Como profesores del Área de Francés en la Escuela de Magisterio de nuestra Universidad, y centrandó buena parte de nuestra actividad en la enseñanza del francés a grupos de estudiantes que son principiantes absolutos en cuanto a su conocimiento del mismo, nos hemos planteado desde esta comunicación que hoy les presentamos, una reflexión abierta acerca de un tema que creemos es inherente al aprendizaje de una lengua extranjera, esto es, la integración de los aspectos socio-culturales en el proceso de apropiación de dicha lengua.

A día de hoy, entendemos que nadie se cuestiona la importancia del aprendizaje de la dimensión cultural a la hora de estudiar una lengua extranjera. Tal y como indica Christine Tagliante¹: « Enseigner une langue, ce n'est pas seulement enseigner a communiquer: par leur histoire et leur étymologie, les mots mêmes que l'on emploie, les structures, les expressions, véhiculent un passé, une culture, une civilisation ». Es lo que en muchos manuales quedaba reservado al capítulo de "civilisation". Sobre todo a partir de los años 70 podemos observar como este aspecto cultural queda integrado en los manuales de idiomas como "dossiers de civilisation thématiques" como la familia, la escuela, el ocio, el trabajo, etc.² Y de este modo se abordaba una reflexión sobre los diferentes fenómenos sociales (políticos, religiosos...) y comportamientos (conductas, creencias...) de los hablantes del país cuya lengua se estudiaba. A partir de esta reflexión se pasaba, muchas veces, a establecer una comparación con los mismos fenómenos o comportamientos que se daban en el país de los estudiantes de dicha lengua. Dicho de otro modo, se favorecía, con ello, una perspectiva sociológica, inspirada en los estereotipos de los hablantes de cada lengua. Y es en respuesta a todo esto como se van introduciendo en los manuales documentos auténticos, sonoros o visuales, buscando la comparación intercultural, lo cual nos lleva a una nueva reflexión como formula muy bien Geneviève Zarate³: « l'évocation d'une dimension 'interculturelle' ou 'comparative' dans le discours des auteurs ne suffit pas. Il faut que cette préoccupation soit traduite dans la réalité de la démarche d'enseignement » De ahí la importancia de saber elegir bien los documentos

¹ Tagliante, Christine. *La classe de langue*. Clé International, Paris 1994, p.68.

² BELC, dossier de civilisation.

³ Zarate, G. *Représentations de l'étranger en didactique des langues*, coll. Essais, CREDIF, Didier, 1993, p.67.

auténticos. El profesor deberá elegir aquel material de tipo histórico o sociológico que mejor aborda la realidad cultural francesa y francófona en nuestro caso. El descubrimiento de la cultura deberá ser objeto de un trabajo permanente de reflexión apreciativa y comentada, en la que intervendrá de modo continuo la expresión oral, en tomas de posición que mostrarán no sólo el conocimiento sobre la lengua extranjera, sino que, asimismo, permitirán al hablante comunicar lo que piensa y lo que sabe de esa nueva cultura para él, y en qué se aleja o se acerca a la suya. Es una forma de buscar la participación del “yo auténtico” en la clase de idiomas, acercándonos del modo más certero posible a la dimensión cultural de dicha lengua.

De esta perspectiva, nos hemos planteado en un principio analizar a través de varios manuales de francés cómo se reflejaba la realidad cultural francesa, su sociedad, costumbres... en sus diferentes unidades. Pudimos comprobar que tanto en unos como otros se hace referencia expresa a dicha realidad, bajo distintos epígrafes como “civilisation”, “comportements”, “interculturel”... Al comprobar que había cierta disparidad en los temas sugeridos en cada manual, nos hemos centrado en un tema común a todos, y que refleja directamente un comportamiento ligado estrechamente a un hecho cultural, como es aspecto de la cortesía.

Con relación a nuestro corpus de trabajo, nos hemos centrado en 6 manuales cuyas fechas de edición van de 1996 a 2004, creyendo que, con ello, podríamos ofrecer una perspectiva de evolución. Por tanto, los manuales que finalmente hemos optado por analizar son⁴:

Panorama Plus 1 : Méthode de français de Jacky Girardet, Jean-Marie Cridlig, Santillana, CLE international, 1996

Tempo, 1 : Méthode de français de Evelyne Bérard, Didier FLE, 1996

Reflets 1 : Méthode de français de Guy Capelle, Noëlle Guidon, Hachette FLE, 1999

Forum, méthode de français niveau 1, de Christian Baylon et alii, Hachette FLE, 2000

Studio 60 niveau 1 : méthode de français, de Christian Lavenne, Didier, 2001

Connexions niveau 1 : Méthode de français, de Régine Mérieux, Yves Loiseau, Didier, 2004

Nuestra intención inicial era ver el espacio que los manuales dedicaban a presentar el fenómeno de la cortesía, cómo se presentaba, y la percepción real de la misma por parte del estudiante. Nuestro punto de partida era plantear una serie de interrogantes como pueden ser: ¿Reflejan realmente la realidad del país? ¿Su presentación varía mucho de unos a otros? ¿Se

⁴ Hemos elegido éstos, y no otros, en función del uso que hemos hecho de los mismos, en estos años.

aprecia una evolución de dicho tratamiento en los últimos años? ¿Se trata realmente de reflejar la cultura del país, o son, por el contrario, simples tópicos?

Nos comprometimos a seguir un método de trabajo centrado en los siguientes puntos de interés:

1.- Localizar los elementos que hacen referencia a dicho tema (fotos, documentos auténticos, visuales y sonoros, textos...).

2.- Precisar su ubicación y extensión dentro del manual.

3.- Analizar el documento como tal, esto es, bajo qué aspecto se presenta.

4.- Analizar el tipo de actividades propuestas por el/los autor(es), y, llegado el caso, establecer una comparación entre los diferentes manuales.

▪ ***Análisis de la politesse***

Panorama Plus (1996): “La politesse” se desarrolla entre las unidades 0 y 1. Sirviéndose de dibujos a modo de viñetas de un cómic, distintos personajes se presentan de un modo muy simple, pero es de constatar que el tratamiento de cortesía, “tu et vous”, aparece reflejado de modo específico, solamente en un ejercicio escrito en la unidad 0. Y más adelante, en la unidad 1, aparece un apartado denominado “civilisation”, donde este tema se aborda, de nuevo, de una manera escasa y pobre para lo que cabría esperar, con dibujos, fotos y documentos sonoros. (p. IV, 12, 13)

Tempo 1 (1996): En este manual las unidades iniciales se presentan bajo el título de “premiers contacts” en donde se aborda el empleo de “je, il, elle, vous”, sin apreciar un tratamiento específico de la politesse. Tenemos que esperar a la unidad 3, con el título “Premiers amis”, para encontrarnos con una referencia específica dentro de la presentación de los objetivos lingüísticos de dicha unidad, con toda una serie de ejercicios de discriminación centrados en este tema. También presenta un recuadro explicativo desde del punto de vista de las situaciones de comunicación, con muchos ejercicios de audición y comprensión oral. (p. 41, 43)

Reflets (1999): Si bien desde el principio se realiza una presentación con pequeños diálogos, la politesse se reduce a una pequeña información sobre el uso del “vous” como fórmula de cortesía (casi una nota a pie de página, al principio de la unidad 0). Tenemos que esperar a la unidad 3 para ver cómo se aborda esta cuestión de un modo claro. En el apartado de gramática se presentan ejercicios de discriminación oral y escritos. (p. 8, 33)

Forum (2000): Aparece en un apartado bajo el epígrafe de “Interculturel”, que a su vez tiene un subapartado llamado “Comportements”, donde se hacen unos pocos ejercicios acerca de este tema, con fotos, dibujos y pequeños comentarios. Resulta llamativo en este método que mencione expresamente esta cuestión en su “tableau de contenus”, para luego tratarla muy someramente.

Studio 60 (2001): Llama la atención la presencia de documentos auténticos variados. El tratamiento de la cortesía se desarrolla a lo largo de toda la unidad 1, con fotos, pequeños diálogos, y es de resaltar la presentación de un cuadro explicativo del uso de las fórmulas de cortesía adaptadas a cada situación. Hay ejercicios de tratamiento fonético centrados en el “tu, vous”, ejercicios de comprensión oral, etc. (p. 7, 8,16,17)

Connexions 1, versión Espagne (2004): Es importante señalar, que este manual está pensado de modo específico para España, lo que se podría interpretar como una intención de acercarnos a la cultura francesa desde una perspectiva cultural diferente. Pero hemos podido comprobar que no es así, que la versión francesa de dicho método sólo difiere de la versión española en la presentación visual de las portadas de los manuales. No tiene unidad 0. Y respecto a la unidad 1, ya en su “tableau de contenus” nos presenta de un modo inequívoco su intención de abordar el “tu, vous”. Empiezan con un ejercicio de discriminación oral de “tu et vous”, diálogos, tratamiento del léxico (p. 8, 9,10), fonético, etc.

▪ ***Dónde aparece el tratamiento de la politesse: análisis y comentarios***

De entrada, percibimos una evolución entre los distintos manuales del 1996 al 2004. En efecto, el tema aparece tratado en todos ellos, pero de un modo notoriamente diferente, como vamos a ver. En 4 de los seis manuales (Panorama Plus, Tempo, Reflets, Forum) el tratamiento es muy escaso, apenas uno o dos ejercicios al principio, como es el caso de Panorama, y tenemos que esperar hasta la unidad 3 en Tempo y Reflets, para que esta cuestión se aborde de un modo directo. Reflets la relega al apartado de gramática y Tempo va más allá, con más ejercicios y favoreciendo el aspecto comunicativo. En el caso de Forum, pese a su concepción comunicativa más moderna, apreciamos una marcha atrás, si se nos permite decirlo, y se acerca más a Panorama Plus en su forma de abordar esta cuestión, relegada, como éste, al apartado intercultural, pero tratado de un modo muy pobre, apenas testimonial.

Donde sí apreciamos una notable evolución en el tratamiento de la cortesía es en los dos métodos más recientes, esto es, en Studio 60 y Connexions 1. En el caso de Studio 60 nos parece relevante destacar que parte de sus autores son los mismos que los de Tempo 1⁵, lo que nos permite apreciar más el cambio de tendencia en su presentación. En ambos métodos, se pretende sensibilizar a los estudiantes sobre este aspecto cultural tan importante en las situaciones de comunicación en la cultura francesa. Y ello se manifiesta en la profusión de ejercicios tanto de discriminación oral, como escrita, a lo largo de todas la unidad inicial, lo cuál lo hace novedoso con respecto a los demás manuales, donde sólo se apreciaban pequeñas reseñas, como la nota a pie de página de Reflets. Es de destacar la importancia que se le da también al tratamiento fonético, con ejercicios de discriminación de los sonidos [ty / vu] .

▪ ***Cómo aparece tratada la politesse. Análisis y comentarios***

Panorama Plus: En el apartado de “Civilisation” de la Unidad 1. Hay dos ejercicios. Uno es de asociación de diálogos a unos dibujos. Y otro es de creación de diálogos por imitación. Y finalmente un ejercicio de audición asociada a los dibujos del ejercicio escrito, y comparación con sus creaciones (poner un power point, p.12.13)

Tempo 1: Tenemos que ir al a Unidad 3, para encontrar referencias explícitas a la politesse, en esta caso más abundantes, de hecho aparece en todos los apartados de la lección. Un ejercicio entero en la página 41 de comprensión y discriminación oral, con asociación a unos dibujos. Página 42, ejercicio 5, ejercicio de discriminación oral. En la página 43, los ejercicios 12 (discriminación oral) ,13 (Comprensión y discriminación oral) se centran de nuevo en la politesse. Página 44, ejercicio 1 (discriminación oral y producción oral), ejercicio 2 (comprensión escrita) Página 46, en el ejercicio 1, discriminación y uso de fórmulas de cortesía en situaciones de presentación. Y el ejercicio 2, presenta la producción oral, a partir de pequeños diálogos inspirados en dibujos. No presenta ningún ejercicio que destaque por su originalidad.

Reflets 1: Aparecen en la unidad 3, en el apartado “Découvrez la grammaire”, un ejercicio explícito de comprensión y discriminación oral. Y luego aparece otro de modo implícito bajo el título “soyez polis”, que se centra en el uso de las fórmulas del imperativo. Es un ejercicio oral o escrito de reformulación y producción propia. Cabría destacar que en este caso la politesse recurre al uso del imperativo.

⁵ Sylvie Bérard, Yves Canier

Forum 1: Unidad 0 y 1. En la unidad 0 tenemos que ir a la página 18, al apartado “Interculturel”, donde aparece un ejercicio explícito sobre esta cuestión, con lectura y asociación de diálogos con fotos (documentos auténticos, por primera vez). El ejercicio número 2 es de comprensión escrita y producción, a partir de dibujos. Nos llama la atención que no aparece ningún tipo de ejercicio de comprensión oral. En la unidad 1, en el apartado “Intercultural”, página 36, aparece de manera implícita una referencia a la cortesía, a través de fotos que reflejan situaciones de saludo y de despedida, con una breve explicación sobre la importancia de los gestos y comportamientos culturales franceses en esta situación.

Studio 60: Unidad 1. La página 16, en forma de dibujos y con una explicación explícita de las fórmulas de cortesía, se aborda esta cuestión invitando al alumno a asociar estas fórmulas con dibujos que representan situaciones de saludos. Y posteriormente hay una comprobación con discriminación oral. Sería lo más novedoso con relación a lo antes visto. La página 17 presenta el mismo tipo de ejercicio pero esta vez en forma de diálogos, en los que se invita a los alumnos a dramatizarlos, y con una audición posterior de los mismos a modo de verificación.

Constatamos una novedad hasta ahora, con relación a los métodos anteriores, es la presencia de ejercicios de discriminación fonética centrados de modo explícito en la fórmulas de cortesía ([y // u]).

Conexions: Unidad 1. Nos llama la atención que la primera cuestión que se plantea en este manual es justamente el tratamiento de la cortesía. El primer ejercicio se presenta como una introducción a la unidad didáctica, y es de comprensión oral, a base de pequeños diálogos asociados a saludos, y apoyados en fotos, con posterior dramatización de uno de los diálogos. A partir de ahí, se propone un ejercicio de audición y verificación de los diálogos, con posterior asociación a su forma escrita. Página 9, ejercicio 1. Es de comprensión y discriminación oral, explícito sobre la diferencia Tu / Vous. Ejercicio 2. Es una discriminación escrita de fórmulas de saludos asociados a situaciones de este tipo. Ejercicio de tipo léxico (2), donde se deben ordenar y clasificar unas etiquetas léxicas asociadas a la cortesía y saludos. Páginas 10 y 11. Ejercicio 4, bajo el epígrafe, ‘Saluer’, producción de un diálogo oral y escrito a partir de unas fotos relacionadas con los saludos. Página 11, ejercicio 6. Un ejercicio de comprensión oral y dramatización. Lo más llamativo de este manual es empezar con un ejercicio de introducción centrado en los Saludos, con referencias escritas y orales, y su dramatización. La presentación de actividades de vocabulario, que es la novedad con relación a los métodos anteriores.

Cuadro recapitulativo y comentarios

<u>Panorama Plus 1996</u>	<u>Tempo 1 1996</u>	<u>Reflets 1 1999</u>	<u>Forum 2000</u>	<u>Studio 60 2001</u>	<u>Connexions 2004</u>	<u>Tipo de actividades</u>
+ 1			+1			<u>As</u>
+1		+1			+4	<u>P.E.</u>
+1						<u>AU</u>
	+5	+1		+1		<u>Dis. O.</u>
	+1					<u>Dis. E</u>
	+2	+1			+4	<u>C.O</u>
	+1		+2			<u>C.E</u>
	+3	+1		+1	+3	<u>P.O.</u>
			Debate	Fonética 2	Léxico2	<u>Otros</u>
3	12	4	4	4	13	<u>Total de ejercicios explícitos</u>

A la vista de este cuadro que hemos elaborado en base a las actividades que hacen referencia a la cortesía en los distintos manuales, se aprecia que hay dos manuales (Tempo 1, Connexions) donde el número de éstas es elevado, en un caso 12 ejercicios y en otro 13. En uno de ellos se privilegia más el aspecto oral que el escrito, y se introduce como novedad el tratamiento del léxico asociado a dicha situación (Conexión). Desde nuestro punto de vista dicho manual es mucho más comunicativo.

Otro comentario que nos gustaría reseñar también, es el hecho de que Tempo 1, y Studio 60 comparten coautores en su elaboración. A pesar de que en Tempo 1 se incluyen más actividades (12), en Studio 60 éstas, siendo menos (4), son exclusivamente orales, y aportan la novedad de introducir la fonética como ejercicio de discriminación.

En el caso de Panorama Plus (1996), que es el método de edición más antiguo, entre los analizados, corresponde con el que trata de un modo más pobre dicha cuestión, relegada a tres actividades (de audición, asociación, y producción escrita). Si bien es cierto que Forum, editado 4 años más tarde, tampoco va mucho más allá en la variedad y riqueza de actividades. Los dos son muy pobres en esta cuestión.

Después de este análisis estamos en posición de afirmar que existe una evolución en dichos manuales, en el tratamiento de este tema, pasando de actividades escritas y de mera audición, a una batería de actividades orales en los manuales más recientes, potenciando la vertiente comunicativa.

Con todo esto, y tomando las palabras de Jean-Claude Beacco⁶: « Les enseignements de type culturel sont généralement limités dans le cas d'apprenants débutants. L'apport d'information culturelle, par exemple, quelle qu'en soit la nature, tend à être simplifiée, autrement celles-ci ne seraient pas compréhensibles. Cette simplification, infantilisante parfois, risque alors de mettre en circulation des représentations sommaires proches des stéréotypes. Elle peut, en particulier, ne pas correspondre aux attentes d'apprenants adultes qui souhaitent trouver dans les cours de langues des informations plus précises et plus complexes que celles auxquelles leur compétence langagière en langue étrangère leur donne accès ». Dichas palabras reflejan claramente lo que visualizamos en este cuadro recapitulativo. Es decir, la presencia de estereotipos, la simplicidad de actividades, sin profundizar en la importancia del aprendizaje consolidado de dichas situaciones. Salvo en los manuales más recientes podríamos decir que la dimensión cultural se reduce a un simple decorado, sin que haya una verdadera coexistencia entre la lengua y la civilización en la clase de lengua. La mayoría de las veces se reduce a una activada lúdica, simpática para practicar la lengua en intercambios colectivos, debates, etc. En estos niveles cabe señalar cómo la cultura y civilización están al servicio, o sirven de soporte a la lengua, y no al revés, si bien en los últimos métodos parece apreciarse una mayor sensibilidad acerca de la dimensión cultural, presentándose de un modo más equilibrado.

Bibliografía

- Beacco, Jean-Claude. *Les dimensions culturelles des enseignements de langue*, Hachette, Paris, 2000.
- BELC, dossier de civilisation.
- Tagliante, Christine. *La classe de langue*. Clé International, Paris 1994.
- Zarate, Geneviève. *Représentations de l'étranger en didactique des langues*, coll. Essais, CREDIF, Didier, 1993.

**SEVERINA ÁLVAREZ GONZÁLEZ
JUAN ÁNGEL MARTÍNEZ GARCÍA**

Universidad de Oviedo

⁶ Beacco, Jean-Claude. *Les dimensions culturelles des enseignements de langue*, Hachette, Paris, 2000, p. 45.

El cosmopolitismo francés en la prensa cultural española de mediados del s. XIX: *La Lectura para todos* (1859-1861)

En los años de plenitud del Segundo Imperio napoleónico, la posición aún privilegiada de Francia en la Europa de mediados del XIX, su no desmentida vocación cosmopolita reflejada en reconocidas colecciones periódicas, y su prestigio cultural, conservan su influencia más allá de los Pirineos. De esta impronta innegable son a su vez testimonio los tres tomos de la publicación madrileña *La Lectura para todos*, editada por un joven y emprendedor Carlos Bailly-Baillièrre, librero de cámara de Su Majestad y de la Universidad Central, y que iba afianzándose en el mundo editorial desde su venida a la corte en 1848. Durante un período de tres años, de 1859 a 1861, esta colección difundió entre el público español las novedades editoriales, científicas y bibliográficas europeas, a través fundamentalmente del cauce francés, dejando espacio paulatinamente a incursiones en el mundo alemán y anglosajón, a la vez que favorecía la producción nacional de novelas de aventuras, fantásticas, de costumbres, cuentos e historietas.

Caracterización general

Bajo el revelador título programático de *La Lectura para todos. Semanario Ilustrado*, esta publicación sabatina¹ desde el 1 de enero de 1859 hasta el 28 de diciembre de 1861, en sus dieciséis páginas en tamaño folio, dio acogida de manera exclusiva, según mostraba su subtítulo –*Novelas, viajes, literatura, historia, etc.*–, al género narrativo en sus diversas variantes, y en particular a la novela, género que alcanzaría su consagración en ese siglo,

¹ Este periódico, cuya administración se fijó en la calle del Príncipe, nº 11, donde también se ponían a la venta los ejemplares de la Librería extranjera y nacional, científica y literaria de su propietario, costaba en sus comienzos cuatro cuartos en su venta ambulante por Madrid. Los suscriptores de la capital podían recibirlo en su domicilio por 15 reales por seis meses y 28 al año; mientras que en provincias el franco de porte ascendía a 21 reales por seis meses y a 38 al año. En cambio, en 1861 aumenta el costo: los voceadores callejeros reclaman 6 cuartos y el monto de la suscripción en Madrid cuesta 10 reales por tres meses, 20 por seis y 38 por doce. Los suscriptores del resto de España, que lo reciben en las librerías y administraciones de correos locales, deberán abonar una suma de 48 reales por año. Pese a la venta continuada de sus números y al incremento de suscriptores, la empresa explicaba la necesidad de este progresivo aumento en su nº 48 (26-XI-1859): “Esta clase de publicaciones solo son posibles siendo los suscriptores muchos. Así es como subsisten en el extranjero, donde hay mas afición á leer, y sobre todo á tener biblioteca. En España se lee mucho sin duda, mas que en otros tiempos y no lejanos; pero no hay todavía afición á tener biblioteca y colecciones. Hay muchas suscripciones colectivas: diez ó doce personas hacen un suscriptor; así los lectores son muchos, pero los suscriptores pocos, y las empresas no medran, no pueden proseguir sin esponerse á arruinarse.”

junto a composiciones breves emparentadas con ella como leyendas y cuentos. Además de recoger relatos de viajes, artículos sueltos de reflexión o ensayo histórico, de difusión de monumentos y parajes pintorescos, biografías de prohombres del presente y del pasado, reseñas teatrales e incluso musicales –de manera discontinua desde el segundo número–, imprimió también tempranos artículos de vulgarización científica. A este muestrario de las aficiones, gustos y tendencias genéricas del público decimonónico europeo, se añaden las crónicas de los acontecimientos de la vida política y diplomática de la capital (“Crónica de Madrid” y “Crónica española” firmadas por Juan del Correo) y de los principales sucesos del extranjero (“Crónica extranjera”), junto a una sección religiosa a cargo principalmente del conde de Fabraquer –y ocasionalmente de José Muñoz Gaviria– donde se daba cuenta de la historia de determinadas festividades y tradiciones, semblanzas de líderes religiosos, ritos e hitos señalados en el devenir de la Iglesia. Más adelante se incorporarán una sección de “Variedades” y una “Sección recreativa”.

Aunque surcada por la fuerte huella francesa, la colección de Bailly-Baillièrre ofrece un ancho campo a la colaboración de autores españoles con la entrega de novelas, cuentos y leyendas originales –como ya observó J.I. Ferreras–, así como en la presencia de ilustraciones de tipos costumbristas españoles como en la serie “Transeúntes” del llamado “Gavarni español”. Esta atención al movimiento cultural nacional se muestra asimismo en la publicidad y reseña de diversa extensión de las principales novedades bibliográficas españolas –presentes éstas en una sección propia a cargo de Francisco Gayoso (“Bibliografía española”) en equilibrio, al principio, con la de la creciente “Bibliografía extranjera”–, y en la demorada revista de la actualidad teatral de la capital. Por otra parte, podría pensarse en alguna ocasión con cierta prudencia que, con ser la más importante y abrumadora, la mediación francesa no fue la única fuente a disposición de los traductores y reseñadores españoles al tratar de autores extranjeros, sino que también el periódico recurrió a obras alemanas originales² y tal vez a alguna que otra del inglés,³ prometedora *lingua franca* del imperio dominante en el concierto europeo y mundial, y exportadora de un modelo de vida británico.

Emparentada con otras exitosas colecciones de ámbito familiar y ambiciones literarias de diversa calidad como *El Museo de las Familias. Lecturas agradables e instructivas* (1843-

² Por ejemplo, las *Cartas sobre la Suiza*, de Goethe, traducidas por M. A. de Erro.

³ Por ejemplo, cabe citar una traducción de un tratado de doma equina, *Arte de domar los caballos* por J.S. Rarey, el domador (Precedido de una introducción por F. de Gunita. Traducido al castellano por F.P) o del *Diario de un pobre vicario de parroquia del Wiltshire*, de Goldsmith. En éstas no se indica otra fuente interpuesta como sucede en el caso de la traslación al castellano, distribuida en varias entregas, del *Viaje al interior de la China y a la Tartaria*, por Lord Macartney, a cargo de J. Castera, responsable también de las

1871), o el *Semanario Pintoresco. Lectura de familias y Enciclopedia popular* (1838-1857), el semanario de Bailly-Baillièrre se inscribe también entre los antecedentes de otras publicaciones que, bajo su título, con el correr del siglo, aspiran a abrazar en su programa otras clases sociales reconocidas, según consta en el catálogo de Palau.⁴ A grandes rasgos, las materias propuestas se dirigen a un público receptor cada vez más numeroso –en 1859 (nº 46) se estimaban más de diez mil suscriptores individuales o colectivos repartidos por la geografía nacional–, y cuya acogida halagüeña parece sancionar las expectativas de la empresa editora. Bajo el signo burgués de la familia como asiento social, y de la religión y la salvaguarda de las buenas costumbres, *La Lectura para todos* acomete un repertorio temático que satisfaga la curiosidad de todos los miembros de la unidad familiar, procurando atender a los aspectos morales y materiales, según los términos comunes en la época. De este modo, a la vez que sus colaboradores daban fe de su confianza en la inteligencia humana y en el progreso, se fomentó la vulgarización de contenidos científicos, descubrimientos geográficos y avances en técnicas e higiene, ilustrados con grabados de artilugios mecánicos y aparatos de uso doméstico, y se mostró muy pronto también la intención de difundir otras revistas destinadas al cuidado de la familia, también de venta en la librería de Bailly-Baillièrre, como el *Monitor de la Salud de las Familias y de la Salubridad*. La lección moral y la sátira social al servicio de la alabanza de la vida hogareña y de las virtudes burguesas del ahorro, el trabajo, la virtud sexual o la probidad, recurren a menudo a la imagen desde viñetas paralelas con diálogos al pie, que contraponen dos tipos de comportamiento, hasta ilustraciones independientes de crítica de costumbres.⁵ Ligados íntimamente a estos ejemplos aleccionadores, divertimento e instrucción se manifiestan en la traducción de tratados mundanos y prácticos como, por ejemplo, la doma de caballos, un manual popular de gimnasia de sala publicado originalmente en alemán pero vertido al castellano a partir de la traducción francesa, un curso de mejora del rendimiento en el estudio, un tratado de jardinería casera,⁶ o la traducción de las entregas del curso familiar de literatura de Lamartine, entonces aún inacabado (*Cours familier de littérature*, 1856-1869) a cargo de Eduardo Perié. Más aún, los deseos de evasión, entretenimiento y, en última instancia, también educación, recaen asimismo en las

notas. La mediación francesa se revela finalmente en los últimos números de la traducción, ya en 1861, a cargo de Rafael Mejía.

⁴ *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Librería Palau, 1948-1987, t. VII, pp.447 *passim*.

⁵ Se exponen mensajes ejemplarizantes contra determinados y sempiternos comportamientos de la sociedad como la ociosidad, el alcoholismo, la prostitución, el adulterio, la venalidad de los ricos, su derroche y el alarde de su opulencia, los hurtos de los criados en las casas de otros amos ausentes, y se critican también, por ejemplo, las veleidades sociales del “quiero y no puedo” como el costo de los convites por “parecer”, o el acoso a las jovencitas por viejos verdes y libertinos, o los cambios de la rueda de la fortuna en política.

solicitudísimas novelas francesas de aventuras destinadas también en gran medida a un público masculino. Este afán de exotismo del lectorado y de su auditorio no se ve tampoco descuidado en la colección: relatos de viajes y de exploraciones por lugares lejanos, ilustraciones de tipos pintorescos de diversos continentes –incluida la mundanidad parisina o el localismo portugués–, paisajes selváticos, marítimos o desiertos de las novelas francesas, o escenas de la vecina guerra por la independencia de Italia, por ejemplo, con representaciones de uniformes y regimientos, desfiles y escenas de batallas resonantes, o del inminente conflicto español en Africa, colman en distinta medida las ansias vitales, la curiosidad científica e informativa de su público con la crónica política del día, y las novedades bibliográficas y literarias editadas en París. En suma, se proporciona a hombres y mujeres, de las clases medias principalmente y de distinta formación, un sedimento de distracción y conocimiento semanal que cubre moderadamente las necesidades prácticas o novelescas de unos, como las inquietudes políticas, eruditas y bibliófilas de otros. La declaración de intenciones⁷ de Janer al inaugurar la “Crónica extranjera”, asumida por la dirección como proclamación del cosmopolitismo que recorre el periódico,⁸ muestra asimismo otro de los polos de atención invariables, las cuestiones candentes de la política internacional como la independencia italiana, que merece un estudio de M. García González en varias entregas y diversos boletines a cargo de M. M. Flamant, o la guerra de España con Marruecos.

Como no es nuestro propósito un examen exhaustivo de la presencia francesa en este periódico cuya extensión excedería los límites impuestos a esta aproximación, nos detendremos en los artículos y reseñas más relevantes, a fin de ofrecer el tono general que lo caracteriza y en el que destaca ante todo el lugar privilegiado concedido al género narrativo, en detrimento de la poesía, y en sus múltiples variantes, novela, relato de viajes, semblanza biográfica, reportaje y reflexión política, y los boletines bibliográficos de géneros diversos que satisfacen la curiosidad de todo orden de un público heterogéneo y familiar al que este semanario va destinado.

⁶ *El jardinero de los salones ó arte de cultivar las flores en las habitaciones, en las ventanas y en los balcones* por Isabeau. Vertida del francés al castellano por José Brun y Pages.

⁷ “Al pretender que LA LECTURA PARA TODOS, sea un periódico dedicado a todas las clases, un repertorio universal de hechos y de conocimientos útiles no podía echarse en olvido una sección destinada semanalmente a comunicar a sus lectores todo lo mas notable que ocurrir pudiese fuera de España (...), nº 1, 1859, p.14.

⁸ La sección se basa en correspondencias particulares, despachos telegráficos y en la consulta de diarios extranjeros de diversos puntos, desde los franceses *La Patrie*, *La Presse*, *Le Journal des Débats* o *Le Moniteur de l'Armée* hasta otras referencias que abarcan la prensa inglesa, americana, italiana o belga.

La actualidad cultural francesa en España

La impregnación cultural francesa de la colección –origen en abundantes casos de las diversas informaciones y traducciones de cada número– se manifiesta de manera evidente en los préstamos tomados de sus novedades y en la miscelánea de sus boletines bibliográficos, fundados principalmente en obras en francés. Esta impronta pone de relieve la puesta al día de la publicación respecto a las últimas ediciones de la librería francesa y a los acontecimientos de más relevancia: *La Lectura para todos* se presenta como un periódico al tanto no sólo de los géneros en boga al otro lado de la frontera sino de sus títulos, así como de los asuntos de investigación, sin expresar nunca el rechazo, desconfianza o fascinación ambivalente hacia la cultura vecina que experimentará la *intelligentsia* española a partir de la década siguiente. Al mismo tiempo el semanario muestra su intención de formar al lectorado con la ayuda de tratados generales tan significativos como el curso magistral de literatura universal contado por un poeta del prestigio de Lamartine, ex-presidente de la II República Francesa, autor reconocido también en España por su *Histoire des Girondins* de 1847, aludida en la prensa periódica española de los años 50 y 60. Concebido como un panteón de dioses penates ofrecido al culto doméstico y a la vez nacional, como señala Díaz, el curso promovería una selección del canon romántico en los años 50 y 60 a favor del equilibrio y el *bon sens*, en sintonía puede pensarse, con las corrientes de la crítica literaria dominantes en la época en Francia y en España.

Sección científica y bibliográfica

Dadas las primeras inclinaciones editoriales de la casa francesa Baillière, especializada en publicaciones sobre medicina y cirugía, no es de extrañar la inclusión de obras de este campo científico en la librería abierta en Madrid por el sobrino del fundador Jean-Baptiste. Como tampoco lo es el amplio espectro temático del copiosísimo inventario de títulos que suman los tres tomos al paso del ritmo editorial parisino, desde la literatura, la erudición, la historia política, literaria, económica y social, la religión, la política, el ensayo, el libro de viajes, la gimnasia e higiene, hasta folletos, diccionarios, antologías, publicaciones y estudios científicos, biografías, traducciones bíblicas, clásicas y modernas, y tantísimos otros volúmenes. A esta inclinación por la modernidad se suma la sección científica (“Lecturas científico-industriales”) a cargo de J. Canalejas y Casas, y ocasionalmente de Jorge Sabiel y M. Murillo, para divulgar la historia y utilidades de descubrimientos y experimentos internacionales en el mundo de la física, la química, la energía eléctrica, la historia natural, y sobre la incipiente industria y los recursos nacionales. Entre las obras recién salidas al

mercado editorial francés recogidas en la sección –entre las que se cuentan las publicadas por la casa filial francesa– cabe citar, por ejemplo, el elogiado poemario de Th. Gautier *Émaux et Camées*, o *La Légende des siècles* de V. Hugo, ensayos de Michelet, Sainte-Beuve, del entonces famoso Legouvé o Esquiros, de Saint-René de Taillandier, de Tocqueville, compendios como el biográfico de Vapereau o la historia de la prensa francesa por Hatin, y muchos más.

La novela de aventuras al día

Los años en que se publicó este periódico pertenecen al vasto período de la edad de oro del folletín y la novela por entregas. Junto a la admiración profesada a Alejandro Dumas padre presente en elogios circunstanciales, o en la traducción (1861) de novelas suyas anteriores como *El Enano Rojo* por Javier de Palacio y *Un alquimista en el siglo XIX* por un desconocido J.S., entre los prolíficos autores franceses, a menudo novelistas y hombres de teatro,⁹ y sumamente rentables para el semanario,¹⁰ destacan, por ejemplo, Gustave Aimard (París, 1818-París, 1883), pseudónimo de Olivier Gloux, autor de novelas de aventuras publicadas en publicaciones como *Le Moniteur*, *La Presse* o *La Liberté* además de su edición en volumen;¹¹ Ernest Cappendu (1826-1868), bastante reeditado también en Francia;¹² o Robert Adrien¹³ (París, 1822-París, 1869), pseudónimo de Adrien-Charles-Alexandre Basset además del de Charles Newil; así como diversas leyendas y relatos de J. T. de Saint-Germain, pseudónimo de Jules Tardieu (1805-1868).¹⁴ En resumidas cuentas, los traductores se fían de los éxitos editoriales en el país vecino para su selección ante el público español.

Teatro francés en Madrid

La sección “Revista de Teatros”, a cargo primero de un enigmático Numa y, más tarde, bajo el membrete de “Crítica teatral” o “Crónica teatral”, de M. García González,

⁹ Todos ellos cultivan subgéneros en alza con fervientes seguidores también en el teatro como la novela de aventuras o el llamado *roman maritime* con ilustres predecesores como Eugène Sue.

¹⁰ En el n° 156, t. III (21 de diciembre de 1861) se advertía al público la inminente suspensión del periódico desde el 1 de enero de 1862 prometiéndole al menos la edición próxima de las novelas traducidas, empezando por *La Ley de Linch* de G. Aimard, continuación de “la muy celebrada *Los Piratas de las Praderas*”.

¹¹ D.J.F. Sáenz de Urraca, traductor requerido regularmente por el semanario, es el responsable de la versión española de novelas de Gustave Aimard, como su entonces célebre *Los tramperos del Arkansas* (*Les Trappeurs de l'Arkansas*, Paris, Amyot, 1858, muy reeditada incluso en el siglo XX) que inauguró el periódico en 1859; o también entre otras, *Les pirates des prairies* (Paris, Amyot, 1858).

¹² De él se traduce la novela *Marcof le malouin* publicada por primera vez en 1859 (Paris, Cadot).

¹³ Sáenz de Urraca se encarga de la traducción de *Los amores mortales*.

¹⁴ Así, José Muñoz y Gaviria traslada su leyenda, numerosas veces editada, *Pour une épingle* (“Por un alfiler”).

atiende a las representaciones de la escena madrileña¹⁵ entre cuyos teatros, además de alguno casero, destaca el Teatro Francés donde actúa en 1859, por ejemplo, una compañía francesa de gira por Madrid con repertorio en su lengua original ante un público aristocrático, numeroso e iniciado, según parece indicar el reseñador. De entre la incansable actividad teatral de esas décadas, en que se suben a escena algunas reposiciones adaptadas del Siglo de Oro, zarzuelas, *vaudevilles*, comedias y dramas, además de juguetes cómicos, melodramas y sainetes, bastantes de ellos traducidos de modelos franceses, compañías de ópera procedentes de París, o el circo ecuestre de Price, los reseñadores, en especial en 1859 prestan atención a la *troupe* contratada en la calle de la Magdalena. Tras acogerse a la divisa de imparcialidad y justicia en sus comentarios,¹⁶ y aconsejar a los responsables de la compañía un ajuste de programas y repertorio,¹⁷ el reseñador siguió puntualmente sus actuaciones y a juzgar por sus elogios a los actores, en especial a los Montaland –ya conocidos del público madrileño por haber trabajado en los teatros de la Cruz y del Instituto en los años 1853-54–, en las entregas sucesivas, parece que su advertencia fue escuchada: comedias de Scribe, *vaudevilles* en dos, tres y cuatro actos, canciones cómicas, y proverbios concitaron el aplauso del público¹⁸ y su animada concurrencia antes de su partida hacia Barcelona y su retorno a Francia.

En suma, las ineludibles novelas francesas, las semblanzas biográficas, la bibliografía extranjera y las reseñas teatrales del semanario propiedad de uno de los miembros de la conocida familia de editores franceses Baillière, dan testimonio de uno de los períodos de más intensa influencia del otro lado de los Pirineos en la cultura española a lo largo del siglo XIX.

¹⁵ En la revista musical redactada por Julio Nombela y sobre todo por un desconocido Rómulo se señala (nº 13, 26-III-1859, p.207), por ejemplo, la introducción en España de espectáculos musicales a imitación de los Conciertos Musard parisinos, a impulso de su promotor, el Sr. Salas.

¹⁶ “no pretendemos analizar bajo el punto de vista de la filosofía ni de la estética las obras que se pongan en escena: nuestra misión, -ya lo hemos dicho-, es mucho mas modesta, porque ni la índole de nuestra publicación se presta á un estudio profundo y analítico de esas obras, ni nuestra idea es otra que la de tener al corriente á nuestros lectores, por medio de una ligera reseña, de las producciones que se hayan representado durante la semana.” (nº 1, p.15).

¹⁷ “El coliseo de la calle de la Magdalena nos ha dado el *Tartuffe* del célebre Molière. Por Dios, señor Director, no dé V. á su *troupe* esas obras maestras, que han de salir maltratadas *impitoyablement*. Deles V. ligeros *vaudevilles*, como *Riche d’amour*, *Le mari de la veuve*, etc., y ya verá cómo el público aplaude, y sale más complacido”. (*id.*)

Bibliografía

- Díaz, J.L., “Lamartine et les ‘saints de la gloire humaine’: Le *Cours familial de littérature* comme rituel du culte littéraire”, en Bernard-Griffiths, S., Croisille, Ch., Court, A. (ed.), *Relire Lamartine aujourd’hui*. Actes du Colloque International (Mâcon, juin 1990). Centre de Recherches révolutionnaires et romantiques de l’Université Blaise-Pascal (Clermont II), Paris, Librairie Nizet, 1993, pp. 231-246.
- Ferreras, J. I., *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1979.
- La Lectura para todos*, Chamberí (Madrid), Imprenta de Bailly-Bailliére, 1859-1861, 3 tomos.
- Larousse, P., *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.*, Paris, 1866-1875.
- Palau y Dulcet, A., *Manual del librero hispanamericano: bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos...*, Barcelona, Librería Palau, 1948-1987, tomo VII.
- Thatcher Gies, D., *El teatro en la España del siglo XIX* (1994), Cambridge University Press, 1996.
- V.V.A.A., *Littérature et idéologies. L’aventure dans la littérature populaire au XIXe siècle*. Sous la direction de R. Bellet. Université de Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985.
- V.V.A.A., *Problèmes de l’écriture populaire au XIXe siècle*. Sous la direction de R. Bellet et Ph. Régnier. Université de Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1997.

M^a DEL ROSARIO ÁLVAREZ RUBIO

Universidad de Oviedo

¹⁸ “y los constantes *habitués* del lindo teatro de la calle de la Magdalena salieron en extremo complacidos de los esfuerzos que hacen por complacerle los artistas transpirenaicos, y sobre todo de la excelente y acertada dirección de Mr. Couturier.” (nº 9, p.143).

Desestructuración y estructuración en cine y literatura:

Robbe-Grillet y Godard

Quisiera proponer en estas líneas una aproximación al proceso de desestructuración y reestructuración sucesivas que afectan al relato clásico, tanto literario como filmico, en los movimientos conocidos como *Nouveau Roman* y *Nouvelle Vague*. Mi análisis se centra en dos autores muy próximos entre sí aunque pertenezcan a parcelas distintas de la creación artística: Jean-Luc Godard y Alain Robbe-Grillet. Resultan muy próximos por la faceta rupturista o deconstruccionista de su trabajo, para el primero, como es sabido, en el ámbito de la cinematografía, y para el segundo en el ámbito tanto de la novela como del propio cine, puesto que redactó varios *ciné-romans* que tuvieron su aplicación en pantalla bajo la dirección de Alain Resnais y del propio Robbe-Grillet.

Godard y Robbe-Grillet protagonizan pues, junto con otros, un movimiento que descalabra la narración clásica primero, y la afronta abiertamente después, proponiendo formas nuevas de construir una dinámica textual. Bajo la pluma y dentro de la cámara de estos autores se pulveriza el representacionismo tradicional, y con él, las nociones de personaje, intriga, realismo o compromiso. Los relatos que trenzan Godard y Robbe-Grillet abandonan las leyes y mecanismos que funcionaban en el relato clásico, y pasan a fundamentarse otras leyes y mecanismos originales. Las primeras guiarán la producción textual, y los segundos la construirán –si bien acabarán convirtiéndose en *mecánicas*, en complejas gramáticas tan normativas como las tradicionales.

Entre las leyes que inspiran la creación de estos autores destacan el mencionado *antirepresentacionismo*, de carácter muy complejo, pues combina, en la novela, un neorrealismo severo (precisión en el detalle, ausencia de psicologismo) con una fuerte veta fantástica (confusión de lugares y personas, dilatación o compresión del tiempo, etc.), y en el film, el *ciné-vérité* (decorados naturales, historias sencillas, personajes verosímiles) con un cine artificial y onírico cuyo máximo representante es precisamente *L'Année dernière à Marienbad* (guión de Robbe-Grillet y dirección de Alain Resnais)¹. En última instancia, y pese a la primera impresión que pueda recibir el lector o espectador, tanto el *Nouveau Roman*

¹ Cf. para un estudio del representacionismo en cada autor del *Nouveau Roman*, J.M. Fernández Cardo, *El Nouveau Roman y la significación*, Universidad de Oviedo, 1983.

como la *Nouvelle Vague* expresan la negativa a considerar que el mundo es una superficie cuyo sentido inmediato uno puede leer, descifrar y reproducir, al menos del modo en que tradicionalmente se leía, descifraba y reproducía.

Entre los motivos que llevan a los dos autores nombrados a coger estas ideas deben contarse sin embargo no sólo una intención filosófica a tono con la intelectualidad de la época y las características de la nueva sociedad (consumismo, alienación), sino también una clara vocación iconoclasta, así como una faceta tremendamente creativa e imaginativa: se trataba de destruir una forma antigua pero también, o quizá sobre todo, de hacer algo nuevo. En este sentido debe interpretarse el marcado acento puesto sobre el texto en sí, como objeto autónomo e independiente de la realidad, y como objeto autorreferencial que juega consigo mismo: los signos en *Le Voyeur* reenvían a otros signos textuales tanto como los planos en *Pierrot le fou* hablan de sí mismos².

Otra de las leyes en las que se encauzan las producciones de ambos autores es lo que podría llamarse *ley del progreso en espiral*: el relato avanza en una progresión lenta que recoge a cada momento fragmentos de texto anterior (palabras, frases, imágenes, encuadres, etc), construyéndose como una espiral en ocasiones lineal, en otras cíclica, y en otras infinita. El comienzo de *Projet pour une révolution à New York* de Robbe-Grillet condensa de forma paradigmática la cuestión a la que me refiero:

La première scène se déroule très vite. On sent qu'elle a déjà été répétée plusieurs fois: chacun connaît son rôle par coeur. [...] Puis il y a un blanc, un espace vide, un temps mort de longueur indéterminée pendant lequel il ne se passe rien, pas même l'attente de ce qui viendrait ensuite. Et brusquement l'action reprend, sans prévenir, et c'est de nouveau la même scène qui se déroule, une fois de plus...³.

En este párrafo se dan cita tres ideas fundamentales tanto para la *Nouvelle Vague* como para el *Nouveau Roman*: a) la repetición como recurso creativo, textual y filmico; b) la teatralidad de la escritura literaria (también presente en la escritura filmica de Godard: pensemos por ejemplo en la célebre muerte de Michel Poiccard, en *À bout de souffle*); y c) la cuestión de los tiempos muertos, en ambos lenguajes.

En cuanto a la repetición, puede considerarse como una *amplificatio*, o bien como una analepsis iterativa, o bien también como una intertextualidad reflexiva (una *autointertextualidad*: el autor-narrador se cita a sí mismo), y provisionalmente incluiremos en

² Un buen planteamiento de esta doble cara que, sobre todo en Robbe-Grillet, le aleja de un presunto neorrealismo reificador, se encuentra en el posfacio a *Dans le labyrinthe* (Eds. de Minuit, col. 10/18, 1959) escrito por G. Genette y que lleva por título "Vertige fixé".

³ Robbe-Grillet, A., *Projet pour une révolution à New York*, París, Eds. de Minuit, 1970, p.7.

esta categoría la puesta en abismo, puesto que también reenvía (repitiendo) al propio texto. Las recurrencias o variantes literarias en la obra de Robbe-Grillet son incontables, como es sabido, y contribuyen a crear una complejidad textual en la que es difícil mantener un vector de cohesión y de dirección. Es lo que expresa, por ejemplo, la discusión sobre la línea oblicua el capítulo 5,1 de *Les gommès*: ¿puede una línea oblicua seguir siendo recta? O en otras palabras: ¿puede el relato, en sus constantes derivas, seguir fiel a un eje inicial? Sí en principio, si admitimos que progresa en espiral, pero Robbe-Grillet, por su parte, prefiere eludir en *Les gommès* una respuesta clara y opta por la ambigüedad interpretativa:

Ça signifie [une ligne qui oblique par rapport à une autre], dit-il, qu'elles forment un angle différent de zéro et de quatre-vingt-dix degrés.

L'herboriste exulte.

– C'est ce que je disais, conclut-il. S'il y a un angle ça n'est pas tout droit⁴.

Por otra parte, la técnica de la ambigüedad, a tono con la destrucción del relato clásico transparente, caracteriza a todo el Nouveau Roman, y muy singularmente a las novelas de Robbe-Grillet; en ellas el lector es vapuleado por un constante efecto de desorientación antropológica y espacial, perdiendo en cada página las referencias que le permitían identificar al personaje y los lugares en que transcurre la acción. Nombres, fechas, fragmentos descriptivos y ensoñaciones que acaban en onirismo se mezclan para embrollar la trama hasta extremos inverosímiles; extremos que, en el cine, están más sujetos a las constricciones por un lado del mercado, y por otro de la propia imagen. ¿Cómo imaginar, v. gr., una versión filmica del desdoblamiento Wallas-Garinati (en *Les gommès*)? El aspecto analógico de la imagen, es decir, el parecido de una imagen con un modelo concreto (lo que hace que sea incapaz de representar *un* hombre o *una* mesa) dificulta mucho este tipo de tramas, y sólo mediante recursos como la doble personalidad esquizofrénica se pueden obtener efectos similares en pantalla (el caso del *Maquinista* de Brad Anderson, por ejemplo). O bien ¿puede el cine adaptar la hiperconstrucción y al mismo tiempo atomización de *Djinn*? El entrecruzamiento de voces narrativas y la mezcla de lo real e irreal dificultarían extraordinariamente la recepción filmica. En fin, y por citar sólo un ejemplo más, ¿es posible un equivalente cinematográfico del siguiente texto?

La fille regarde à droite et à gauche rapidement, comme pour vérifier que personne ne la surveille, puis elle gravit l'escalier, aussi vite que le lui permet la longue robe collante; et, presque aussitôt, elle redescendrait en tenant contre sa poitrine une enveloppe très épaisse et déformée, faite de papier brun, qui semble avoir été bourrée de sable. Mais que serait devenu le

⁴ Robbe-Grillet, A., *Les gommès*, París, Eds. de Minuit, 1953, p. 233-234.

chien pendant ce temps? Si, comme tout l'indique, il n'est pas monté avec elle, a-t-il attendu tranquillement au pied des marches, n'ayant désormais plus besoin d'être tenu en laisse?, etc⁵.

Parece difícil expresar en imagen la fuerte modalización y el uso del condicional para explorar los posibles narrativos que Robbe Grillet despliega, con preciosismo de virtuoso, en este fragmento. Y sin embargo, ya Christian Metz había definido al cine de la *Nouvelle Vague* como “un cinéma de l'incertitude crispée”⁶; deajo para otro momento, no obstante, el estudio de la ambigüedad en los lenguajes filmico y literario contrastados.

Volviendo a la cuestión de la recurrencia como hábito constructivo, quisiera ofrecer algunos ejemplos filmicos en los que se aprecie la semejanza con los homólogos literarios. Distinguiré tres modalidades de repetición: a) en la banda de imagen, b) en la banda de sonido, y c) en la estructura general del relato.

En cuanto a la primera modalidad, podemos citar desde la obsesión por los primeros planos cortos a lo largo de toda la filmografía de Godard, hasta las acciones repetidas literalmente (un mismo plano proyectado dos veces, inmediatamente o dejando un lapso más o menos largo entre ambos, que otro plano rellena) o con ligeras variantes. Ya *À bout de souffle* había lanzado la idea, con el gesto instintivo de Poiccard rozándose los labios con el pulgar (gesto que luego retoma el Bruno de *Le Petit Soldat*). Y *Pierrot le fou*, especialmente prolífico en este aspecto, ofrece varios ejemplos de estos casos: el plano, al comienzo del filme, en el que Ferdinand cruza el campo por delante de dos personas que hablan, plano monocromo que se repite inmediatamente después, pero en verde; las tres alusiones (dos fugaces y una bien desarrollada) a la guerra de Vietnam; los planos múltiples del diario que escribe Ferdinand; las imágenes del cuadro cubista en angulaciones invertidas, etc. Pero otras películas más tardías retoman incansablemente el proceder: en *Tout va bien*, un trabajador de la fábrica en huelga que está repintando (bastante inexplicablemente) las paredes, pasa el rodillo sobre un cuadro (acción perfectiva: el cuadro queda cubierto de pintura); en el plano siguiente vuelve de nuevo a pasar el rodillo sobre el mismo cuadro, mientras dos interlocutores conversan, ahora en campo; un sindicalista grita “N'y allez pas”, en un mismo plano proyectado tres veces; unos jóvenes caminan con las manos a la cabeza, vuelven a caminar, y vuelven, haciendo los mismos gestos y por el mismo lugar, con ligeras variaciones de decorado... Por otra parte, en este apartado debería quizá incluirse la repetición de encuadres, como por ejemplo, en *Vivre sa vie*, las conversaciones de Nana con un interlocutor del que sólo vemos la nuca, ocupando todo el campo. Por supuesto, Godard trata así de hacer

⁵ Robbe-Grillet, A., *La maison de rendez-vous*, París, Eds. de Minuit, 1965, p.39.

⁶ Metz, C., *Essais sur la signification au cinéma*, París, Klincksieck, 1968, vol. I, p.198.

evidentes los convencionalismos que emplea el cine al representar un diálogo, es decir, el montaje alternado en que vemos las caras de ambos interlocutores alternativamente. En ocasiones se apoya también, con esta misma intención, en la banda de sonido, incrementando el ruido ambiental de forma que el espectador capte sólo retazos de la conversación (en *Masculin-féminin* los ruidos de los motores ahogan las voces de los actores). Sin embargo, la frecuencia de los encuadre puede también considerarse como un proceso enunciativo, como un elemento constructivo de la narración, y no como un elemento de la diégesis –del mismo modo que, en literatura, hablamos de una acción del personaje que se repite, pero no de que la acción de repetirse sea, dentro de la diégesis, una repetición.

La segunda modalidad de la recurrencia estaba localizada en la banda de sonido, y ofrece muchas variantes. Podemos encontrar desde ruidos insistentes, hasta melodías que se repiten como un *leitmotif*, sin excluir las frases martilleantes que vuelven una y otra vez o diálogos que trenzan sus réplicas haciéndose y deshaciéndose en caprichosos arabescos.

Respecto a la tercera modalidad de la repetición, aquella que afectaba a la estructura general del relato, puede analizarse claramente en *Soigne ta droite*. Esta película, rodada en 1986, constituye una reflexión muy original sobre la muerte, aunque aparentemente narre sólo, en abismo, la filmación de otra película y el viaje en avión del director de cine (apodado *El Idiota*) junto con otros personajes, que llevan por nombres *El Individuo*, *El Hombre* o *El Francés medio*. La progresión narrativa se gestiona mediante un montaje casi paralelo, en el que van apareciendo los distintos protagonistas que comentan las mismas ideas obsesivas (el *Francés medio*, por ejemplo, está obsesionado con la pérdida de Dios). Al mismo tiempo, varios planos recurrentes se entrecruzan con insistencia en la dinámica narrativa: un cielo con nubes, el rótulo sobre fondo negro en el que se lee “Une place sur la terre”, una ventana abierta sobre el mar. Y la banda de sonido refuerza la iteración constante, retomando ciertas melodías de música pop (detalle bastante novedoso en Godard, que suele o solía preferir la música clásica); esas melodías están tomadas del disco que están grabando dos personajes aparentemente extradiegéticos, dos jóvenes músicos, los Rita Mitsouko; las escenas de grabación se intercalan a su vez periódicamente en lo que ya renunció a llamar *trama narrativa*, o al menos *trama narrativa lineal*. Pues en efecto, la película tiene una estructura de extrema complejidad, en la que se avanza a golpe de plano aislado o de plano-secuencia, es decir, siguiendo una espiral en la que, como indicaba anteriormente, un plano reenvía a otro, un signo a otro, enroscándose paulatinamente y engordando sobre sí misma hasta completar, en la escena última, la película. La espiral termina por tanto cuando *El idiota*, el director, le entrega a su productor el conjunto de rollos filmados al mismo tiempo que el desarrollo de la

diégesis, dando lugar a la curiosa, aunque no original, paradoja de que la película se ha hecho a sí misma. Puede decirse, además y por consiguiente, que en *Soigne ta droite* la técnica del *collage* ha tomado nuevas sendas. Se ha alejado del pegado intertextual de grabados, fotografías, cómic... que presentaban las primeras creaciones de Godard, para organizarse como elemento dinamizador del relato mismo. Los fragmentos se han articulado, intercambiado, artejado y autopegado para construir un conjunto en diseminación, es verdad, pero que confluye sin embargo hacia un punto común, irradiante: las escenas de grabación de los dos jóvenes músicos, porque la música es el tránsito hacia algo, alguien o nadie, la “loi qui préside au développement du cristal”.

Es evidente, por otra parte, el contenido intensamente metafórico de la imagen en esta película. Lo cual plantea interesantes problemas. Problemas que ya han sido debatidos en el ámbito de lo literario, y precisamente refiriéndose a Robbe-Grillet. He hecho alusión a este tema al comienzo de mi exposición, cuando me referí a la doble polaridad tanto de la *Nouvelle Vague* como del *Nouveau Roman*, en los que se codeaban respectivamente el *ciné-vérité* con el cine onírico (más cercano al surrealismo de lo que sus creadores hubiesen admitido), o la novela hiperrealista con la irrealista. En sus primeros momentos, Robbe-Grillet y Godard siguen la primera tendencia, y se presentan como simples testigos de una realidad que se muestra, y cuya esencia no consiste más que en ese mostrarse. El autor se limita a levantar acta de lo real, a redactar el atestado del devenir⁷. Y precisamente el cine le había parecido a Robbe-Grillet el arte más adaptado a la nueva filosofía, el más apto para mostrar que las cosas son lo que son, y no lo que queremos ver en ellas:

Dans le roman initial, les objets et les gestes qui servaient de support à l'intrigue disparaissaient complètement pour laisser la place à leur signification [...]. Et voici que maintenant [au cinéma] on voit la chaise, le mouvement de la main, la forme des barreaux. Leur signification demeure flagrante, mais au lieu d'accaparer notre attention, elle est comme donnée en plus; en trop, même, car ce qui nous atteint [...] ce sont les gestes eux-mêmes, les objets, les déplacements et les contours, auxquels l'image a restitué d'un seul coup (sans le vouloir) leur réalité [...]. Tout se passe en effet comme si les conventions de la photographie (les deux dimensions, le noir et blanc, le cadrage, les différences d'échelle entre les plans) contribuaient à nous libérer de nos propres conventions.⁸

El cine, sin necesidad de hacer nada más, por el simple hecho de ofrecer los objetos a la mirada, deshacía el representacionismo tradicional.

Sabemos, sin embargo, que Robbe-Grillet, también desde el principio, en sus primerísimas obras, hace centellejar la metáfora: ¿qué son el ciempiés de *La jalousie*, la goma

⁷ Cf. Robbe-Grillet, A., *Pour un nouveau roman*, París, Eds. de Minuit, 1963, p.20.

⁸ *Ibid.*, p.19.

de *Les gommages* o el ocho del *Voyeur*, por no hablar del laberinto de *Dans le labyrinthe*, sino símbolos bien polivalentes y bien cargados de contenido metafórico? Y Godard tampoco rechaza el uso ni de la analogía ni del símbolo. Aunque en *À bout de souffle* es más difícil encontrar ejemplos claros, sí puede pensarse por ejemplo que el uso de espacios alternos (ciudad-apartamento) anuncia ya lo que será la estructura simbólica de la clausura creciente en *Le Petit soldat*, estructura que comienza con el paso del *pont périlleux* (sobre el Ródano) que lleva a una nueva etapa vital, la de la reflexión. Por su parte, en *Pierrot le fou* podemos citar a la ensoñación benéfica en torno a Las Vegas, primero en la banda de sonido y, mucho más tarde, en la imagen, cuando un neón parpadeante proyecta a bocajarro las letras de la ciudad (lugar edénico del placer y la diversión). Y es que en realidad la posibilidad de una carga metafórica estaba ya contenida *per se* en la propia lógica de los mecanismos narrativos. Pues todo elemento que se repite destaca, y todo elemento que destaca es susceptible de devenir símbolo. El ojo del espectador o del lector va a atribuir inconscientemente un sentido más allá de la pura percepción a lo que reaparece, se reimpressiona, se vuelve a oír. El propio trozo de tomate, tan glosado, de *Les gommages*, ¿no es en sí lo contrario de lo que se debía demostrar? Quería demostrar que la realidad no tiene trasfondo, pero acaba sirviendo de testimonio a una filosofía de la mirada, es decir, sirviendo de símbolo para esa filosofía. El tomate prueba que la idea de que nada tiene trasfondo tiene en sí misma mucho trasfondo. Es la vieja trampa del relativismo.

Volvamos ahora a la cita inicial transcrita al principio de mi intervención: «La première scène se déroule très vite.[...] Puis il y a un blanc, un espace vide, un temps mort de longueur indéterminée pendant lequel il ne se passe rien, pas même l'attente de ce qui viendrait ensuite. Et brusquement l'action reprend, sans prévenir», etc. Estas frases remiten al empleo de los tiempos muertos en el relato, empleo que es fundamental no sólo para el ritmo narrativo, sino también para la *filosofía* de los textos de los dos autores analizados, pues abarca desde la ontología del tiempo hasta la problemática de la libertad humana⁹. Sin embargo en estas líneas me ceñiré exclusivamente a la repercusión que puedan tener los tiempos muertos sobre el ritmo narrativo.

Parecen existir en realidad dos tipos de tiempos muertos, cuales son 1) el fragmento *narrativo* que cuenta “algo”, pero un “algo” cuya función en la dinámica del relato es nula, y 2) el fragmento *descriptivo*. Observaremos, sin embargo, que si esta distinción es evidente para el relato literario, no ocurre lo mismo en el relato filmico, en el que ambas funciones

⁹ Cf. Jean Alter, *La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet. Structures et significations*. Ginebra, Droz, 1966, pp.12 ss.

parecen confluír. Recordemos, por ejemplo, la larga conversación entre los cónyuges de *Le mépris*, el paseo de los amantes al final de *Pierrot le fou*, con la canción sobre *la ligne de chance / des hanches* (categoría 1), o, menos célebres, el largo plano sobre la silla de *Vivre sa vie* o la lectura del comienzo de *Masculin, féminin* (categoría 2). En realidad ¿no son todos los ejemplos descriptivos? Pues si el texto escrito puede *focalizar sobre* largamente, el relato filmico raramente se detiene más de unos segundos para mostrar un objeto. Y puesto que descripciones de varias páginas como las que encontramos en las novelas de Robbe-Grillet tendrían un equivalente imposible e impensable en cualquier relato filmico, lo más parecido a esas descripciones ¿no serían también esos diálogos vacíos?¹⁰

Y sin embargo, dado que los ejemplos citados y muchos más han sido filmados como planos-secuencia (secuencia sin cambio de plano), se plantea otro problema presente en la propia denominación de *plano-secuencia*, semánticamente marcada más en relación con el tiempo que con el espacio. Pues podría pensarse que en estas escenas se toma el plano-secuencia como narración del presente, más que como su descripción. Es decir, el plano-secuencia sería experimentado no como plano o como encuadre prioritariamente, sino como lapso de tiempo que fluye. Este parece ser además el sentido que da Bazin, el mentor de la *Nouvelle Vague*, al plano secuencia, en sus análisis de los documentales y su crítica a las teorías del montaje. De modo que no estaríamos ante un elemento de composición de la imagen, sino más bien ante un elemento del tiempo o ritmo de la imagen (es decir, ante algo más *secuencia* que *plano*); por tanto, no está claro si estos tiempos muertos son narrativos o descriptivos...

En fin, razones de espacio hacen que tenga que remitirme al futuro para un desarrollo más complejo de estas y otras cuestiones que afectan a la estructura comparada de los dos tipos de relato, literario y filmico.

PILAR ANDRADE BOUÉ

Universidad Complutense de Madrid

¹⁰ Diálogos que hoy, por cierto, tendrían su equivalente en el fenómeno del Gran Hermano –lo cual debería hacernos reconsiderar precisamente la noción de tiempos *muertos* (si un fragmento es interesante para el espectador, ya no es un fragmento *muerto*).

Hommes perçus... hommes réels. Les études sur la masculinité démasquent les personnages masculins

¿Qué hay de verosimilitud en los personajes masculinos que percibimos en la literatura? ¿Son falsificaciones, imposturas, quizás burlas? ¿O por el contrario son tan reales como aquéllos con quienes convivimos día a día? No entraremos hoy en este tipo de disquisiciones, pues, pertenecen a un proyecto de trabajo diferente. Por el contrario, sí es objetivo de nuestra comunicación problematizar sobre la construcción de las masculinidades literarias bajo la perspectiva de género.

Pretendemos con ello dignificar el SABER, un SABER que entiende de la existencia de mujeres y de hombres, de mujeres olvidadas por hombres reconocidos, de mujeres amadas por hombres amantes, de mujeres detestadas por hombres detestables... La literatura ha traducido en saber esta infinita combinación de relaciones humanas donde el género y la virtud o el defecto se han combinado en función de unas coordenadas temporales y geográficas que ubican al creador y a su texto.

El saber que cada texto almacena entre sus lomos ha sido expuesto a la opinión pública a medida que la crítica literaria ha diversificado sus orientaciones. La aparición de la crítica literaria feminista abrió en torno a la mujer una novedosa vía de diálogo entre el pasado y el presente para conocer y reconocer quiénes fuimos, quiénes somos y quiénes podremos ser. Desde ese cercano entonces, los estudios sobre la mujer se han manifestado en todas aquellas disciplinas que por derecho debieran tener cabida en un campus universitario. Europa, Estados Unidos, Canadá, Latinoamérica no importa el continente, el país o la ciudad, allá donde hubiere una mujer o un hombre reflexivos que demandasen la necesidad de una transformación política y social, el feminismo ha encontrado una disciplina para proyectar sus enfoques críticos. Esta pluralidad tal vez haya podido escindir el movimiento de la mujer en un momento dado, sin embargo, esta escisión ha afianzado su alianza gracias a los sucesivos y enriquecedores debates surgidos. De hecho, el debate entre las intelectuales estadounidenses y francesas de los años 70 derivará en la investigación de la construcción simbólica y social de la diferencia sexual.

Los estudios de la masculinidad se insertan en esta pluralidad ¿Intrusión o adición a los estudios de las mujeres? En esta encrucijada nos decantamos por la segunda, e invitamos

amablemente a que reconfiguren sus saberes a quienes pretendan identificar “masculinidad” con “virilidad”.

Los estudios sobre la masculinidad se incluyen dentro de los estudios sobre las mujeres, de hecho los primeros asoman una vez que éstos se han alzado. En 1993, la filósofa Elisabeth Badinter afirma en *XY: de l'identité masculine*:

No hace mucho aún, era la mujer el continente negro de la humanidad y a nadie se le ocurría cuestionar al hombre. La masculinidad parecía algo tan obvio. Cuando las mujeres se propusieron definirse, obligaron a los hombres a hacer otro tanto. XY continúa siendo la constante, pero la identidad masculina ya no es más de lo que era¹.

Los estudios sobre la masculinidad surgen, por lo tanto, a raíz de los estudios de las mujeres: una vez que éstas han podido desenmascararse se ha procedido a desenmascarar los estereotipos masculinos. La perspectiva de género al insistir en la importancia del rescate de las experiencias masculinas para el análisis y la comprensión de las complejas relaciones existentes entre los sexos ha contribuido al desarrollo de los estudios sobre los hombres².

Esto ha provocado importantes efectos contradictorios a nivel social, por una parte determinados hombres se ha sentido liberados del peso y de la responsabilidad de la historia, por otro lado se ha creado una crisis de identidad masculina que desde el siglo XIX, pero sobre todo a lo largo del siglo XX aceleró el proceso de pérdida de la identidad masculina como observamos por ejemplo en los personajes de Annie Leclerc.

Sobre esta cuestión, la profesora Anne Pérotin-Dumon establece que si bien para estudiar a las mujeres fue preciso plantear su individualidad humana y convertirlas en sujetos históricos por derecho propio, la tarea se presentaría algo diferente en el caso del estudio de los hombres, ya que nunca nadie había dudado de que fueran sujetos de conocimiento³. ¿Acaso sospechó alguien del honor, del patriotismo y de la fe de Roland? ¿Quiénes han vacilado ante la jocosa sentimentalidad de Francion⁴? o ¿Quiénes han corregido el diletantismo del joven Évariste Gamelin⁵? Por citar únicamente algunos personajes literarios convertidos en cánones masculinos.

Los estudios sobre la masculinidad tratarían de liberar a estos modelos masculinos de su status de connotación universalista para reducirlo única y exclusivamente al de sujeto masculino.

¹ Badinter, E., *XY: la identidad masculina*, Madrid, Alianza, 1993, p. 10. Edición original: *XY: de l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992.

² Cf. Ponce, P. (Presentación), “Masculinidades diversas”, in *Desacatos*, (Revista de antropología social), nº 14, in <http://www.ciesas.edu.mx/bibdf/desacatos/home.html>

³ Cf. Pérotin-Dumon, A., *El género en historia*, in <http://www.sas.ac.uk/ilas>

⁴ Sorel, Ch., *Vraie histoire comique du Francion*, 1623.

⁵ France, A., *Les Dieux ont sois*, 1912.

En torno a los años ochenta, países como Francia, Inglaterra, Chile, Estados Unidos o Canadá -por citar sólo algunos- fueron pioneros en proponer unos programas de estudio interesados en auscultar social y evolutivamente a los hombres; una década más tarde, la universidad española comenzó a interesarse por estos estudios desde frentes disciplinarios tan variados como la sociología, la antropología, la psicología, la historia, la lingüística, la etnología, la genética, la filosofía o la literatura.

La Literatura, elocuente testigo del devenir humano, da cuenta de cómo y en qué medida las concepciones acerca de lo masculino han evolucionado desde que el binomio MUJER-HOMBRE iniciara su relación. Tomando el texto como pretexto, podemos observar las diversas formas de representación que la masculinidad ha adoptado en función del género, del espacio y del tiempo. He aquí tres coordenadas que ayudan a comprender la identidad de los diferentes modelos masculinos que poetas, novelistas o dramaturgos nos han legado: los caballeros medievales, los enamoradizos humanistas del XVI, los “honnêtes hommes” del XVII, los libertinos del XVIII, los dandis del XIX, los existencialistas del XX... tan sólo es ésta una azarosa selección de prototipos masculinos que han protagonizado la historia de la literatura francesa.

En el libro encontramos impreso un material histórico que durante siglos ha esperado para poder ser decodificado bajo la perspectiva de los estudios de género. El texto como pretexto revela novedosos planteamientos históricos, psicológicos o antropológicos sobre hombres y mujeres, y especialmente sobre la obsesiva vocación literaria por construir identidades masculinas agresivas, arrogantes, manipuladoras y/o prepotentes.

Son numerosos los análisis elaborados sobre la identidad masculina en el seno de esta corriente, especialmente aquellos que abordan la cuestión desde una perspectiva psicoanalítica. Citaremos a título de ejemplo *La nueva masculinidad* de Robert Moore y Douglas Gillette⁶, un ensayo de gran utilidad para interpretar los materiales históricos agazapados entre capítulos o escenas. Siguiendo en parte las teorías de los arquetipos de Carl Jung, Moore y Gillette consideran la existencia de cuatro arquetipos en las estructuras profundas de la psique masculina que determinan por sí mismos una identidad positiva. De esta forma, el hombre adulto conformaría su psicología alrededor de cuatro arquetipos que se superponen e influyen:

- el **REY**: es el principio del Orden; representaría la energía del justo y el orden creador.

⁶ Moore, R. et Gillette, D., *La nueva masculinidad. Rey Guerrero, Mago y Amante*, Barcelona, Paidós., 1973, p. 68 y ss., p. 92 y ss., p. 134 y ss.

- el **GUERRERO**: es la Actividad; representaría la energía de la autodisciplina y la acción.

- el **MAGO**: es el Conocimiento; representaría la energía de la iniciación y de la transformación.

- el **AMANTE**: es la Pasión; representaría la energía que relaciona a los seres entre sí y con el mundo.

La verdadera identidad masculina resultaría del desarrollo equilibrado de estos cuatro polos en interrelación. No obstante, muchos individuos conformarían su identidad alrededor de uno de ellos exclusivamente, sin las limitaciones de los demás, resultando así individuos:

- **AUTORITARIOS**: por la exacerbación del principio del orden.

- **VIOLENTOS**: por el recrudescimiento de la ley de la actividad.

- **HIPERINTELECTUALES**: por la edificación del conocimiento.

- **ADICTOS SEXUALES**: por el dominio de la pasión.

Ensayos como el de Moore y Gillette, nos permitirían examinar la identidad masculina en los escritos de mujeres y de hombres, nos ayudarían a identificar la configuración del personaje masculino como modelo de las tendencias moralizantes de una época, nos ayudarían, igualmente, a comprender la actitud y la relación que hombres y mujeres de una misma época han mantenido.

Con el fin de ilustrar nuestras afirmaciones tomaremos en primer lugar como ejemplo al prototipo libertino del Siglo de las Luces. Filósofo y seductor, el libertino encarna un ideal de vida amorosa basado en la ausencia de moralidad en sus vivencias. Son muchos los casanovas o donjuanes que han desplegado en la literatura las virtudes de un *ars amandi* basado en la lógica de la seducción, en la explotación del lenguaje amoroso y en la exhibición de la cultura de lo exquisito. Libertinos como Valmont⁷, Dolmancé⁸ o Faublas⁹ han podido divertirnos, excitarnos, animarnos o desalentarnos gracias al maquiavelismo de sus historias amorosas. No obstante, su moralidad puede considerarse bajo un punto de vista diferente si analizamos sus conquistas femeninas no como un fin sino como un medio de reafirmar continuamente en su entorno su faceta de GUERRERO y de AMANTE. Su identidad masculina se habría convertido de esta forma en una imagen pública, en una penosa carga que debiera continuamente renovar para no sentirse excluido.

⁷ Laclos, P. Ch. de, *Les liaisons dangereuses*, 1782.

⁸ Sade, *La philosophie du boudoir*, 1795.

⁹ Crébillon, Cl., *Les Amours du chevalier de Fábulas*, 1790.

El libertino es un GUERRERO SÁDICO/MASOQUISTA [polo negativo del GUERRERO] que precisa de una férrea disciplina física y mental, de una lealtad inquebrantable y de un deber inmovible. Estos valores negativos activan su faceta destructora garantizándole la continua renovación de sus conquistas femeninas. Como AMANTE ADICTO [polo negativo del AMANTE] actúa compulsivamente al ser víctima de su exacerbación sensual y de su desmedido placer.

En el polo opuesto a este modelo masculino inmaduro encontramos el amante maduro que necesita interrelacionarse con el REY, el GUERRERO y el MAGO para actuar como un hombre equilibrado:

- El REY canalizaría creativamente su caos definiendo sus límites, estructurándolos y ordenándolos.
- El GUERRERO le permitiría actuar con decisión.
- El MAGO le ayudaría a alejarse de los efectos dañinos de sus emociones para reflexionar y tener una perspectiva más objetiva en sus relaciones sentimentales.

Objeto de interesantes estudios sería igualmente uno de los prototipos decimonónicos más estelares de la literatura, nos referimos al bello, inteligente, sensible y apasionado romántico que tantos corazones femeninos ha quebrado durante el siglo XIX. Uno de los románticos franceses más encomiados es Julien Sorel, el ambicioso y orgulloso protagonista de *Le Rouge et le Noir* cuya masculinidad puede considerarse bajo estos nuevos planteamientos como la de un individuo sometido a un perseverante pulso contra la Sociedad, el Estado y la Iglesia destinado a la construcción de una identidad competente masculina.

Julien Sorel representa al modelo fracasado de masculinidad resultante de su desastroso encuentro con el mundo exterior, un desencuentro iniciado en la infancia debido a la relación hostil con su padre. El maltrato psicológico a que es sometido por su padre, su infinita curiosidad y su aislamiento social le convierten en un NIÑO TRAMPOSO SABELOTO [forma negativa del NIÑO EDÍPICO] y en un NIÑO SOÑADOR [forma negativa del NIÑO EDÍPICO] que degenerarán en un adulto con una masculinidad inmadura provisto:

- de una disciplina autoimpuesta para impresionarse a sí mismo y a los demás [GUERRERO],
- de un incontrolable odio hacia el desvalido y el vulnerable [GUERRERO],
- de una frialdad y crueldad hacia la sociedad [MAGO].

La configuración fundamental de su psique adulta es el fracaso de su faceta de GUERRERO, MAGO y AMANTE. Ello justificaría por ejemplo su masculinidad opresora y abusiva con las mujeres, especialmente con Madame de Rênal y Matilde de la Mole.

Estos estudios permiten pues mostrar una masculinidad hegemónica que implica una vivencia contradictoria de potencia y carencia. Estas hombrías son una condición paradójica, que tranquiliza e inquieta, y en cuyo fondo se opera la dialéctica entre el reconocimiento del privilegio y su impugnación.

Bajo esta perspectiva estamos colaborando en sacar a luz la Historia con todo su esplendor y toda su miseria, tal y como afirma Pierre Bordieu:

la historia de la (re)creación continuada de las estructuras objetivas y subjetivas de la dominación masculina que se está realizando permanentemente, desde que existen hombres y mujeres, y a través de la cual el orden masculino se ve reproducido de época en época¹⁰.

Cada época ha transferido a su literatura las claves de la relación hombre-mujer que estructuran la sociedad humana, no debiéramos, por lo tanto, examinar únicamente una de las dos partes de ese binomio. En este sentido los estudios sobre las mujeres y el marco de los ensayos sobre el género son un referente para los recientes estudios sobre la masculinidad.

Una vertiente importante de estos estudios se proyecta en contra de los modelos masculinos tradicionales y a favor de las nuevas masculinidades. Para Ángels Carabí estos estudios plantean la deconstrucción del paradigma de la normalidad de las sociedades patriarcales del mundo occidental que ha estado encarnado por la figura del hombre blanco, heterosexual y de clase media-alta¹¹. El trabajo, la vida pública, la proveeduría, la autoridad y el mando se justifican y ordenan alrededor del patriarcado, un modelo en progresiva decadencia desde el instante en que la mujer se alza contra la represión masculina vivida a lo largo de la historia.

Siguiendo con la perspectiva junguiana, mencionaremos *La castración del unicornio* de C.T.B. Harris¹². En este ensayo el analista explora el estado actual de la masculinidad en Occidente, así como la necesidad de transformar el estado de la masculinidad en nuestros tiempos. Utiliza para ello el mito del unicornio y de la virgen como dos grandes conjuntos de opuestos psicológicos, los principios masculino y femenino, simbolizados por muchas figuras, antagonistas eternos que buscan el equilibrio y la reconciliación.

El principal objetivo desde la Literatura residiría en rastrear en su historia, aquellos hombres antisexistas, antirracistas y/o antihomofóbicos, muchos de ellos deliberadamente

¹⁰ Bourdieu, P., *La dominación masculina*, Barcelona, col. "Anagrama", 2000, pp. 104-105.

¹¹ Cf. Carabí, A., "Masculinidades y literatura en los Estados Unidos", in http://www.hombresigualdad.com/masculinidades-a_carabi.htm

¹² Harris, C.T.B., *Emasculation of the unicorn*, Maine (EE.UU.), York Beach, 1994. Traducción al español: *La castración del unicornio: la pérdida y reconstrucción de la masculinidad en el hombre actual*, Madrid, Gaia, 1998.

olvidados por la crítica tradicional, que constituirían el concepto de una nueva masculinidad basada en la superación de las barreras, de los estereotipos y de las normas sociales. Estos personajes masculinos alcanzan una novedosa identidad fundada en aceptar la vulnerabilidad masculina, en aprender a expresar las emociones y los sentimientos, en asimilar la idea de pedir ayuda y apoyo, en conocer métodos no violentos para resolver los conflictos, en aprender y aceptar actitudes y comportamientos tradicionalmente considerados femeninos.

La literatura francesa cuenta hoy en día con grandes escritores como J.M.G. Le Clézio, un autor cuyos personajes masculinos pueden mostrarse pasivos, débiles, sensibles, contenidos, receptivos, frágiles, sentimentales, emotivos, protectores, cuidadosos, prudentes, comprensivos, introvertidos, intuitivos o solícitos. Como habrán observado estos valores y/o defectos tradicionalmente asignados a la identidad femenina pueden determinar igualmente el comportamiento del niño, del adolescente o del hombre, son nuevas identidades que se manifiestan como tales a través de la interrelación con otras personas, costumbres, normas o estereotipos vigentes en las sociedades en las que viven.

Novelas de escritores como Le Clézio suponen ese espacio de desarrollo personal y social que la lucha de las mujeres han postulado desde sus inicios. Desde esta perspectiva permiten, por otro lado, comprometer en mayor grado a los lectores, y a la sociedad en general, en el proceso de desarrollo social, laboral y familiar. Son hombres, adolescentes o niños que no se hallan paralizados en un laberinto de roles androcéntricos, de exigencias y de mandatos procedentes de una sociedad patriarcal que paralizan su capacidad de sentir y de exteriorizar sus emociones.

Los estudios sobre la masculinidad han permitido tomar conciencia de que ser hombre, como todo estado humano, es el resultado en cualquier tiempo y en cualquier lugar, de tradiciones, circunstancias y voluntades individuales. Ello no justifica en modo alguno su despotismo avasallador y maltratador, tan sólo permiten comprender las fuerzas políticas, sociales o religiosas que impulsaron esas actuaciones, por otro lado ayudan a vislumbrar en el presente actuaciones similares para que rápidamente sean modificadas en pro de un futuro donde la diferencia en la igualdad dé acomodo a cada a una masculinidad madura generadora de creatividad y de desarrollo.

A través de estos estudios retrocedemos al pasado para comprender un orden social establecido donde el hombre había fundado su identidad en un progresivo y atormentador endurecimiento de su persona que exhibiese su fortaleza, su dureza, su empuje, su arrojo, su invulnerabilidad o su racionalidad. Todas estas virtudes coronaban a un hombre patéticamente aferrado a un trono que nunca debiera haber poseído por no ser propiedad de nadie. La

percepción de sentirse al margen de la historia se convirtió durante siglos en un poderoso inhibidor para que hubiese un cambio de actitud. No obstante, constatada esa anquilosada imagen sobre la masculinidad nuevos modelos, controvertidos o no, comienzan a ser asimilados, entre nosotros.

Referencias bibliográficas

Badinter, E., *XY: la identidad masculina*, Madrid, Alianza, 1993. Edición original: *XY: de l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992.

Ponce, P. (Presentación), “Masculinidades diversas”, in *Desacatos*, (Revista de antropología social), nº 14, in <http://www.ciesas.edu.mx/bibdf/desacatos/home.html>

Pérotin-Dumon, A., “El género en historia”, in <http://www.sas.ac.uk/ilas>

Moore, R., et Gillette, D., *La nueva masculinidad. Rey Guerrero, Mago y Amante*, Barcelona, Paidós, 1973.

Bourdieu, P., *La dominación masculina*, Barcelona, col. “Anagrama”, 2000.

Carabí, A., “Masculinidades y literatura en los Estados Unidos”, in http://www.hombresigualdad.com/masculinidades-a_carabi.htm

Harris, C.T.B., *Emasculation of the unicorn*, Maine (EE.UU.), York Beach, 1994. Traducción al español: *La castración del unicornio: la pérdida y reconstrucción de la masculinidad en el hombre actual*, Madrid, Gaia, 1998.

JOSÉ LUIS ARRÁEZ LLOBREGAT

Universidad de Alicante

La nueva canción política en Francia

La canción francesa ha experimentado en los últimos veinte años una renovación en su definición como género debida en parte a un sincretismo y una fusión de músicas y contenidos diversos, determinada a su vez por una realidad social y política dominada por el debate sobre la integración o asimilación en el hecho de la inmigración y por la reflexión sobre la identidad cultural, y las posibilidades de articulación de una sociedad multicultural.

Por lo que respecta a los límites entre los diferentes géneros musicales, estos se han hecho permeables y los textos de las canciones nos revelan una proyección de temas que recogen la mirada sobre sí misma de una sociedad cambiante, inquieta por la percepción del otro y por sus propias señas de identidad. Estos temas integran una nueva dimensión de compromiso social y político en el panorama de la *chanson française* y modifican el ámbito de identificación de un género, la *chanson engagée*, con una tradición de protesta y de defensa de derechos reconocida y emblemática, en la que destacan no sólo nombres propios consagrados sino también canciones políticas de valor histórico.

En la definición de *chanson engagée* convergen tres líneas de contenido y de acción diferentes: junto a canciones de carácter social que recogen reivindicaciones de orden general y de compromiso en causas no unánimes y polémicas, encontramos canciones de debate político que nombran a protagonistas reales de la actualidad y remiten a hechos históricos y acontecimientos recientes muy concretos, y también un tercer grupo de canciones no tanto políticas sino de carácter moral, defensoras de grandes valores indiscutibles como la igualdad, la libertad o la fraternidad. Por lo tanto, la *chanson engagée*, como género reconocible dentro de la canción francesa posee una doble vocación de afirmación y compromiso con valores fundamentales y de denuncia y reivindicación. A nuestro modo de ver, en la evolución de la canción a partir de los años 80, se produce una politización de los contenidos que desborda los límites de la *chanson engagée*, de manera que *l'engagement* parece extenderse a la creación de numerosos intérpretes que adoptarán un discurso menos frontal pero capaz de exponer conflictos sociales y de proponer una reflexión sobre los valores republicanos con un impacto relevante en el público, lo cual determinará a su vez que los políticos se ocupen cada vez más de la canción.

Recientemente varios acontecimientos han llamado nuestra atención sobre la reflexión que se está abriendo en torno a la canción en el ámbito francófono; así por ejemplo, el Festival de l’Affiche de Chaumont dedicó, en una de sus últimas ediciones una exposición a la *chanson engagée* y su valor histórico y político junto a los *affiches*¹; por otro lado, durante el mes de marzo de 2005 tuvo lugar en la Universidad de Québec un coloquio con el título *La chanson francophone contemporaine et engagée* cuyos objetivos se centraron en la reflexión sobre el renacimiento de la *chanson engagée* y la renovación e intensificación de la idea de compromiso²; asimismo, en diciembre de 2004, la Bibliothèque Nationale organizó en París la exposición *Cent ans de chanson française* y un ciclo de conferencias en el que se trató del nuevo compromiso de la canción francesa.

Si tenemos en cuenta que en Francia se registran más de 20000 canciones por año, no resulta extraño que sean muchas las voces que reclaman un mayor reconocimiento de este género como “une force qui mérite plus que le léger respect qu’on lui accorde actuellement”³.

La atención a este género se traduce también en las políticas de excepción cultural, como por ejemplo las medidas adoptadas por el Ministro de cultura Douste-Blazy en 1996 que determinan las cuotas de canción francesa en radio y televisión y que siguen siendo objeto de debate, como muestra el artículo de Jean Ferrat aparecido en *Le Monde Diplomatique*, en el que reivindica la diversidad cultural, y la necesidad de medidas en el ámbito europeo frente a la presión de la OMC⁴.

Otro factor que incide en la dimensión política y social de la canción son los conciertos en su capacidad de movilización de masas, un fenómeno que se extiende como forma de acción política y que, además de frecuentes, adquieren un carácter espontáneo, y se organizan tanto como para boicotear un congreso del Front National en Strasbourg como para manifestarse en contra de la guerra de Irak. Los conciertos aparecen como un vector de ideas en el ámbito socio-cultural, que en audiencia van mucho más allá que el discurso de los políticos, como vía de expresión de “l’esprit de provocation et de l’action dérangeante qui bouscule la sclérose ambiante et brise la glace paralysante du conformisme bourgeois”⁵.

¹ Alain Weill, director del Festival justifica así el contenido de la exposición: “La contestation, la révolte, les luttes de classe ont de tous temps existé. La chanson et l’imprimé ont de tous temps été les véhicules privilégiés de toutes les oppositions et de toutes les luttes. L’affiche, comme la chanson engagée traitent des mêmes sujets, des mêmes causes, des mêmes luttes, d’où le jeu proposé de mettre vis à vis des imprimés face à des paroles de chanson” (www.graphisme-echirolles.com).

² www.crilcq.org/colloques/2005/chanson_engagée

³ Gianmaria Testa, cantautor italiano que escribe en francés; su album “Le chant des latitudes” es una denuncia de la globalización. (www.humanité.fr).

⁴ Ferrat, Jean, “Chanson française et diversité culturelle”, *Le Monde Diplomatique*, Paris, mai 2004, p.25.

⁵ Lamontagne, Martin, “Vive la chanson engagée!”, www.vigile.net/ds_chroniques/docs/crapo-02-8-21.html

La renovación de la canción política y comprometida en Francia tiene que ver con el cambio de referentes políticos y de *interdits*; ahora ya no se escribe contra la censura del estado y de la moral, ahora la subversión es contra la globalización, el mercantilismo, la economía de mercado, etc. y si bien los cantantes comprometidos desarrollan un mayor activismo político sin embargo su discurso parece más anclado en la simplicidad y universalidad de lo cotidiano, y generalmente deja de lado la política explícita y el panfleto; no es una canción frontal y revanchista sino que expone las contradicciones diarias entre valores y realidad, así por ejemplo, la canción de Loïc Lantoine, *Imagine si Magyd s'en va*, que muestra el desencanto, de manera amable, frente a la expulsión de los *sans papiers*: “Imagine si Magyd s'en va/Et nos rêves qui les boira?/On a tout regardé/Mon grand frère sans papiers/On a rêvé tous les mélanges /je n'aurais jamais parié/qu'un jour on te dirait que tu déranges”.

Son muchos los nombres de autores e intérpretes que podríamos situar en ese territorio de demanda de una cierta utopía necesaria en política (Dr.Saez, Mano Negra, Les Béruriers Noirs, Zebda, Noir Désir, Big Mama, Les Caméléons, Têtes Raides, Ogres de Barback, Léoparleur, La Rue Kétanou, Les Hurlements de Léo, Nicolas Baches, Agnès Vil, Les Malpolis, Travis Burki, Loïc Lantoine, Thomas Pitiot, etc.) expresada en registros diferentes que van desde la canción de texto reflexiva a la invitación festiva.

David Langlois-Mallet⁶ considera que si bien parecía que después de los tres grandes (Brel, Ferré Brassens) y su herencia, y de la provocación y la *chanson contre* de Renaud, era difícil renovar la *chanson engagée*, sin embargo señala cómo aparece una canción muy exigente en la escritura, que desarrolla una poética vinculada a la reflexión sobre la vida común y las relaciones sociales, en la que la política explícita queda obviada pero se interviene en los grandes debates abiertos en la sociedad; se canta la convivencia y el respeto del otro en el marco de *la cité* y de la inmigración, en una especie de relectura del tema de Brassens, *Les copains d'abord*, y en el espíritu de la campaña *Touche pas à mon pote*.

Junto a esta postura de defensa de valores, otra línea de renovación de la *chanson engagée* está directamente vinculada a la aparición del Front National en el panorama político y a la alianza de canción y movilización política en el boicot y bloqueo a este partido; este aspecto militante de la canción de finales del siglo XX congrega a voces muy dispares y autores e intérpretes que podríamos catalogar como “no comprometidos” se suman al esfuerzo por derribar a esta opción política (así por ej. Zazie, en su canción *Prénoms*). Junto a las

⁶ Langlois-Mallet, D., “Chanson: un air de nouveauté”, *Politis*, n° 806, juin 2004, www.politis.com.

canciones abiertamente antilepenistas de los autores comprometidos, otras canciones de mayor proyección comercial denuncian el mismo malestar con otro lenguaje. Esta renovación más política de la canción coincide también con la decepción provocada por el gobierno de Lionel Jospin y la denuncia de la falta de alternativas de izquierda, tal y como podemos leer en la canción de Miossec “On était tellement de gauche” (*Baiser*, 1997), que traduce el desencanto de la izquierda: “Ça ne serait pas arrivé si on s’était battus / Mais c’est trop tard pourqu’on rehausse / Les vieilles idées qu’on croyait perdues / C’est désormais bon pour les gosses / On était tellement de gauche / Aujourd’hui on ne sait plus”.

Antes de adentrarnos en el contenido de los textos de las canciones y en su compromiso socio-político, un último dato parece relevante en el nuevo panorama de la canción francesa, se trata de los intérpretes y autores que hacen confluír su actividad artística y su acción política, tal es el caso de Cali, de Faboulous Trobadors o de Zebda. Cali habla en sus canciones de la guerra, el exilio, la pena de muerte, la infancia maltratada, la transexualidad, etc. En su canción *No pasarán* brinda un homenaje a su abuelo muerto en las Brigadas Internacionales en la guerra civil a la vez que denuncia la política francesa de entonces con los exiliados españoles en una revisión de la historia. Su acción política se concreta en la creación de la lista *Jeunesse incorruptible*, con la que obtiene el 20% de votos en las municipales; crea a su vez la Asociación *Amour Parfait* (como el título de su disco) que organiza conciertos y produce discos de jóvenes, en apoyo a causas comprometidas, reclamando una utopía en marcha. En diversas entrevistas Cali afirma no escribir canción política, a la que define como discurso político *raté* pero opina que “Se raconter c’est déjà un acte politique”⁷. Los Faboulous Trobadors, grupo de Toulouse, unen canción y acción cantando en occitano contra el regionalismo. Defensores del respeto a la diferencia, se manifiestan en contra de los movimientos antiglobalización puesto que no creen en “Otro mundo es posible” sino en otros mundos posibles, los que ya existen, los pueblos. Este grupo participa activamente en conciertos protesta y recaudación de fondos para diversas causas en el mundo.

La acción política de cantantes y grupos se intensifica en los años 90: tras el gobierno de cohabitación de Balladur, en 1995 Chirac accede al poder en las presidenciales y en las elecciones municipales de ese mismo año varios candidatos del FN llegan a las alcaldías de algunos municipios. En la política sobre inmigración, el descontento arranca de la ley Pascua de 1993 que reformaba el código de la nacionalidad y limitaba la integración legal y social de

⁷ Calvo, L., “Cali, l’amour parfait”, *Rouge*, n° 2094, janvier 2005.

los inmigrantes, estableciendo una visión policial de la entrada y la estancia de extranjeros en Francia; los ilegales o sin papeles se asocian entonces para pedir su regularización y el gobierno de Juppé se encontrará con la reacción de la opinión pública al desalojo de las iglesias ocupadas por sin papeles amenazados de expulsión. Debré propondrá en el 97 un nuevo proyecto de ley sobre inmigración que modifica la ley acentuando la indefensión de los no regularizados y obligando a los ciudadanos franceses a informar a las autoridades de los movimientos de inmigrantes. La reacción de artistas, intelectuales, periodistas etc. no se hace esperar: los cineastas firman el Manifiesto de los 66, promovido por Tavernier, Kassovitz, Chéreau, entre otros, hacen un llamamiento a la desobediencia civil a esta ley y afirman: “nous continuerons à héberger, à ne pas dénoncer, à sympathiser et à travailler sans vérifier les papiers de nos collègues et amis”. Otro colectivo de artistas lanza el manifiesto *121 noms difficiles à prononcer*, entre ellos Michel Piccoli, Serge Reggiani, o Enki Bilal. Al mismo tiempo se convocan manifestaciones en todas las grandes ciudades. La convergencia de iniciativas de artistas denunciando la lepenización de la política en general y de la inmigración en particular determina que su influencia en la opinión pública se convierta en una verdadera amenaza para el poder político. Tras la disolución posterior de la Asamblea, muchos de los cantantes y grupos entrevistados que habían participado en ese movimiento contra la ley de inmigración manifiestan la necesidad de votar para evitar el peligro del FN, al mismo tiempo que se extiende la sensación de una falta de reconocimiento en los partidos de izquierda, como veíamos en el texto de Miossec.

Tras la llegada al gobierno de Lionel Jospin, las esperanzas de estos artistas e intelectuales comprometidos no encuentran respuesta en la ley de Chevènement que conserva las medidas más reaccionarias. Los artistas retoman las movilizaciones para rechazar una Francia en la que el Otro, el extranjero, es tratado como un enemigo y con miedo. Renaud y Noir Désir encabezan iniciativas de grandes conciertos sobre todo en las ciudades con fuerte presencia del FN, conciertos en los que la palabra *lutte* domina un discurso de compromiso de ciudadanía, al margen de militancias políticas. Los músicos deciden reaccionar a cada acontecimiento, como manifiesta el grupo de Toulouse Zebda: “À chaque fois qu’un homme politique dira une énormité, nous serons là”, principio que explica su canción *Le bruit et l’odeur*, en la que denuncian un discurso de Chirac de contenido racista.

En el ámbito de la acción política de grupos y artistas, al lado de las mencionadas anteriormente, de carácter más local, destaca precisamente la llevada a cabo por este grupo, Zebda, que concurre a las elecciones municipales de 2001 en la plataforma Motivées. En estas elecciones entran en el ámbito político francés las listas ciudadanas establecidas a partir de

movimientos asociativos. Zebda es quizá uno de los grupos más claramente comprometidos con la acción política tanto por su producción artística como por su participación ciudadana. Autores de *chanson engagée* tocan en sus composiciones los tres aspectos en los que enmarcábamos anteriormente la definición de este género, desde la canción política directa y concreta (cuando denuncian en “Baudis” (*L’arène des rumeurs*) el carácter hereditario de la alcaldía del UDF (“Ton père t’a fait maire, ses pairs l’ont eu amère, ya pas eu de primère, ce fut héréditaire”); la denuncia de la hegemonía norteamericana y de sus peligros (“Un pays qui veut nous protéger des malheurs / Il veut être les gendarmes et c’est nous les voleurs (...)/On était quoi avant qu’ils se ramènent? / Ben on savait ce qu’était qu’une semaine / Un week-end, un premier mai ou des vacances / Ils nous font marcher sur la tête et quand tu y penses / Ils ont la tête la plus honnête mais méfie-toi / C’est le képi de la planète”, “L’erreur est humaine”, *Utopie d’occase*); hasta el mestizaje y la multiculturalidad (“Je fais la marinade des peuples métis / Pas de salade, je fais monter les épices / Je fais le chaud et tout le chagrin des cithares / Les castagnettes qui envoient et même le peuple noir”, “On est chez nous”, *Essence ordinaire*).

Zebda presidirá la creación de la lista Motivées, integrada por sindicalistas, por la Confédération Paysanne, feministas, asociaciones de parados, etc. desde la asociación Taktikollectif, cuyos objetivos son desarrollar el concepto de ciudadanía, la vida asociativa, la democracia participativa, la redefinición de la política de la ciudad, reflejar la diversidad y dar cabida al discurso colectivo. Durante la campaña electoral, música y política aparecen indisolubles, como encontramos de forma explícita en la canción “Allez ouste!”: “Je vais te les charmer façon Baudis / la raie sur le côté, le rose et le levis/ (...) elle est à moi la ville, et merci... Dominique! Allez ouste! PDB, remercie Dominique et allez ouste!”. El fenómeno de Toulouse se contagia a otras ciudades como Rennes, Angers, Nantes, con una acogida de las listas Motivées parecida, entre el 15 y el 17 % de los votos.

Una movilización semejante se produce en las últimas elecciones presidenciales, en las que a iniciativa de Yann Tiersen se organizan conciertos en todas las grandes ciudades de Francia, especialmente en aquellas en las que había subido el Front National en los comicios precedentes; así por ejemplo, el 30 de abril se reúnen en Lyon Têtes Raides, Noir Désir, Yann Tiersen, Thomas Fersen, Dominique A., transmitiendo al público un espíritu de resistencia que convence y consigue la respuesta entusiasta de los jóvenes al compromiso expresado por sus cantantes y músicos favoritos.

Centrándonos en los contenidos y en la temática recogida en los textos de las canciones de este período, podemos observar que, al margen de una canción política más

explícita en la que se denuncian directamente hechos concretos y actuaciones políticas con nombre propio, dominan sin embargo una serie de temas recurrentes en la producción de numerosos artistas de la más variada índole, con estilos diversos, que van desde el rock a la música de fusión, pasando por la tradicional *chanson à texte* de los cantautores. Nos interesa principalmente destacar aquellas canciones e intérpretes de amplia difusión comercial y, por lo tanto, de proyección y audiencia asegurada entre el público. En la percepción de la realidad política, encontramos la necesidad de participación y el espíritu ciudadano como uno de los temas que se repiten, junto a textos más escépticos que denuncian el trabajo de los políticos:

Pour l'instant je ne suis peut-être qu'un laquais
Un assistant de l'assemblée, un valet de chambre
Juste quelques petites années à patienter
En politique il faut savoir attendre
De la Mairie au Ministère à l'Assemblée
C'est un boulot de longue haleine, de longue attente
Et du plus lâche, du plus servile, du plus mauvais
J'en ferai mon assistant et peut-être mon gendre
(Miossec, "L'assistant parlementaire", À prendre, 1998)

Faut circuler, y'a rien à voir, faites-nous confiance
On s'y connaît, on vous promet des vies heureuses
Démocratie déramotie des plus frileuses
C'est nous les rois des bataillons de la finance
Alors votez pour nos partis et sans surprise
Vous y trouverez que du blanc-bec et du pognon
J'y ai laissé mon pantalon et ma chemise
Tout ce qu'on vous demande c'est de nous envoyer vos dons
(Les Têtes Raides, "Patalo", Grattepoil, 2000)

Les mêmes qui parfois mettent en boîte les lois
Parquent les pakis, matent les insoumis
Et viennent à 20 heures dire la main sur le coeur
si t'as le mal du pays, bienvenue dans nos charters
(La Tordue, "Les parkings", Le vent t'invite, 1999)

En varias canciones del grupo Zebda se reitera la necesidad de participar, de tomar las riendas, una actitud que difiere bastante del mensaje lanzado en 1980 por Renaud:

C'est pas demain qu'on me verra marcher
Avec les connards qui vont aux urnes
Choisir çui qui les fera crever
Moi ce jour là je reste dans ma turne
Rien à foutre de la lutte des classes
Tous les systèmes sont dégueulasses
(Renaud, "Où c'est que j'ai mis mon flingue", Marche à l'ombre, 1980)

En su canción *La Fête*, (*Utopie d'occase*, 2002), el derecho al voto aparece festejado como ejercicio de ciudadanía y de participación ("C'est la fête (...) qu'est-ce qui se passe ce matin? / Tous les lascars vivent à la mode du scrutin"). Sin embargo los textos más explícitos sobre la movilización para pedir el voto hacen referencia directamente al Front National y

expresan la urgencia de la lucha contra la opción política de extrema derecha, con alusiones directas a Jean-Marie Le Pen, Bruno Maigret, y los ayuntamientos ganados por el FN en las elecciones:

Au départ t'as Bruno et Jean-Marie pour te sauver
Puis t te retrouves avec Adolph à l'arrivée (Zebda, "Mêlée ouverte", Utopie d'occase, 2002)

C'est pas la guerre, c'est dépassé, on me dit
C'est qu'un mauvais moment à passer
En tout cas si je lâche mon lasso
Ils seront à la porte de mon guetto
Comme à Toulon, Orange ou Marignanne
Mais je m'en fous ici on aime la castagne
N'attends pas qu'ils reviennent
Même s'ils n'ont pas d'armes, tu vois
N'attends pas qu'ils reviennent
Ils ont pris quatre villes déjà
N'attends pas qu'ils nous tiennent
Même s'ils n'ont pas d'armes, ils sont là
N'attends pas qu'ils reviennent (Zebda, "Tout semble si", Essence ordinaire, 1998)

Noir Désir es otro de los grupos militantes contra el Front National que denuncia su ideología fascista: "Un autre jour en France / Des prières pour l'audience / Et quelques fascistes autour du 15 % / Charlie, défend-moi" (Noir Désir, "Un jour en France", 666.667 club, 1997). Ciertos debates políticos han retenido la atención de autores y músicos de manera especial, y en el marco de la legislación sobre inmigración, la derogación de la doble pena es un caballo de batalla recurrente en diversas canciones de grupos como La Tordue ("Le Pétrin", Champ Libre, 2002) o Zebda:

J'ai la tête de celui qui s'entête
Peut-être même du voleur de bicyclette
Je suis celui qu'on a puni deux fois
Ici et puis là-bas (...)
Mais je l'ai dit et redit et si tu lis ma bio
Tu trouveras une enfance comme il faut
Et si tu cherches le Bronx, reste dans ton guetto
Car s'il est véridique que je suis né dans la rue
Je suis celui qu'on a puni deux fois (Zebda, "Double peine", Essence ordinaire, 1998)

Esta ley establece que todo extranjero que haya cometido un delito en Francia será expulsado una vez cumplida la pena. El 26 de octubre de 2002 tuvo lugar un concierto multitudinario en París contra la doble pena. El grupo Zebda, especialmente sensible a esta cuestión realiza una verdadera campaña contra esta ley pues consideran que "la double peine entraîne une stigmatisation de l'étranger qui favorise la prolifération de clichés et de préjugés à son égard". Los problemas de la inmigración dominan como ejes temáticos de numerosas canciones que denuncian la situación de injusticia y la hipocresía de una sociedad que exhibe en las fachadas de sus edificios públicos las palabras *Égalité*, *Fraternité*:

Il s'inquiète devant la police / Qui contrôle les gens de sa race
Il se souvient de la milice / Il regarde ses godasses
Clandestinement dans Paris / Il retient tout son courage
Il sait le secret est écrit / Entre les lignes de son visage
(La rue kétanou, "Le clandestin", En attendant les caravanes, 2000)

Mon visage est une page qu'on n'arrache pas
(Zebda, "Tombé des nues", Essence ordinaire, 1998)

El tema de la identidad y de la integración se convierte desde finales de los 90 en una constante que llama al público a un compromiso como mínimo de estar alerta; es especialmente emblemática la canción de Les Têtes Raides "L'identité", (Gratte poil, 2000), en la que el texto reconstruye la palabra misma para vaciarla de significado; junto a esta canción, la adaptación de Rap de Vivre de "Étranges étrangers", el poema de Prévert de completa actualidad; "C'est ça la France" de Marc Lavoine y la mayor parte de la discografía del grupo Zebda, que cultiva también un discurso más íntimo y nostálgico que guarda la memoria de la emigración en un homenaje constante a los padres, a la familia, al *quartier, la rue*, ("Né dans la rue", "J'y suis, j'y reste", *Essence ordinaire*, 1998; "Ça la famille", "Du soleil à la toque", *Utopie d'occase*, 1998) pero que no deja nunca de reivindicar la pertenencia a un país, Francia, denuncian la falsedad del debate entre integración /asimilación pues consideran que son "los franceses" los que no asimilan que ellos ya están integrados en la cultura francesa sin renunciar a su cultura de origen ni al mestizaje (todos los componentes de este grupo son de origen extranjero, mayoritariamente argelino, pero también español): "Y'a des djembés qui sous la bourrasque / Font chanter tous les pays basques / Sans déconner, il était temps / Des sénégalais chantent l'occitan", (Zebda, "J'y suis, j'y reste").

Podemos concluir que en los últimos 20 años, aunque ya en los 80 la canción *contre* representó una nueva apuesta, cantantes y músicos parecen definir su posición como actores de un discurso con proyección social y política poderosa, como portavoces entre la esfera pública y la privada. La definición de *chanson engagée* se extiende a otros estilos y otros géneros y, si bien los textos pretenden conseguir la adhesión ideológica del público, en muchos casos el carácter festivo de la música, unido al fenómeno del concierto multitudinario determinan el éxito mediático de textos que abordan no sólo los hechos políticos concretos sino que asumen fundamentalmente su vocación de ser voz de alarma. La proyección de la canción lleva a que los políticos se rodeen de cantantes en sus mítines, tanto los políticos de izquierda como de derecha (por ejemplo Johny Halliday apoyando la campaña de Chirac e interpretando "On a tous quelque chose de Jacques Chirac", adaptación de un texto de Goldmann). Si bien la acción política de músicos e intérpretes es más limitada, creemos que

los casos apuntados son muy relevantes y son ejemplo de la renovación de una vocación de compromiso social y político de la canción que caracteriza este género en Francia.

Como telón de fondo, el ideal republicano francés en todas sus contradicciones, revisitado en numerosos textos, y que Magyd Cherfi (del grupo Zebda), en la canción “Je suis franc” de su album en solitario “Cité des étoiles” (2004), descuelga de las fachadas para afirmar “je suis franc c’est par le sol et pas par le sang”:

À la mairie moi j’aimais lire dans la brique trois mots magiques
qui nous promettaient en cas de malheur du baume au coeur
mais quelque chose m’a fait dire mais
ils ont oublié de metre les guillemets
oui quelque chose m’a fait dire mais
est-ce que c’est moi qui doit metre les guillemets
Trois mots accrochés qu’est-ce que ça pèse
Quand on n’a pas l’air ou quand on n’a pas le pèze
Trois mots accrochés qui nous ont fâchés...

Bibliografía

- Azoulay, E., *Musiques du Monde*, Paris, Bayard, 2000.
- B.N.F., *Cent ans de chanson française*, Paris, Découvertes Gallimard, 2005.
- Calvet, J.L. et al. “Musiques actuelles, quatrième génération”, *Le Français dans le Monde*, n° 318, (nov.-déc. 2001).
- Calvo, L., “Cali, l’amour parfait”, *Rouge*, n° 2094, janvier 2005.
- Davet, S., Tenaille, F., *Le printemps de Bourges. Chroniques des musiques d’aujourd’hui*, Paris, Découvertes Gallimard, 1996.
- Ferrat, J., “Chanson française et diversité culturelle”, *Le Monde Diplomatique*, Paris, mai 2004.
- Lamontagne, M., “Vive la chanson engagée!!”, *Crapeau soneur-chronique du mercredi*, www.vigile.net/ds_chroniques/docs/crapo-02-8-21.html
- Langlois-Mallet, D., “Chanson: un air de nouveauté”, *Politis*, n° 806, juin 2004.
- Lehoux, V., “La nouvelle chanson française vue par...”, *Télérama*, Paris, (20-26 nov. 2004)
- Perrier, J.Cl., *Nouvelle vague. La jeune chanson française depuis 1981*, Paris, La Table Ronde, 2002.
- Reijasse, J., *Zebda*, Paris, Les guides Musicbook, 2002.
- Saka, P., Plougas, Y., *La chanson française et francophone*, Paris, Guide Totem, 1999.
- Villeneuve, G., “Gianmaria Testa: Le Chant des latitudes”, *L’Humanité*, 14/11/2003.
www.tactikollectif.org ; www.motivé-e-s.org ; www.zebda.fr

BELÉN ARTUÑEDO GUILLÉN

Universidad de Valladolid

La percepción del español en los relatos de viajes de Théophile Gautier y Alexandre Dumas

1. *Introducción*

Théophile Gautier y Alexandre Dumas viajaron a España muy cercanamente en el tiempo y sus conocidos relatos del viaje fueron publicados en 1839 y en 1847. *Le Voyage en Espagne* y *De Paris à Cadix* tienen, en consecuencia, denominadores comunes, pero, sin embargo, son relatos muy diversos en su naturaleza: Gautier es más pictórico y descriptivo y Dumas más teatral y aventurero y todo ello repercutirá en su percepción de España y de los españoles y en su manera de contárnoslo.

En investigaciones anteriores hemos analizado más profundamente, entre otros aspectos, la percepción que tenían ambos viajeros de la mujer española; sin embargo, en esta ocasión, nos centraremos en la percepción que nos ofrecen en sus relatos del hombre español.

Como veremos, a pesar de describir a personas similares, cada escritor tiene sus preferencias, condicionantes y prejuicios y las descripciones de los españoles halladas en ambos relatos son diferentes. Gautier describe menos a los hombres que Dumas y se centra más en su exótico atuendo; al contrario, al hombre de teatro le interesarán más los rasgos físicos y de carácter masculinos que el pintoresquismo de sus vestimentas.

Así pues, como trataremos de demostrar con nuestro análisis, las descripciones de ambos relatos son opuestas pero complementarias entre sí, pues ofrecen distintos puntos de vista en la percepción del español.

2. *Los hombres españoles según los dos escritores*

Al analizar las descripciones de los personajes aparecidas en el relato de Gautier, lo primero que se observa es que no pueden ser estudiadas independientemente unas de otras sino en su globalidad. Todas ellas se complementan y sirven para ofrecernos la imagen que Gautier percibe no de las personas que ve durante su viaje sino del *tipo español* que busca: un modelo puro y auténtico del español/a que se libre de la *contaminación* de la civilización y sea, en consecuencia, natural y original. Gautier trata de realizar, a partir de sus prejuicios –

literarios y no literarios–, una especie de reportaje “objetivo”¹ de los habitantes de la península: lo que le interesa al escritor es ir anotando los rasgos más característicos de unos y otros –sin nombres ni particularidades– para conseguir con ello llegar a la configuración del ansiado *modelo* exótico. Gautier no busca la individualidad sino la generalidad. Y no le interesa el carácter de los individuos que describe.

De hecho las descripciones de españoles/as del *Voyage en Espagne* son realizadas sobre modelos estáticos: son como una especie de maniqués sin movimiento que representan cada uno una parte del *modelo* citado. En realidad Gautier busca la impersonalidad, llegando incluso a ofrecernos descripciones que omiten los rostros; son como fantasmas anónimos cuya única función en el relato es el pintoresquismo:

Le zagal est une espèce de coureur [...] le costume est charmant, d’une élégance et d’une légèreté extrêmes; il porte un chapeau [...], des culottes constellées de boutons de filigrane, et pour chaussures [...] ajoutez à cela une ceinture rouge et une cravate bariolée, et vous aurez une tournure tout à fait caractéristique².

Por otro lado la mayoría de las descripciones de personas del relato de Gautier están realizadas a partir de modelos presentados de frente.

En el relato del poeta se observa una preferencia por las clases sociales bajas (los conductores, los guías, los campesinos, los gitanos, los aguadores...) esto es debido a que el escritor considera que los grupos menos privilegiados están más cerca de las raíces españolas, se alejan de la *odiada* civilización occidental y conectan con un estado más primitivo –que toma como modelo el mundo árabe–, más natural y auténtico:

Las descripciones masculinas del *Voyage en Espagne*, menos frecuentes que las femeninas, se limitan, en su mayoría, a las vestiduras y ornamentos aportando muy poca información sobre sus rasgos físicos. Leerlas es como visitar un museo de figuras de cera sin rostro donde lo que interesa es el exotismo. Solo se exceptúan las descripciones de toreros en las cuales el autor añade también algunos rasgos del carácter como la valentía.

Al contrario, en el relato de Dumas encontramos un mayor número de descripciones masculinas; esto es debido a que este escritor se centra en personas concretas y particulares –normalmente con nombres y apellidos– desentendiéndose de intentar conformar, como Gautier, un modelo español. A Dumas le interesan las personas que conoce y no las que ve por la calle, le importa más el carácter que el físico.

¹ En realidad Gautier, al igual que sus compañeros, se deja traicionar por su subjetivismo y por sus prejuicios.

² Gautier, Th.: *Voyage en Espagne*, p. 45.

Por otro lado, Dumas era un hombre fácilmente seducible y estaba siempre dispuesto al amor –no descartamos el hecho de que tuviese alguna “aventurilla” con alguna española³–, pero lo cierto es que en *De Paris à Cadix* las mujeres son menospreciadas y consideradas tal una carga a llevar o un obstáculo a franquear. Como ocurre en la mayoría de novelas del autor, las mujeres son excluidas de los momentos más importantes: la aventura, la amistad y la buena mesa en compañía de esta amistad son los que predominan⁴.

Aunque continúa presentando el conocido aire de superioridad del turista francés frente a sus peculiares vecinos, a medida que se adentra en las tierras del sur, Dumas va cambiando su postura frente a los españoles, llegando incluso a convivir con ellos y a entablar unas relaciones de amistad muy estrechas con algunos. A pesar de tacharlos de perezosos, poco trabajadores y festeros el autor se siente fascinado por su valentía, su orgullo, su gracia natural y la importancia que dan al amor:

tout espagnol donne à toute chose, si miserable qu'elle soit, un je ne sais quoi de flottant, de coloré et de pittoresque [...] ⁵

[...] On sentait que toute cette ville, si joyeuse le jour, gardait une petite partie de sa gaîté pour son sommeil; qu'une partie de ses habitants veillait pour aimer, et que l'autre dormait pour rêver d'amour [...] ⁶

Las descripciones de los españoles en el relato de Dumas son menos minuciosas y detalladas que las del de Gautier; añaden, por supuesto, un cierto pintoresquismo, necesario a todo relato de viajes, pero se ven relegadas a un puesto secundario frente a la aventura y a la descripción de los propios franceses que acompañan a Dumas en su viaje.

2.1. Vestimenta

Según Gautier todo hombre español –exceptuando los toreros– llevan siempre: polainas, un cinturón rojo (color necesario al tópico español) y el sombrero. Este último aparece en todas las descripciones masculinas y es un elemento que sirve para marcar la superioridad; citaremos el caso de la detalladísima descripción del sombrero de un cura español aparecida en el relato:

³ «adieu à Madrid, la ville hospitalière; adieu aux franchises amitiés nées d'hier, et qui cependant seront éternelles [...] adieu à ces pieds dont les plus ordinaires chausseraient la pantoufle de Cendrillon, ou même, madame, une pantoufle plus petite encore et que moi seul je connais [...]». Dumas, A.: *De Paris à Cadix*, p. 128.

⁴ Como es sabido, el tema de la amistad merece una especial atención en el conjunto de la obra del escritor, pues es uno de los valores importantes de los héroes dumasianos; pocos personajes femeninos mantienen una intensa relación amistosa en sus novelas, exceptuando quizá el caso de *La Reina Margot*. Remitimos a la introducción de la traducción de esta obra realizada por Dolores Jiménez y Elena Real, ed. Cátedra, S. A., 1995 (ref. bibliografía).

⁵ Dumas, A.: *De Paris à Cadix*, p. 250

⁶ *Ibid.*, p. 376

[...] et pour couronner le tout un immense, un prodigieux, un phénoménal, un hyperbolique et titanique chapeau dont aucune épithète, pour boursouflée et gigantesque qu'elle soit, ne peut donner même une légère idée approximative. Ce chapeau a pour le moins trois pieds de long; les bords sont roulés en dessus et font devant et derrière la tête une espèce de toit horizontal. Il est difficile d'inventer une forme plus baroque et plus fantastique.⁷

La metonimia es aquí total, pues Gautier se interesa únicamente por el sombrero y no describe nada más del hombre, ni siquiera su rostro.

En muchas descripciones masculinas del poeta existe una considerable selección metonímica: aparece descrita solamente una parte del cuerpo o las vestiduras y esta parte simboliza el todo, el resto es trabajo de la imaginación del lector.

Por último, Gautier da una importancia primordial a los tejidos: esto es debido a que el lector de la época, muy interesado en las modas y en el aspecto externo, así lo demandaba. Los más frecuentes son el terciopelo, la seda, la piel y el raso. Otro factor que influye en este hecho es la gran inclinación del escritor hacia la escultura.

El poeta destaca igualmente las joyas y los adornos. Las vestimentas de la mayoría de los hombres están acompañadas de metales preciosos y bordados, pero principalmente las de los toreros, donde abundan el oro y la plata:

les picadores [...] une veste courte [...] chargée de broderies d'or ou d'argent, de paillettes, de passequilles, de franges, de boutons de filigrane et d'agrèments de toutes sortes [...] d'arabesques entrelacées [...] les chulos [...] avec des culottes courtes de satin, vertes, bleues ou roses, brodées d'argent [...].⁸

Aunque también hallamos en el relato hombres españoles que no son toreros y son descritos con adornos y joyas:

Les hommes avaient des boutons de filigrane d'argent, des guêtres de Ronda, historiées de piqûres, d'aiguillettes et d'arabesques [...].⁹

Lanza se faisait remarquer par le luxe de ses boutons d'argent faits de piécettes à la colonne soudées à un crochet.¹⁰

Solamente los campesinos carecen de estos ornamentos.

Dumas hace menos referencia a la ropa de los españoles que Gautier, sin embargo podemos hallar en el relato ciertas descripciones similares a las de su compañero, aunque mucho más generales y menos detalladas:

⁷ Gautier, Th.: *Voyage en Espagne*, p. 52.

⁸ *Ibid.*, p. 111.

⁹ *Ibid.*, p. 251.

¹⁰ *Ibid.*, p. 319.

tout cela, picadores, chulos, banderilleros, toreros, est vêtu avec une merveilleuse élégance. Les vestes courtes et chargées de broderies d'or et d'argent sont vertes, bleues ou roses; les gilets, brodés comme les vestes, de couleurs éclatantes, sont harmonieusement assortis avec la veste du costume. Les culottes sont de tricot, les bas de soie et les souliers de satin [...]¹¹

En las descripciones de Dumas existe menos discriminación metonímica que en las de Gautier. Para el aventurero, por ejemplo, los zapatos y los sombreros, poseen una importancia similar; el poeta, sin embargo, insiste más en los sombreros: “Tout cela porte des costumes pittoresques: chapeaux pointus, vestes à incrustations de velours, ceintures rouges, largues culottes et bottes ou sandales aux pieds [...]”¹²

Además el orden de las descripciones de *De Paris à Cadix* es bastante variable e impredecible: así como Gautier elige una selección de los elementos descritos casi siempre similar (primero la cabeza, luego el cuerpo y al final, aunque pocas veces, los pies) en el relato de Dumas hallamos descripciones de todos los órdenes posibles:

[...] le costume espagnol, c'est à dire le chapeau aux bords relevé en forme de tourte; avec deux pompons de soie superposés l'un à l'autre; la petite veste brodée, le gilet éclatant, la ceinture rouge, la culotte courte, la guêtre rouge et la mante andalouse [...]¹³
Il était vêtu d'un petit habit de tabac d'Espagne et d'une culotte jaune; il portait sur sa tête des cheveux d'un blanc verdoyant [...] ridé [...] tremblant sur ses jambes [...]¹⁴

Dumas describe los trajes de los españoles clasificándolos por regiones o por oficios, los que más destaca son los de los toreros. El escritor distingue entre: los valencianos, los manchegos, los andaluces o los catalanes; los conductores, los caballeros, los guías, los curas, los cazadores, los príncipes, los mendigos, los mozos, los bailarines o los toreros en general; y también describe la vestimenta de algún que otro español concreto (Lorenzo López, Pérez, Paroldo, Romero, Pepino...).

Otros complementos destacados por Dumas son los elementos folklóricos (la guitarra) y todo aquello que hace que los españoles sean más pintorescos y peligrosos (el puñal, la manta de viaje, la carabina, la pistola, la espada, el látigo...). Pues los viajeros franceses se veían atraídos principalmente por los españoles más temibles –los bandoleros, los fugitivos, los ladrones... –, es decir, por la España oscura.

Los tejidos destacados por Dumas son similares al relato de Gautier: el terciopelo, el cuero, la lana, la seda, el algodón, el satín, la piel...

¹¹ *Ibid.*, p. 77.

¹² Dumas, A.: *De Paris à Cadix*, p. 39.

¹³ *Ibid.*, p. 59.

¹⁴ *Ibid.*, p. 171.

En general Dumas insiste menos en los detalles de la vestimenta masculina que Gautier, se fija en personas de carne y hueso con las que entra en contacto durante el viaje. El toque pintoresco sigue presente en las descripciones pero repetitivamente, destacando casi siempre los mismos elementos –el sombrero, la chaqueta corta, el cinturón rojo, las polainas y las medias y las botas o sandalias– y sin un orden fijo. Para escribir estas y otras descripciones no hay duda de que Dumas leyó antes las del relato de Gautier...

Para finalizar, decir que, al igual que su compañero, Dumas quiso adquirir para sí mismo la vestimenta completa de andaluz que tanto le fascinó por su pintoresquismo:

2.2. El cuerpo masculino

Los rostros masculinos ocupan un puesto secundario en el relato de Gautier. El escritor destaca casi siempre los mismos rasgos que se repiten de una descripción a otra: la piel morena y los ojos y el pelo negro, rasgos aislados y totalmente generales e impersonales. Solamente hay un aspecto diferenciador: los ojos. Al describir a un hombre en concreto (a menudo toreros) la vista es la privilegiada:

[...] le picador ainsi attaqué était Sevilla [...] avec des yeux superbes.¹⁵

Montès [...] le teint d'une pâleur olivâtre, et n'ayant de remarquable que la mobilité de ses yeux [...]¹⁶

En cuanto a la boca masculina, ésta carece de relevancia y solo se puede destacar la descripción de la de Goya. Lo mismo ocurre con la nariz: Gautier da importancia únicamente a la de un campesino que le llamó la atención, como simple curiosidad.

Las manos son también excluidas de la mayoría de descripciones masculinas; solamente las de los toreros están presentes, por la importancia que tienen para su trabajo: «une pouce de peau adaptée à la main du picador empêche la lance de glisser [...]»¹⁷.

Y en lo que se refiere a los pies lo único que nos describe Gautier son las alpargatas.

Así pues el escritor se fija principalmente en la parte superior de los hombres (la cabeza y, sobretodo, los sombreros) y deja de lado el resto del cuerpo destacando únicamente la manera como está protegido y adornado.

En el relato de Dumas, el escritor describe más partes del cuerpo masculino que su compañero, siguiendo, a menudo, un orden descendente desde la cabeza y el rostro, pasando por el cuerpo y terminando en los pies:

¹⁵ *Ibid.*, p. 114.

¹⁶ *Ibid.*, p. 340.

¹⁷ *Ibid.*, p. 112.

Figurez-vous un être au teint maladif, aux joues creuses, aux yeux cerclés de bistre, aux pommettes saillantes; joignez à cela un regard presque éteint [...] il était adossé, comme je vous l'ai dit, à la muraille, les deux mains enfoncées dans les poches de son pantalon, une de ses deux jambes croissant l'autre [...]¹⁸

Aunque en ciertos casos Dumas selecciona y privilegia una parte del cuerpo y la descripción sigue otro orden (normalmente ascendente): «[...]ces hommes couverts de costumes sombres, de peaux de bêtes, dont le visage bruni, violemment accentué par la barbe s'éclairait à la flamme rouge du foyer [...]» (p. 352)

Dumas se interesa más bien en los caracteres individualizadores de cada español hallado, destacando también sus posturas y gestos:

Romero [...] il avait le teint pâle, mais de cette pâleur mate qui fait la beauté des hommes; ses cheveux noirs étaient coupés très courts, de petites moustaches noires dessinaient sa bouche fine et crispée.¹⁹

[...] aubergiste [...] pour ce propriétaire à l'oeil flamboyant, aux crins hérissés, au geste menaçant [...]²⁰

De Paris à Cadix es un texto fuertemente teatralizado y es por ello que hallamos en él estas precisiones comparables a las didascalías de cualquier texto teatral.

Si observamos los aspectos españoles masculinos destacados comprobaremos que son similares a los hallados en el relato de Gautier: los rostros morenos y arrugados por el sol, el pelo negro y, en el caso de los toreros, recogido hacia atrás, la mirada avispada..., el resto de las descripciones de españoles se centra en su lado más pintoresco: la vestimenta.

Para finalizar decir que las descripciones físicas de españoles en *De Paris à Cadix* tienen un mero valor pintoresco y son desplazadas por otras imprescindibles en cualquier novela de aventuras: las de los protagonistas (los franceses que acompañan a Dumas).

3. Conclusiones

Como hemos analizado Gautier y Dumas describen a los españoles desde un punto de vista muy distinto. La principal diferencia es que en el primero predomina la poesía y en el segundo el realismo. El ejemplo más claro es el de los gitanos: para Gautier es el pueblo más auténtico y bello de España, y sus bailes, algo misterioso, sugerente sensual: el máximo exponente de originalidad, autenticidad y exotismo; sin embargo Dumas ve en ellos la suciedad, la miseria, la pobreza y, en sus bailes, la obscenidad, la desfachatez, la lujuria, las desviaciones sexuales y la falta de gusto.

¹⁸ *Ibid.*, p. 248.

¹⁹ *Ibid.*, p. 105.

²⁰ *Ibid.*, p. 261.

Gautier busca indicios de pintoresquismo sin nombres ni apellidos, generalidades que le lleven a la elaboración de un modelo o tipo, y, sin embargo, Dumas lo que busca es lo que diferencia a los españoles de los estereotipos fijos, lo que les caracteriza e individualiza, cómo actúa cada uno en diferentes situaciones, sus reacciones y su manera de expresarse, sus particularidades...

El poeta busca pues el idealismo, la belleza en mayúsculas, la metáfora, la poesía, mientras que el hombre de teatro se centra en la materialidad, lo palpable, lo visible, la realidad. Es por lo que Gautier describe más a las mujeres, que se prestan en mayor grado a la poetización mientras que Dumas se centra más en los hombres con los que puede entablar una amistad, según él, mucho más sincera.

De todas maneras, en mayor o menor grado, el pintoresquismo, necesario en todo relato de viajes, está presente en los dos textos: los rasgos físicos orientales, y las vestiduras típicas son siempre destacados.

Los españoles son, en definitiva, fundamentales para la visión de España que los viajeros quieren dar a sus lectores y, aunque no sean siempre los únicos protagonistas (como dijimos Dumas tiene otros actores para su elenco: los propios franceses), cumplen con su función pintoresca dentro del relato de viajes.

Referencias bibliográficas

- Dumas, A., *De Paris à Cadix* (1847-48), Paris: François Bourin, 1989.
Gautier, Th., *Voyage en Espagne* (1845), Paris: Gallimard, 1981.
Jiménez, D. y Real, E., *La Reina Margot*. Madrid: Cátedra, S. A., 1995.
Schopp, C., *Alexandre Dumas, le génie de la vie*; Paris: Mazarine, 1985.
Senninger, C.M., *Theóphile Gautier, une vie, une oeuvre*; Paris: Sedes, 1994.

ELENA BAYNAT MONREAL

Universitat Jaume I de Castellón

Un montage spéculaire dans *Le mépris* de Godard

Pour aborder le sujet qui nous occupe : réalité et perception, j'ai, tout de suite, pensé au cinéma parce que, comme disait Philippe Huneman, « Nous avons accès au réel par le biais d'innombrables images reproductibles et dans cette galaxie d'images qui modèle notre rapport au réel, le cinéma a une place prééminente¹ ». Et j'ai choisi la première période de Jean-Luc Godard et son chef-d'oeuvre *Le Mépris* – paru en décembre 1963 – film culte, emblématique de la *Nouvelle Vague*, parce qu'il s'agit d'un cinéaste qui réfléchit – au début des années soixante, en pleine émergence de la publicité, de la télévision et de la mise à mort du cinéma classique² – sur le fait que le cinéma ne peut plus être innocent parce que l'image ne se contente pas de représenter la réalité, mais elle est partie intégrante de cette réalité.

Adaptation d'*Il Disprezzo* (1954) d'Alberto Moravia³, le film de Godard racontera, en mise en abyme, le tournage d'un film réalisé par Fritz Lang qui mène à l'écran *L'Odyssée* – dans le roman il s'agissait de l'écriture du scénario – et de la crise conjugale d'un jeune couple français en Italie, un *Viaggio in Italia* rossellinien⁴ qui finit mal.

Paul Javal – rôle interprété par Michel Piccoli – est engagé par un producteur américain, Jérémie Prokosch, la brute financière, pour réécrire et remanier le scénario de *L'Odyssée*. Il accepte en croyant faire plaisir à sa belle et jeune femme Camille – interprétée par Brigitte Bardot – mais un mot, un geste maladroit, un malentendu, provoquera le mépris de Camille envers son mari et cette méprise sera irréversible.

Dans *Le Mépris* Godard montre la fin d'un couple mais aussi la fin d'une certaine façon de faire du cinéma. Les deux aboutissements sont étroitement liés. Il convoque dans son

¹ Philippe Huneman est agrégé de philosophie et il est enseignant en cinéma. Ces propos sont recueillis dans <http://www.ac-nancy-metz.fr/cinemav/seq/seq1.htm>.

² « Le cinéma, qui était un art populaire, a donné naissance à la télévision, et cela à cause de sa popularité, mais aussi du développement de la science. Or, la télévision, c'est de la culture, c'est-à-dire du commerce, de la transmission, pas de l'art. ». Propos de Godard dans un interview avec Serge Daney, dans « Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard », *Cahiers du cinéma* n° 513, mai 1997, p.49.

³ Moravia était un écrivain très lié au cinéma ; il a débuté avec une collaboration régulière à *L'Espresso* où il tenait la rubrique cinématographique et plusieurs de ses romans avaient été adaptés à l'écran avant *Le Mépris* : *La Provinciale* (Mario Soldati, 1953), *La Belle romaine* (Luigi Zampa, 1954), *Nouvelles romaines* (Gianni Franciolini, 1955) ou *La Ciocioria* (Vittorio de Sica, 1960) avec Sofia Loren.

⁴ *Viaggio in Italia* est un film de Rossellini de 1953 qui est projeté dans le Silver Cine (séquence 9, plans 133-139), et qui représente une sorte de mise en abyme sournoise à l'égard de l'intrigue du *Mépris* parce qu'il raconte l'histoire d'un couple étranger en crise – les Anglais Catherine et Alexander Joyce –, qui au cours d'un voyage en Italie arrivent à se réconcilier.

film deux conceptions du cinéma sinon antagonistes du moins distinctes et les fait coexister: le cinéma classique et le cinéma moderne.

On peut voir dans le classicisme un cinéma du cosmos, une représentation du monde comme territoire ordonné, hiérarchisé, où l'on distingue le vrai du faux, le bien du mal, et où les personnages vivent en harmonie avec le milieu dans lequel ils évoluent [...] C'est le monde de Ford, du western classique, celui d'Ulysse aussi, celui-là même que le cinéaste interprété par Lang tente de reconstituer tout au long du film. Par opposition, le cinéma moderne est celui du chaos. Les frontières s'estompent entre le bien et le mal, le vrai et le faux, et, surtout, les personnages semblent confrontés à un monde devenu indéchiffrable⁵.

Cette opposition, qui s'élargit à une dichotomie d'esthétique classique/moderne : d'univers épique, lyrique, totalisant et harmonieux versus monde prosaïque, quotidien, fragmenté et chaotique, structure tout le film de Godard.

Lui qui, en tant que critique – habituel de la Cinémathèque, du Ciné-Club du Quartier Latin où il a connu Rivette, Rohmer, Chabrol, Truffaut... collaborateur assidu des *Cahiers du cinéma* avant même d'être réalisateur – a chanté les louanges des pères du classicisme hollywoodien, qui a toujours rendu hommage aux origines du cinéma, aux frères Lumière, au cinéma muet et au cinéma d'auteur – Murnau, Fritz Lang, Eisenstein, mais aussi Welles, Rossellini, Antonioni, Minnelli, Hitchcock⁶... – n'ignore pas le déclin des dieux, de ceux qui ont commencé avec Griffith et Chaplin, à l'époque des Artistes Associés. Les vétérans d'Hollywood sont au crépuscule de leur carrière. Et c'est dans ce contexte, dans les ruines de Cinecittà, que Godard conçoit d'adapter le roman de Moravia et de combattre le nouvel impérialisme culturel américain. La caricature du producteur yankee – interprété par Jack Palance – qui sort son carnet de chèques quand il entend parler de « culture⁷ » – frère jumeau de Kirk Edwards, le producteur de *La comtesse aux pieds nus* (1954) de Mankiewicz – avec ses traits mongoloïdes et simiesques⁸, son costume noir de croque-mort et son tragique Alfaromeo rouge est l'image même de la menace du cinéma. Dans la séquence 3, à la salle de

⁵ Ce sont des mots d'Alain Bergala, le critique par excellence de Godard, dans : http://www.dvdclassik.com/Critiques/dvd_mepris.htm.

⁶ J. L. Godard rend hommage aux Monstres du cinéma à travers les nombreuses citations qui jalonnent son film. On peut voir des affiches de *Psychose* de Hitchcock, d'*Hatari* de Hawks ou de *Vanina Vanini* de Rossellini; Godard signe son film en jouant un petit rôle d'assistant-réalisateur – on l'apercevait aussi dans *À bout de souffle* (1960) –, ce qui est évidemment un clin d'oeil à Hitchcock; et Fritz Lang est une citation vivante.

⁷ Par rapport à l'expérience godardienne avec les producteurs du *Mépris*, Joseph E. Levine et Carlo Ponti, – sans inclure évidemment le producteur ami George de Beauregard –, qui étaient attirés par la présence de la star Brigitte Bardot... Michel Piccoli, dans un entretien réalisé par Thierry Jousse et Nicolas Saada, disait que pour Godard « Le plus dur c'était avec les producteurs, King Kong Levin et Mussolini Ponti, comme il les appelait. » dans *Cahiers du cinéma* numéro spécial, « Godard 30 ans depuis » supplément au n° 437, novembre 1990, p.37.

⁸ La déformation du visage de Jack Palance, suite d'un accident d'avion pendant la Seconde Guerre Mondiale, lui a valu la possibilité de jouer des rôles de tueur et de barbare dans : *L'Homme des vallées perdues* (Georges Stevens, 1953), le rôle d'Attila dans *Le Signe du païen* (Douglas Sirk, 1954), *Rewak le rebelle* (Rudolph Maté, 1959), *Les Mongols* (André de Toth, 1961) ou *Barabbas* (Richard Fleisher, 1961). cf. Marie, M., *Le Mépris* (1990), Paris, Nathan, coll. Sinopsys, 1995, pp.52-57.

projection, il lance, comme un discobole moderne, une bobine de rushes contre l'écran où on peut lire l'aphorisme de Louis Lumière: « Il cinema è un'invenzione senza avvenire ». C'est un art qui semble condamné à mort depuis le début.

Film dans le film, comme *La nuit américaine* (1973) de Truffaut, dans *Le Mépris* le spectateur est convié, depuis le générique, à s'introduire dans le monde du cinéma. Il est face à une oeuvre autoréflexive. *Le petit soldat* – film de Godard paru la même année, en janvier 1963 – commence avec la phrase: « le temps de l'action est passé et il commence celui de la réflexion » ce qui équivaut à la phrase de Ricardou: « ce n'est plus l'écriture de l'aventure mais l'aventure de l'écriture ».

Le célèbre générique du *Mépris* constitue une distanciation et un chant aux métiers techniques du septième art. Godard expose cérémonieusement la caméra, l'opérateur, les rails du travelling et la scripte qui marche à côté. Le cinéma se prend lui-même pour objet.

La première particularité c'est qu'il s'agit d'un générique parlé, c'est une voix off masculine, grave, qui lit le texte⁹ et les images que l'on voit, c'est précisément ce que d'habitude on ne voit pas: nous sommes à Cinecittà, c'est un long plan séquence, un travelling avant fixe où la caméra avance vers nous avec une forte perspective, et à la fin, le chef opérateur, Raoul Coutard, fait basculer l'objectif vers le spectateur. La caméra, en contre-plongée sur un ciel bleu, est déifiée, elle est filmée de la même façon que les plans panoramiques circulaires des statues romaines des dieux de *L'Odyssée*, de Neptune et de Minerve, l'ennemi mortel et la protectrice d'Ulysse¹⁰. La musique majestueuse de Georges Delerue¹¹, qui nous rappelle celle de Brahms, contribue au lyrisme, à la sacralisation glorieuse du cinéma¹². La caméra filmée vient se superposer à celle qui filme en cinémascope¹³. Le spectateur n'est plus celui qui regarde mais celui qui est regardé, il est l'objet, il est filmé. L'oeil de la caméra regarde le réel et vice-versa.



⁹ On dirait un clin d'oeil au générique parlé de *La Splendeur des Amberson* (1942) de O. Welles.

¹⁰ Les statues des dieux de *L'Odyssée* de Lang sont filmées de la même façon que les statues herculéennes du musée de Naples qu'Ingrid Bergman/Catherine Joyce contemple extasiée dans *Viaggio in Italia*.

¹¹ Le thème devenu célèbre du générique du *Mépris* est repris dans l'émission sur le cinéma de Frédéric Mitterrand, *Étoiles et Toiles*.

¹² De la même façon que le thème de Delerue « Camille » sacralise la relation amoureuse du couple.

¹³ Un format qui, comme disait Lang, « n'est pas fait pour les hommes mais pour les serpents ».

À ce moment la voix off cite André Bazin, le père spirituel des *Cahiers*: « Le cinéma, disait André Bazin, substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs. *Le Mépris* est l'histoire de ce monde¹⁴. ».

Ensuite, après la vision de l'objectif plein cadre, nous enchaînons sur le prélude amoureux, la scène intime mémorable où Brigitte Bardot est allongée nue sur le lit à côté de Michel Piccoli. L'engrenage visuel et sonore avec le générique est brutal mais pas fortuit. Le cinéma s'accorde à nos désirs... et comme dit le scénariste Paul Javal: « dans la vie, on voit les femmes habillées dans le cinéma on les voit nues¹⁵ ». Godard enchevêtre logiquement les deux thèmes du film qui sont reliés. Nous avons la série cinéma et la série du couple, une est la métaphore filée de l'autre. Ici, du début du film, se présentent dans deux longs plans descriptifs, l'équipe de tournage (2 min) et le couple heureux, avant le mépris (3 min).

La beauté de Camille est totale et fragmentaire, elle énumère (séquence 1, plan 5) les parties de son corps, comme dans un blason et demande d'une voix enfantine à son mari: d'abord s'il les voit à travers la glace, ce qui est très remarquable, et ensuite s'il les aime.

CAMILLE, – Tu vois mes pieds dans la glace? / PAUL, *sur un ton assez grave*, – Oui.
CAMILLE, – Tu les trouves jolis? / PAUL, – Oui, très.
CAMILLE, – Et mes chevilles, tu les aimes? / PAUL, – Oui.
CAMILLE, – Tu les aimes mes genoux aussi? / PAUL, – Oui, j'aime beaucoup tes genoux.
CAMILLE, – Et mes cuisses? / PAUL, – Aussi.
[...].
CAMILLE, *sur un ton encore plus bas, presque chuchotant à l'oreille de Paul* – Qu'est-ce que tu préfères mes seins ou la pointe de mes seins? / PAUL, – Je sais pas, c'est pareil.
[...].
CAMILLE, *sur un ton de plus en plus grave*. – Donc, tu m'aimes totalement! / PAUL, *plus fort, avec effet de proximité de micro réverbéré dans les graves*. – Oui je t'aime totalement, tendrement, tragiquement. / CAMILLE, – Moi aussi Paul¹⁶.

« Je t'aime totalement, tendrement, tragiquement ». Ces trois adverbes sont un oracle, ils verbalisent un mauvais augure, ils anticipent la fin tragique¹⁷. Rien ne peut être perçu

¹⁴ Cette phrase attribuée par Godard à André Bazin, est en fait, sous une forme légèrement différente « [...] le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour nous donner un monde accordé à nos désirs [...] » de la plume de Michel Mourlet, dans son article « Sur un art oublié », publié dans le n° 98 des *Cahiers de cinéma*.

¹⁵ Combien de cinéastes ont, suite au *Mépris* de Godard, débuté leurs films par une femme nue vue de dos? Parmi les exemples les plus intéressants: *Carrie* (1976) de Brian De Palma, *Moloch* (1999) d'Alexandre Soukourouov ou *Eyes wide shut* de Stanley Kubrick.

¹⁶ Extrait du scénario du film. Marie, M., *Le Mépris* (1990), Paris, Nathan, coll. Synopsis, 1995, pp.89-91.

¹⁷ Dans *Une femme est une femme* (1961) il se produit une scène conjugale qui anticipe d'une certaine façon celle du *Mépris* mais dans un ton de comédie. Émile / Jean-Claude Brialy essaie de prouver à sa femme Angéla / Anna Karina qu'il l'aime en lui disant « Je n'aime que toi, tes épaules, ton cou, ta taille... » il y a donc aussi une énumération des parties du corps de la femme. Quand ils seront en crise elle lui dira « Je te méprise » et elle fera tomber un œuf dans la cuisine, tout comme Camille fait tomber aussi dans la cuisine un verre qui se brise en mille morceaux. Des gestes qui peuvent symboliser, dans un langage visuel, un sentiment amoureux cassé.

comme total dans la modernité. Les répétitions, la régularité rythmique dévoilent la platitude monotone des relations de couple.



La perfection physique, sculpturale, de Brigitte Bardot est offerte au voyeurisme du spectateur, elle est montrée comme l'objet du désir, mais son mari ne la voit pas directement, ce qu'il voit c'est son reflet dans un miroir qui est hors champ. Le spectateur regarde directement le beau corps de Camille, grâce à l'objectif qui le parcourt, mais Paul ne regarde que le reflet de la femme aimée. Paul Javal se heurte précisément aux apparences, à la surface des choses où il n'a pas la patience, ni la sagesse de chercher la vérité. Dans cette précipitation à comprendre il va choquer contre l'inertie de Camille qui sait elle que l'amour passe par une attention à la surface. Elle manifeste l'assujettissement au regard de l'Autre, la dépendance à être aimée, mais aussi à exister.

Toute cette séquence a été rajoutée en fin de tournage par Godard juste avant la sortie du film, à la demande des producteurs qui estimaient le film pas assez commercial et les charmes de Bardot pas assez exploités. Mais le réalisateur a su l'intégrer très bien dans son projet sur le cinéma, sur sa perception du réel et son rapport au désir. D'un point de vue formel, il faut noter que la séquence est éclairée en rouge, en jaune (lumière naturelle) et en bleu¹⁸. Ce qui, d'un côté, rend le corps de Camille plus sublime, avec la trichomie des statues gréco-romaines il est moins charnel ou mortel. Comme disait Godard « Je l'ai éclairée en rouge et en bleu pour qu'elle devienne autre chose, pour qu'elle ait un aspect plus irréel, plus profond, plus grave que simplement Brigitte Bardot sur un lit. J'ai voulu la transfigurer parce

¹⁸ Dans l'ouverture de *Pierrot le fou* (1965) Godard filme des groupes de personnages qui discutent, en plan large, et à chaque fois, recouvre l'image d'un filtre monochrome (rouge, bleu, jaune) tout comme dans l'ouverture du *Mépris*.

que le cinéma peut et doit transfigurer le réel¹⁹. ». Et d'un autre côté ces trois filtres annoncent les couleurs primaires, symboliques, qui vont être présentes tout au long du *Mépris*.

Godard en tant que critique est très sensible au chromatisme dans les films, comme les fauves il utilisera les couleurs pures, saturées. Le bleu de la mer et du ciel, le jaune du soleil, le rouge du sang sur fond blanc; ce sont des couleurs originaires, de retour aux sources de la Méditerranée mais aussi les préférées de Mondrian²⁰.

La question du regard, la problématique d'accéder à l'intérieur à travers l'extérieur, devient capitale chez Godard. Selon Alain Bergala, « Godard utilise les moyens du cinéma [...] pour voir quelque chose qui échapperait sans cela à notre échelle de perception ordinaire: comment peut-on passer en une fraction de seconde, entre deux plans, de la méprise au mépris, d'une désynchronisation imperceptible à un renversement des sentiments. Et s'il se sert du cinéma pour monter son expérience, ce n'est pas pour nous expliquer (comme dans le cinéma des scénaristes), mais bien pour comprendre en nous donnant à voir²¹ ». Il s'agit « d'imprimer une expression » ou « d'exprimer une impression ». Une des finalités du *Mépris* est celle de montrer par des images le déclic de l'échec. Godard affirmait que la seule façon d'arriver à l'intérieur était justement celle de rester à l'extérieur. Les mots étant incapables d'arriver à traduire exactement nos pensées – tout le verbiage de Paul ne sert à rien face au regard accusateur de Camille – il évoque la totalité perdue du cinéma classique, mythique, de la langue et l'image fondus²². « Godard n'a pas cessé d'essayer de montrer que le rapport de l'image et du son était d'un relativisme complet²³. ». L'incommunicabilité est tangible dans ce film par le fait que chaque personnage parle une langue différente, il n'y que Fritz Lang²⁴

¹⁹ Propos de Godard recueillis par Bergala, A., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (1985), Paris, éd. établie par Alain Bergala, tome 1 (1950-1984), 1998, p.242. Dans *Une femme est une femme* (1961), Angéla / Anna Karina était aussi éclairée en rouge et en bleu tandis qu'elle faisait un strip-tease.

²⁰ Dans *Le Mépris* les couleurs frappent l'objectif et il existe le projet de fabriquer les objets à partir des couleurs comme dans *Il deserto rosso* (1964) d'Antonioni, ou comme dans *Pierrot le fou* ou *Made in U.S.A.*

²¹ Bergala, A., « Flash-back sur *Le Mépris* », *Nul mieux que Godard*, Paris, éd. Cahiers du cinéma, coll. Essais sur le cinéma, 1999, pp.19-20.

²² « Le cinéma muet a été une grande révolution culturelle et populaire. Il ne nommait pas, mais on reconnaissait tout et on savait tout. Avec l'industrie du cinéma sonore on s'est mis à nouveau à nommer. Avec la télévision, on est arrivé au ridicule » Liandrat-Guigues S. et Leutrat, J. L. *Jean-Luc Godard*, Madrid, Cátedra, col. «Signo e Imagen/Cineastas», trad. Manuel Talens, 1994, p.174.

²³ Sollers, Ph., « JLP/JLG », *Cahiers du cinéma* n° 489, mars 1995, p.38.

²⁴ Le réalisateur de *L'Odyssée* est un poète, il est Homère, c'est un être démiurgique qui met un contact les dieux et les hommes. « Godard [...] a souhaité lui confier le rôle, assez exorbitant, de représenter rien de moins que le regard et le jugement du cinéma sur le cinéma. » Pierre, S., « Fritz Movie » in *Cahiers du cinéma* numéro spécial, « Godard 30 ans depuis », supplément au n° 437, novembre 1990, p.32.

et l'interprète, Francesca Vanini²⁵, qui maîtrisent les quatre langues du film, et de plus l'Hermès/Mercure féminin traduit librement en bouleversant les propos des personnages.

Dans les films de Godard la langue ne mime pas la réalité, il cultive une réalité profilmique qui imite la langue. Par exemple dans *Pierrot le fou* (1965) on voit un cendrier de couleur bleue, et ensuite il y a une scène de « passage à tabac » qui provoque bien évidemment des bleus. Il confond la représentation du réel avec le réel. C'est « une mise en spectacle de l'image » dont parle Jean Rousset.

Que serait un monde qui s'accorderait au désir cinématographique de Godard? se demande le critique Alain Bergala, « Un monde où tout ce qui nous affecte pourrait être rendu visible à la surface des choses, dans la musique des mouvements et la vitesse des corps. Un monde où il serait inutile de recourir à l'explication par la profondeur pour comprendre ce qui se passe entre les êtres, qui est pour Godard le seul sujet de cinéma possible²⁶. » Comme le disait lui-même dans le compte-rendu de son film dans les *Cahiers du cinéma* n° 146 d'août 1963: « Film simple et sans mystère, film aristotélicien, débarrassé des apparences, *Le Mépris* prouve en 149 plans [176 après montage] que, dans le cinéma comme dans la vie, il n'y a rien de secret, rien à élucider, il n'y a qu'à vivre et à filmer²⁷ ».

Le regard de la caméra, celui de Fritz Lang et d'Ulysse se superposent – à la fin du film (séquence 16, plan 175) la caméra cadre Ulysse de dos qui regarde vers la mer et le ciel vides et bleus. L'objectif de *L'Odyssée* et celui du *Mépris* se rejoignent, c'est le premier regard d'Ulysse quand il retrouve Ithaque –. Les dieux, Lang et le cinéma observent en perspective de plongée le devenir du couple. Camille veut convoquer, provoquer le regard de son époux qui la trahit dès lors qu'il a cessé de la regarder; la loquacité de Paul n'est pas une réponse à ses yeux. Le montage du *Mépris* semble attaché au regard de Camille, il épouse le point de vue du personnage qui a l'allure d'une Koré moderne, impassible, hiératique. Quand elle marche elle est cérémonieuse, solennelle, semble une statue qui avance. Quand elle boude elle est imposante et quand elle fait l'inventaire de mots vulgaires dans la salle de bains on dirait qu'elle cite une litanie liturgique²⁸. Camille est du côté de Lang, elle appartient au monde d'Homère, à l'ordre de la nature non profanée par la culture, elle est sacrée et profane.

²⁵ Francesca Vanini, rôle interprété par Giorgia Moll, c'est un personnage féminin, à résonances rosselliniennes, qui est introduit par Godard dans le film – il n'existait pas dans le roman de Moravia – pour rendre compte du métier du cinéma mais aussi comme un personnage intercesseur, un messager des dieux.

²⁶ Bergala, A., « Flash-back sur *Le Mépris* », *Nul mieux que Godard, op.cit.*, p.18.

²⁷ Propos de Godard recueillis par Bergala dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, op.cit.*, p.249.

²⁸ « [...] les femmes que Godard a eu envie de filmer, et qu'il a filmées avec amour, se distinguent toutes par un rythme très personnel de marcher, de débiter les phrases, de scander les mots, de mouvoir leur corps dans l'espace. » Bergala, A., « Flash-back sur *Le Mépris* », *Nul mieux que Godard, op.cit.*, p.18.

Dans cette confrontation de l'esthétique classique et moderne, Capri – la lumière crue du soleil de midi, les rochers et la mer – et Cinecittà – l'Olympe déserté – s'opposent à l'appartement neuf du couple. Un espace fragmenté, labyrinthique, décomposé, quadrillé, qui nous fait penser aux tableaux de Mondrian et de Paul Klee où les personnages déambulent drapés de grandes serviettes de bain qui les travestissent en statues et en personnages épiques, qui font d'eux un couple actualisé et éternel. Ils deviennent Ulysse et Pénélope, mais ils arpentent un monde en ruines abandonné des dieux.

De l'espace du couple à celui du Septième art, Godard fera basculer les deux orientations face au réel mais à la fin il fera triompher celle de Fritz Lang.

En sortant du Silver Cine, le réalisateur vénéré s'adresse à Paul Javal et il défend son idée de perception et de représentation: « La beauté de *L'Odysée* réside dans la croyance de la réalité comme elle est [...] et dans une forme qui ne se décompose pas, qui est à prendre ou à laisser. ».

ADELA CORTIJO TALAVERA

Universitat de València

Realidad y ficción en la descripción del mundo de los relatos de viaje del Siglo de las Luces

No resulta fácil delimitar la frontera entre el relato de viajes como texto documental o como texto literario; en el siglo XVIII son muchos los relatos de viaje que intentan ser un compendio de todo el saber de determinado pueblo, relatos que no se limitan a las descripciones geográficas, sino que abordan la política, la religión, las costumbres o la historia. En grandes escritores como Chateaubriand o Goethe la preocupación informativa heredada de la tradición les lleva a la inclusión de pasajes didácticos, también se insertan fragmentos de relaciones anteriores e incidentes pintorescos o anécdotas.

La denominación de este tipo de obras puede tomar muy diferentes formas: viaje, relación¹, itinerario², diario..., pero en todos los casos se trata de relatos, de la reescritura de notas tomadas en el camino en la que el diario propiamente dicho se ha visto absorbido y tiende a vestirse con un ropaje análogo al que entonces usaba la ficción novelesca que no se definía como tal.

Nos encontramos en una intersección de géneros en la que no es fácil determinar lo que es característico de cada uno de ellos. La denominación de “viaje”, incluso el llamado “viaje literario”³, tan habitual en estas fechas, en la mayoría de los casos no tiene de viaje más que el nombre y ofrece un marco abierto, un pretexto para acoger todo tipo de producciones literarias que mantiene una forma libre en la que todo cabe: poesías de circunstancias, composiciones elegiacas, apologías o pensamientos fugitivos; de igual

¹ Tournefort, Joseph Pitton de, *Relation d'un voyage du Levant, fait par ordre du roi: contenant L'Histoire Ancienne & Moderne de plusieurs Isles de l'Archipel, de Constantinople, des Côtes de la Mer Noire, de l'Armenie, de la Georgie, des Frontières de Perse & de l'Asie Mineure. Avec les plans des Villes & des Lieux considerables; les Genies, les Mœurs, le Commerce & la Religion des differens Peuples qui les habitent; et l'Explication des Médailles & des Monuments Antiques. Enrichie des Descriptions & de Figures d'un grand nombre de Plantes rares, de divers Animaux; Et de plusieurs Observations touchant l'Histoire Naturelle. Par M. Pitton de Tournefort, Conseiller du Roy, Academicien Pensionnaire de l'academie royale des Sciences, Docteur en Medecine de la Faculté de Paris, Professeur en Botanique au Jardin du Roy; Lecteur & Professeur en Medecine au College Royal*, à Paris, de l'Imprimerie Royale, 1717.

² Chateaubriand, F. A., *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris, en allant par la Grèce et rentrant par l'Égypte, la Barbarie et l'Espagne*, 1811.

³ Grasset Saint-Sauveur, A., *Voyage historique, littéraire et pittoresque dans les îles et possessions ci-devant vénitiennes du Levant...* par A. Grasset Saint-Sauver jeune, ancien consul de la France, résidant à Corfou, Zante, Sainte-Maure, etc., Paris, Tavernier, an VIII (1799-1800). Guys, P.-A., *Voyage littéraire de la Grèce, ou Lettres sur les Grecs anciens et modernes, avec un parallèle de leurs mœurs*, Paris, V^{ve} Duchesne, 1771.

manera que el “viaje pintoresco”⁴ justificaba su denominación por el complemento de una abundante ilustración de calidad, el “informe científico”, o con pretensiones de serlo, no dudaba en adoptar el molde del viaje para expresarse. La denominación de “viaje novelesco” es la menos comprometedor de toda la serie de apelativos empleados en el siglo XVIII: viaje maravilloso, fantástico, satírico, utópico, filosófico, alegórico, imaginario o extraordinario.

El viaje se presenta como un diálogo de escrituras dentro de una escritura⁵ que se expresa en estas fechas por medio de la compilación generadora de un relato ficticio; en el límite de la erudición y del mundo narrativo toma las informaciones y los juicios expresados de viajes reales o de tratados de historia y geografía. Al mismo tiempo, la compilación se convierte en reutilizable como lo es el verdadero relato de viaje, como base documental⁶.

Una de las características más reconocidas de la noción de “viaje”, utilizada para los fines más diversos, es la de ser un género capaz de “digerir” las influencias más diversas, lo que le permite generar una serie de posibles que serán actualizados en el seno de otras formas discursivas: el relato de viajes es tierra de acogida para los discursos más diversos.

Les Voyages estant en effet d'un genre metoyen entre les uns & les autres, en ce qu'ils ne traitent que les aventures des particuliers, comme les Romans, mais avec autant de vérité & plus d'exactitude encore que les histoires. C'est ce que j'espère que vous trouvez dans celui cy, quoy que je puisse dire qu'il se rencontre en beaucoup d'endroits de choses aussi curieuses qu'il y en ait en pas une Histoire, & aussi agreables qu'il y en ait en aucun roman⁷.

Si existe un género que debiera escapar a la referencia libresco, ese sería el de los libros de viaje, cuyo único propósito, en principio, sería el de contar el mundo a los lectores quienes, por su parte, quieren conocer ese mundo a través de un texto que debe ser lo más transparente posible. Se ha comprobado sin embargo que esta idea es inexacta y que lo habitual al explicar el mundo es reencontrarse con los textos, con los libros anteriores que ya lo han explicado; en realidad, sólo se puede contar el mundo con la mediación de otros

⁴ Choiseul-Gouffier, M.-G.-A.-F., Comte de, *Voyage pittoresque dans l'Empire Ottoman, en Grèce, dans la Troade, les Iles de l'Archipel et sur les Côtes de l'Asie-Mineure*, t. I et II (1ère-2ème parties), Paris, J.-J. Blaise, 1782-1822.

⁵ Barthes, R., *Le grain de voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, p.51.

⁶ Sirvan como ejemplos el *Nouveau Télémaque* del abbé Lambert y el *Voyageur françois* del abbé Delaporte.

⁷ Bertaud, F., ‘Avertissement du Libraire au Lecteur’, *Journal de voyage en Espagne*, 1669, p.25., cit. en Requemora, S., “Des anecdotes tragi-comiques. L’intertextualité romanesque dans quelques récits de voyages du XVIIIe siècle”, *Miroir de textes. Récits de voyage et intertextualité*, études réunies et présentées par Sophie Linon-Chipon, Véronique Magri-Mourgues et Sarga Moussa Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice. Centre de Recherche sur la Littérature de Voyages (Sorbonne), Nouvelle Série, 49, 1998, pp.201-227.

discursos que conforman una “biblioteca” ya constituida. La descripción del mundo se convertiría así en una inmensa biblioteca.

Frente a ese peligro, el relato de viaje recurre a estrategias que pasan por la representación de sus aporías descriptivas; el libro que cuenta el mundo reenvía a otros libros a los que convoca y elude al mismo tiempo⁸.

Le texte référentiel n'hésitait pas à jouer avec ses frontières pour pallier ses indescriptibles. Il élabore donc la figure d'un narrataire mobile, qui sans cesse pose son livre pour partir ponctuellement à la recherche d'images, qui se rend à la bibliothèque, dont il manipule les exemplaires pour en contempler les planches d'illustration, qui parcourt les musées, en quête d'un tableau dont on lui a fourni toutes les coordonnées, y compris celles qui définissent son emplacement, ou encore traverse les galeries et s'arrête aux vitres ou aux vitrines, pour en observer les gravures⁹.

Le récit de voyage devient simple procédé mnémotechnique souvent inspiré platement des “guides” qu'il plagie: sa fonction, dérisoire, est de prouver que la réalité se conforme à l'érudition qu'on en a le voyage. Le voyage n'est plus découverte, il est confirmation de “sources”, perversion du “sens” au profit de la “lettre”. Mais de ce montage où le “j'ai vu” signifie très évidemment un “j'ai lu”, la littérature de voyages, servante méprisée de la littérature dans la Bibliothèque Bleue, tira profit; [...] ¹⁰.

Todo relato de viajes superpone, en principio, dos niveles: en primer lugar es viaje y luego es relato, pero esta secuencia es reversible y no sigue una cronología stricto sensu; también se podría decir que todo viaje –incluso el fingido– es ya relato, y que todo relato sigue siendo viaje; la anterioridad de uno sobre otro no permite concluir que haya prioridad, defiende más bien la simultaneidad. La literatura de viajes se define intertextualmente precisamente en la medida en que cualquier texto es susceptible de pasar por un viático ¹¹.

La cuestión de la intertextualidad en el relato de viaje se plantea con especial interés cuando el viajero es un escritor y saca de su periplo la materia de obras que pertenecen a géneros literarios diferentes. No es extraño en efecto que los escritores recurran a la búsqueda de decorados para sus obras futuras, o bien que cojan prestada de sus notas o de sus relatos de viaje, la materia de algunos fragmentos poéticos o narrativos; se crean entonces entre estas obras juegos de reflejos complejos en los que las descripciones ocupan un espacio considerable. La confrontación de estas descripciones pertenecientes a géneros literarios

⁸ Rabaud, S., *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, GF-Corpus/Lettres, 2002, pp.191-192.

⁹ Montalbetti, *Le Voyage, le Monde et la Bibliothèque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p.247.

¹⁰ Moureau, F., “L'imaginaire vrai”, en Moureau, F., (éd.), *Métamorphoses du récit de voyage*, Actes du colloque de la Sorbonne et du Sénat, Paris-Génève, Champion-Slatkine, 1986, pp.165-166.

¹¹ Fougère, E., “Regard insulaire et théorie du monde”, *Miroir de textes. Récits e voyage et intertextualité*, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice. Centre de Recherche sur la Littérature de Voyages (Sorbonne), Nouvelle Série, n° 49, 1998.

diferentes proporciona información de gran riqueza para todo aquel interesado en las imposiciones formales o estilísticas relacionadas con esos géneros.

La mayoría de las veces la dimensión intertextual de los relatos de viaje procede del hecho de que el escritor viajero no es el primero en describir los lugares por los que ha pasado y su texto duplica el texto de sus predecesores (sean éstos más o menos ilustres). En muchas ocasiones el prestigio de estos predecesores es tal que el viaje no responde tanto al deseo de descubrir nuevos lugares sino al de asentarse en un universo soñado por muchos.

La littérature de voyage fait en quelque sorte boule de neige. Non seulement les ouvrages précédents peuvent servir de guide au voyageur (Goethe utilise Volkmann, et Stendhal Lalande), mais encore le récit de voyage nouveau s'enrichit de leur substance. Pour l'érudit, l'invitation au voyage se transforme alors en sollicitation d'une archéologie livresque. La littérature est trop vivante, elle est une magicienne trop puissante pour n'être qu'une compilation perpétuellement augmentée. Le lieu précis, le détail recueilli importent moins que les grands schèmes narratifs qui sont présents dès la plus ancienne littérature¹².

El viaje aparece así como un producto del intelecto de un autor que, aunque tenga experiencia de viajes reales, escribe en su gabinete y conoce la tradición de los usos poéticos y retóricos. Son muchos los que viajan a través de mapas y libros, los que, devorando libros de viaje, se convierten en viajeros “de biblioteca” y se dedican a la absorción continua con la seguridad de lograr la posesión y de llegar al descubrimiento del mundo.

De nuevo la escritura llamada por Bakhtine “dialógica” nos conduce a una concepción de la obra como una cámara llena de ecos y resonancias, más que a una estructura cerrada en sí misma; y el relato de viaje, a pesar de su vocación referencial, no escapa a la regla: al mismo tiempo que afirma reflejar la realidad con transparencia, recurre a las mediaciones más diversas, entre las cuales la “biblioteca del viajero” (libros leídos antes, durante y después del viaje que proporcionan todo el saber que se reinvierte en el relato de viaje) juega un papel capital¹³.

Por ello, no somos los únicos en considerar vana la estigmatización de los numerosos actos de “pillaje” que tienen lugar en la literatura de viajes; parece más correcto reflexionar sobre las paradojas de un género de vagos contornos e interrogarse sobre la persistencia de esta práctica intertextual en la literatura de viajes.

¹² Brunel, P., “Préface”, en Moureau, F., (éd.), *Métamorphoses du récit de voyage*, Actes du colloque de la Sorbonne et du Sénat, Paris-Génève, Champion-Slatkine, 1986, p.8-9.

¹³ “Le voyage est toujours le compte rendu d'une enquête, l'apport d'observations qui doivent servir à rectifier ou compléter une connaissance encore incertaine et incomplète du globe”, Chupeau, J., “Les récits de voyages aux lisières du roman”, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 77, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, pp.536-553.

Los relatos de viajes se entrecruzan, confrontan discursos de diferente naturaleza. ¿Cómo gestiona esta heterogeneidad interna el relato de viajes? Todo ocurre como si este tipo de relatos funcionara al modo ya citado de un “diálogo de escrituras dentro de una escritura”. A partir de ese momento, el paradigma genérico sólo puede definirse por medio de unas constantes que relacionan un texto con el otro, a partir de un texto modelo, renovado sin cesar, pero siempre perceptible en sus avatares, aunque sólo sea a través de las huellas. Así definido, el relato de viajes sería un “producto productivo”¹⁴, fuente potencial él mismo de otros relatos.

Es evidente que el viaje a las bibliotecas corre el riesgo de hacerse en detrimento del periplo real a tierras lejanas cuando lo intertextual domina a lo referencial: la novedad se aleja con el martilleo de la repetición, y el referente se hace objeto literario; el lugar al que se viaja se difracta por el prisma de las diferentes miradas que se posan sobre él. El viaje a las bibliotecas se hace en detrimento del viaje real, dominando así lo intertextual, el discurso sobre “el otro” fundamentalmente, la mirada sobre lo heterogéneo, ofrece así la perspectiva exultante y desmultiplicada de la apertura sobre los discursos de los otros.

Sin embargo, el relato se debate entre dos extremos, el viaje libresco que efectúa lo constituye como género literario pero lo desvía de su misión primera, que es la de dar cuenta del nuevo mundo descubierto o recorrido. La travesía de la escritura enturbia el itinerario referencial. Así, aunque esté anclado en lo real, el relato de viaje mantiene lazos con la ficción. No se puede evitar esta paradoja desde el momento en que se estudia el relato de viaje en su dimensión intertextual, y no como un relato “transparente”, simple reflejo de los mundos recorridos.

La mayoría de los diarios de viaje del siglo XVIII tampoco son documentos “auténticos”, sino textos corregidos, retocados, reescritos con mayor o menor profundidad. La reescritura es en estas fechas una fase inevitable para todo diario de viaje que pretenda ser publicado. Este “subgénero”, floreciente en la segunda mitad del siglo, al lado de las propiamente dichas “guías de viaje” que se recopian en ocasiones, recoge parte del diario personal y del ensayo, en su intento de dar cuenta de la diversidad de países y pueblos.

Claret de Fleurieu redacta el Voyage autour du monde sirviéndose de la trama que le proporciona el diario de viaje de dos miembros de la expedición (Prosper Chanal y Claude Robert) y utiliza también los testimonios de otros viajeros extranjeros que en el pasado

¹⁴ Starobinsky, J., “Le texte dans le texte”, *Tel Quel*, n. 37, printemps 1969, p.33.

precedieron a Marchand¹⁵; según Scarca¹⁶, la obra de Fleurieu es un trabajo de acercamientos y confrontaciones, sus descripciones adquieren mayor significado por el hecho de haber sido confrontadas con otras ya realizadas, por lo que se cubren posibles lagunas: «Aucun Observateur n'a tout vu, n'a tout dit; mais l'un supplée à ce qui a pu échapper à l'autre»¹⁷.

El abbé Barthélemy, en su *Voyage d'Anacharsis*, declara abiertamente la inexistencia de un viaje real y reconstruye el periplo por Grecia de su también imaginario viajero retomando e interpretando a viajeros e historiadores de la Antigüedad clásica; su obra es un mosaico de citas en las que apoya todas y cada una de sus afirmaciones¹⁸.

El uso intertextual, que Scarca llama “complicità intellettuale” o “preziose operazioni di raccordo e cucitura”¹⁹ ofrece más y mejor información de la que hubiera podido aportar una sola relación de viaje. Lo que importa en estas fechas, más allá de la anécdota o de la aventura, es la información y su difusión.

Le Voyage assimile donc, selon des procédures diverses, des discours d'origines multiples; et le relationnaire adopte une allure qui spontanément se conforme à des codes rhétorique éprouvés. La relation comme un palimpseste. Les réflexions les plus graves ne s'énoncent pas de la même manière que les récits les plus familiers. La tradition propose des patrons discursifs, et c'est aussi en ce sens que le récit de voyage est profondément marqué par le recours à un intertexte²⁰.

El texto viático sobrevive transformándose, rescribiendo lo que, para muchos, ya era reescritura. El narrador unifica las diferentes fuentes y las diferentes voces, en ocasiones sin preocuparse por homogeneizar esta red compleja de relaciones intertextuales.

On peut sérieusement supposer que la puissance du modèle viatique découle de sa capacité à venir coloniser d'autres formes discursives, grâce à son extrême plasticité²¹.

La erudición, el juego del desplazamiento y la reescritura de los modelos, se imponen sobre el simple informe del viaje: todo parece indicar que la norma es la referencia textual y que la reescritura de los modelos es la base de la escritura; la perspectiva sincrónica permite interpretar el uso intertextual no como un defecto, ni como un cuerpo extraño que resiste al

¹⁵ Claret de Fleurieu, *Voyage autour du monde, pendant les années 1790, 1791, et 1792, par Etienne Marchand* (...), Paris, Imprimerie de la République, an VI - an VII.

¹⁶ Scarca, D., *Agli antipodi dell' Occidente. Letteratura di viaggio e antropologia (1789-1815)*, Paris, Champion, 1995.

¹⁷ Claret de Fleurieu, *op.cit.*, t. I, p.60.

¹⁸ Barthélemy, J.-J., *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*, Paris, De Bure, 1788.

¹⁹ Scarca, *op.cit.*, pp.29-30.

²⁰ Antoine, Ph., “Des voyages de Chateaubriand aux Mémoires d'Outre-tombe”, *Miroir de textes. Récits e voyage et intertextualité*, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice. Centre de Recherche sur la Littérature de Voyages (Sorbonne), Nouvelle Série, n° 49, 1998, pp.271-282.

²¹ *Ibid.*, p.281.

análisis, sino como una figura obligada, una marca de competencia. La erudición del viajero-autor determina el tipo de textos por él citados. Se puede considerar a la intertextualidad en el relato de viajes ya no como una alteración de la norma “realista” del género, ni como una manifestación del talento retórico del autor, sino como un elemento característico de una representación particular del mundo percibido por el viajero. El viaje aparece como una “enquête”.

En estos casos se podría pensar que las citas y las referencias disuelven la unidad de la narración y hacen que el texto parezca un tejido abigarrado; esto ocurriría, efectivamente, si los “hipotextos” no concordaran entre ellos y no reenviaran a un significado único, pero la red intertextual posee una coherencia interna, las referencias le dotan de una función, y éstas no aparecen enlazadas las unas a las otras solamente por el orden poco significativo de la marcha, sino que están bien encadenadas en la misma red, con vistas a un objetivo. El papel de la intertextualidad es esencial en la elaboración del relato.

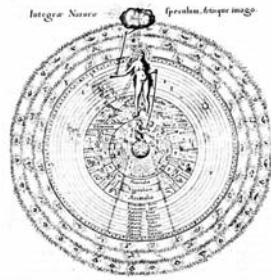
No es pertinente pues analizar los textos planteándose como preliminar que, en todo relato de viaje, la intertextualidad está en conflicto con la exigencia interna de realismo, porque el realismo es un concepto anacrónico en una literatura que se funda sobre la cita y la reescritura y porque no se puede admitir una norma atemporal del relato de viaje, que es un artefacto y una categoría lógica históricamente datada²². El relato de viaje, género integrador y polifónico por excelencia, aunque sólo sea por que, al implicar el paso de una frontera y la representación de un más allá, lleva a hacer escuchar la voz de otro, mantiene una analogía sorprendente con el “principio dialógico” que Bakhtine situaba en el corazón de la poética novelesca²³.

GLORIA DIEZ ABAD

Universidad de Burgos

²² Soler, J., “Un itinéraire à travers les textes. Le Retour en Gaule de Rutilius Namatianu”, *Miroir de textes. Récits de voyage et intertextualité*, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice. Centre de Recherche sur la Littérature de Voyages (Sorbonne), Nouvelle Série, n° 49, 1998, pp.20-32.

²³ Moussa, S., “Usages de la fiction dans le récit de voyage”, *Roman et récit de voyage. Ecriture de fiction, Ecriture du voyage*, Actes du colloque “Roman et récit de voyage”, décembre 1999, à l'université de Picardie-Jules Verne. Textes réunis par Marie Christine Gomes-Géraud et Philippe Antoine. Paris, Imago Mundi, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, pp.47-54.



Les bases linguistiques des notions d'exotisme et d'antexotisme dans les littératures francophones

L'institution universitaire est pleine de ces petits mystères, qui, des histoires personnelles aux profils disciplinaires, finissent par constituer le sel de sa fréquentation. Le présent travail sera un témoignage de ces hasards qui font une vie d'enseignant-chercheur. Ainsi, le linguiste que je suis –l'intégration de cette communication à une session de linguistique doit en être la preuve–, amené à enseigner les littératures francophones, vous montrera aujourd'hui, si vous acceptez de le suivre, comment il lui arrive de faire de la littérature sans le savoir, comme Monsieur Jourdain faisait de la prose.

Notre questionnement est, avouons-le, plus littéraire à la base que ne le laisse entendre la précédente boutade aussi paradoxale que caricaturale. Il a pour objet la littérature coloniale issue de l'expérience belge au Congo et au Ruanda-Urundi¹. Comme tout corpus, celui-ci demande une approche qui permette de le baliser et d'en retrouver les origines à travers une série d'objets littéraires plus ou moins proches, comme la littérature de voyage ou la littérature *exotique*.

Mais il faut aussi garder à l'esprit s'agissant de littérature coloniale, que le fait littéraire s'y inscrit, peut-être plus qu'ailleurs, dans une histoire sociale et idéologique bien difficile à départir de l'histoire géopolitique...

De ce point de vue, on peut adopter la perspective large d'un Todorov –tiens, tiens! un linguiste–, qui dans son *Nous et les autres* de 1989 souhaite retracer l'histoire de *La réflexion française sur la diversité humaine*. Le travail, ambitieux, est fondé sur une lecture en profondeur de nombreux auteurs (surtout du XVIIIe au XIXe siècle et sans prétention d'exhaustivité). L'ouvrage répond à quelques principes simples –dont nous verrons que s'agissant de littérature, ils ne vont pas nécessairement de soi.

L'universalisme est mis en opposition avec le relativisme, et à partir d'eux, racialisme, nationalisme et exotisme sont analysés comme autant de relativismes plus ou moins mâtinés d'universalisme, toujours historiquement pervertis par une forme d'essentialisme. Ainsi, le

¹ Le difficile accès à la majorité des textes de ce corpus, en cours de réduction grâce à l'activité éditoriale dynamique des Archives et Musée de la Littérature (Bruxelles), nous aura contraint à pratiquer plus qu'il devrait convenir la citation indirecte. C'est pour quoi nous avons aussi choisi de recourir à de larges extraits cités exhaustivement en annexe.

racialisme teinté de scientisme génère le racisme. Le nationalisme rendant essentielle l'adéquation langue/culture/territoire/système politique légitime le colonialisme. L'exotisme, sûr de l'essentialisme du sujet, conduit au mépris du tourisme, et associé au nationalisme et au racisme, fonde, une fois de plus, le colonialisme.

On le voit d'emblée : le statut « hors catégorie » du colonialisme et ses liens complexes avec racialisme, nationalisme et exotisme, en font un lieu méthodologique instable que la littérature coloniale (et non plus l'idéologie *colonialiste*) achèvera de compliquer.

Limitations et définitions

Et c'est bien ce chemin contre une approche trop simple qu'emprunte la réflexion de Pierre Halen, quand il reprend la définition suivante de Joseph-Marie Jadot (l'un des premiers, à étudier, pour l'avoir pratiquée, la littérature coloniale française de la Belgique centrafricaine):

Je préfère, pour ma part, appeler coloniale la littérature qui a pour objet les réactions provoquées par le fait de la colonisation dans les âmes des colonisateurs et des colonisés, la multiforme rencontre intellectuelle et morale de ces âmes et de leurs activités².

Et quand il la remodèle ensuite, ajoutant :

Nous considérerons dès lors comme relevant de la littérature coloniale un ensemble d'œuvres identifiables par l'appartenance à un genre littéraire ou para-littéraire admis : théâtre, poésie, roman, nouvelle, conte, bande dessinée ; mais aussi un ensemble plus vaste de textes dont le statut littéraire est plus problématique : mémoires, récits de vie, récits historiques, essais, etc., c'est-à-dire ce que Paul Siblot appelle la 'formation discursive coloniale'. Nous suivons aussi cet auteur dans son refus de définir la littérature coloniale par un contenu idéologique décidément trop variable³.

Comme il lui faut cependant une base, il la trouvera dans l'opposition de deux notions, l'*exotisme* et l'*antexotisme*, qu'il cerne comme suit:

Ceci nous amène à définir l'exotisme de manière abstraite comme le discours établissant l'Autre dans son altérité, le constituant dans sa différence ; et l'antexotisme comme le discours qui repose sur l'hypothèse inverse que l'être ou le milieu concernés dans la relation sont au moins en partie accessibles, c'est-à-dire qu'il y a entre les partenaires, un fond commun minimum (...).

Partant, la littérature coloniale apparaît comme essentiellement antexotique ; elle est le fait de personnes qui, ayant à habiter un lieu et non à y passer, doivent nouer avec lui et avec ses habitants un certain contrat, entamer une certaine connaissance. (...) À cet antexotisme est liée une temporalité que nous qualifions de nodale, au sens où le nœud d'une action, d'une opération dans l'espace, y détermine un Avant et un Après (la temporalité du voyage, en boucle, est liée quant à elle à l'exotisme). Néanmoins, cette connaissance est limitée par les

² Joseph-Marie Jadot, *Blancs et Noirs au Congo belge*, 1929, cité dans Pierre Halen, *Le petit Belge avait vu grand*, Bruxelles, Labor, 1992, p.17.

³ Pierre Halen, *op.cit.*, p.19.

modalités du contrat colonialiste, lesquelles déterminent un dispositif, diversement réparti, de péjoration exotique, c'est-à-dire de méconnaissance et de rejet⁴.

L'opposition contrastée et donnée comme non catégorique aura poussé le linguiste à s'interroger sur ses termes. Se sentant décidément trop innocent au moment d'enseigner de telles définitions, il tâchera d'identifier ce qui les soutient *dans le texte*.

L'exotisme et ses traces linguistiques

À propos de l'*orientalisme* en particulier, Barthes dit qu'il a éternellement visé à « acclimater notre inconnance de l'Asie grâce à des langages connus »⁵. Quant à l'exotisme, en général, voici ce qu'en dit Todorov :

Idéalement, l'exotisme est un relativisme au même titre que le nationalisme, mais de façon symétriquement opposée : dans les deux cas, ce qu'on valorise n'est pas un contenu stable, mais un pays et une culture définis exclusivement par leur rapport avec l'observateur. C'est le pays auquel j'appartiens qui détient les valeurs les plus hautes, quelles qu'elles soient, affirme le nationaliste ; non, c'est un pays dont la seule caractéristique pertinente est qu'il ne soit pas le mien, dit celui qui professe l'exotisme. (...)

Les attitudes relevant de l'exotisme seraient donc le premier exemple où l'autre est systématiquement préféré au même. Mais la manière dont on se trouve amené, dans l'abstrait, à définir l'exotisme, indique qu'il s'agit ici moins d'une valorisation de l'autre que d'une critique de soi, et moins de la description d'un réel que de la formulation d'un idéal. Personne n'est intrinsèquement autre ; il ne l'est que parce qu'il n'est pas moi ; en disant de lui qu'il est autre, je n'ai encore rien dit vraiment ; pis, je n'en sais rien et n'en veux rien savoir, puisque toute caractérisation positive m'empêcherait de la maintenir dans cette rubrique purement relative, l'altérité. (...) Ici, on chérit le lointain parce qu'il est lointain : il ne viendrait à l'esprit de personne d'idéaliser des voisins bien connus (l'anglophilie des XVIIIe-XIXe siècles n'est pas un exotisme). Les meilleurs candidats au rôle d'idéal exotique sont les peuples et les cultures les plus éloignés et les plus ignorés. Or la méconnaissance des autres, le refus de les voir tels qu'ils sont peuvent difficilement être assimilés à une valorisation. C'est un compliment bien ambigu que de louer l'autre simplement parce qu'il est différent de moi. La connaissance est incompatible avec l'exotisme, mais la méconnaissance est à son tour inconciliable avec l'éloge des autres ; or, c'est précisément ce que l'exotisme voudrait être, un éloge dans la méconnaissance. Tel est son paradoxe constitutif.⁶

L'intention de *valoriser* l'Autre nous paraît toute relative à travers les trois textes de Loti que nous avons retenus. Il nous semble relever au contraire de trois modes de rapport exotique à l'Autre plus directement révélateurs de l'attitude exotique : l'idéalisation (presque mélancolique dans l'extrait d'*Aziyadé* – annexe 1), la terreur (finalement désamorcée dans l'extrait des *Derniers jours de Pékin* – annexe 2) et l'ironie (sans la moindre vergogne dans l'extrait de *Madame Chrysanthème* – annexe 3). Du point de vue linguistique, nous relevons les traits suivants (parfois plus marqué dans un texte que dans les autres)⁷:

⁴ *Ibid.*, p.23.

⁵ Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Flammarion, 1984, p.8.

⁶ Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989, p.297.

⁷ Nous soulignons dans tous les passages cités.

- le cadre énonciatif toujours de la première personne (notamment soutenu, dans le premier texte, par plus d'une allusion thématiquement explicite à l'identité propre, « vraie », et à la liberté du narrateur: « ma vie *libre* et en plein air », « être *soi-même* et *inconnu* »);
- la claire distinction subséquente de l'autre (et le fort marquage de son altérité par l'intermédiaire thématique de la « poésie » naïve, de la défiance « militaire » ou de l'obséquiosité cérémoniale, respectivement dans les premier, deuxième et troisième textes);
- le caractère vague des descriptions, pour le moins dans les deux premiers textes, où le vocabulaire, mis à part les emprunts sur lesquels nous revenons ci-après, est relativement pauvre ou peu figuratif (« sceau de vétusté et de *mystère* », « histoires *farouches* », « après avoir dîné *n'importe où* » ; « remparts *surhumains* », « troisième muraille, *plus magnifique* », « muraille *du grand mystère* », « à travers les serrures d'une porte *farouche* », « monstres », « chimères », « mille figures grimaçant la *férocité* et la *haine* », mais nulle part décrites...), et joue partout de l'accumulation et du superlatif ou de l'exagération lexicale toujours aussi vide (ce sont ces longues énumérations) ; et pour les superlatifs au sens large, les quelques exemples déjà vus, auxquels on ajoutera ceux-ci : « *microscopiques* tasses bleues », « nouvelle muraille encore *plus somptueuse*, couronnée, sur toute sa longueur *infinie*, par des ornements cornus », « quelque profanation *suprême et inouïe* » ; « coup d'œil maternel aux coques *énormes* de la ceinture », « les amies, les voisines, *tout le quartier* », « et des compliments *infinis* se murmurent à voix basse », « au-dessus de ces deux solitudes, blanches et roses *jusqu'à l'extrême invraisemblance*, qui sont ses joues »...);
- l'emploi extrêmement fréquent de l'adjectif « petit » avec un sens ne fût-ce que partiellement hypocoristique (« Quel charmant *petit* compagnon de route... », « dans quelqu'une de ces *petites* échoppes », « ce *petit* logis si perdu et si paisible » ; « de *petites* cours, de *petits* jardins murés et remurés » ; « une *petite* poupée en toilette », « les *petites* pipes pour les dames, les *petits* pots en bambou », « le *petit* piquet de fleurs d'argent », « ses *petits* yeux percés à la vrille », « avec cette *petite* créature »), emploi qui va de pair avec plusieurs autres expressions de minimisation, comme par exemple, dans cet effet de contraste de la fin du deuxième texte : « le groupe anxieux des personnages qui nous ont amenés, *trottinant* sans bruit sur leurs semelles *de papier* ... dans cette *modeste* chambre close » ;

- un certain nombre d'effets à caractère métalinguistique comme l'utilisation, souvent redondante, de termes empruntés-adaptés, qui tantôt répètent des termes français de l'environnement (« aux *turbés*, aux *mausolées* » ; « aux coques énormes de la *ceinture*, ... son *obi* »), tantôt se laissent lire sans difficulté par le lecteur francophone (« s'arrêter à tous les *cafédjis* ... boire le *café* de Turquie ») – nous les interprétons assez classiquement comme autant de signes d'eux-mêmes, moins dénotatifs que connotant l'exotisme du texte en soi – ;
- et toujours dans le cadre de ces mêmes effets métalinguistiques, les caractéristiques onomastiques du troisième texte, où, à défaut probablement de lisibilité des noms japonais, les traductions trahissent une même réflexivité discursive, du moins dans leur ensemble (mademoiselle Jasmin, madame Prune et monsieur Kangourou) ;
- enfin, mais nous l'avons déjà signalé, l'effet d'amplification basé sur les répétitions (principal ressort de l'effroi du deuxième texte, du « comique » du dernier texte), les accumulations répétitives (comme dans la forme même de la description du premier texte).

L'ensemble de ces trois textes nous paraissait intéressant dans la mesure où, sous trois modalités différentes, que l'on retrouve par ailleurs dans la littérature coloniale, ils montrent bien cependant le déploiement textuel de la barrière infranchissable de l'exotisme. Toute construite sur une tension entre l'ici et l'ailleurs culturel des protagonistes, cette tension n'est jamais dépassée et souvent thématisée (« ce petit logis si perdu et si paisible, dont l'*éloignement* même est un des charmes »), elle est toujours mimée par le maintien de contradictions flagrantes (entre le petit et l'énorme, par exemple), toujours entretenue par le jeu formel entre flou, vague et répétition, accumulation (comme si les dernières compensaient les premiers). Cette tension de la distance est après tout morbide, tant linguistiquement que thématiquement (nous n'avons pas jusqu'ici relevé les fréquentes allusions à la mort – dans le deuxième texte parfaitement évidentes, mais dans le premier aussi : des mausolées aux cimetières en passant par la dévotion d'Achmet). Elle s'exerce aussi entre l'attraction-fascination et la répulsion-dérision, tant que le dialogue ne s'installe pas, tant que rien ne mérite une taille « normale », humaine. Jamais on ne semble atteindre le *plein* ni même le *plain* du langage, toujours exploité dans le trop ou le trop peu.

L'antexotisme: langue, parole, discours

Le texte que nous avons choisi pour illustrer la figure de l'*antexotisme* est à bien des égards un texte hors normes. Roman d'anticipation rédigé en 1926 par un magistrat colonial et publié dans une collection scientifique, la « Bibliothèque politique et économique » chez Payot à Paris, *L'Afrique centrale dans cent ans* est un remarquable effort d'échange et de dialogue colonial.

Nous sommes donc en 2026, et à l'occasion du cinquantenaire de l'Université de Léopoldville, Hanovre, descendant de la couronne britannique, visite en compagnie de Cobourg, descendant de la couronne de Belgique et professeur de sciences coloniales, un territoire qui correspond à cette partie du centre de l'Afrique sous domination belge au moment de la création de l'œuvre. Ils rencontrent un Préfet apostolique et Prieur, un Gouverneur, un planteur noir, un propriétaire noir américain qui leur exposent tour à tour leur vision du pays et de son avenir à l'heure où se célèbre l'anniversaire académique.

Première différence de taille, le roman n'est plus la vision d'un JE omnipotent. Il s'agit d'un réel effort de création fictionnelle porté par un narrateur hétérodiégétique. Mais ce narrateur ne tarde pas à partager son monopole de la parole et chacun des personnages trouve à s'exprimer longuement à la première personne. Il y a donc circulation de la parole et des discours. L'extrait reproduit sur les documents nous montrent la suite immédiate du faite de ce partage-circulation. Il s'agit d'un épisode au cours duquel un roi, mis en place par le gouvernement belge dans le cadre d'un accord de cotutelle administrative et politique, convoque les prêcheurs de toutes les confessions représentées sur son territoire, parce qu'il est confronté au problème de luttes entre ses sujets pour motifs religieux. Son souhait est de se faire exposer toutes les doctrines afin d'établir une ligne officielle qui soit la meilleure pour tous et à tous points de vue. Évidemment, le débat tourne à la foire d'empoigne et le roi doit se résoudre à consulter ses ancêtres.

La scène de l'extrait (annexe 4) nous montre un usage définitivement aplani du langage. L'objectif dénotatif est pleinement récupéré. Le langage ne pose plus problème en soi, mais en tant que véhicule de cette parole et de ces discours multiples, plus ou moins soumis à l'une ou l'autre des composantes de la « formation discursive coloniale ». C'est la circulation des discours qui prime, et que le linguiste pourra analyser comme le propose, par exemple, Laurence Rosier dans ses travaux récents⁸ partis d'une étude du discours rapporté.

⁸ Entre autres: Laurence Rosier, « Du discours rapporté à la circulation des discours: l'exemple des dictionnaires de critique ironique », *Estudios de Lengua y Literatura francesas* (Cádiz), 14, 2003, p.63-81 et Laurence

C'est moins la révélation de l'idéologie à l'œuvre dans le fonctionnement dénotatif/connotatif du langage qui serait ici en cause que la révélation des chemins de l'idéologie à travers le circuit, plus ou moins explicitement mis en scène, qu'elle parcourt dans le passage d'un locuteur-énonciateur à un autre.

En somme, le mouvement antexotique rétablit le langage dans son fonctionnement régulier et requiert de la part du linguiste la reconstruction structurée des marques de cette circulation du discours.

Mais ce rétablissement n'est pas une explication en soi. Celle-ci, c'est dans l'histoire symbolique qu'il faudra la trouver.

Cette histoire – je résume ici une partie des développements de Marc Quaghebeur⁹ – part de la mise en place progressive d'un intérêt pour l'objet colonial, où l'autre est peu à peu assimilé d'abord dans son déplacement en Occident, ce que montre le texte de Lemonnier (annexe 5) extrait d'une nouvelle qui aboutit au suicide d'un jeune noir intégré au personnel d'une maison anglaise – le domestique y acquiert une âme dans la fascination qu'exerce sur lui sa propre image en domestique dans les miroirs de la maison et dans le sentiment, nécessairement déçu, qu'il éprouvera pour la maîtresse des lieux. Cette histoire passe par le déplacement des motifs littéraires de l'Occident en Afrique, ce que montre le texte de Courouble (annexe 6) extrait d'une nouvelle où un colonisateur s'éprend d'une jeune femme présentée sous les traits d'une Vénus au bain, le tout à un moment où n'avaient pas disparu les descriptions relevant de la tératologie exotique, comme le montre le texte de Picard (annexe 7). Cette histoire conduit enfin à la structuration d'un discours du colonisé lui-même (texte 8 en annexe), qui n'échappe pas toujours à l'exotisme envers le Blanc, comme le montre le deuxième texte attribué à Stefano Kaoze (annexe 9), mais s'empare des modes d'expression occidentaux de la raison pour donner une voix à celui qui jusque là n'en avait pas et conduit à la possibilité du partage tel que présenté par Salkin.

En l'état, la recherche doit se borner à noter l'accès, rétabli lui aussi, à l'ordre socialement symbolique du texte littéraire, cet ordre que Todorov négligeait, de son point de vue plus strictement « idéologique ». Le linguiste aura donc indiqué, « sans le savoir », le point de reconstruction d'une histoire parfaitement littéraire.

Rosier, « La circulation des discours à la lumière de l' 'effacement énonciatif' : l'exemple du discours puriste sur la langue », *Langages*, 156, 2004, p.65-78.

⁹ Marc Quaghebeur, « Des textes sous le boisseau », dans Marc Quaghebeur *et al.*, *Papier blanc, encre noire* (2 tomes), Bruxelles, Labor, 1992, t.1, p.VII-LXXXV.

Annexes

1. « Dans le vieux Stamboul » (Pierre Loti, *Aziyadé*, Paris, 1879) – L'idéalisme exotique

Qui me rendra ma vie d'Orient, ma vie libre et en plein air, mes longues promenades sans but et le tapage de Stamboul?

Partir le matin de l'Atmeïdan, pour aboutir à Eyoub ; faire, un chapelet à la main, la tournée des mosquées ; s'arrêter à tous les cafedjis, aux turbés, aux mausolées, aux bains et sur les places ; boire le café de Turquie dans les microscopiques tasses bleues à pied de cuivre ; s'asseoir au soleil, et s'étourdir doucement à la fumée d'un narguilé ; causer avec les derviches ou les passants ; être soi-même et inconnu et penser qu'au logis la bien-aimée vous attendra le soir.

Quel charmant petit compagnon de route que mon ami Achmet, gai ou rêveur, homme du peuple et poétique à l'excès, riant à tout bout de champ et dévoué jusqu'à la mort!

Le tableau s'assombrit à mesure qu'on s'enfonce dans le vieux Stamboul, qu'on s'approche du saint quartier d'Eyoub et des grands cimetières. Encore des échappées sur la nappe bleue de Marmara, les îles ou les montagnes d'Asie, mais les passants rares et les cases tristes ; – un sceau de vétusté et de mystère, – et les objets extérieurs racontant les histoires farouches de la vieille Turquie.

Il est nuit close, le plus souvent, quand nous arrivons à Eyoub, après avoir dîné n'importe où, dans quelque une de ces petites échoppes turques où Achmet vérifie lui-même la propreté des ingrédients et en surveille la préparation.

Nous allumons nos lanternes pour rejoindre le logis, – ce petit logis si perdu et si paisible, dont l'éloignement même est un des charmes.

2. « La cité interdite » (Pierre Loti, *Les derniers Jours de Pékin*, Paris, 1902) – La tétatologie exotique

D'abord, la grande muraille noire, la muraille babylonienne, les remparts surhumains d'une ville de plus de dix lieues de tour, aujourd'hui en ruines et en décombres, à moitié vidée et semée de cadavres. Ensuite une seconde muraille, peinte en rouge sombre de sang, qui forme une autre ville forte, enfermée dans la première. Ensuite une troisième muraille, plus magnifique, mais de la même couleur sanglante, muraille du grand mystère celle-ci et que jamais, avant ces jours de guerre et d'effondrement, jamais aucun Européen n'avait franchie ; nous avons dû aujourd'hui nous y arrêter plus d'une heure, malgré les permis signés et contresignés ; à travers les serrures d'une porte farouche, qu'un piquet de soldats entourait et que des madriers barricadaient par derrière comme en temps de siège, il a fallu menacer, parlementer longuement, avec des gardiens intérieurs qui voulaient se dérober et fuir. Une fois ouverts les battants lourds, bardés de ferrures, une autre muraille encore est apparue, séparée de la précédente par un chemin de ronde, où gisaient des lambeaux de vêtements et où des chiens traînaient des os de mort, nouvelle muraille toujours du même rouge, mais encore plus somptueuse, couronnée, sur toute sa longueur infinie, par des ornements cornus et des monstres en faïence jaune d'or. Et enfin, ce dernier rempart traversé, des vieux personnages imberbes et singuliers, venus à notre rencontre avec des saluts méfiants, nous ont guidés à travers un dédale de petites cours, de petits jardins murés et remurés, où végétaient, entre des rocailles et des potiches, des arbres centenaires ; tout cela séparé, caché, angoissant, tout cela protégé et hanté par un peuple de monstres, de chimères en bronze ou en marbre, par mille figures grimaçant la férocité et la haine, par mille symboles inconnus. Et toujours, dans les murailles rouges au faite de faïence jaune, les portes derrière nous se refermaient : c'était comme dans ces mauvais rêves où des séries de couloirs se suivent et se resserrent, pour ne vous laisser sortir jamais plus.

Maintenant, après la longue course de cauchemar, on a le sentiment, rien qu'à contempler le groupe anxieux des personnages qui nous ont amenés, trotinant sans bruit sur leurs semelles de papier, le sentiment de quelque profanation suprême et inouïe, que l'on a dû commettre à leurs yeux en pénétrant dans cette modeste chambre close.

3. « Mademoiselle Jasmin » (Pierre Loti, *Madame Chrysanthème*, Paris, 1887) – Le sarcasme exotique

J'aperçois, vue de dos, une petite poupée en toilette, que l'on achève d'attifer dans la rue solitaire : un dernier coup d'œil maternel aux coques énormes de la ceinture, aux plis de la taille. Sa robe est en soie gris perle, son obi en satin mauve ; un piquet de fleurs d'argent tremble dans ses cheveux noirs ; un dernier rayon mélancolique du couchant l'éclaire ; cinq ou six personnes l'accompagnent... Oui, évidemment c'est elle, mademoiselle Jasmin... ma fiancée qu'on m'amène!...

Je me précipite au rez-de-chaussée, qu'habitent la vieille madame Prune, ma propriétaire, et son vieux mari ; ils sont en prières devant l'autel de leurs ancêtres. « Les voilà, madame Prune, dis-je en japonais, les voilà! Vite le thé, le réchaud, les braises, les petites pipes pour les dames, les petits pots en bambou pour cracher leur salive! montez avec empressement tous les accessoires de ma réception! » J'entends le portail qui s'ouvre, je remonte. Des socques de bois se déposent à terre ; l'escalier crie sous des pieds déchaussés... Nous nous regardons, Yves et moi, avec une envie de rire...

Entre une vieille dame, deux vieilles dames, trois vieilles dames, émergeant l'une après l'autre avec des révérences à ressorts que nous rendons tant bien que mal, ayant conscience de notre infériorité dans le genre. Puis des personnes d'un âge intermédiaire, puis des jeunes tout à fait, une douzaine au moins, les amies, les voisines, tout le quartier. Et tout ce monde, en entrant chez moi, se confond en politesses réciproques : et je te salue – et tu me salues – et je te resalues et tu me le rends – et je te resalue encore, et je ne te le rendrai jamais selon ton mérite – et moi je me cogne le front par terre, et toi tu piques du nez sur le plancher ; les voilà toutes à quatre pattes les unes devant les autres ; c'est à qui ne passera pas, à qui ne s'assoira pas, et des compliments infinis se marmottent à voix basse, la figure contre le parquet.

Elles s'asseyaient pourtant, en un cercle cérémonieux et souriant à la fois, nous deux restant debout, les yeux fixés sur l'escalier. Et enfin émerge à son tour le petit piquet de fleurs d'argent, le chignon d'ébène, la robe gris perle et la ceinture mauve... de mademoiselle Jasmin ma fiancée...!

Ah! mon Dieu, mais je la connaissais déjà! Bien avant de venir au Japon, je l'avais vue, sur tous les éventails, au fond de toutes les tasses à thé, avec son air bête, son minois bouffi, ses petits yeux percés à la vrille au-dessus de ces deux solitudes, blanches et roses jusqu'à la plus extrême invraisemblance, qui sont ses joues. Elle est jeune, c'est tout ce que je lui accorde ; elle l'est tellement même que je me ferais presque un scrupule de la prendre. L'envie de rire me quitte tout à fait et je me sens au cœur un froid plus profond. Partager une heure de ma vie avec cette petite créature, jamais!

Elle s'avance souriante, d'un air contenu de triomphe, et M. Kangourou paraît derrière elle, dans son complet de drap gris. Nouveaux saluts. La voilà à quatre pattes, elle aussi, devant ma propriétaire, devant mes voisines...

Cependant mon air déçu n'a pas échappé aux visiteuses. M. Kangourou m'interroge anxieux : « Comment te plaît-elle? » Et je réponds à voix basse mais résolument : « Non!... celle-là, je n'en veux pas... Jamais! »

4. « La consultation des ancêtres » (Paul Salkin, *L'Afrique centrale dans cent ans*, Paris, Payot, 1926, rééd. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 2001, p.84-87) – La raison antexotique

Le roi partit en automobile, accompagné du grand féticheur et de la vieille femme. Ils se furent rendus en un quart d'heure dans le lieu sacré où nulle autre personne ne pouvait pénétrer qu'eux-mêmes.

Les tombeaux des ancêtres, entourés d'une clôture à claire-voie faite de troncs de jeunes eucalyptus, étaient gardés par un vieillard chauve, aux membres grêles, qui plia le genou et battit des mains à la vue du souverain. Rhaba Yahna, tournant le dos au cimetière que la coutume lui défendait de regarder, dit :

– Ordonne à mes ancêtres de se transporter dans la grotte, afin qu'ils me conseillent dans l'intérêt de mes sujets.

Tandis qu'il s'éloignait, le gardien se mit à croupetons devant chaque tombe et fit aux mânes des morts la communication royale.

On accédait à la grotte par un sentier à peine visible et tracé entre de hautes herbes et des arbustes épineux. Son entrée était cachée par un fouillis de graminées, d'euphorbes et de bambous. Le lieu, large

et peu élevé, s'éclairait du demi-jour d'une lumière naturelle et le bruit d'une eau souterraine le remplissait d'un grondement.

Rhaba Yahna et ses deux compagnons prirent place sur une pierre. Le féticheur regarda la vieille femme dans les yeux et prononça quelques mots à voix basse en maniant des lawa. Le roi vit bientôt des formes fluides d'hommes, au buste nu et les reins couverts d'une peau de léopard, se glisser dans la grotte et s'asseoir sur le sol, les genoux à hauteur du nez.

Rhaba Yahna salua ses pères de leurs noms et adressa à chacun des mots élogieux. (...)

Le roi exposa à ses pères les troubles religieux qui éclataient parmi ses peuples et les doctrines des prêtres et des missionnaires. « Je dois sacrifier à Lésa, dit-il, car les ennemis des anciens esprits sont trop nombreux. Les prêcheurs que j'ai réunis à ma cour sont tous bons, mais chacun d'eux soutient que le culte des autres est mauvais. Que faire? »

Des rires méchants éclatèrent dans la grotte.

– Les Blancs et les étrangers, dit Mango Balata, ne savent ce qu'ils veulent. C'est pourquoi leurs nouveautés n'ont ni commencement ni fin. Les esprits et les génies des Bantous sont très forts et nos enfants savent comment les satisfaire. Ils donnent de bonnes récoltes, de bonnes chasses, la protection contre la foudre, des femmes chastes et fécondes. Maintenant les démons du dehors veulent tout changer! Il faut sacrifier à Lésa et personne ne sait comment! Ah! ah! ah!

LE FONDATEUR. – Les changements sont des maux inévitables comme les maladies.

LE ROI. – Toumba m'a dit : « Ton grand oncle Ngoïe est le fils de Lésa et le frère de Jésus, le puissant Esprit des Blancs : il a promis de sauver la race des Noirs ; les Blancs vont partir. »

MWANA MOUTWALÉ. – Il y a cent ans qu'on prédit, à chaque lune, le départ des Européens. Ngoïe est mon fils. Je l'ai engendré d'une femme très bonne, mais les Pères l'ont rendue folle. Ngoïe n'est pas le fils de Lésa.

LE FONDATEUR. – Qu'en sais-tu? Les Blancs ne disent-ils pas que Lésa s'est incarné dans leur grand esprit, Jésus? Ils ont peut-être raison. Nous-mêmes, ne nous réincarbons-nous pas? Lésa te dit-il tout ce qu'il fait? Il a pu s'incarner en toi, sans que tu le saches, lorsque tu fécondais la mère de Ngoïe.

MANGO BALATA. – Ngoïe est-il puissant chez nos peuples?

MWAMBO TALA. – Il est puissant, très puissant.

MANGA BANA. – C'est vrai, il est très puissant.

Mais plusieurs ancêtres recommandaient la fidélité aux anciens esprits. Car, disaient-ils, si nos offrandes ne plaisent pas à Lésa, il sera indifférent à nos demandes. Tous demeurèrent silencieux dans une cruelle indécision.

MWAMBO TALA. – La présente difficulté est plus grande que celle que nous eûmes à résoudre lors de l'invasion de notre sol par les Blancs, car les Blancs partiront un jour, mais les esprits ne pardonnent pas.

MALANGA KAPOULATA. – S'ils sacrifient à l'un ou à l'autre des nouveaux esprits, nos enfants feront-ils encore des libations aux tombes des ancêtres? S'ils oublient ces bonnes habitudes, qu'ils redoutent la colère des mânes!

LE ROI. – Nos sujets abandonneront-ils les mânes des ancêtres? Nos sujets sont-ils impies et corrompus?

LE FONDATEUR. – Les changements sont inévitables comme les maladies.

MAINÉ MANZA. – Choisis le Lésa du désert, puisque, par lui, tu chasseras les Blancs.

LE ROI. – Les Blancs de Boula Matari [chef du Gouvernement belge, NDLE] sont bons. N'ont-ils pas respecté mes droits?

LES PLUS INTRAITABLES DES ANCÊTRES. – Ah! ah! ah! Destructeurs, voleurs de terres, vendeurs de paroles.

LE ROI. – Les Blancs sont bons pour moi. Ne sont-ils pas les plus forts?

MANGO BALATA. – Sois rusé et dissimule! Fais semblant d'adopter un des esprits des prêcheurs, mais que nos enfants continuent à honorer nos anciens fétiches.

MWANA MOUTWALÉ. – Lésa sera mécontent, car notre cœur sera absent de ces offrandes et les esprits seront irrités du culte que nous rendrons à Lésa! Ah! ah! ah!

La discussion devint ardente et confuse. Tous étaient d'accord pour n'honorer qu'un grand esprit d'une puissance avérée. Le Christ avait des partisans car, étant le dieu des Blancs, il participait de leur force. Ngoïe, en sa qualité de fils noir de Lésa, était défendu par cinq des ancêtres qui promettaient au roi de brillantes destinées s'il se ralliait à lui. Le fondateur hésitait entre le ngoïsme et l'islam, qui respectait l'esclavage domestique et la polygamie.

Le roi se leva et dit:

– J'obéirai à mes aïeux, car ils sont mes guides, comme ils avaient eux-mêmes leurs ancêtres pour guides. Allez en paix. Je ferai porter sur vos tombes des cuisses d'antilopes, du poisson séché et de la bière d'éleusine.

Les formes fluides s'évanouirent au regard de Rhaba Yahna, et il sortit de la grotte avec le féticheur et la vieille femme.

5. « Portrait d'un nègre en domestique » (Camille Lemonnier, Gim, dans *C'était l'été...*, 1900, cité dans Marc Quaghebeur, *op.cit.*, p. XVII, n.6 et p. XVIII, n.2) – Naissance, dans le miroir occidental, d'une conscience assimilable...

Gim, assurément, se trouvait très beau dans l'empois, à son gré jamais assez zinguant, de son haut col blanc qui lui tranchait la tête comme du luisant d'un coup de cimeterre. Il n'avait jamais fini de tirer la blancheur raide de ses manchettes jusqu'à ses ongles finement bleus. Cette fraîcheur heureuse du blanc hypnotisait sa rétine vierge habituée aux lumières crues et plates de la savane, inhabile à réfléchir le nuancement du prisme. Et quand ce n'était pas dans les miroirs, c'était dans les tessons de verre, les couvercles de boîtes à sardines, dans ses boutons de manchettes en simili-or et jusque dans le vernis de ses bottines qu'il savourait l'orgueil de s'apparaître transfiguré, comme si son mufler de moricaud, aux mobiles reflets du démesuré col blanc, eût définitivement acquis la blancheur grasse d'un visage européen(...)

S'il eût continué à vivre là-bas dans la forêt, peut-être, avec la souplesse fuselée et agile de son torse, eût-il été le beau jeune homme noir aimé des petites guenons de la tribu, l'ardent et fringant guerrier dansant la danse du scalp avec des bonds hauts de dix pieds. Mais ici, le sens de la mesure déplorablement lui échappait.

6. « Portrait d'une négresse en Vénus » (Léopold Courouble, *Voyage à Bankana*, 1900-1901, cité dans Marc Quaghebeur, *op.cit.*, p.XXXVIII-XXXIX) – Miroir, dans le regard occidental, d'une conscience assimilatrice...

Elle est grande, souple, drapée dans un pagne aux vives couleurs qui laisse à découvert ses épaules magnifiques. La tête ronde, que les cheveux crépus coiffent comme d'une sorte de masque sarrazin, porte sur un cou de statue antique.

Et la figure, éclairée de profonds yeux – des yeux sans cils comme ceux de Mona Liza – est très douce, mélancolique, sans le nez épaté ni les lèvres retroussées en groin de l'Africaine.

Autour de ses poignets et des fines chevilles serpentent de gros fils de laiton. (...)

Cependant elle s'arrête, gazelle surprise, un peu effarouchée de ma présence. Soudain, elle se décide. D'un joli geste, elle relève son pagne, découvre ses jambes nerveuses, s'avance dans l'eau fine et puise au courant.

Et quand là-bas, sur la zila, elle s'en retourne, le buste projeté en avant, le bras gauche arrondi en anse pour soutenir l'amphore posée sur sa tête, j'éprouve un émoi singulier. Un désir, mon premier désir tressaille dans ma chair...

7. « Incessamment nous rencontrons ces porteurs... » (Edmond Picard, *En Congolie*, 1896, cité dans Marc Quaghebeur, *op.cit.*, p.XXXIII-XXXIV) – Visions d'un 'pèlerin de la saison sèche'

Incessamment nous rencontrons ces porteurs, isolés ou en file indienne, noirs, noirs, misérables, pour tout vêtement ceinturés d'un pagne horriblement crasseux, tête crépue et nue supportant la charge, caisse, ballot, pointe d'ivoire, manne bourrée de caoutchouc, baril, la plupart chétifs, cédant sous le faix multiplié par la lassitude et l'insuffisance de la nourriture, faite d'une poignée de riz et d'infect poisson sec, pitoyables cariatides ambulantes, bêtes de somme aux grêles jarrets de singes, les traits contractés,

les yeux fixes et ronds dans la préoccupation de l'équilibre et de l'hébétéude de l'épuisement. Ils vont et reviennent ainsi, par milliers, organisés en un système de transport humain, réquisitionnés par l'État armé de sa force publique irrésistible, livrés par les chefs dont ils sont esclaves et qui raflent leur salaire, trottinant les genoux ployés, le ventre en avant, un bras levé en soutien, l'autre s'appuyant sur un long alpenstock, poudreux et sudorant, insectes échelonnant par les monts et par les vaux leur processionnaire multitude et leur besogne de Sisyphe, crevant au long de la route, ou, la route finie, allant crever de surmenage dans leur village. (...)

Ces villages, je les ai vus, habités encore, là où l'avancée de l'œuvre européenne n'est à présent qu'une vague et discrète venue d'ingénieurs isolés et inoffensifs, étudiant les passages, sans la turbulence de l'armée terrassière et l'effroi qui bruisse autour d'elle. Je les ai vus dans leur riant et idyllique décor, dans l'élégance inconsciente et l'esthétisme instinctif de leur organisme. Au milieu d'un bois, au profond d'un bois, de l'épais tissu d'un bois cousu de lianes pleurantes, unissant les cimes au sol par leurs sarmenteuses guirlandes. Les ananas foisonnent, serrés comme l'herbe. Des sentiers dessinent un labyrinthe sous les feuillures, incessamment brisés et contournés en pistes de gibier. Leurs longues torsades mènent à la clairière centrale où seuls les bananiers producteurs de vin que le nègre taille d'une encoche d'écoulement comme on vrille un tonneau plein, enveloppent les cases et les ombragent de leurs aristocratiques verdure de serre chaude européenne.

8. « Activer la raison des Noirs » (Stefano Kaoze, *La Psychologie des Bantu*, 1910-1911, cité dans Marc Quaghebeur, *op.cit.*, p.LII) – Un essentialisme pour le dialogue?

Elle y est sans être respectée et personne ne s'en occupe, pourvu qu'on fasse ce qui est nécessaire pour l'existence. Elle est endormie. Cependant, elle y est. Comment le sais-je? Ai-je vu cette intelligence dans l'âme de chaque Mwina-Marengu? Je dirai, je connais l'extérieur de plusieurs, je sais la manière de raisonner de mes compatriotes.

En Europe, tous n'ont pas une intelligence de même degré, cela va en montant, je suppose. Ici, il y a des individus plus intelligents que moi. Ceux-ci ne sont pas du nombre d'une douzaine ; ils sont nombreux. Évidemment, quand on parle avec eux, il faut raisonner d'une manière très simple, jeter loin tous les termes trop scientifiques, alors on verra. Pour cela, ou il faut être noir dont ils n'ont pas peur, noir simple, et dans sa tenue et dans sa parole, ou bien il faut être blanc par le corps et noir par l'intérieur, c'est-à-dire réfléchissant comme les Noirs (comme le capitaine Joubert).

9. « Tout nous paraissait blanc chez ces étrangers » (Stefano Kaoze, dans *La Libre Belgique* du 18 avril 1921, cité dans Marc Quaghebeur, *op.cit.*, p.LIII) – Un mythe d'origine pour l'arrivée du colon.

Tout nous paraissait blanc chez ces étrangers, les vêtements aussi bien que la peau, seuls leurs pieds étaient noirs. Ces pieds nous paraissaient anormaux car ils ne comportaient pas de doigts comme les nôtres, en fait, nous n'avions jamais vu d'hommes chaussés de souliers, voilà l'origine de notre méprise.

Les gens du village, quant à eux, voyant les Blancs venir avec leur suite par le lac Tanganika, ont pensé que eux aussi, étaient sortis d'une "immense forêt d'eau" comme notre ancêtre Kyombe, ses épouses, ses enfants et les membres de nos six clans.

Ils situaient cette « forêt d'eau » bien au-delà du Tanganika, vers l'Océan Indien.

IVAN EVRARD

Universidad de Oviedo

La percepción de España en los relatos de viajeros francocanadienses del siglo XIX

En la segunda mitad del siglo XIX, especialmente en su último tercio, comienzan a llegar a España viajeros francocanadienses. El viaje a España forma parte en esa época de un periplo más amplio que incluye diversos países europeos, especialmente Inglaterra y Francia, metrópolis sucesivas de Canadá, e Italia porque allí se encuentra Roma, capital del catolicismo que constituye una de las características diferenciadoras y constantemente reivindicadas por un Canadá francófono deseoso de distinguirse de sus vecinos anglófonos protestantes, sean éstos canadienses o estadounidenses.

En las fechas en las que visitan España los viajeros canadienses existe ya una larga tradición literaria que describe un país que pusieron de moda los escritores románticos. Herederos de la cultura francesa por su historia colonial, los viajeros que llegan a España desde el Canadá francófono son buenos conocedores de la literatura francesa y de la imagen que ésta transmite de España. Su percepción del país visitado se elaborará asimilando y transmitiendo esta imagen o bien rechazándola y, en algunos casos, ignorándola. Es esta particular percepción de España por viajeros no europeos pero formados en la cultura europea, cuyo análisis abordaremos aquí.

Los viajeros y sus viajes

La narración del viaje está directamente condicionada por la época en la que tiene lugar el desplazamiento así como por la condición del viajero. Los relatos de viaje a España, si exceptuamos los artículos publicados por L-R Masson¹, se sitúan entre los años 1880 y 1889, considerados como los de la edad de oro francocanadiense del relato de viajes en el siglo XIX. Los viajeros a España pudieron beneficiarse en esos años del progreso de los transportes, utilizando un barco de vapor más rápido así como el ferrocarril para sus desplazamientos. Durante la primera mitad del siglo, viajar a Europa suponía disponer de al

¹ Louis-Rodrigue Masson publicó tres artículos sobre España en 1866, 1867 y 1871. Al contrario que los otros viajeros, su autor no publicaría ninguna otra obra literaria y no recogería más tarde estos artículos en volumen, razones por las cuales no los hemos incluido en este estudio.

menos dos meses para el viaje marítimo de ida y vuelta mientras que a finales de siglo el mismo viaje se realizaba en unos 18 días.

De los cinco viajeros francocanadienses que han dejado testimonio escrito sobre la España decimonónica, el único que dedica un volumen completo a España es Adolphe-Basile Routhier aunque su obra *A travers l'Espagne. Lettres de voyage*² incluye también, además de un largo estudio sobre la literatura española, un extenso “Voyage dans le nord de l’Afrique”. Faucher de Saint-Maurice, en su viaje de cinco meses, recorre Francia, Túnez y Argelia y desde este país se embarca en Orán hacia la localidad francesa de Port-Vendres, viaje durante el cual el barco hará una breve escala de unas horas en Cartagena, en octubre de 1888. En un relato en dos volúmenes que suman 1066 páginas³, España ocupa en el primero de los tomos unas seis páginas pues no es país que se desee visitar sino ante el que se pasa camino de otras tierras.

También Honoré Beaugrand⁴, durante seis meses, viajará de Europa a África donde recorre Argelia y Túnez, y como Faucher de Saint-Maurice, navega desde Orán pero hasta Cartagena. Durante los doce días que pasa en España, Beaugrand visita Murcia, Ciudad-Real, Córdoba, Sevilla, Granada, Toledo y Madrid. Desde allí y camino de la frontera francesa, visita El Escorial, continúa su viaje a Valladolid donde pasa la noche para seguir su ruta en tren hasta Burgos, ciudad que visita y desde la que coge un tren de noche que le llevará hasta Hendaya. Gran parte de esos doce días transcurridos en España, Beaugrand los ha pasado en trenes de cuyo lentitud no cesa de quejarse, al igual que lo hacen otros viajeros. Si en el caso de Faucher de Saint-Maurice podemos pensar en una falta de interés por visitar España o, al menos, no el suficiente como para incluir el país en su itinerario, la explicación que da Beaugrand de la rapidez de su viaje español es convincente. De salud delicada, propenso a enfermedades respiratorias y buscando en otros climas la salud, Beaugrand cae enfermo en Argel. El médico le aconseja volver a Francia para restablecerse en el benigno clima de Pau o bien de Tarbes, pero Beaugrand llega a un compromiso con el doctor para no prescindir del viaje a España, mostrando así su indudable interés por el país:

cela me ferait perdre mon voyage d'Espagne. Nous avons fait un compromis. Il me permet de passer par l'Espagne à condition de n'y séjourner que pendant dix jours, dont deux seulement à Madrid. Il paraît que le climat de Madrid, en hiver, est tout ce qu'il y a de plus dangereux pour

² Québec, Imprimerie générale A. Côté et Cie, 1889.

³ Faucher de Saint-Maurice, N., *Loin du pays. Souvenirs d'Europe, d'Afrique et d'Amérique*, Québec, Imprimerie générale A. Côté et Cie, 1889.

⁴ Beaugrand, H., *Lettres de voyage. France, Italie, Sicile, Malte, Tunisie, Algérie, Espagne*, Montréal, Presses de La Patrie, 1889.

ceux qui souffrent de la poitrine et je n'aimerais pas à renouveler l'expérience que je viens de faire d'une bronchite aiguë compliquée d'asthme.⁵

En cuanto a Jules Tardivel⁶ no llega hasta África sino que durante siete meses y medio, desde septiembre de 1888 hasta abril de 1889, visita Irlanda, Inglaterra, Francia, Bélgica y Holanda, Italia y España. Desde Francia se desplaza expresamente a España para visitar ciertas congregaciones y algunos lugares de culto católico del País Vasco, Aragón y Cataluña, excursión que dura seis días (del 25 al 31 de diciembre). El carácter fundamentalmente religioso de su viaje le hace dejar de lado las tierras infieles del norte de África.

A pesar de la diversidad de estos relatos de viaje a España hay en ellos ciertos elementos comunes que pueden deberse, en primer lugar, a los autores viajeros que comparten algunas características propias de la condición de escritor en la incipiente literatura del Canadá francés del siglo XIX. Todos ellos tienen en común su compromiso político, de signo conservador en la mayoría de los casos, y su dedicación a una profesión además de a la literatura que por sí sola no permite vivir al escritor francocanadiense de finales del siglo XIX. El periodismo es el medio de vida para Beaugrand y Tardivel, un periodismo combativo situado en los extremos de la vida política. Honoré Beaugrand es un liberal radical, defensor de ideas anticlericales y republicanas que suscitaron numerosas polémicas en el Quebec conservador de la época. Jules Tardivel es un católico ultramontano que defiende un Quebec independiente de Canadá para preservar la religión católica y su identidad francófona y llevar a cabo en América una misión civilizadora. El funcionariado y la carrera judicial son las profesiones de Faucher y Routhier respectivamente, profesiones que no excluyen ni las publicaciones en la prensa ni la participación en la política, de forma directa – nombramiento de diputado – o indirecta – cargos judiciales de responsabilidad política. Todos ellos son autores de obras literarias por las que han pasado a formar parte de la historia literaria quebequesa sin ocupar en ella un lugar destacado. Faucher es un autor prolífico, que ha dejado abundantes ensayos, cuentos y relatos de viaje sin que en su producción sobresalga una obra concreta. Lo mismo puede decirse de Routhier, además de ensayista, poeta, crítico literario, autor de relatos de viaje y de novelas que siguen la moda creada por el cardenal Wiseman con *Fabiola*. De Honoré Beaugrand cabe destacar su volumen de leyendas populares canadienses *La Chasse-galerie* así como la novela *Jeanne la fileuse* que explica las razones de la

⁵ Beaugrand, H., *op.cit.*, p.254.

⁶ Tardivel, J., *Notes de voyage. France, Italie, Espagne, Irlande, Angleterre, Belgique et Hollande*, Montréal, Eusèbe Senécal et Fils, imprimeurs-éditeurs, 1890.

emigración de los francocanadienses a Estados Unidos, oponiéndose con ello a las tesis oficiales que condenaban dicha emigración y propugnaban la colonización de las tierras quebequesas. Tardivel, además de sus escritos periodísticos, ha dejado la novela *Pour la patrie* en la que propugna un Quebec independiente y católico. Las obras literarias de estos autores están pues directamente vinculadas a su ideología y pretenden antes que nada ilustrar unas ideas.

El aumento considerable de la producción de relatos de viajes en el Canadá francófono, llegando incluso a desplazar a la novela, se explica en esta época, además de por la transformación de los medios de transporte y la influencia del romanticismo francés, por el particular modo en que se constituye la literatura francocanadiense en la segunda mitad del siglo XIX. Orientada hacia unas posiciones conservadoras, se presenta como católica, moral y nacionalista. Como lo ha estudiado Pierre Rajotte⁷, el relato de viajes constituye en apariencia un género inofensivo para la ideología de la época al presentarse como un discurso sobre la realidad y no como una ficción. Es útil pues es obra de información o de erudición que permite descubrir nuevos horizontes e informa tanto sobre el Canadá francés, su historia y geografía, como sobre la exterioridad amenazante de la que recoge información. De hecho, los relatos de viaje no fueron, al contrario que otros géneros, objeto de la censura eclesiástica e incluso sirvieron para ensalzar el catolicismo en los viajes a Roma o Jerusalén y para condenar la inmoralidad en los viajes a París, como es el caso del relato de Tardivel.

La percepción de España

Si exceptuamos el viaje de Tardivel, la ideología de estos autores viajeros, aunque presente, permanece en un segundo plano en sus relatos. Tardivel, por el contrario, no oculta sus propósitos y expone claramente sus intenciones: es un ultramontano combativo que viaja para comprobar el estado del catolicismo en Europa y para reafirmarse en sus convicciones. Su obra cumple lo expuesto en el prólogo, no pretende hacer solamente una crónica de su viaje sino una obra de reflexión, original y sincera, que no imita a nadie: « je ne parle que de ce que j'ai vu et entendu, et j'en dis ce que je pense, m'occupant assez peu de suivre les sentiers battus, soit en traçant mon itinéraire, soit dans mes appréciations »⁸. Tardivel consigue su objetivo pues su relato es el más personal y original de los analizados.

⁷ Rajotte, P., *Le récit de voyage au XIX^e siècle. Aux frontières du littéraire*, Montréal, Triptyque, 1997.

⁸ Tardivel, J., *op.cit.*, p.6

Puede decirse de todas estas obras que, aunque influenciadas por los relatos de viaje de los románticos franceses, no aspiran a ser ante todo obra estética sino informativa. En el viaje romántico, además de la vocación referencial o descriptiva, prima el componente subjetivo, se afirma en él un sujeto que comenta sus experiencias y reacciones personales. Y, sobre todo, cambia la función de la escritura pues la narración se convierte en el objeto mismo del viaje que pretende elaborar un relato singular, aportar nuevas formas expresivas, en suma, hacer una obra artística⁹. En los relatos de viaje francocanadienses no encontramos estas características sin duda porque, en las fechas en las que se realizan, se impone más que nunca la observación de Flaubert en 1866: « Le genre voyage est par soi-même une chose presque impossible. Pour que le volume n'eût aucune répétition, il aurait fallu vous abstenir de dire ce que vous avez vu »¹⁰. Los viajeros francocanadienses observan, describen y catalogan el mundo concreto que les rodea, conscientes de que esta tarea ya ha sido hecha por sus predecesores. Como lo precisa Beaugrand, emplean la nomenclatura, enumerando a veces simplemente lo visto, como lo hace este autor al principio de su viaje, al ofrecer, por ejemplo, la lista completa de la flota de la Compagnie Générale Transatlantique, con el nombre de cada barco, su tonelaje y sus caballos.

España no escapa a este procedimiento enumerativo. Abrumado por la riqueza monumental de Sevilla, Beaugrand confiesa que no puede visitar toda la ciudad y que ofrecerá a su lector un resumen de la Sevilla presentada por la obra de Germond de Lavigne, *Itinéraire général de l'Espagne et du Portugal*. Después de una presentación general de la ciudad y de su catedral, los demás monumentos son simplemente enumerados así como los sevillanos célebres. Granada es descrita de igual forma, explicando claramente el autor su proceder, justificado por la estancia de un solo día en la ciudad: « Je me contenterai d'un court aperçu historique et d'une nomenclature des superbes choses que l'on peut y admirer »¹¹. Se impone otra vez la enumeración para el resto de las ciudades visitadas. Lo apresurado del viaje no justifica el procedimiento enumerativo como sustituto de la descripción, a no ser que tengamos en cuenta, además, la conciencia que puede tener el viajero de repetición. Pero al resumir la información de la guía, el viajero hace desaparecer bajo la lista de monumentos la

⁹ Vid. Berchet, J-C., "La préface des récits de voyage au XIX^e siècle" in György Tverdota (ed.), *Ecrire le voyage*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994; Le Huenen, R., "Qu'est-ce qu'un récit de voyage?", *Littérales*, nº7, 1990.

¹⁰ Citado por Le Huenen, R., "Le voyage romantique: de la lecture à l'écriture" in Guyot, A. et Massol, C., *Voyager en France au temps du romantisme*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2003.

¹¹ Beaugrand, H., *op.cit.*, p.288.

realidad de los mismos no restituida por la descripción ausente. Bajo un aparente exceso de información la realidad vista se esfuma.

El resumen de la fuente intertextual es un procedimiento frecuente en Routhier, buen conocedor de otros viajes a España y de los hispanistas franceses. En más de una ocasión citará a Gautier, cuyo itinerario sigue en Burgos, pero mientras que la descripción de esta ciudad supone en Gautier casi dos extensos capítulos de su viaje a España (capítulos IV y V), en Routhier se limita a cinco páginas. Al contrario que Gautier, Routhier no describe el interior de la catedral. Se detendrá debajo de la ornamentada cúpula pero a partir de ahí se limitará a expresar su impotencia narrativa ante toda la belleza que encierra la catedral, con fórmulas del tipo: «« Que vous dirais-je maintenant des (...) ? Comment vous décrire (...) ? Quels coups de pinceau pourraient vous représenter (...) ? Quel volume suffirait à vous énumérer (...) ? » para concluir: « Non, je renonce à ce travail impossible. »¹² y terminar su visita citando literalmente a Gautier, aunque no aparezcan las comillas:

Quand je sortis de la cathédrale de Burgos, il me semblait que j'avais traversé tout un monde évanoui. Une mélancolie profonde m'oppressait, et, comme Théophile Gautier lui-même l'éprouva, tout viveur qu'il fût, je n'aspirais plus qu'à me retirer dans un coin, à me mettre une pierre sous la tête, pour attendre dans l'immobilité de la contemplation, la mort, cette immobilité absolue.¹³

En Gautier, la expresión de la impotencia y el desánimo nacen de la comparación de la magnificencia de la catedral con su propia obra de escritor, hojas de papel que no permanecerán en el tiempo como la piedra pero que aspiran a ello. Aunque su reflexión presente la apariencia del nihilismo, sirve de hecho para cobrar un nuevo impulso y, consciente de un cansancio no justificable con respecto a los esfuerzos de siglos pasados, seguir la narración y descripción comenzadas. En Routhier, al contrario, la reflexión se termina en sí misma y sirve, narrativamente, para evitar la descripción y terminar abruptamente el recorrido por Burgos.

La belleza de lo visitado se convierte con frecuencia, y paradójicamente, en una justificación de la ausencia de descripción y no ya porque el autor manifieste no encontrar las palabras adecuadas o no poseer los medios estilísticos suficientes, como hemos visto anteriormente. La abundancia de lo visto exigiría, al menos, una enumeración que puede considerarse aburrida, tal como lo manifiesta Routhier en Granada: « Il deviendrait fastidieux

¹² Routhier, A. B., *op.cit.*, p.30.

¹³ Routhier, A. B., *ibid.*

de pousser plus loin la description de toutes les beautés de l'Alhambra. Car chaque tour en contient de nouvelles, et leur énumération seule serait un long travail" »¹⁴.

Confrontados al problema de la referencialidad que se plantea ineludiblemente en el relato de viajes, los viajeros, que desean reflejar lo más exactamente posible lo que han visto, se percatan de la dificultad del empeño. Por ello, deciden a veces no describir, decisión que justifican de modo variado: aducen su incapacidad para describir tanta belleza o su deseo de evitar la repetición de lo dicho por otros viajeros. Además del referente real, el país visitado, el viajero se encuentra con un referente textual, sus lecturas de otros viajes, su formación humanista, sus guías de viaje, y la combinación de ambos referentes se resuelve con frecuencia con el encubrimiento de la realidad por el referente textual. Conscientes de que su esfuerzo descriptivo no aportará datos inéditos sobre un país tan visitado y contado por los románticos, los viajeros delegan a veces su función narrativa en los autores que les han precedido.

Si exceptuamos Tardivel, que cumple su propósito anunciado de no seguir otras apreciaciones que no sean las suyas propias, en todos los viajeros encontramos referencias intertextuales. El relato de viajes es un género que practica abundantemente la intertextualidad, con o sin la mención de las fuentes utilizadas. Los lugares visitados, sobre todo ya a finales del siglo XIX, lo han sido por muchos viajeros que han escrito numerosos relatos de modo que es difícil prescindir de esas obras, algunas de las cuales son de obligada referencia. Es precisamente en esas obras de referencia, por su calidad y éxito literarios, donde puede encontrarse la razón del viaje a un país determinado, al formarse el futuro viajero en su lectura una idea del país todavía no visitado que le impulsará a emprender el viaje. De modo que no es extraño citar o tener presente en la escritura unas obras que han originado el deseo de viajar. Lo que llama la atención en los viajeros francocanadienses es que citan muy a menudo sus fuentes y las emplean con profusión. No suelen atribuirse como propio lo ajeno. Sin embargo, la longitud de los pasajes citados es a veces desconcertante pues no se trata de unas breves líneas o de algún párrafo sino que pueden aparecer varias páginas del texto citado.

La originalidad, perseguida por todo escritor a partir del siglo XIX, se vuelve especialmente difícil en el relato de viajes. Los países recorridos ya han sido descritos por lo que la tarea del viajero es ardua pues no puede eliminar la descripción de lo visto, y contado ya por otros viajeros, sin que desaparezca su propio relato pero si describe, su relato será, en

¹⁴ Routhier, A. B., *op.cit.*, p.99.

mayor o menor grado, una repetición de lo ya dicho por los que le precedieron en las tierras visitadas. Bien es verdad que este problema afecta a toda la literatura en la medida en que ningún escritor aborda una tierra virgen ni en cuanto a los temas tratados ni en lo que concierne al lenguaje utilizado. La dificultad específica del relato de viajes en el siglo XIX radica sin duda en el hecho de que no renuncia a su función documental, y por ello ha de seguir caminos ya trillados, al mismo tiempo que los valores de originalidad y subjetividad que imperan desde el siglo XVIII se ciernen sobre el relato como un ideal a alcanzar y como único medio por el que el viajero puede desmarcarse de las guías de viaje y de los escritores que le precedieron.

A finales del siglo XIX el viaje a España ya no está de moda pues es de sobra un país conocido y descrito. Cada vez se parece más a Europa, tal como lo constatan los viajeros que, sin embargo, se esfuerzan en señalar ciertas especificidades que la diferencian de los otros países y que en los relatos francocanadienses analizados se oponen al modo de vida norteamericano, ajetreado y preocupado más por los negocios que por la espiritualidad. A pesar de sus observaciones sobre ciertas características arcaicas de la vida española, Beaugrand no presenta una España pintoresca sino que en cada ciudad descrita precisará la industria, el comercio o las riquezas de las que dispone su economía con lo que desaparece la imagen de la España tópica anclada en el pasado y aparece una España industrial y dinámica. Tardivel evitará también los tópicos al dejar de lado la abundante literatura sobre el país y contar solamente con sus percepciones. En función de su ideología, valora lo que opone España al materialismo norteamericano. Es sin duda el relato de Routhier, el más largo y complejo de todos ellos, el que recoge y transmite una imagen romántica de la que difícilmente se desprende el autor, aunque a veces manifieste su disconformidad con ciertos estereotipos heredados, tales como la belleza de las españolas o de las gitanas. En su libro aparecen claramente todas las contradicciones y dificultades que encuentra el narrador de viajes en esa época, dividido entre el deseo de describir lo visto y la imposibilidad de no repetir y, aún más, de alcanzar la originalidad.

CARMEN FERNÁNDEZ SÁNCHEZ

Universidad de Oviedo

Perception de la réalité des événements historiques et politiques reflétés dans les manuels de français pour Espagnols de la 2^{ième} moitié du XIX^e au début du XX^e siècle

Les auteurs de manuels, qu'ils soient français ou espagnols, laissent transparaître les préoccupations de leur temps et, en particulier, les incidents ou événements qui bouleversent la vie quotidienne de chacun des deux pays. Il ne s'agit pas encore de ce qu'on appellera par la suite des « notions de civilisation française » mais, dans certains cas, nous sommes en présence de documents authentiques, témoignages de la réalité historique.

La forme sous laquelle se présentent ces allusions historiques est variée. Dans certains cas elle peut ne comprendre que quelques lignes, au cours d'une explication grammaticale un exemple surgit évoquant un fait contemporain. Dans d'autres, nous sommes en présence d'un texte signé par un écrivain ou un personnage politique célèbre. Quelques textes militaires sont des allocutions aux troupes avant le combat ou bien après celui-ci. D'autres fragments sont de véritables manifestes politiques où la réalité historique est livrée aux élèves chargée de connotations franchement orientées. Enfin d'autres textes sont de véritables morceaux de bravoure où s'exalte un lyrisme patriotique –patriotisme espagnol et patriotisme français s'unissant alors en un même chant glorifiant les vertus du Patriotisme.

En 1845, la loi Moyano instaure la création de lycées de province. A partir du moment où le manuel de français s'adresse à des écoliers, à des adolescents, il devra remplir une fonction civique: former des citoyens. L'éducation se fera par l'école. On inclut donc dans le manuel des textes historiques qui serviront d'exemples de conduite et qui instruiront l'étudiant sur les faits contemporains du pays dont il étudie la langue et aussi de son propre pays. Pour cette raison, l'événement récent, encore « chaud » apparaît très souvent et le manuel de français devient alors instrument de culture. Et dans certains cas, car c'est là l'écueil, instrument de manipulation politique.

Les premiers échos d'événements historiques que nous trouvons pour la période de temps qui nous intéresse ici¹ apparaissent dans le manuel d'Hérouart: reflets de l'histoire des

¹ Ce travail fait suite à Fischer Hubert, D., "L'actualité historique véhiculée dans les manuels de français du XIXe siècle: reflets de la Révolution Française, de la guerre d'Indépendance et de l'Épopée napoléonienne", *Le*

siècles passés, mais aussi histoire contemporaine. Advenu huit ans avant la publication de ce manuel, *L'exil du roi Louis-Philippe* est relaté dans un extrait de Lamartine, intitulé *Fuite du roi Louis-Philippe*. Comme pour toutes les lectures qu'il propose, Hérouart se contente de retransmettre le texte sans faire de commentaires. Lamartine veut montrer qu'il ne s'agit pas d'une réplique de la fuite de Louis XVI, mais que le gouvernement provisoire républicain pense protéger le roi contre les éventuels déchaînements populaires. C'est donc une mise au point contre d'éventuelles interprétations de la réalité politique que Lamartine fait passer à ses lecteurs – et par là-même Hérouart à ses étudiants espagnols.

La guerre de Crimée (1854-56), événement encore très récent puisqu'elle se termine l'année même de la publication du manuel d'Hérouart, y tient une place importante (pages 213 à 230). C'est le fait historique de dernière heure, pris sur le vif. Hérouart transcrit des textes de militaires: la bataille de l'Alma (trois textes), la bataille d'Inkermann suivie d'une « Proclamation aux soldats », le siège de Sébastopol qui donne lieu à plusieurs allocutions, un récit de la prise de la ville (10 septembre 1855), le tout couronné par une allocution de Napoléon III aux troupes revenant de Crimée.

Actualité historique, documents authentiques, tout cela est nouveau depuis le début du XIX^e siècle.

La guerre franco-allemande de 1870 laisse aussi des traces dans divers manuels de français. Seco y Marcos, dans ses *Lectures françaises, tomo II* (1934, 7^a edición), réunit des textes, la plupart anonymes, parmi lesquels figure, très résumée, la guerre: déclaration de guerre à Bismark, la bataille de Sedan, la capitulation de Napoléon III et le changement de régime qu'elle a entraîné. L'accent est mis sur la dureté du siège de Paris et la sévérité des conditions de paix.

Ce lourd tribut à payer, Champsaur l'évoque dans son manuel de 1898, avec un sonnet anonyme, intitulé *Alsace*, dont il pourrait être l'auteur.

Ô mon Alsace, ô sœur éperdument pleurée
Ton front nimbé de deuil rayonne encore d'amour

Les Allemands, qui retiennent l'Alsace prisonnière sont désignés comme des « geôliers » ayant tenté de séduire les habitants afin de mieux les « asservir ». Malgré toutes les épreuves qu'elle traverse, l'Alsace continue à regarder la France avec espoir:

français face aux défis actuels. Histoire, langue et culture, Universidad de Granada, APFUE-GILEC, ed. Javier Suso López y Rodrigo López Carrillo, 2004, Volume II, p.557-566.

Il est là, le salut; elle est là, la patrie...
Ah! Que puisse ma main, moribonde ou meurtrie
Piquer nos trois couleurs aux plis de ton nœud noir ²

Nous supposons que pour des élèves espagnols un commentaire est nécessaire pour accompagner ce sonnet, avec explications des circonstances historiques, d'événements survenus 28 ans auparavant, ainsi que des éclaircissements sur les notions culturelles introduites (nos trois couleurs, le nœud noir alsacien.).

Louis Couderc, en 1919, dans son troisième volume, *Curso Superior*, de *El francés al alcance de todos*, inclut le fameux texte d'Alphonse Daudet: *La dernière leçon*, dans lequel un vieux maître d'école alsacien fait ses adieux à ses élèves, devant céder sa place à un maître prussien envoyé par le gouvernement allemand qui dorénavant bannira la langue française de toutes les écoles d'Alsace et de Lorraine. Cette dernière leçon de français que le maître donne avec émotion se termine par les mots, écrits au tableau noir, de « Vive la France » et l'exhortation adressée aux élèves de ne jamais oublier la France qui est leur véritable patrie. Curieusement le texte de Daudet que présente Couderc est écrit en espagnol. Il est suivi d'une liste de vocabulaire pour en faciliter la traduction. Couderc a donc d'abord traduit le texte français en espagnol pour en faire un exercice de thème pour ses élèves. Nous présumons qu'ensuite la traduction des élèves sera confrontée au texte original.

Dans son *Curso medio* de la même année, Couderc présente un exercice « Apprendre de memoria » composé de phrases dont certains mots sont traduits entre parenthèses, pour faciliter leur compréhension, et qu'il s'agit de mémoriser: La ville de Paris « fut assiégée (*sitiada*) par les Allemands pendant la guerre de 1870-71; réduite à la famine (*hambre*) elle dû (*tuvo*) se rendre (*rendirse*).»³ A la suite de cet exercice de mémoire vient un petit texte, «Hommes illustres», où Couderc présente Thiers « grand homme d'état français, et le premier président de la grande République française [...] surnommé “le libérateur du territoire”», puis Gambetta « membre du Gouvernement de la défense nationale et l'un des fondateurs de la République. » Ces textes courts sont suivis d'un questionnaire pour tester la compréhension et la mémoire des élèves: « par qui fut-elle (la capitale de la France) assiégée en 1870? / Pourquoi se rendit-elle aux Allemands en 1870? Qu'était (sic) Thiers? et Gambetta? »

Dans ce même livre, nous trouvons un écho de *la colonisation française*: Conferencia sobre Argelia del explorador Alfa. C'est un discours d'accueil pour les émigrés français qui, ruinés par le phylloxéra, trouveront en Algérie une autre terre pouvant les enrichir, des

² Champsaur, B., *Crestomanía francesa. Trozos recopilados*, Palma de Mallorca, Soler, 1898, p.200.

³ Couderc, L., *El francés al alcance de todos. Método práctico para hablar y escribir correctamente y rápidamente el Idioma Francés, Curso medio*, Barcelona, Lux, 1919, p.40-41.

vergers pleins d'arbres fruitiers, des oasis, îlots de verdure, des forêts de pins et de hêtres sur les massifs rocheux. Ils pourront même chercher de nouveaux revenus: élever des chameaux, par exemple ou bien –argument qui doit bien porter- « faire concurrence aux Anglais de la colonie du Cap, en achetant des autruches pour vendre leurs plumes. »⁴ L'accent est mis sur la vie facile qui attend le colon: « vous y trouverez l'ALFA, plante qui pousse sans culture et que vous n'aurez qu'à faucher. » Bref, en plus de la facilité, l'abondance, la richesse de biens et, qui plus est, le sentiment du devoir national accompli: « car bientôt vous aurez de grandes joies; la joie de posséder une belle petite maisonnette, dans un coin de terre bien à vous; la joie de vivre dans le bien-être avec toute votre famille; la joie de voir vos enfants grandir (*crecer*) dans un air sain et fortifiant; la joie enfin d'*avoir travaillé* pour votre Patrie, tout en travaillant pour vous. »⁵

Il s'agit bien d'un véritable texte de propagande politique. Dans le but de flatter le savoir-faire du futur colon, d'exciter sa convoitise et d'exploiter sa crédulité, on fait miroiter à ses yeux une sorte de nouvel éden qui n'est pas une terre d'exil car le colon est bien chez lui, dans sa patrie car l'Algérie, c'est la France.

Au début du XX^{ième} siècle on prend conscience en France de la nécessité de s'implanter plus profondément dans les territoires conquis militairement. Derrière la question économique (s'approvisionner en matières premières en occupant une main d'œuvre très bon marché) transparaissent des motivations psychologiques qui se rattachent au nationalisme latent de cette période. La France oublie ainsi un peu ses revers et ses blessures de 1870 et affirme son génie national, reconquiert son prestige et donne libre cours à sa volonté de puissance. Bien sûr intervient aussi le désir de répandre la culture européenne à ceux que l'on considère plus ou moins comme des êtres primitifs. La colonisation est présentée alors comme une véritable mission. Il est cependant curieux de trouver les échos de toutes ces préoccupations dans un manuel de français pour Espagnols! Comment ces sujets sont-ils perçus par de jeunes adolescents dont le pays, précisément, vient de perdre son grand empire colonial?

Les désastres de 1898 trouvent leur chantre en la personne de Champsaur qui, dans un poème dont il est certainement l'auteur, célèbre la gloire passée de l'Espagne. Ce poème alambiqué, intitulé « en Espagne » mais qui pourrait très bien s'appeler « Grandeur et décadence de l'empire espagnol » est truffé de métaphores, d'allégories et autres figures de rhétorique. Il commence en poésie élégiaque exprimant une tristesse d'amoureux de

⁴ *Ibid.*, p.176.

⁵ *Ibid.*, p.177.

l'Espagne, puis survient un souffle épique où l'auteur s'adresse avec emphase à la patrie, enfin l'auteur termine sur le registre sublime. Le sujet du poème est celui-ci: l'Espagne, patrie des anciens preux et du Cid Campeador paraît vaincue. Mais c'est aussi la patrie de Don Quichotte qui se bat pour un idéal chevaleresque. Qu'importe si c'est contre des moulins à vent, si elle a l'air de tomber, elle n'en est que plus admirable car elle est au-dessus des autres nations par sa grandeur. L'Esprit renaîtra, l'Idéal reviendra. Voici la fin du poème:

Sois plus belle dans les éclairs de la défaite;
Lève en l'azur, au-dessus d'eux
Ton front découronné, volé par la tempête,
Ton front de reine sans alleu,
Et, vaincue en étant le droit devant le crime,
Souris de ton destin bienheureux et sublime,
A la face de Dieu!⁶

Quelle perception l'étudiant aura-t-il de ces événements relatés ici sur un ton grandiloquent et, il faut bien le dire, assez hermétique? Le sujet est de la plus récente actualité, on en parle dans tous les journaux, les gazettes, les clubs. Sans doute même, des pères sont-ils allés à Cuba combattre et ont été vaincus cette même année. Le thème est donc connu de tous et la touche d'espoir que Champsaur introduit dans son poème doit certainement mettre un peu de baume sur le cœur de nombre d'adolescents patriotes.

La guerre de 1914-18 laisse aussi des traces dans les manuels; les formes en sont très diverses chez un même auteur. Couderc, par exemple, présente un pot-pourri de phrases décousues, hors contexte, avec quelques touches faisant allusion aux événements récents et illustrant, tantôt une règle grammaticale, tantôt une autre. Ces phrases, destinées à des exercices de traduction, de prononciation ou d'application du vocabulaire, ne sont certainement pas accompagnées de commentaire, elles sont juste le reflet d'une actualité brûlante et donnent à l'exercice une allure de modernité.

Au contraire certains textes sont de véritables morceaux de bravoure, comme *L'Hymne à la mémoire des soldats morts à la guerre*, du même auteur. Le refrain qui débute le poème marque, par son style grandiloquent, la tonalité générale. D'un côté la justice, la civilisation, l'innocence, l'honneur. De l'autre l'envahisseur, l'opresseur, assimilé à un troupeau de hyènes affamées, enragées luttant contre la justice.

Et tous les peuples civilisés s'armèrent
Pour vaincre et repousser l'envahisseur
Pour défendre un pays innocent
[...] Et les pays qui haïssaient la guerre
luttèrent pour sauver leur honneur⁷

⁶ Champsaur, B., *op.cit.* p.193-195.

Ici nous pensons qu'un commentaire devait s'imposer en classe. Le poème est signé par l'auteur du manuel et donc il devra expliquer qui sont ces peuples civilisés qui se sont unis pour chasser l'occupant, qui sont ces pays qui ont lutté pour sauver leur honneur. L'Espagne n'était pas entrée dans la lutte mondiale, il y avait eu plusieurs prises de position: les pro français et les pro allemands et l'appui à la France n'avait pas fait l'unanimité. Est-ce à dire que l'Espagne, qui ne s'est pas armée, n'est pas un peuple civilisé? Qu'elle ne hait pas la guerre ou qu'elle n'a pas d'honneur? Un élève attentif devrait normalement relever ces questions, les poser au professeur et recevoir une explication.

Le discours est une autre forme pour présenter directement les faits de guerre. Dans son *Cours supérieur*, Couderc propose un discours de M. Noulens prononcé à Meaux le 8 septembre 1919, sur la victoire de la Marne. Ce discours se présente en espagnol comme exercice de thème. Quelques mots ou tournures sont traduites, entre parenthèses, à la suite des mots difficiles. Il y est question de courage, d'abnégation, de patriotisme et des vertus militaires de l'armée française. Un autre discours est celui prononcé par Poincaré le 5 septembre 1919; comme le précédent est traduit par Couderc en espagnol, pour être retraduit en français. On y exalte les mêmes vertus en fustigeant la barbarie allemande:

Francia, víctima de un odioso (odieuse) ataque [...] seguía incansable (infatigable) la lucha para preservar al mundo civilizado del desastre que el enemigo le infligía [...] el derecho de todos, especialmente el (celui) de Bélgica y parte de Francia violentados (violés) (sic) por Alemania, [...] Para que el mundo se viera (vit) libre, para que el género humano no quedara esclavo de aquel orgulloso imperio que quería someterlo todo a su dominio y luchamos para que el derecho violado quedara restaurado y para que la voluntad de los pueblos fuera respetada [...] rompimos los muelles y resortes (ressorts) de la monstruosa máquina militar alemana.⁸

Un toast prononcé par le maréchal serbe Davidovitch au banquet donné par le Cercle d'Officiers en honneur du général Franchet d'Espérey, suivi de la réponse de celui-ci constitue aussi pour les élèves des exercices de thème.

Comme autre exercice de thème, sous le nom de « Relato guerrero » Couderc nous offre une narration faite par le Général Debeney, publié par le journal Excelsior. Il s'agit d'un texte militaire relatant les faits survenus entre septembre 1918 jusqu'à la capitulation, présentant dates, chiffres (prisonniers, canons...) d'où est exclu tout lyrisme.

⁷ Couderc, L., *El francés al alcance de todos. Método práctico para hablar y escribir correctamente y rápidamente el Idioma Francés, Curso elemental*, Barcelona, Lux, p.93-94.

⁸ Couderc, L., *El francés al alcance de todos. Método práctico para hablar y escribir correctamente y rápidamente el Idioma Francés, Curso superior*, Barcelona, Lux, 1919, p.88-89.

Comme nous le voyons, nous sommes en présence de documents de première main (quoique traduits d'abord en espagnol par Couderc), datant de l'année même de la publication de ses manuels. C'est l'actualité même qui est présentée aux élèves.

Massé, dans un texte anonyme de 1915, intitulé « Debout les morts » relate un fait survenu dans une tranchée après un bombardement ennemi: Un soldat ensanglanté se lève et crie « Debout les morts ! », redonnant courage à ses compagnons et relançant le combat. La « sainte guerre- vers la Liberté et vers la Vie [...] pour défendre le sol et assurer la vie de ceux qui nous suivent »⁹ est le point de départ d'une réflexion sur le patriotisme et le génie français.

Le dernier événement important de cette période, reflété dans un manuel de français, est un fait politique: *le désir d'autonomie de la Catalogne* face au nationalisme espagnol. Il est curieux de constater que ces préoccupations politiques sont présentes dans un manuel de français où on trouve un écho des grands événements qui secouent la nation –la française tout comme l'espagnole- avec, bien entendu, des interprétations et des prises de position de l'auteur. Résumons les faits:

La fin de la guerre mondiale avait symbolisé la libération de plusieurs peuples. On pense alors en Catalogne que l'heure est venue d'obtenir l'autonomie. Un projet de statut se prépare. L'assemblée de la Mancomunitat de Catalunya entend rédiger son propre statut tandis que le gouvernement central rédige le sien, considéré par les Catalans comme inadéquat. La tension monte, les manifestations se multiplient.

Couderc, dans son *Curso Superior*, présente comme dernier texte et en exercice de traduction d'espagnol en français, un *Llamamiento* adressé aux Espagnols: une ligue patriotique a été fondée à Barcelone qui défendra la devise de « Todo para España ». Il s'agit, dit-il, d'une sainte cause qui groupera des personnes au service de ce grand idéal. Les mots sont très durs pour les séparatistes: « aquellos que buscan seducirlas con falsas promesas [...] poniendo en peligro la unidad de la patria. » Il faudra donc « sacudir el yugo que ciertos políticos nos han impuesto para ahogarnos. » L'autonomie signifierait la « desmembración del territorio patrio.» Le texte, et le livre se termine par cette exhortation: « ¡Españoles todos! Acudid a engrosar las filas de la Liga Patriótica; daremos la batalla a los mercaderes de la política y venceremos. »¹⁰ Ce texte, écrit sans doute par Couderc (quelques gallicismes le trahissent), au moment même où se passent les faits est un parfait exemple de l'intromission de l'auteur dans la réalité historique de son temps.

⁹ Massé, R., *Méthode de français. Deuxième livre. Curso superior*, s.a. (10^a ed.), Barcelona, Ed. Massé, p.187.

¹⁰ Couderc, L., *op.cit. Curso superior*, p.95-97.

On pourrait penser que le manuel reflète une neutralité idéologique car il devrait être l'image d'une langue avec son lexique, ses structures syntaxiques –discours atemporel– au contraire du commentaire oral que peut faire l'enseignant. Mais il nous est apparu qu'il n'en est rien et que le manuel, fortement ancré dans son contexte historique, véhicule, à l'occasion de façon très explicite, toute l'idéologie dominante de son époque.

DENISE FISCHER HUBERT

Université Rovira i Virgili (Tarragona)

***Hiroshima mon amour*, el relato de un espejismo**

Los grandes escritores del realismo y del naturalismo del siglo XIX como Balzac, Zola, Stendhal, etc. se quisieron erigir en “espejos” de la sociedad de su tiempo. Sus obras se convertían así en una superficie lisa y limpia que devolvía al lector la imagen nítida del mundo en el que vivía.

Sin embargo, ya desde finales de siglo, el discurso racionalista comienza a tambalearse con el ascenso de ciertos valores hasta entonces excluidos del pensamiento positivista: irracionalismo, imaginación, intuición, sensación, misticismo, etc., que abrirán otras vías de conocimiento de la realidad, y que recogerán, entre otros, Proust y Gide.

A todo ello vendrá a añadirse el gran choque producido por la Primera Guerra Mundial y por los estudios de Freud sobre el inconsciente. Surge entonces el Surrealismo dando un gran relieve a la imaginación y a todo lo irracional. El arte ya no es más el instrumento para reflejar la realidad sino el medio de exploración del inconsciente y del imaginario. De este pasaje, el lenguaje no sale indemne: se revela inepto para dar cuenta de la “surrealidad” en la que se intentan destruir todos los convencionalismos morales, sociales e ideológicos.

La cuestión de la irrepresentabilidad del lenguaje se verá agudizada tras los sucesos de la Segunda Guerra Mundial y especialmente con los campos de exterminio y las explosiones atómicas de Hiroshima y Nagasaki. Lo irrepresentable reenvía a la imposibilidad de poner en discurso estas experiencias irracionales. Se acentúa pues la conciencia de la insuficiencia del lenguaje, de la dificultad insuperable de reflejar una realidad que va más allá de las palabras.

Derrumbada pues la epistemología positivista, la misma noción de realidad se convierte en sospechosa. El mundo exterior aparece como una ilusión tranquilizadora que los “nuevos novelistas” se encargarán de dismantelar. El referente existe, está presente, pero la función del texto ya no es representarlo, sino crear un mundo ficticio autónomo y autosuficiente, construido a partir de fragmentos de una realidad, concreta o imaginaria, constituída únicamente por las experiencias vividas. El texto deja de ser entonces un espejo para convertirse en un espejismo, en un producto del imaginario: « la littérature est fondamentalement, constitutivement irréaliste; la littérature, c'est l'irréel même; ou plus exactement, bien loin d'être une copie analogique du réel, la littérature est au contraire la

conscience de l'irréel du langage: la littérature la plus "vraie", c'est celle qui se sait la plus irréaliste, dans la mesure où elle se sait essentiellement langage...»¹

A esta situación no es ajeno el cine que, desde principios del siglo XX, descubrirá otra forma de aprehender la realidad que influye remarcablemente en la manera en que escritores y artistas conciben las técnicas de representación. En una época en la que las bases naturalistas se cuestionan, el cine aporta la prueba de que la representación no debe limitarse a copiar la realidad, sino que debe dirigirse a traspasar las apariencias.

Los treinta años de cine mudo, que permitieron afinar la búsqueda de una especificidad inherente a la cámara, trastocan las relaciones del hombre con su mirada y con la representación de la realidad. Esta búsqueda asociada a las vanguardias de los años 20 entronca con el intento de encontrar, a partir de los años 50, una escritura cinematográfica propia. De manera análoga a la literatura, el cine convertirá la puesta en escena en expresión de la subjetividad del autor. El cineasta deberá entonces neutralizar el realismo de la imagen para convertirla en un signo abstracto, por lo que el cine deja de ser el reflejo exacto de la realidad para convertirse, como la literatura, en un arte "antirealista", no referencial, superando así los valores de "representación". De esta forma, de objeto de "visión", la película se convierte en objeto de comprensión.

Este "nuevo cine" inicia una nueva relación con los otros medios de expresión en los que en lugar de influencias podemos hablar de reencuentros y convergencias. En la relación entre literatura y cine, el texto escrito será uno de los componentes fundamentales de la película, substituyéndose a la organización dramática del guión. Del encuentro entre la escritura y la imagen, el cine pone de relevancia la incapacidad del lenguaje en la representación de la realidad, viéndose imbricada estrechamente en el imaginario, hundiendo sus raíces más profundas en el universo del fantasma.

Es el ejemplo de *Hiroshima mon amour* (1959) de Alain Resnais y guión de Marguerite Duras, que inaugurará esa nueva forma de colaboración entre el cine y la escritura: "loin de chercher dans une oeuvre achevée le scénario d'une adaptation qui s'efforcerait de retrouver, le plus souvent en vain, sa source initiale, Alain Resnais demanda à Marguerite Duras, [...] d'écrire pour le cinéma un texte original, qui fut d'ailleurs publié, [...] comme un roman".²

El guión de *Hiroshima mon amour* será publicado por Gallimard un año después del estreno de la película. No obstante, la editorial contaba ya con una tradición de publicaciones

¹ Barthes, R., *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1964, p.163-164.

² Leutrat., J-L., *Hiroshima mon amour, étude critique*, Paris, Nathan, coll. Synopsis, 1994, p.4-5.

de guiones de cine o “ciné-scénarios” que databa de 1925 con la colección “Cinario”, textos novelados que pretendían dar la impresión de una sucesión de imágenes visuales. Fueron también numerosas las publicaciones que, como en el caso de algunos guiones surrealistas, eran imposibles de realizar, aunque también de revistas especializadas que pretendían aportar textos especialmente escritos para el cine. Pero la referencia más inmediata son ciertos guiones concebidos asimismo para el rodaje y que sus autores publicarán después de la película, bien en forma de sinopsis, como *La Belle et la Bête* (1959) de Jean Cocteau, o bien bajo forma de diálogos como *Les Jeux sont faits* de Sartre.

La paradoja de estos textos es que se ofrece para la lectura un texto lingüístico que en su origen estaba escrito únicamente para ser mostrado visualmente al espectador. De ahí que su interés resida en que en estos guiones publicados a posteriori, como es el caso de *Hiroshima mon amour, scénario et dialogue* (1960), se produce un desplazamiento del efecto de la mimesis o representación: ya no se trata de ofrecer la ilusión de lo real, sino la ilusión de su transposición previa a un sistema de representación icónica. Es decir, que la ilusión actúa en un primer nivel de realidad que es ya un espejismo, un reflejo engañoso. De esta forma, el relato no reenvía a lo real, sino a una disposición de los propios signos cargados de ambigüedad.

Por otra parte, en estos textos aparecen una serie de expresiones referidas, bien a la terminología técnica, bien al cine propiamente dicho, que interrumpen constantemente la ilusión mimética:

A mesure que ce « champignon » s'élève sur l'écran, au-dessous de lui, apparaissent, peu à peu, deux épaules nues.³

El desplazamiento de la representación que da lugar a un reflejo ilusorio y la utilización de expresiones propiamente cinematográficas demuestran, en definitiva, la autorreferencialidad del lenguaje, de la que participa el guión de *Hiroshima mon amour*.

La publicación del guión posterior al estreno de la película aumenta así el poder fantasmático del texto, su carácter de espejismo, multiplicando sus niveles referenciales. Como si se tratase de un juego de espejos reflectantes, el texto evoca, por una parte, el guión y el trabajo anteriores a la realización de la película, como podemos deducir, en el caso de *Hiroshima*, del *avant-propos* y de los párrafos no rodados y limitados por corchetes en el guión:

³ Duras, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1960, p.21.

J'ai essayé de rendre compte le plus fidèlement possible qu'il a été possible, du travail que j'ai fait pour A. Resnais dans Hiroshima mon amour.

[...]

Mon rôle se borne à rendre compte des éléments à partir desquels Resnais a fait son film.

Les passages sur Nevers qui ne faisaient pas partie du scénario initial (juillet 58) ont été commentés avant le tournage en France (décembre 58). Ils font donc l'objet d'un travail séparé du script (voir appendice: Les Évidences nocturnes).

*J'ai cru bon de conserver un certain nombre de choses abandonnées du film dans la mesure où elles éclairent utilement le projet initial.*⁴

Y por otra, además de la película realizada y estrenada, a la influencia de la cual es difícil de sustraerse, se evoca otra película posible y que el lector-espectador deberá reconstituir mediante una compleja pre-puesta en escena imaginaria. De hecho, el verdadero centro de atención es el espectador, cuya presencia está explícitamente figurada en el discurso siguiendo su actividad interpretativa:

Il faudrait que le spectateur ait le sentiment, à la fois, de revoir et de voir ce « champignon » pour la première fois.⁵

Que la chose sera immédiatement prise ainsi par le spectateur. Surtout après son propos sur Hiroshima.⁶

El texto es destinado a un lector al que se le suponen los atributos perceptivos de un espectador. Es más, el guión de *Hiroshima* exige del lector no sólo estas condiciones perceptivas, evocadoras de una imagen concreta, sino también su participación activa en la recreación de un imaginario propio, como por medio de ciertas expresiones que, al contrario que lo que cabría esperar de un guión, no pueden plasmarse en una imagen fílmica:

Quatre étudiants “morts” bavardent au bord du fleuve.⁷

Leur absence de « l'un à l'autre » a commencé.⁸

Ils sont foutus à la porte du monde ordonné où leur histoire ne peut pas s'inscrire. Impossible de lutter.⁹

La potencialidad evocadora del imaginario del texto, se inscribe ya en las propias características del guión cinematográfico como género. El guión es, por un lado, una práctica idealista en el sentido de que no se aplica a ninguna materia, sino a un pensamiento casi alucinatorio, dado que su elaboración parte de algo que todavía no es, una película aún sin realizar. Es pues un texto “realizable” y, por tanto, el guión cinematográfico « est toujours de

⁴ Duras, M., *op.cit.*, Avant-Propos, p.19. (La transcripción en cursiva es la misma del texto original).

⁵ Duras, M., *op.cit.*, p.21.

⁶ Duras, M., *op.cit.*, p.52.

⁷ Duras, M., *op.cit.*, p.34.

⁸ Duras, M., *op.cit.*, p.112.

⁹ Duras, M., *op.cit.*, p.106.

l'ordre du fantasme (de même que le fantasme, peut-être, ne peut manquer de s'organiser autour d'une sorte de scénario): et il faut souligner, de ce point de vue, la justesse et la force du terme cinématographique de réalisation. Du scénario à l'œuvre, c'est bel et bien à un passage au réel que l'on assiste [...].¹⁰

El guión es igualmente un texto transitorio e incompleto, puesto que, diacrónicamente, representa un momento de la elaboración de la obra y, sincrónicamente, una parte de ella. Es pues un texto funcional del que se sirve el cineasta para realizar la película, abierto a modificaciones, a añadiduras y a supresiones y que, la mayor parte de las veces, desaparece con la realización de la película.

En este sentido, *Hiroshima mon amour* pertenece doblemente a la fantasmagoría: antes de ser realizado, pero también después. Con su aparición inusitada¹¹ un año después del estreno de la película, el guión adquiere la categoría de *revenant*, de un espectro resucitado, « ombre “photographiée” sur la pierre »¹² que intentará hablarnos de los miles de muertos de Hiroshima.

Pero empecemos por el principio: Alain Resnais propone a Marguerite Duras la realización de un guión para una película sobre la explosión de la bomba atómica en Hiroshima. El encargo provoca en la escritora un efecto de temor, de indecisión: ¿Cómo hacer algo a partir de ese lugar? ¿Cómo construir un texto a partir de tal devastación, del horror inimaginable? ¿Es posible hacer nacer una escritura de lo irrepresentable?

Impossible de parler de HIROSHIMA. Tout ce qu'on peut faire c'est de parler de l'impossibilité de parler de HIROSHIMA. La connaissance de Hiroshima étant à priori posée comme un leurre exemplaire de l'esprit.¹³

Hablar de la imposibilidad de hablar de Hiroshima. Pero, ¿cómo? Intentando regresar a la escena primordial, al instante fulgurante del horror de la explosión de la bomba atómica. Para poder ver esta escena, imposible de ver y de representar, será necesario “cerrar los ojos”, abolir cualquier forma de representación exterior: « Il faut renoncer à l'image pour mieux la

¹⁰ Peeters, B., “Une pratique insituable”, dans *Autour du scénario. Revue de l'Université de Bruxelles*, 1-2, 1986, p.8.

¹¹ La publicación de *Hiroshima mon amour, scénario et dialogue*, a la que su autora puso algunas trabas, se debió a motivos fundamentalmente económicos, según la biografía de Laura Adler sobre Marguerite Duras: «Gaston Gallimard lui propose de publier le scénario d'*Hiroshima*. Gênée, elle lui repond [...]: “[...] C'est comme si on livrait un secret, une histoire d'amour, tout de suite après qu'elle eut pris fin. » Finalement, pour des raisons financières elle s'y résout. (Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1998, p.545).

¹² Duras, M., *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1960, p.32.

¹³ Duras, M., *op.cit.*, p.10.

retrouver démultipliée, amplifiée, sublimée, dans la “chambre hallucinatoire” de l’imaginaire». ¹⁴

Así, al comienzo del texto, de la “luz cegadora” y de los “diez mil grados”¹⁵ de la explosión surge el espejismo de la “escena primaria”¹⁶: la imagen de dos cuerpos entrelazados en unión amorosa, sobreimpresionada en la imagen del hongo atómico, al mismo tiempo que dos voces ausentes que provienen de ese “otro lugar” imaginario, hablan de la imposibilidad de ver frente al deseo de verlo todo:

LUI
Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien.
[...]
ELLE
J’ai tout vu. Tout. ¹⁷

Esta imagen fascinante evocada por el guión cinematográfico sitúa al lector-espectador en su propio imaginario, en un estado de “regresión artificial” ¹⁸ que provoca la reminiscencia del origen del lenguaje, el instante en el que se produce la cesura significativa / significado en la que el sujeto se constituye separándose para siempre del Otro.

Regresar al momento en el que se instaura el sujeto en el lenguaje, ofrece la posibilidad de configurar un lenguaje otro que acorte las distancias, un lenguaje *troué* que se aleje del orden simbólico para alcanzar al otro ausente.

Este lenguaje pondrá en discurso una construcción imaginaria, “une espèce de rêve [...], une espèce de grand travelling dans les nuages de l’inconscience”¹⁹ que ya desde la primera palabra, niega su capacidad de representación. De ahí que en esta construcción

¹⁴ Rykner, A., *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*, Paris, Librairie Jose Corti, Coll. Les Essais, 2000, p.304.

¹⁵ La explosión de la bomba atómica en Hiroshima alcanzó una temperatura de 4000 °C, arrasando completamente la ciudad. La magnitud de la destrucción, el silencio de después, crearon un nuevo desierto sin parangón que se diría un espejismo debido a la irrealidad, la inexistencia de referentes anteriores con los que poder compararlo. Hiroshima concuerda entonces con la definición de “espejismo” del *Diccionario del uso del español María Moliner*: “Fenómeno óptico producido por la reflexión total de la luz en las capas de aire muy caliente que están en contacto con el suelo, por ejemplo en un desierto, con lo que se ven a distancia las imágenes de las cosas invertidas, como si se reflejasen en el agua.”

¹⁶ La “escena primaria” de la teoría psicoanalítica designa una experiencia infantil traumática, una visión que implica la observación por parte del niño del acto sexual paterno. La escena primaria no está necesariamente basada en un hecho real, sino que es una fantasía primaria y como tal es considerada como “esquema” inconsciente o modelo que estructura la vida imaginativa del sujeto. La “escena primaria” representa la emergencia del individuo.

¹⁷ Duras, M., *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1960, p.22.

¹⁸ Según la teoría psicoanalítica del cine, frente a la pantalla, el espectador se sumerge en un estado de regresión anterior a la formación del ego, en la que las divisiones entre yo y otro todavía no se han formado. En estas condiciones el sujeto no puede distinguir entre percepción y representación: el cine reproduce así el poder alucinatorio del sueño, puesto que otorga a una percepción una sensación de realidad de algo que, precisamente, no está allí.

¹⁹ Con estas palabras definía Alain Resnais el guión de *Hiroshima mon amour*. (Citado en Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan Université, Coll. Fac Cinéma, 1993, p.65.)

imaginaria, el lenguaje y todos los elementos discursivos se desdoblén y multipliquen en una serie de reflejos indefinidos, desestabilizando la representación, con-fundiendo espacios, tiempos y personajes, evidenciando el artificio.

Surge así el relato del amor imposible en Hiroshima de dos personajes representativos, la francesa y el japonés. Esta historia provoca en la francesa, la reminiscencia de la historia de amor con otro amante ausente, un soldado alemán asesinado durante la guerra, en Nevers, Francia. De esta forma, la historia de la muerte absurda y anónima de una víctima, se convierte en el espejo alegórico de los miles de víctimas anónimas de Hiroshima.

Esta estructura especular se reproduce en todos los elementos discursivos del texto. No sólo se relatan dos historias, sino que hay dos narradores, caracterizados por la inestabilidad de su focalización y por sus deslizamientos constantes de un nivel narrativo a otro: el narrador implícito que parece ser el doble de la autora implícita inscrita en los paratextos, y la francesa, personaje-narrador de la historia de Nevers y actriz de un documental sobre la paz rodado en Hiroshima.

De los otros personajes, el amante alemán, evocación fantasmática de la francesa, se confunde con el amante japonés que, a su vez, encuentra su figura desdoblada en otro personaje japonés que intentará seducir a la francesa en el “Casablanca”, en una clara evidencia a la famosa película de Michael Curtiz.

Asimismo, el tiempo deviene cíclico, se vacía de su sustancia temporal: el pasado de Nevers se refleja en el presente de Hiroshima, anulando el futuro. Se constituye así un presente alucinatorio y subjetivo alrededor del instante incomparable y ausente de la explosión.

El reflejo constante de una historia en otra, de los espacios, de los tiempos, de los personajes, pone en evidencia la incapacidad del lenguaje para “ver” y transmitir lo indecible, convertido en evocación fantasmática de una realidad vivida por otros de la que sólo quedan sombras y huellas. Si el lenguaje se refiere a algo es a sí mismo, las palabras sólo reflejan palabras, y en el espacio imaginario que queda entre la palabra y el reflejo, tiene cabida la visión alucinatoria de una realidad que siempre es ausente.

El guión evocará en el lector-espectador ese espacio que deberá construir subjetivamente en una pre-puesta en escena imaginaria donde se producirá la visión o rememoración conmovedora de la memoria del olvido del otro siempre diferente y diferido, de los otros ausentes de la historia y de la Historia.

Construido pues alrededor de la imagen ausente de la destrucción de Hiroshima, *Hiroshima mon amour, scénario et dialogue*, texto fantasmático y extraño, mantiene la

nostalgia de una mirada imposible. Sin embargo, ver todo o no ver nada no es ya la cuestión, sino cerrar los ojos para dejar que se produzca la visión, el espejismo de una imagen ausente que las palabras son incapaces de reflejar, pero que el imaginario es capaz de “alucinar” aunque sólo sea por un instante.

BEGOÑA GALA GUILLÉN

Universitat de València

La mirada del viajero.

Descripción y distorsión de la nueva realidad¹

Souvent, il est vrai, le voyageur qui revenait avec une pensée qu'il croyait originale l'avait déjà dans ses bagages, au moment de son départ.

Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne*

Emprender un viaje supone establecer un contacto con nuevas tierras y formas de vida en las que el hombre proyecta, incluso de forma inconsciente, su particular interpretación del universo. En efecto, con independencia del destino y del propósito del desplazamiento, el viajero es incapaz de hacer abstracción del mundo conocido, de sus costumbres y prejuicios, que pretende erigir en valores universales, es decir, adopta una actitud marcada por lo que Todorov denomina «etnocentrismo»² y que, en líneas generales, impera hasta finales del siglo XVIII en la mentalidad europea occidental.

De este encuentro con el «otro» nace la conciencia de la diferencia pero, también, de la propia identidad, que conducen, inevitablemente, a la reflexión sobre el hombre y su cultura, sobre lo singular y lo universal³.

El concepto de «alteridad» –también denominado multiculturalismo– está presente en el imaginario occidental desde antiguo y hace referencia, más que a personas, a pueblos, etnias o culturas, en los que no se contempla la individualidad de sus miembros, que son

¹ El presente trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación BFF2002-02483 del Plan Nacional de I+D con la colaboración del FEDER.

² Todorov, T., *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, París, Seuil, 1989, p.21-34. En este mismo estudio el autor distingue una segunda postura: el *scientisme*, que encarna Diderot y su obra *Supplément au voyage de Bougainville*. En ella el pensador francés preconiza, a través de la observación, un acercamiento a la naturaleza que es, en definitiva, la que determina el comportamiento del hombre y a cuya influencia éste no puede sustraerse. El etnocentrismo y el «cientismo» forman parte del universalismo, al que se opone, siempre según Todorov, el relativismo, del que uno de sus primeros representantes, en el ámbito francés, fue Montaigne.

³ La cuestión del descubrimiento que hace el «yo» del «otro» admite infinitas lecturas y es objeto de estudio para diferentes especialidades científicas. No en vano, la pregunta acerca del «otro» sigue sin tener una respuesta definitiva. De la abundante bibliografía existente destacamos: Lévi-Strauss, C., *La Pensée sauvage*, París, Plon, 1962; Duchet, M., *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières: Buffon, Voltaire, Rousseau, Helvétius*, Diderot, París, F. Maspero, 1971; Hartog, F., *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre* (1980), París, Gallimard, 2001; Todorov, T., *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, París, Seuil, 1982; Affergan, F., *Exotisme et altérité*, París, PUF, 1987; Dufournet, J., Fiorato, A.C. et Redondo, A. (eds.), *L'image de l'autre européen. XVI^e-XVII^e siècle*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992; Kilani, M., *L'invention de l'autre: Essais sur le Discours Anthropologique*, Lausana, Payot, 1994; Baysson, H., *L'idée d'étranger chez les philosophes des Lumières*, París, L'Harmattan, 2002.

considerados idénticos entre sí. A lo largo de la historia la representación de la alteridad ha conocido distintas interpretaciones y durante mucho tiempo se ha localizado en un mundo lejano del que asomaba esporádicamente a Occidente a través de los libros de viaje. En Grecia se designaba «bárbaros» a aquel que no hablaba griego y no participaba de la cultura helena, mientras que en Roma se identificaba al «selvaticus» con el que habitaba los bosques y se mantenía al margen de la influencia de la civilización. Avanzada la Edad Media, concretamente en el siglo XIV, aparece en Francia el concepto de «primitivo» –con connotaciones peyorativas–, seguido por el de «incivilizado» y, más tarde, por el de «buen salvaje» que, como es bien sabido, ensalza el estado primitivo del hombre y encarna el ideal de felicidad y armonía con el universo. A este respecto, recordemos que la noción de «salvaje» –que inicialmente designaba a las culturas del Nuevo Mundo y de África y, con posterioridad, las de Australia y Oriente– se consolida en el siglo XVIII para referirse a un hombre desnudo, feo, sucio, brutal, inmoral e inferior⁴.

En uno de sus trabajos más conocidos Todorov⁵ establece una tipología de las relaciones con el «otro» estructurada en tres ejes principales: el plano axiológico en el que el observador juzga de acuerdo con sus parámetros personales; el plano que él denomina «praxéologique», que alude al acercamiento o alejamiento⁶ respecto al «otro» –en el que cabe una actitud intermedia que es la de la indiferencia– y, por último, el plano epistemológico. Pero, además, los estudios sobre la visión del «otro» o imagología permiten indagar en las diferentes imágenes culturales que representan al extranjero, esto es, los prejuicios, los clichés o los estereotipos sobre los cuales el observador emite, a su vez, juicios de valor.

Abordar la cuestión de la alteridad supone establecer, en primer lugar, el punto a partir del cual se instaura la diferencia entre «yo» y el «otro». La consideración de lo diferente presupone, según el planteamiento de Hartog, «poser qu'il y a deux termes *a* et *b* et que *a* n'est pas *b* » (p.331). El mundo conocido es el de referencia, sentido como real, auténtico, a partir del cual se interpreta el mundo desconocido, teóricamente real, pero que para serlo efectivamente debe ser representado de forma creíble. Siguiendo el razonamiento de Linon-Chipon caben entonces tres posturas: si lo nuevo es idéntico al mundo conocido, es percibido

⁴ De la figura del «salvaje» se sirven, entre otros, André Thevet, Jean de Léry y Montaigne para criticar la sociedad francesa.

⁵ *La conquête de l'Amérique.op.cit.*, p.191-207.

⁶ Así sucede cuando el «otro» es percibido como una amenaza en cuyo caso se vierten sobre él fobias y miedos que suelen culminar en rechazo.

como algo indiscutiblemente verdadero; si es el resultado del mundo conocido y del desconocido, es creíble; por último, si es diferente del universo conocido, es inverosímil⁷.

En ocasiones, cuando lo distinto está muy alejado de lo conocido el individuo se revela incapaz de comprenderlo, calificándolo entonces de «monstruoso» y «extraño». En cierto modo, lo que sucede es que el viajero rechaza aquello que no logra entender. Pero lo diferente puede ser también apreciado y calificado de «maravilla», entonces suele interpretarse como algo totalmente nuevo de lo que nadie ha oído hablar ni ha visto nunca. El descubrimiento de nuevas estructuras sociales puede generar, asimismo, una crisis de «lo propio» que lleva al observador a cuestionar la visión que posee de su propia cultura y el lugar que ocupa en ella procediendo entonces a una autocrítica.

La narrativa de viajes constituye uno de los medios privilegiados de encuentro con el extranjero. Entre otras cuestiones, permite profundizar en las manifestaciones de su cultura – puesto que el arte, la religión, la música, el vestido o la vivienda encuentran siempre un hueco entre sus páginas–; en aspectos espacio-temporales –el espacio extranjero aparece, normalmente, mitificado, pero, en ocasiones, es considerado un reflejo del caos dominante–; y en el tratamiento de las personas, esto es, la inclusión o exclusión de determinado tipo de habitantes o grupo social, o la posible preferencia por un sexo, especialmente si está motivada por su situación política y cultural.

Por otra parte, el punto de vista del viajero es variable y el misionero, el marino o el científico no observan y juzgan al «otro» de igual manera, por lo que una misma realidad puede ser interpretada de diferentes formas en función de unas necesidades intelectuales específicas. De este modo, más allá de los distintos condicionamientos que guían la escritura del viaje es la personalidad del observador la que orienta el discurso.

En esta ocasión centraremos nuestro estudio en los principales recursos lingüísticos utilizados por el viajero para transmitir al lector una realidad que sólo él ha podido contemplar. Para ello nos serviremos de una forma de viaje, el viaje científico, que proliferó durante la segunda mitad del siglo XVIII, y en un momento concreto de la travesía, la escala en Canarias, primera ocasión de encuentro con el «otro». Veremos así que la adjetivación, la utilización de léxico extranjero, la comparación y, sobre todo, la descripción caracterizan el

⁷ Linon-Chipon, S., *Gallia orientali. Voyages aux Indes orientales, 1529-1722. Poétique et imaginaire d'un genre littéraire en formation*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p.225-226.

discurso de la alteridad, aun cuando la «traducción del otro» sea, al mismo tiempo, una «autotraducción»⁸.

El viajero ilustrado, dominado por el deseo de reproducir fielmente con palabras lo que tan solo él ha podido ver, concede una especial importancia a la descripción. Así, el relato abunda en detalladas explicaciones de plantas, animales, paisajes y usos y costumbres de los isleños que, cuando carecen de un equivalente en la cultura de recepción, son introducidos mediante fórmulas como *une espèce de*, que pueden, incluso, acompañar al término extranjero. Uno de los ejemplos nos lo ofrece Adanson cuando describe la destiladera, un armazón de madera que contiene la piedra de destilar, de la que indica la razón de su uso, el procedimiento y las características de la piedra « *une espèce de lave couleur de suie* »⁹. Péron, por su parte, define el gofio como « *une espèce de pâte qui remplace presque absolument le pain* »¹⁰ y Borda, después de mencionar el malpaís, un terreno cubierto de lava, aclara: « *c'est le nom qu'ils donnent à une espèce de pierre ou de morceaux de rochers brûlés* »¹¹.

Un caso particular de la descripción es el cliché, que tranquiliza al lector por el reconocimiento de lo *déjà-vu*. La belleza del paisaje de las Canarias, de sus mujeres o la benignidad del clima forman parte de un antiguo tópico al que, por lo general, no escapan los viajeros ilustrados¹².

El objetivo de la descripción es, en palabras de Hartog, « voir et faire voir; c'est dire ce que tu as vu, tout ce que tu as vu et rien que ce que tu as vu »¹³. En efecto, los límites del discurso están determinados por la experiencia visual, garantía a su vez, de la veracidad de lo descrito. El deseo de no enmascarar la realidad justifica, por tanto, el recurso frecuente a la primera persona – « *Qu'on ne s'attende pas à trouver ici une Flore des Canaries. Nous nous sommes bornés au catalogue des végétaux que nous avons trouvés à Ténériffe, et que la saison*

⁸ Pageaux, D.H., *La littérature générale et comparée*, Paris, Colin, Cursus, 1994, p.65. Ya en el *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* Rousseau criticaba la frecuencia con la que el lector de relatos de viaje se encontraba con una visión deformada de sí mismo, en lugar de la descripción del «otro», y apuntaba la necesidad de liberarse de los «prejuicios nacionales».

⁹ Adanson, M., *Histoire naturelle du Sénégal. Coquillages. Avec la relation abrégée d'un Voyage fait en ce pays, pendant les années 1749, 50, 51, 52 & 53*, Paris, B. Bauche, 1757, p.12.

¹⁰ Péron, F., *Voyage de découvertes aux terres australes exécuté par ordre de sa Majesté l'Empereur et Roi, sur les corvettes Le Géographe, Le Naturaliste et la Goelette La Casuarina pendant les années 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804*, Paris, Imprimerie Impériale, 1807-1816, vol. I, p.16.

¹¹ Borda, Pingré, Verdun de la Crenne, *Voyage fait par ordre du roi en 1771 et 1772, en diverses parties de l'Europe, de l'Afrique et de l'Amérique*, Paris, Imprimerie Royale, 1778, vol. I, p.92.

¹² A pesar de que la mayor parte de los visitantes coinciden en elogiar la belleza de las mujeres isleñas, encontramos testimonios que expresan lo contrario. Uno de los más llamativos es el del ayudante de jardinero Antoine Sautier que afirma en su diario manuscrito que si hubiera tenido que casarse y pasar el resto de su vida en las Islas, no habría vivido mucho tiempo (*Journal de voyage*, p.8).

¹³ Hartog, F., *op.cit.*, p.379.

nous a permis de reconnaître »¹⁴ o « Ne croyez pas, au reste, que je pense à tirer des conséquences directes de ce que *j'ai observé* ici pour décider de *ce que je n'ai pas vu* »¹⁵ –, así como del verbo *ver*, que certifica, igualmente, la autenticidad del contenido. Con respecto al célebre vino canario y su forma de cultivo, Adanson concluye: « Voici ce que *j'ai vu* pratiquer aux environs de Sainte-Croix »¹⁶; el Padre Taillandier expone su intención de « marquer en détail *ce que j'ai vu* ou appris d'une manière sûre »¹⁷, y Bory de Saint-Vincent nos cuenta que en Santa Cruz se cortan las hojas de una pita para hacer una especie de cordón grueso que da como resultado unas cuerdas de calidad discutible: « Je crois qu'on les fait rouir [...] et celles que *j'ai vu* employer dans la rade pour de petites embarcations, ne m'ont pas donné une grande idée de leur force ni de leur flexibilité »¹⁸. Y algo más adelante, cuando alude a los reptiles, este mismo naturalista admite: « Le petit lézard gris est le seul reptile que *j'ai vu* »¹⁹.

Otro de los procedimientos más usuales para expresar lo nuevo es la comparación. Para llevarla a cabo el viajero establece una serie de diferencias y similitudes entre los elementos comparados, uno de los cuales, como es obvio, debe formar parte del universo del lector. A menudo, tras la enumeración de los rasgos particulares del nuevo elemento se introduce otro conocido, en cuyo caso la comparación no hace más que subrayar la distancia que separa a ambos. Así procede Bory de Saint-Vincent cuando alude a una variedad de geranio: « je remarquai que ce dernier, qui, dans nos orangeries, a une odeur si désagréable, en avait ici une des plus suaves »²⁰. Por lo general, estas descripciones suelen estar acompañadas de valoraciones que subrayan la preferencia por los elementos pertenecientes al universo familiar. Algunos viajeros opinan que es una lamentable pérdida de tiempo las horas que pasan las mujeres canarias sentadas detrás de la ventana: « Il faut convenir que, si nos dames de Paris perdent le temps, elles ne le perdent pas d'une façon aussi ennuyeuse pour elles et pour les autres que les Espagnoles des Canaries »²¹. Pero también las celebraciones

¹⁴ Bory de Saint-Vincent, *Essais sur les îles Fortunées et l'Antique Atlantide ou Précis de l'Histoire générale de l'Archipel des Canaries*, Paris, 1803, p.303.

¹⁵ Cordier, P.L.A., « Lettre de M. Cordier, ingénieur de Mines de France au citoyen Devilliers Fils. Aux îles Canaries de Santa Cruz de Ténérife, le 1 mai 1803 », *Journal de Physique, de Chimie, d'Histoire naturelle et des Arts*, Paris, 1803, t. LVII, p.65.

¹⁶ *Op.cit.*, p.10.

¹⁷ Taillandier, J.B. « Du père Taillandier, missionnaire de la Compagnie de Jésus, au père Willard, de la même Compagnie. À Pondichéry, le 20 février 1711 », *Lettres édifiantes et curieuses* Recueil XI, p.215.

¹⁸ Bory de Saint-Vincent, *Voyage dans les quatre principales îles des mers d'Afrique fait par ordre du gouvernement pendant les années neuf et dix de la République*, Paris, F. Buisson, 1804, p.43-44.

¹⁹ *Ibid.*, p.76.

²⁰ *Ibid.*, p.65-66.

²¹ *Ibid.*, p.24.

religiosas son excesivas: « Je n'ai point vu en France de culte ausssi pompeux »²²; la caballa que se pesca en aguas canarias es más pequeña que la que se puede encontrar en aguas europeas o la mujer tinerfeña no puede competir en belleza con la parisina²³.

Como es fácil suponer, en la descripción de lo nuevo la elección del léxico es de una importancia capital. A este respecto, la inclusión de términos foráneos, bien intercalados en el texto, bien en forma de glosarios, ha constituido un recurso habitual para los viajeros de todas las épocas²⁴. Su presencia obedece a varias razones, entre las que sobresalen la imposibilidad de realizar la descripción de una realidad que carece de equivalente en la lengua de llegada sin recurrir al vocabulario indígena; el beneficio que estos términos pueden aportar a los que emprenden el mismo viaje o, simplemente, el deseo de mostrarlo como objeto de curiosidad. En cualquier caso, la utilización de extranjerismos no sólo refuerza de manera considerable la impresión de novedad, puesto que el sustantivo no evoca ninguna realidad familiar, sino que aporta al texto un inequívoco color local. Así las cosas, el viajero puede optar entre la introducción de «xenismos», la «traducción» a su idioma del vocablo o el empleo de perífrasis o aproximaciones.

Prácticamente todos los viajeros utilizan extranjerismos que, en forma de sustantivos o de nombres propios, designan especies naturales autóctonas o desconocidas (animales, árboles, plantas, frutas, verduras), productos o utensilios hechos a mano que no corresponden con ningún uso conocido, nombres de personas y divinidades o funciones sin equivalente en la lengua de origen, así como adjetivos, interjecciones y verbos.

Los extranjerismos pueden incluirse en el texto de distintas formas. Unas veces el término aparece aislado y es designado explícitamente como perteneciente a una lengua extranjera. En estos casos suele estar introducido por fórmulas del tipo *appelé, c'est-à-dire, on le nomme, c'est ainsi qu'on nomme dans le pays*, etc. y hace referencia a elementos propios del lugar: « On cultive pour la nourriture des hommes du froment, très peu de seigle [...] et des pois chiches, dits *garbansos* »²⁵, « une petite espèce de gale y est endémique, on l'appelle *sarna* »²⁶, « En sortant de Sainte-Croix, on trouve un *baranco*, c'est ainsi qu'on

²² Ledru, A.P., *Voyage aux Iles Tenerife, La Trinité, Saint-Thomas, Sainte-Croix et Porto-Ricco, exécuté par ordre du Gouvernement français, depuis le 30 Septembre 1796 jusqu'au 7 Juin 1798*, Paris, Arthus-Bertrand, 1810, vol. I, p.76.

²³ Bory de Saint-Vincent, *op.cit.*, 1803, p.242.

²⁴ Sobre esta cuestión, *vid.*, entre otros, el reconocido trabajo de R. Arveiller, *Contribution à l'étude des termes de voyage en français (1505-1722)*, Paris, D'Artrey, 1963.

²⁵ Ledru, *op.cit.*, p.114.

²⁶ Bory de Saint-Vincent, *op.cit.*, 1804, p.37.

nomme dans le pays des ravins qui sont à sec presque toute l'année »²⁷ y « Aux Canaries, les vins qu'on récolte, sont de deux qualités: l'une nommée de *vidogne*, sèche et forte, est celle dont on recueille davantage; l'autre plus liquereuse, est nommée *Malvoisie* »²⁸.

Otras veces el vocablo está inserto en una frase y es explicado, o bien se aporta el equivalente francés. En estas ocasiones es tratado como un término desconocido que necesita traducción o definición y no como un vocablo autóctono: « Il y a tout autour de l'arbre une grande ronce qui entoure aussi plusieurs de ses rameaux; aux environs sont quelques hêtres, de landiers (*brezos*), et des buissons (*zarzas*) »²⁹ y « Les gens riches ont ordinairement sur leurs maisons un *mirador* ou belvédère, d'où l'on découvre une perspective étendue »³⁰.

Por último, el término conoce un proceso de lexicalización y entra sintácticamente en la lengua del viajero. Con frecuencia se trata de sustantivos, sin ningún tipo de aclaración particular, y a los que acompaña un determinante francés: « Beaucoup de pauvres nus ou déguenillés, d'une saleté dégoûtante vous obsèdent à chaque pas pour attraper une *pecette* »³¹, « La monnaie de Veuillon n'est qu'imaginaire à Canarie, à Ténériffe, à Palme & à Gomère: dans les autres îles on admet des *quartos* »³² y « J'allais me délasser des fatigues de la journée, lorsque de perfides musiciens vinrent sous mes fenêtres donner une sérénade à quelques beautés du voisinage. Il me fut impossible de fermer l'œil de la nuit. Je maudis de bon cœur et les musiciens et la *señora* »³³.

La inclusión de términos aislados cumple diferentes funciones, la principal responde a la necesidad de catalogar un universo exótico del que no puede dar fe el léxico conocido. También es posible que no exista ninguna marca enunciativa, en cuyo caso se trata de una técnica empleada por el narrador para reforzar la alteridad, que aparece entonces en estado bruto.

Asimismo pueden incluirse fragmentos de discurso directo –que sitúan al lector en presencia del extranjero– y glosarios, cuya finalidad es eminentemente utilitaria y suelen localizarse en los apéndices. Un buen ejemplo lo encontramos en el relato del naturalista

²⁷ *Ibid.*, p.52.

²⁸ Bory de Saint-Vincent, *op.cit.*, 1803, p.227.

²⁹ *Ibid.*, p.224.

³⁰ Milbert, J.M., *Voyage pittoresque à l'île de France, au cap de Bonne-Espérance et à l'île de Ténériffe, avec un atlas et des vues pittoresques dessinées sur les lieux et gravées en partie par l'auteur*, Paris, 1812, vol. I, p.16.

³¹ Bory de Saint-Vincent, *op.cit.*, 1804, p.35.

³² Borda, *op.cit.*, p.107.

³³ Milbert, *op.cit.*, p.58.

Ledru que nos aporta los precios de los alimentos en Santa Cruz de Tenerife una vez convertido el peso, la medida y la moneda española en la francesa³⁴.

Queremos, por último, referirnos a la adjetivación, que puede tener un doble uso: uno propiamente descriptivo, que aísla los elementos subrayados, y un empleo destinado a expresar un juicio que modifica considerablemente, e incluso anula, lo descriptivo. Algunos de los calificativos recurrentes en la literatura de viajes en relación con Canarias son *bizarre* o *étrange* para hacer referencia a objetos, costumbres o tradiciones como algunas prendas de vestir o determinados hábitos de los insulares; *fameux*, *majestueux* y *gigantesque*, generalmente empleados para aludir al Teide; *riant*, *agréable* y *beau*, para el paisaje; *délicieuse* y *douce*, para la temperatura o *profonds*, indefectiblemente vinculado a los numerosos barrancos de las Islas.

En definitiva, con independencia de las limitaciones materiales o de los objetivos intelectuales de los viajeros, resulta a todas luces evidente que gracias a su capacidad de observación y a su deseo de aprehender y transmitir lo nuevo ha sido posible profundizar en el conocimiento del «otro» que, en ocasiones, deja una huella indeleble. Así le sucedió a Ledru con ocasión de la celebración del Carnaval con cuyo recuerdo concluimos:

Aimables convives de l'Orotave, je conserve, dans ma patrie, le souvenir des fêtes que j'ai partagées avec vous: et, lorsqu'au sein de ma famille, je célèbre chaque année l'anniversaire de ces jours d'allégresse, une douce illusion me reporte au milieu de mes amis Little, Barry, Cologan, Favenc et Bethancourt³⁵.

CRISTINA G. DE URIARTE

Universidad de La Laguna

³⁴ *Op.cit.*, p.129-133.

³⁵ *Op.cit.*, p.103-104.

La perception de la frontière linguistique belge à travers *Le Mur* d'Alain Berliner

Quand, venant d'Eupen, je me suis installé à Louvain,
j'ai cru que je déménageais à l'intérieur de la Belgique.
Je m'étais trompé (moi aussi).

André Goosse¹

En cette année 2005, la Belgique fête non seulement ses 175 ans d'existence en tant que royaume indépendant, mais aussi sa transformation en état fédéral depuis un quart de siècle. De nombreuses manifestations (expositions, spectacles, congrès, concerts, etc.), organisées à travers toute la Belgique d'Ostende à Namur, célèbrent ce double anniversaire. Comme le temps des commémorations invite aussi au questionnement critique, nous avons souhaité nous intéresser à la manière dont a pu s'exprimer, dans la fiction, le malaise des francophones de Belgique face à une nouvelle situation linguistique parfois problématique vu le poids de la croissance flamande qui a marqué le processus progressif de régionalisation et de communautarisation menant au fédéralisme. Pour ce faire, nous avons choisi d'analyser le film du Belge A. Berliner intitulé *Le Mur* (1998) qui imagine, quelques heures à peine avant le passage à l'an 2000, la construction d'un mur matérialisant la frontière linguistique légalement fixée en 1963. Cependant, afin de cerner la réalité sur laquelle s'appuie cet original conte teinté de réalisme magique, il nous semble indispensable de nous remémorer tout d'abord brièvement le contexte historique et institutionnel de la fédéralisation belge et ses implications linguistiques.

Contexte historique : tensions linguistiques et processus de fédéralisation de l'état belge

Sans vouloir entrer ici dans les détails d'un processus de fédéralisation original que les citoyens belges eux-mêmes estiment complexe et dont les observateurs extérieurs éprouvent des difficultés à comprendre « les assemblages institutionnels parfois biscornus que nous avons cru opérationnels »², rappelons que c'est au terme de quatre réformes de l'état échelonnées de 1970 à 1993 que naît la structure actuelle de la Belgique fédérale, marquée par la distinction de communautés linguistiques rivales.

¹ Goosse, André, "Réflexions d'un grammairien sur la frontière linguistique", *Revue Générale*, déc. 1987, p.42.

² Delpérée, Francis, "La Belgique fédérale, une chance pour la francophonie ?" in Jouve, E. & Dreyfus, S. (dir.), *Belgique Wallonie-Bruxelles. Une littérature francophone. Actes du 8^{ème} Colloque international francophone du Canton de Payrac et du Pays de Quercy (août 1998)*, Paris, "Mondes francophones", 1999, p.22.

Pendant plusieurs décennies et malgré une majorité de citoyens parlant le flamand, le français s'était imposé comme langue officielle de l'administration, de la justice, de l'enseignement et de l'armée, suivant les termes du texte initial de la constitution belge de 1831. C'est en 1898 que le flamand se vit reconnu comme seconde langue officielle du royaume, suite à une série de lois en matière linguistique votées à partir de 1873. Dès lors, le mouvement flamand ne cessa de multiplier ses revendications dont certaines paraissaient bien légitimes, telles, dans les années 1930, la néerlandisation de la justice dans les régions flamandes, la création de divisions unilingues flamandes au sein de l'armée ou même la néerlandisation intégrale de l'université de Gand, capitale de province située au coeur de la Flandre mais où les couches sociales supérieures maintenaient l'usage du français.

C'est aussi sous la poussée de la mobilisation flamande – et notamment des tristement célèbres marches sur Bruxelles – que fut définitivement fixée la fameuse frontière linguistique par une loi du 8 novembre 1962 qui devait entrer en vigueur le 1^{er} septembre 1963. Ce nouveau tracé délimitant quatre régions linguistiques établissait l'usage du néerlandais au nord, celui du français au sud, celui de l'allemand dans les cantons de l'Est tandis que la région de Bruxelles-Capitale jouissait d'un statut bilingue français-néerlandais. Mais, vu le fait que Bruxelles se trouve encerclée par la zone flamande, la liberté du choix de la langue ne concerne que les habitants des dix-neuf communes de l'agglomération. Seuls les francophones de six communes périphériques – où ils sont parfois majoritaires – bénéficient de "facilités" dans les domaines de l'administration et de l'enseignement tandis que tous ceux qui résident dans le reste de la vaste banlieue bruxelloise ressortissent au régime néerlandophone.

L'aspiration des Flamands à l'autonomie culturelle se vit couronnée de succès en 1970 avec l'établissement des trois communautés culturelles flamande, française et germanophone lors d'une première révision de la Constitution concernant la structure même de l'État³, qui reconnaissait aussi la division de la Belgique en trois régions économiques : wallonne, flamande et bruxelloise. Les compétences des unes et des autres, au départ très limitées, se trouvèrent peu à peu considérablement élargies, en 1980 et 1988-89, communautés et régions se voyant dotées d'un Conseil ou parlement et d'un Exécutif ou gouvernement – notons que

³ La Constitution belge de 1831 avait déjà subi antérieurement quelques révisions dont les plus importantes avaient touché l'élargissement du corps électoral, mais c'est en 1970 qu'a lieu la première réforme relative à la structure de l'état. Pour de plus amples informations concernant les aspects historiques et institutionnels du panorama brossé ici qui tait bien des aspects des conflits linguistiques –tels que les violentes manifestations estudiantines de Louvain sous les calicots "Walen buiten"– en ne se concentrant que sur les tensions bruxelloises illustrées dans *Le Mur*, consulter notamment : Hasquin, Hervé (dir.), *Dictionnaire d'Histoire de*

Communauté et Région Flamandes décidèrent de fusionner, préférant un seul Conseil et un Exécutif unique qui cumulent compétences culturelles et régionales. Le point final à ce processus de fédéralisation fut mis en 1993, au lendemain des accords dits de la Saint-Michel et de la Saint-Quentin (septembre-octobre 1992), quand communautés et régions acquirent toutes leurs compétences, ce que traduit la modification de l'article premier de la Constitution belge de 1831 « La Belgique est divisée en provinces... » qui devint « La Belgique est un État fédéral composé des régions et des communautés... ».

Soulignons que, longtemps écrasés par les francophones minoritaires mais fiers d'une Wallonie prospère, les Flamands ont commencé à relever la tête lorsqu'à la charnière du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècles, la crise économique et le déficit démographique affaiblissaient la Wallonie face à la Flandre en expansion. Dès lors, pour compenser sans doute les nombreuses humiliations et injustices subies dans le passé, ils n'ont eu de cesse de s'imposer dans les faits et sur le plan législatif, faisant primer le droit du sol sur celui des personnes, si bien qu'un malaise s'est développé dans les rapports entre les deux communautés principales de la Belgique. Les tensions se marquent notamment à cause de situations ponctuelles qui passionnent l'ensemble de l'opinion publique belge, telles que le statut des nombreux francophones des Foyers jouxtant la frontière linguistique et arbitrairement englobés dans la région flamande en 1962 malgré leur massive opposition, et celui des habitants de langue française de la périphérie bruxelloise.

Le Mur, un film d'anticipation ancré dans la réalité

Le cinéaste A. Berliner avoue qu'il a immédiatement pensé à la question du bilinguisme pour représenter la Belgique lorsqu'il a été invité à participer à la série "2000 vu par..." lancée par la chaîne Arte. Son téléfilm de 67 minutes intitulé *Le Mur* est sans doute le plus original de cette collection de dix fictions diffusée sur Arte en novembre et décembre 1998, qui se proposait d'anticiper le déroulement de la Saint-Sylvestre 1999 aux quatre coins du monde. Cette série d'*Exercices de style* – selon l'expression heureuse de V. Amiel⁴ – avait effectivement réuni des réalisateurs d'Europe et d'autres continents, du Canada à Taïwan en passant par les États-Unis, le Brésil et le Mali, pour nous donner généralement une vision plutôt inquiétante voire franchement apocalyptique de la fin du millénaire.

Belgique. Les hommes, les institutions, les faits, le Congo Belge et le Ruanda-Urundi (1988), Namur, Didier Hatier, 2000.

⁴ Amiel, Vincent in *Positif. Revue mensuelle de cinéma*, n° 458, avril 99, pp.30-32. J'ai pu consulter cet article, ainsi que tous ceux que je citerai ultérieurement concernant le film d'A. Berliner, au Centre de documentation de la Cinémathèque Royale de Belgique (Bruxelles) dont je tiens ici à remercier l'ensemble du personnel.

Plantant le décor de sa fiction “quelque part sur la frontière linguistique” aux abords de l’agglomération bruxelloise, A. Berliner se complaît au cliché imagologique en choisissant comme personnage principal le Belge Albert⁵ (incarné par Daniel Hanssens), propriétaire d’une baraque à frites renommée qu’il a dû reprendre sans enthousiasme au moment de la mort inopinée de son père. Ce francophone utilise sans complexes tantôt le français tantôt le néerlandais pour s’adresser à ses clients ou ses amis, et la communication s’avère fluide même si chacun utilise sa propre langue pour s’exprimer dans un curieux dialogue bilingue. Albert rit de la remarque humoristique de Fred, policier faisant la file parmi les autres, selon qui il devrait couper ses frites en flamand et les vendre en français car sa friterie est exactement située sur la frontière linguistique, comme son nom bilingue l’indique “Sur la frontière / Op de grens”. Par ailleurs, le protagoniste ne manifeste ni appui ni hostilité au jeune homme qui, depuis 216 jours, campe sur la place à quelques mètres de son échoppe pour revendiquer le rattachement de la Wallonie à la France. Il ne peut cependant cacher son amertume devant le fait que la télévision communautaire francophone ne puisse être captée en Flandre et inversement, surtout lorsque, paradoxe significatif de la capitale de l’Europe, il s’agit de s’émerveiller de la technologie qui permet de dialoguer en direct et sur grand écran avec des Japonais en train de fêter le passage au nouveau millénaire à l’autre bout du monde.

Cette relative sérénité linguistique dépeinte par A. Berliner, tableau d’une réalité quotidienne, se voit toutefois bouleversée quand, revenant d’une nuit quelque peu mouvementée passée dans l’ambiance d’une soirée disco à l’invitation de son ami flamand Stijn, Albert découvre sa friterie encadrée dans un interminable haut mur de béton. En effet, pendant la nuit, à la faveur du sommeil artificiel de la population endormie par des gaz soporifiques, des hommes masqués ont édifié un mur sur le tracé exact de la frontière linguistique. En ce matin lugubre du 31 décembre 1999 plongé dans une anormale obscurité de fin du monde que seuls percent les faisceaux mouvants d’énormes spots, le protagoniste se retrouve donc bloqué du côté flamand. Il lui est impossible de rentrer chez lui sans le visa désormais exigé par les autorités pour franchir le mur, qui, situation kafkaïenne, ne peut lui être délivré que s’il se présente à son administration communale du côté francophone....

Bien que normalement peu enclin à la violence, Albert explose lorsque le négociateur Wilfried Van Haan apparaît à l’écran du poste de télévision de sa friterie pour annoncer, dans

⁵ Le prénom choisi pour ce protagoniste, qui se qualifie de belge plutôt que de wallon ou bruxellois, n’est sans doute pas innocent car il s’agit de celui de l’actuel roi des Belges, clé de voûte du maintien de l’état unitaire. Mais on peut aussi y voir un mot-valise à partir du nom du réalisateur (*Al-ain Ber-liner*), comme un indice de l’implication personnelle de celui-ci dans un personnage qui a d’ailleurs exactement le même âge que lui en 1998 (35 ans).

un discours où il fait alterner français et néerlandais (y compris au sein d'une même phrase !), qu'il s'agit de « la solution logique et raisonnable » trouvée par les membres du gouvernement pour commencer « le nouveau millénaire avec un nouvel état d'esprit », et ce afin de résoudre le conflit linguistique dont souffre la Belgique depuis des décennies, sachant que celui-ci gelait les négociations entreprises à la suite des dernières élections du mois de mars.

Le regard incisif d'A. Berliner

Au-delà du souhait de présenter, dans une série de portée internationale, une réalité quotidienne qu'il connaissait bien en tant que Bruxellois de souche et qui paraît si originale hors de Belgique, A. Berliner a avoué le rôle critique de son film : « Je voulais provoquer, mon film est une mise en garde »⁶ – et l'on songe effectivement à la remise en cause ultérieure des communes "à facilités". Au moment où les frontières disparaissent en Europe et près de dix ans après la chute de l'emblématique mur de Berlin, le cinéaste imagine la construction d'une muraille qui existe déjà virtuellement sous l'action des politiques par le biais de lois discriminatoires et malgré le désir unitaire des citoyens modérés. Rien d'étrange, par conséquent, que cette coproduction franco-belge se voyant refuser l'avance sur recettes francophone n'ait reçu de subvention d'aucune des deux communautés alors que son réalisateur, l'un des plus prometteurs du cinéma belge francophone de sa génération, avait connu un très honorable succès critique et public au niveau international pour *Ma vie en rose* (1997)⁷. Si le questionnement sur l'identité présenté dans ce premier long-métrage, qui nous racontait l'histoire du petit Ludovic se prenant pour une fille, s'avérait déjà dérangeant car il mettait à nu la méchanceté et l'hypocrisie du monde environnant face à la question de l'homosexualité, A. Berliner, dans *Le Mur*, élargit la perspective d'un conflit identitaire au niveau collectif, et montre cette fois du doigt l'(ir)responsabilité du monde politique belge.

Le jeu de mots du critique J. De Decker le souligne : « À propos de l'avenir de son pays, Alain Berliner ne voit pas la vie en rose »⁸. Pourtant, le scénariste propose une fin souriante à son conte grinçant puisque le protagoniste célibataire, tombé amoureux de la jeune Flamande Wendy (interprétée par Pascale Bal), réussit in extremis à regagner le côté francophone. Comme le garçonnet de *Ma vie en rose*, qui échappait à la cruauté de son

⁶ Extrait d'un entretien avec A. Berliner figurant dans le Dossier de présentation du distributeur Cinélibre.

⁷ Sélectionné à la Quinzaine des Réalisateurs à Cannes (1997), *Ma vie en rose* s'était notamment vu attribuer le Golden Globe du meilleur film étranger aux États-Unis (1998) et avait été diffusé dans plus de vingt pays. A. Berliner s'est d'ailleurs vu confier immédiatement après une grande production américaine avec Demi Moore : *Passion of Mind* (1999).

⁸ De Decker, Jacques, *Le Soir*, 18-12-1998.

entourage en se réfugiant tout éveillé dans un univers onirique où il menait la vie d'une fillette heureuse vêtue de rose, c'est grâce au pouvoir de l'imagination qu'Albert est sauvé. En effet, face à la voiture de l'extrémiste flamand Ivo qui va les écraser contre le mur de frontière, Wendy et lui, il lance « On est au pays du surréalisme ici : tout peut arriver, il suffit d'y penser très fort »⁹ et, miraculeusement, ils se retrouvent tous deux de l'autre côté de la muraille. Toutefois, le cauchemar n'est pas terminé car, là aussi, des extrémistes – francophones cette fois – poursuivent leurs concitoyens : Wendy, Flamande en territoire wallon, va-t-elle être arrêtée par Didier, le propre frère d'Albert armé d'une mitraillette ? Non, la tendresse du regard pourtant incisif du cinéaste, qui avait déjà ouvert un horizon moins sombre à la fin de son premier long-métrage, joue encore ici.

Mais c'est dans une gare que se déroule la dernière scène du film, alors que sonnent les douze coups de minuit faisant basculer dans le nouveau millénaire nos « Roméo et Juliette à la sauce belge »¹⁰ et un curieux chef de gare, avatar tangible du fantôme du père d'Albert. Une gare, car le cinéaste a transmis son désir personnel de fuir le pays au protagoniste. En effet, dans sa contribution à l'ouvrage collectif *Belgique toujours grande et belle* – contrepoids du volume *La Belgique malgré tout*, édité dix-huit ans plus tôt par la même Revue de l'Université de Bruxelles et réunissant alors des opinions sur le nouveau concept de belgitude –, A. Berliner exprime son amertume par rapport à cette "Belgique, putain frigide" et ses propos désillusionnés sont d'ailleurs scandés par l'image leitmotiv du mur qui disparaît dans les nuages et barre tout l'horizon du Belge¹¹. La chanson bilingue de Thierry Robberedit et Serge Van Laeken "Le Pays de la pluie", qui accompagne le générique final du film, reflète le même pessimisme au sujet de la Belgique – quoique jamais nommée – et de son hypothétique futur unitaire en répétant « Dans ce pays qui n'est pas grand, beaucoup ont l'esprit très petit... Un jour, au pays de la pluie, 'y aura plus de pays, plus que de la pluie, plus que de la boue ». Cet ambigu *mal du pays*, nostalgie irritée, a été clamé par bien des Belges avant P. Roegiers¹².

Le cinéaste veut aussi dénoncer une certaine passivité de ses compatriotes parce que seul le protagoniste, armé d'une pioche, s'attaque au mur dressé à l'intérieur de sa propre friterie, ce qui lui vaudra d'être taxé de terroriste et assommé par un représentant flamand des

⁹ Une remarque qui n'est pas si étonnante dans la bouche de ce marchand de frites car le spectateur attentif aura remarqué, grâce à un bref panoramique de la caméra, que, à côté de la photo de son défunt père, il exposait curieusement, dans son échoppe, une reproduction du tableau de Magritte intitulé *La durée poignardée*.

¹⁰ De Decker, Jacques, *Ibid.*

¹¹ Berliner, A., "Naître ici ou ailleurs..." in Pickels, Antoine & Sojcher, Jacques (éd.), *Belgique toujours grande et belle*, Bruxelles, Revue de l'Université de Bruxelles, Éditions Complexe, 1998, pp.352-354.

¹² Roegiers, Patrick, *Le mal du pays. Autobiographie de la Belgique*, Seuil, 2003.

forces de l'ordre. Toutefois, Albert se sent découragé au point d'être tenté un instant de se laisser écraser par un autobus rapatriant les francophones chez eux, mais il rejette l'idée du suicide choisie quinze ans plus tôt par son père, dans une circonstance similaire, pour échapper à ses problèmes familiaux. Quelle est la solution choisie finalement par ce philosophe avorté qui avait caché l'aphorisme « S'il y a un problème, il y a une solution, anders is er geen probleem » à l'intérieur de l'un des pittoresques cookies glissés dans ses paquets de frites ? Les dernières paroles du film « S'il y a un problème, il y a une solution, non ? », prononcées par l'étrange chef de gare et renvoyant à cette maxime initiale, semblent apaisantes. Pourtant, Albert et Wendy vont apparemment quitter la Belgique, dégoûtés de constater que l'espoir d'une coexistence harmonieuse entre les deux communautés linguistiques a été étouffé par l'obscurantisme politique car l'anormale obscurité diurne dans laquelle est plongé le pays depuis la construction du mur transmet ce sens métaphorique.

* * *

Le Mur est un film éminemment belge, et pas seulement à cause de son inscription dans la tendance du réalisme magique vu son subtil mélange de rêve et de réalité – songeons, par exemple, à la figure du fantôme du père d'Albert dont les apparitions rythment la narration et à l'image finale du film où Albert et Wendy valsent au-dessus du mur en tenue de soirée –, caractéristique du cinéma belge depuis les créations du cinéaste germaniste André Delvaux qui a souvent cherché son inspiration chez des écrivains flamands comme Johan Daisne. Le spectateur attentif capte plusieurs allusions à la réalité belge contemporaine et au passé du pays, telle cette épithète symbolique de *Muette de Portici* lancée à la pauvre Wendy se faisant passer pour muette du côté francophone de peur que son accent flamand ne la fasse arrêter. Mais c'est surtout l'original emploi alterné à l'écran du français et du néerlandais – que l'on n'a malheureusement pas transposé dans la version doublée uniformément en espagnol – qui traduit la volonté d'A. Berliner de créer un film équilibré, foncièrement belge. Bien que le spectateur sente davantage de volonté d'indépendance et d'agressivité de la part des Flamands, le réalisateur n'a voulu charger unilatéralement aucune des deux communautés linguistiques, des extrémistes imbéciles sévissant des deux côtés de la frontière. Si certains aspects de la construction du mur rappellent les mises en scène nazies et, par ce biais, l'extrême-droite flamande fascisante, on n'entend jamais la langue utilisée par les acteurs porteurs d'un masque à gaz, qui communiquent par signes pour procéder aux travaux d'édification et ce, afin qu'aucun des deux partis ne soit désigné comme responsable.

Le ton juste trouvé par A. Berliner a entraîné une réaction favorable du public et de la critique, quoiqu'il faille remarquer un enthousiasme majeur dans les journaux et revues francophones tandis que, du côté de la presse flamande, les appréciations se sont montrées plus mitigées considérant le film comme naïf, puéril et simpliste malgré son caractère émouvant, ou qualifiant son idée centrale de mi-démagogique mi-populiste, ou encore dénonçant l'aspect prévisible de son développement¹³. Cette comédie dramatique, dont on peut effectivement souligner la banalité de l'intrigue amoureuse, doit être vue avant tout comme un conte qui, à travers l'évocation de la situation des francophones de la périphérie bruxelloise, dénonce l'action plus destructrice que conciliatrice des politiques. Car le négociateur gouvernemental, significativement nommé Wilfried Van Haan, représente évidemment à la fois Wilfried Martens et Jean-Luc Dehaene, premiers ministres successifs du gouvernement belge – tous deux d'origine flamande – qui ont joué un rôle fondamental dans le processus de fédéralisation. C'est lui qui, dans la fiction, fait dresser le mur pour séparer radicalement Flamands et Wallons alors que ceux-ci vivaient en bonne harmonie. Wendy dira d'ailleurs à Albert « Ce sont les politiques qui ont construit le mur, mais pas les gens ».

Le malaise créé par le tracé définitif de la frontière linguistique et les tensions ultérieures entre communautés avaient déjà été évoqués de manière souriante dans la fiction par des auteurs belges francophones, que l'on songe au bédéiste Peyo qui, dès 1973, imaginait le pacifique village des schtroumpfs divisé soudain par une frontière séparant les habitants du Nord et ceux du Sud pour des raisons linguistiques¹⁴, ou au romancier J. Muno dont le *héros brabançon* mis en scène au moment de la naissance de l'état fédéral se sentait « coupé en deux dès le matin » lorsqu'il descendait son avenue située exactement sur la frontière linguistique¹⁵, ou encore aux pittoresques *Aventures du Belge errant* de Fr. Jongen¹⁶. A. Berliner, pour sa part, a voulu transmettre la perception de nombreux citoyens belges – surtout francophones – d'une situation de globale convivialité linguistique rendue politiquement problématique et ce, en essayant de maintenir un ton neutre. Toutefois, sa mise en garde contre certaines tendances fascisantes rappelle *Le Siège de Bruxelles*¹⁷, roman d'anticipation politique impertinent, très remarqué, paru deux ans avant la sortie du *Mur*, dont l'auteur J. Neiryck – également bruxellois d'origine mais ayant choisi, de manière

¹³ Il s'agit, successivement, des commentaires émis, à la suite de la sortie sur grand écran du film en Belgique le 26 mai 1999, dans *De Financieel Economische Tijd* (2-6-99), *Knack* (26-5-99, signés par Patrick Duynslaegher) et *De Standaard* (14-7-99, sous la plume d'Erik Martens).

¹⁴ Peyo & Delporte, Yvan, *Schtroumpf vert et vert schtroumpf*, Dupuis, 1973.

¹⁵ Muno, Jean, *Histoire exécrable d'un héros brabançon* (1982), Bruxelles, Jacques Antoine, 1986, p.272.

¹⁶ Jongen, François, *Les aventures du Belge errant*, Ottignies Louvain-la-Neuve, Éd. Quorum, 1995.

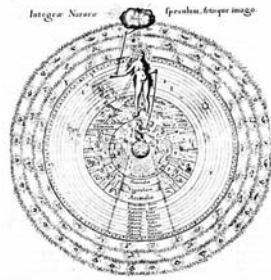
¹⁷ Neiryck, Jacques, *Le Siège de Bruxelles*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996.

significative, de se faire naturaliser suisse – avouait le rôle d'avertissement : « j'ai écrit ce livre pour que son scénario ne se réalise pas »¹⁸.

ISABELLE MOREELS

Universidad de Extremadura

¹⁸ Interview de J. Neiryck par Joëlle Smets in *Le Soir Illustré*, 18-9-96.



L'autoportrait de l'aveugle : Photographies d'Hervé Guibert

Dans ses premiers écrits, l'écrivain et photographe français Hervé Guibert (1955-1991) se sert de l'écriture pour transmettre son autoportrait à un lecteur qui, dans l'absence d'image, peut alors le faire surgir dans son esprit. C'est une question de communication mais c'est aussi une question de fantasmes et de circulation du désir. Il s'agit là d'aller vers l'image en lisant des textes. Mais il s'agit ici d'avancer vers l'invisible au fur et à mesure que l'on parle des photographies que Guibert a tiré de lui-même, parce qu'un chemin relit dans son œuvre et l'écriture invisible et l'image vue.

Chaque fois qu'un artiste tente d'élaborer sa propre image, il est bien obligé de puiser dans le domaine de la vision fantomatique ou dans la mémoire des images qu'il a déjà vues. Le peintre, par exemple, a parfois recours au miroir pour prendre modèle sur ses propres reflets: l'image résultante est l'autoportrait d'un homme qui avance son pinceau vers la toile comme un aveugle tâtonne avec sa canne le vide qui s'ouvre devant lui. En fait, l'artiste et l'aveugle décrivent le même geste de désignation. Jacques Derrida l'avance comme hypothèse au début de son essai *Mémoires d'aveugle*.¹ Les mots du philosophe ciblent la vision intérieure de l'artiste au détriment du regard physique qu'il pose sur l'objet extérieur. Cette vision permet au dessinateur, aveuglé par l'acte de création, de découvrir une image de soi autrement inaccessible à la vue car, dans les mots de María Zambrano, « celui qui regarde est un aveugle qui ne peut se voir lui-même ».² On surprend alors « ce qui ne se laisse pas surprendre, on peut dessiner les yeux clos: vision extatique, prière ou sommeil, masque du mort ou de l'homme blessé ».³ Ainsi, l'autoportrait de Gustave Courbet où un gentilhomme repose endormi à côté de son épée: la fermeture des yeux double ici la cécité de l'artiste. Pour Derrida, le peintre dessine comme l'aveugle désigne; et le dessin d'aveugle renvoie toujours à cette désignation qui fonde l'acte même du dessin. Par conséquent, l'autoportrait montre moins le visage d'un auteur que le mouvement qu'il décrit en dessinant:

Si l'on regarde, par exemple, les séries d'autoportraits de Van Gogh, on constatera que l'autoportrait a toujours montré le contraire de ce qu'il disait: non pas l'existence mais

¹ Derrida, J., *Mémoires d'aveugle*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990, p.10.

² En épigraphe de l'article d'Alfonso Morales « Cuál noche, qué día... », *Luna Córnea*, n° 17, *op.cit.*, p.135 – *Je traduis*.

³ Derrida, J., *op.cit.*, p.75.

l'évanescence totale de l'auteur. En fait, ce que l'on voit sur ces séries n'est que la trace de la disparition continue du sujet; ce qui est montré c'est la façon par laquelle *il se donne en se soustrayant, en prenant la fuite*. Si l'on voulait rencontrer le sujet dans cet espace de la représentation, on ne le reconnaîtrait ni sur un visage ni sur un autre, non plus [...] dans le domaine de la signature, mais bien avant dans la singularité sans répétition du mode d'*écriture picturale*, dans la facture même du mécanisme salissant.⁴

Le peintre qui élabore son autoportrait est un sujet *en fuite*: il disparaît par touches successives, au fur à mesure que son image l'éjecte loin de son œuvre et qu'elle y vient prendre le relais. En ce sens, le peintre est aussi écrivain car, à en croire Roland Barthes, « l'écriture c'est [...] le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit ».⁵ L'œuvre n'a pas d'espace pour accueillir son auteur, encore moins pour se poser en dépositaire de son autoportrait; seule la trace des mouvements de son corps peut rester sur la toile.

C'est justement la trace d'un corps disparu qui semble être au centre d'une photographie d'Hervé Guibert qui porte comme titre « Autoportrait ».⁶ L'objet photographié est un tableau sur lequel on devine les traits d'un homme âgé. Nul doute dans la contemplation de l'image: ces traits ne correspondent pas à ceux du jeune écrivain français; il s'agit bien de l'autoportrait d'un autre. Ce visage étranger a été plus ou moins négligé par Guibert au moment où il a choisi un angle pour la prise. Le photographe a, par contre, privilégié les rides et l'épaisseur de la peinture qui brille sur le chiqué. On dirait que Guibert inspecte la possibilité d'accéder au corps du peintre à travers la trace qu'il aurait pu laisser sur le tableau.

Dans la simplicité d'une photographie presque banale, Guibert abrège un problème majeur: si l'écriture picturale assure les retrouvailles du peintre, comment trouver le corps du photographe sur un cliché qui manque d'épaisseur? Cette question serait déjà esquissée en mots dans *L'image fantôme* lorsque le narrateur se demande pourquoi il préfère les autoportraits de Rembrandt à ceux des photographes: « est-ce donc que la photo est moins forte que la peinture, à la fois plus exacte et plus superficielle (la photo, à moins de superpositions, n'a jamais qu'une seule couche)? ».⁷ Une différence essentielle éloigne l'autoportrait peint ou dessiné de l'autoportrait photographique. Le peintre, qui *écrit* et *réécrit* l'image de soi, ne quitte jamais le rôle de sujet producteur de signes tandis que le photographe, qui veut tirer une photo, ne peut que céder cette place à l'objectif. Le photographe est toujours condamné à

⁴ Brea, J. L., « Fábricas de identidad (Retóricas del autorretrato) », *Exit*, n.º 10, mai 2003, p.87 – *Je traduis*.

⁵ Barthes, R., « La Mort de l'auteur », *Mantéia*, n.º 5, 1968, p.12.

⁶ Guibert, H., *Le Seul Visage*, Paris, Minuit, 1984, p.37.

⁷ Guibert, H., *L'image fantôme*, Paris, Minuit, 1981, p.63.

rester l'objet plat – à une seule couche – produit par l'engin optique. En ce sens, on photographierait n'importe quoi ou n'importe qui, l'image résultante serait de même nature que l'autoportrait photographique: « on pourrait pousser un peu, et dire – avec Guibert – que chaque photographie est un autoportrait, l'autoportrait du photographe à un instant de sa vie, fût-il hors cadre ». On pourrait pousser un peu plus, et dire que « l'autoportrait peut aussi devenir l'astuce qui consiste à se montrer le moins possible, tout en étant là, à la manière d'un filigrane ». ⁸ La photo du tableau du vieillard pourrait donc fonctionner comme un autoportrait de Guibert lui-même, d'autant plus que celui-ci privilégie sur l'image les traces de l'inscription du peintre. Il est vrai que ce sujet est étranger à l'auteur mais, comme il vient d'être dit, l'autoportrait photographique est toujours le portrait d'un sujet devenu Autre.

Le photographe qui tente son autoportrait doit accepter l'anonymat objectal auquel l'appareil photographique va le condamner. Guibert semble ne pas accepter ce supplice en réalisant la photo du tableau du vieillard. Sur le tableau, il y aurait un *sujet (-objet) en fuite* – celui qui regarde et qui est regardé. Sur la photographie de Guibert, il y a, à la limite, un *objet en fuite* – le tableau – et un *sujet en procès* – le sujet de vision. Bien entendu, ce sujet ne coïncide nullement avec celui qui manipule l'appareil: le sujet de vision est un regard technique, le produit même de l'objectif photo. Guibert essaie ainsi d'échapper à son devenir objet.

À voir certains autoportraits d'Hervé Guibert, on se rend vite compte qu'il avait bien compris cette impossibilité de devenir sujet de vision dans la pratique photographique. Il y ferme ses yeux, il les cache ou il joue son cadavre anticipé. ⁹ Il s'offre au regard de l'appareil qui projette son sombre sur le visage de l'auteur. Il pose en tant qu'objet, incapable de voir, aveuglé. Guibert se sait perdant face à l'objectif photographique. Il se laisse faire, mélancolique, sans rivalité.

Le corps d'Hervé Guibert s'absente pourtant sur d'autres autoportraits. L'objectif fige alors les indices de sa présence à l'intérieur d'un cadre – une zone de lumière ou un miroir. C'est une mise en abîme de la photographie à l'intérieur de la photographie, une façon de diriger un doigt pointé hors cadre, une façon de donner de l'épaisseur au cliché: s'il y a là une ombre, s'il y a là un reflet, il doit bien avoir un corps qui projette cette ombre, un corps auquel ce reflet fait appel. C'est aussi un moyen d'enregistrer la rencontre du sujet avec une partie de soi qui est déjà Autre, un moyen d'assurer la possibilité d'un dialogue où le photographe

⁸ Guibert, H., *La photo, inéluctablement. Recueil d'articles sur la photographie 1977-1985*, Paris, Gallimard, 1999, p.329.

⁹ Guibert, H., *Photographies*, Paris, Gallimard, 1993, non paginé.

puisse être en même temps le sujet et l'objet d'un dialogue amoureux qu'il entretiendrait avec lui-même: « nous nous servons habituellement des miroirs – dit Marco Livingstone – pour nous étudier nous-même avec une soi-disant objectivité, comme une forme spéculaire sur laquelle on accéderait à l'image que les autres gardent de nous [...] comme un moyen pour contempler notre propre désintégration et notre progrès inéluctable vers la mort ». ¹⁰ En fait, sur ces deux clichés d'Hervé Guibert, la menace d'un arrêt définitif vient doucement se poser: un valet pendu, un papillon en stase.

La mort, l'amour, le dialogue, le corps sont autant de réalités invisibles, absentes et virtuelles qui constituent l'autoportrait d'Hervé Guibert; un autoportrait réalisé malgré les contraintes de l'œil machinal. C'est dans *Suzanne et Louise* où Guibert souligne l'importance des choses immatérielles au détriment des prouesses techniques de l'appareil:

Je crois que ce sont d'autres choses, que des objectifs, qui font les bonnes photos, des choses immatérielles, de l'ordre de l'amour, ou de l'âme, des forces qui passent là et qui s'inscrivent, funestes, comme le texte qui se fait malgré soi, dicté par une voix supérieure... ¹¹

D'après ces quelques lignes, les « bonnes photos » reproduiraient non pas l'objet mais le rapport amoureux que le photographe entretient avec lui. Ainsi comprise, la photographie est un moyen de connaissance corporelle: le dévoilement du rapport à l'objet serait à lire comme un dévoilement de soi. L'autoportrait tient alors de l'amour de soi et de l'amour à l'Autre, puisque la « bonne photo » garde la trace d'une *circulation* des forces. Cette conception de la photographie coïncide avec celle qui anime *L'image fantôme* et que Guibert réécrit ainsi dans son journal:

On pourrait dire que la photo, certaine photo est une pratique très érotique: cette façon d'attoucher presque le sujet, de l'encercler, de modifier ses attitudes, mais surtout de rester à distance avec l'idée que l'appareil est magique et infernal, que la disposition des lentilles et le rouage des mécaniques en font un objet de pouvoir extrême, comme les lunettes à lire la pensée de Bibi Fricotin, ou les lunettes à déshabiller des réclames salaces: ce visage, le corps que j'ai devant moi, dans la durée de la pose, de la mise au point, du déclencheur, je suis avec lui comme si je le sondais, *c'est une seconde de vérité ou de mensonge qui va se produire, mais quelque chose de plus, je vais l'emprisonner, et il sera comme une preuve*. Le secret de l'autre sera mon secret. Et ce visage qui me fixe peut bien se décomposer: il est déjà mort. ¹²

La pratique photographique est pour Guibert l'occasion d'une communication avec l'Autre: le sujet se donne à voir à un deuxième sujet qui le regarde et dont les yeux sont, à

¹⁰ Livingstone, M., « Duane Michals a través del espejo », *Exit*, n.º 0, hiver 2000, p.50 – *C'est moi qui traduis*.

¹¹ Guibert, H., *Suzanne et Louise: roman-photo*, Paris, Éditions libres Hallier, 1980, n. p.

¹² Guibert, H., *Le Mausolée des amants – Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, 2001, p.91. – *C'est moi qui souligne*.

leur tour, visés. Ce jeu de regards rend à l'objet photographique son identité, la nature de sujet de vision que l'appareil pourrait lui avoir enlevée:

J'ai pourtant un plaisir très vif, soudain, à photographier deux petits garçons qui se battent de chaque côté d'une grille puis qui descendent un escalier: quel droit le photographe a-t-il de cette appropriation? Il effleure son sujet, il le braque puis il le « remercie » et si le sujet venait à lui courir après, non pas pour lui réclamer le film, mais pour poursuivre ce rapport, je suis sûr qu'il en serait incommodé. Mais là les deux garçons me sourient, je leur souris, et il me semble qu'à travers cet échange de sourires, et aussi le fait que je prenne la peine de les voir (et de « dépenser » quelque chose pour eux même si rien probablement ne doit en revenir), il se passe un vrai rapport...¹³

Guibert refuse le caractère passif de l'objet photographique comme il refuse, dans *L'image fantôme*, le blocage de l'imaginaire de par le cliché. La photographie n'est jamais un but pour lui. À travers le viseur, il n'imagine pas la photo: il regarde l'individu, mieux: le lien qui unit le photographe et l'individu photographié. La photographie est donc un outil d'approche, une façon d'aborder celui qui est parfois « tu » et qui parfois dit « je ». L'intérêt que porte Guibert pour une « certaine photo (amoureuse) » l'éloigne de la tradition forte du « bon moment »: « Attendre l'instant propice lui aurait semblé une perte de temps », écrit-il dans « Le critique photo ».¹⁴

Dans le texte qui sert de préface à l'album de photographies qui porte comme titre *Le Seul visage*, Guibert raconte une anecdote pour définir ses aspirations photographiques vis-à-vis d'Henri Cartier-Bresson. Au cours d'un voyage à Prague, les deux photographes se rendent à un concert de violon dans une petite chapelle. Comme ils entrent en dernier lieu, ils restent, serrés l'un contre l'autre, à côté de la porte d'entrée. Guibert découvre alors au fond de la salle, derrière tous les corps qui lui tournent le dos, un visage, le seul visage que lui fait face; il prend son appareil et fait une photo. Quelques secondes plus tard, c'est Cartier-Bresson qui sort son appareil après avoir aperçu: « un petit groupe de gens, magnifiquement éclairés par une fenêtre haute ». ¹⁵ Pour Cartier-Bresson, le photographe doit capturer l'instant qui garderait l'essence même de la scène; une sorte de cliché qui reproduirait le climax de l'évènement. Il y a là déjà une très grande différence avec la photo que Guibert a prise à côté du maître: on ne voit sur l'image qu'un enchevêtrement confus de têtes, peut-être un visage au fond à droite; nulle épiphanie. Ce n'est pourtant pas la composition réussie – ou non – de leurs clichés ce qui les rend irréconciliables. Lorsque Cartier-Bresson a pris sa photo, Guibert découvre sur son visage un geste étonnant: « [il] se retournait une dernière fois vers le groupe

¹³ *Ibid.*, pp.76-77. C'est moi qui souligne.

¹⁴ Guibert, H., *La Piqûre d'amour* et autres textes, Paris, Gallimard, 1984, p.49.

¹⁵ Guibert, H., *Le Seul Visage*, *op.cit.*, p.6.

comme pour s'assurer de sa vision, et alors je vis le regard d'une mise à mort, d'un abandon après la mise à mort ». ¹⁶ Attiré par « un rapport de lumière, une anomalie géométrique frayée dans la masse humaine », Cartier Bresson ne s'intéresse pas aux gens qui composent le groupe tandis que Guibert s'émeut face au visage inaccessible – et presque invisible – d'un inconnu:

Alors que moi, avec ma photo, et bien sûr je ne me compare pas à Cartier-Bresson, la photo n'était qu'un instant de ma relation avec le visage, et d'un attachement sentimental. Dans les heures qui suivirent, chaque fois que le groupe se dispersait pour se reconstituer dans un autre espace que la chapelle, salle d'expositions ou réfectoire, je cherchais le visage dans la masse et au moment où je le décelais je prenais la photo de la distance qui m'en séparait, comme des lignes de rapprochement, d'attraction tirées par le hasard, un jeu de dés entre moi et l'espace dont l'enjeu était le désir. Tout mon attachement au visage passait par la photo, car la photo était aussi un moyen de m'en approcher (comme le lion, j'imagine, en cercles concentriques autour de sa proie). ¹⁷

Les photographies recueillies dans *Le Seul visage* sont le registre d'une relation amoureuse: celle qui s'établit entre deux complices à travers leurs regards. Les photographies d'Hervé Guibert – et voici ce qui les écarte de l'instant décisif d'Henri Cartier-Bresson – participent d'une activité érotique qui les précède et qui les dépasse au moment de la prise. Elles sont l'attente heureuse pour s'offrir à l'Autre, un dépassement de la distance physique imposée par l'objectif au moment où celui-ci enregistre la physionomie – non pas de son objet – mais d'un Autre sujet. Elles sont un doigt pointé qui avance désireux d'atteindre l'épaisseur du toucher:

Je lis, dans un article scientifique, que la surface nette de la vision se réduit à une petite dépression médiane de la tache jaune, au centre de la rétine, la fovéa, qui correspond projetée dans l'espace par l'exercice de la vue, à un angle de l'index si l'on tend le bras à l'horizontale devant soi. [...] la vue exacte se bornerait [donc] à cette surface d'angle qu'on déplacerait successivement dans l'espace, dans une activité proche du toucher, et qui recomposerait le tableau du réel touche par touche, facette par facette, comme un puzzle dont chaque pièce aurait cette dimension et cette forme de l'angle de l'index. ¹⁸

L'objectif photographique, qui découpe la réalité en l'encadrant, semble agir en prenant modèle sur la fovéa humaine. Lorsqu'on regarde des photos, on « oblige [donc] sa fovéa à un exercice semblable à celui de l'œil en état de désir, ou d'obsession, c'est-à-dire au ressassement ». ¹⁹ Dans la contemplation des clichés, la fovéa revient inlassablement sur son propre mécanisme: elle est un ongle qui cherche à toucher un ongle qui cherchait à toucher le

¹⁶ *Ibid.*, p.6.

¹⁷ *Ibid.*, p.7.

¹⁸ Guibert, H., *L'image fantôme*, *op.cit.*, p.109.

¹⁹ *Ibid.*, p.110.

corps désiré lors de la prise. Dans la contemplation de ses propres clichés, Guibert *touche* la trace de son *toucher*; et il accomplit ainsi le circuit qu'interdisait l'autoportrait photographique: la propre vision, de retour à sa source. Si la photo est la conséquence des mouvements du désir, l'image du corps de l'auteur peut alors s'absenter des clichés: sa trace viendra doucement s'y poser. Mais est-ce que les autres peuvent avoir accès à cette trace inscrite sur le cliché? Il est tentant d'aborder cette question en rendant littérale la comparaison de la fovéa avec le toucher. À Prague, Hervé Guibert photographie le visage d'un inconnu en mesurant la distance qui le sépare de celui-ci. La photographie rend visible le visage mais elle empêche le contact. Mais qu'est-ce qui se passerait si l'on renversait ce schéma? Qu'est-ce qui se passerait si l'on photographiait, *en aveugle*, ce qui est proche et qui ne peut être perçu?

Les images qui flanquent *Le Seul visage* témoignent précisément d'une certaine filiation par rapport à cette tentative de cécité du toucher : « L'Ami » et « La main de l'aveugle » transforment l'ouvrage en album de photographies *d'aveugle*.²⁰ Les bords obscurcis de la dernière image cerclent tel un œil en amande un petit miroir dont le cadre fait penser à l'encadrement photographique: un cliché à l'intérieur d'un deuxième cliché, un regard posé sur un regard figé – et pourtant en mouvement. Sur la glace, on peut discerner la moitié d'un torse qui semble marcher. Il avance à tâtons, comme un aveugle, la main penchée vers l'avant. On dirait qu'il s'agit de la moitié gauche du corps, ce qui fait penser que l'autre moitié doit être occupée: peut-être tient-elle l'appareil photo... Le sujet montre en même temps qu'il se montre même s'il ne se voit pas. Il est un sujet *en processus*. Il fantasme son autoportrait.

Passons du fantasme au fantôme: la main de l'aveugle – presque en relief – abandonne le cadre pour toucher l'œil. Revenons au fantasme: l'œil regarde la main de l'aveugle qui touche le corps de « L'Ami ». ²¹ Sur cette photographie, on discerne une main posée à plat sur le torse nu d'un homme. Encore une fois, la deuxième main que l'on suppose au photographe est chargée d'actionner hors cadre l'appareil photo. Double jeu: la main visible arrête l'avancée du corps en même temps qu'elle mesure la longueur propice au regard et à l'étreinte physique. Elle *touche* pour confirmer le mouvement d'approche et pour refuser le contact qui empêcherait de voir: « elle manifeste à la fois la tension photographique et l'intensité du désir ». Elle *désigne* le corps désiré. Elle le contient avant qu'il ne soit plus possible de le

²⁰ Dans cette description de limites, j'omets volontairement la photographie « Sienne » qui apparaît en première de couverture et qui est reprise à l'intérieur du livre.

²¹ Cette photographie est l'objet d'une très belle et très juste analyse dans le mémoire de maîtrise de Raymond Macherel, *La tentation d'image(s). Écriture et photographie dans l'œuvre d'Hervé Guibert* (Université Paris VII, 1994, pp.16-20).

photographier; car le corps, sans mains et sans visage, est déjà très proche de l'objectif: «L'Ami » se montre excessivement. De même, cette main placée au centre de l'image qui ressasse, qui revient sur elle-même, qui montre et qui se donne à voir, qui signe en fait « l'inscription de l'émetteur dans ce qu'il a produit ». ²²

« L'Ami » fait exemple de cécité dans une photographie qui fait constamment appel à son hors cadre: la main provient de cet espace, le corps va vers ce même endroit. L'absence de regard permet, justement à travers ce cliché aveuglé, de faire surgir dans l'imaginaire ce qui est de l'ordre de l'invisible: le désir et l'étreinte des corps. C'est que Guibert signe « L'Ami » en privilégiant les choses immatérielles et de l'ordre de l'invisible sur celles qui peuvent être perçues des yeux.

« La nécessité du contact » est le titre d'un article que Guibert écrit en 1978 à propos du livre de Duane Michals *Vrais Rêves*. De ce livre, l'écrivain retient une phrase du photographe américain: « Les livres de photographies, écrit Michals, ont souvent des titres du genre *L'œil du photographe*, ou *Le Regard de Machin-Chose*, ou *Donner à voir*, comme si les photographes n'avaient que des yeux et rien dans la tête ». Pour Guibert, « Michals fait de la photographie pour matérialiser ses désirs et ses peurs ». ²³ Les photographies d'Hervé Guibert participent de cette même matérialisation du désir. Il s'agit de rendre visible ce qui est de l'ordre de l'invisible, de représenter le désir et de le donner à voir en même temps. Guibert échappe au blocage de son identité et à sa transformation en pur objet de vision dans l'autoportrait photographique, en s'arrachant les yeux. Tel un aveugle qui donnerait à voir ses visions à la vue des voyants, Hervé Guibert fait circuler ses visions fantomatiques vers des spectateurs aveugles qui touchent plus qu'ils ne voient.

OCTAVIO MORENO CABRERA

Universidad de Salamanca

²² Macherel, R., *op.cit.*, pp.16 et 18.

²³ Guibert, H., *La photo, inéluctablement*, *op.cit.*, p.40.

La palabra y el silencio: recepción de la cultura francesa de finales del s. XVIII en José Viera y Clavijo

Si convenimos que toda labor discursiva es la expresión de una ideología, debemos tener también presente que el pensamiento y la palabra pueden tomar ocasionalmente divergencias significativas que conllevan a un cierto enmascaramiento expresivo. La dialéctica toma en este caso las precavidas morfologías de la conveniente ortodoxia, sometiendo cualquier innovación a los purgadores filtros del pensamiento oficial. La independencia ideológica se difumina entonces en una elocución que transita los mismos senderos de la institucionalidad. La autocensura secunda así la normativización del buen gusto y del respeto a las costumbres, aunque la solidificación dogmática puede circunstancialmente resquebrajarse en una escritura alternativa que fisura los rigurosos diques de la prohibición. No conviene, por ello, como en ciertos casos se ha hecho, cargar las tintas de la represión oficial y, mucho menos, llegar a confeccionar verdaderos martirologios de la actividad intelectual de aquellas mentalidades que ideológicamente deambularon, por acomodamiento o como precavido sorteo de las circunstanciales contingencias, los caminos de la indecisión o de la indefinición en determinados aspectos de la realidad socio-histórica a la que fueron llamados a vivir. La historia de las ideologías no deja de ser, en este sentido, la compleja y a veces paradójica interpretación de indefinibles aunque «connotantes» mentalidades, que no pueden ser sometidas a rígidas clasificaciones sin caer en desacertados reduccionismos. En todo caso, las necesarias hipótesis de reconstrucción ideológica deben ser atadas, con prudente reflexión, a los preceptivos pilares y eslabones documentales. Desde esta óptica intentaremos analizar el pensamiento del polígrafo canario José Viera y Clavijo (1731-1813), a través de su *Diario de viaje a Francia*¹, intentando explicar, en la medida de lo posible, a través del contraste de este texto con su correspondencia personal, la versatilidad ideológica en la que materializó voluntaria o imperativamente su pensamiento, ponderando sus propias circunstancias históricas.

¹ Vid. *Apuntes del Diario, é Itinerario de mi viage a Francia y Flandes*, cuad. 1º, fols. 9v-10r. Las citas de esta obra, que reproducimos en su grafía original, están tomadas de los manuscritos autógrafos de Viera.

Es llamativo aún hoy en día la casi total ausencia en muchas de las historias de la literatura española del s. XVIII de un estudio específico de una de las figuras más interesantes del siglo de las letras hispánicas en esta centuria, como fue Viera y Clavijo. La razón puede estar por un lado en el desconocimiento de su obra a nivel nacional, al constreñirse sus publicaciones mayoritariamente al ámbito insular y, por otro lado, a que gran parte de sus escritos se conservan en manuscritos o en ediciones del s. XIX. Podemos afirmar, sin género de dudas, que fue Viera y Clavijo el mayor exponente del catolicismo ilustrado de Canarias, incondicional representante del movimiento de las Luces en el Archipiélago. Educado en el convento dominico de San Benito de La Orotava, en la isla de Tenerife, siguiendo los preceptos de « la filosofía peripatética y la teología escolástica », descolló desde muy pronto en su afición por el conocimiento enciclopédico. El detonante de la proyección hacia las nuevas Luces del pensamiento europeo, según él mismo señala en sus *Memorias*, fue la lectura del padre Feijoo, del que asumiría las ideas criticistas, racionalistas y empiristas en la percepción interpretativa de la realidad:

[...] en medio de la lóbrega noche de estos miserables estudios, llegó de improviso a alumbrarle una ráfaga de feliz claridad. Por fortuna le dio a leer un amigo suyo las obras críticas de Feijoo; y al paso que las iba leyendo, o más bien devorando, se iba presentando a su razón otro hueco mundo científico, y a su espíritu otros inmensos horizontes. Así fueron éstas como las primeras semillas de cultura y de literatura sensata, porque sin pérdida de tiempo se aplicó a traducir el inglés, francés e italiano, con algunas nociones del griego; cuyos libros, instruyéndole, desengañándole y divirtiéndole, le hicieron vivir en el siglo de las luces en que muchos viven².

La repercusión de la enseñanza dominica en Viera se señaló igualmente en su educación, desde niño, en los modelos franceses. Nuestro autor llegaría a ser un hombre formado en la latinidad, francesista y afrancesado, imbuido en el ideario de las Luces, e incondicional partidario de las moderadas reformas socioeconómicas planteadas por la Ilustración española. Viera en su época de juventud fue asiduo partícipe durante unos diez años de la tertulia lagunera de don Tomás Lino de Nava y Grimón (1734-1779), marqués de Villanueva del Prado, que mostraba un ambiente de concelebrado culto a los modelos culturales galos, cuya presencia se cristalizaba en una valiosa biblioteca en su palacio de La Laguna, constituida por un fondo eminentemente francés, dentro del cual figuraban algunos libros prohibidos, llegados a Canarias a través del contrabando por el Puerto de La Orotava. Estos libros, sin duda, alimentaron las inquietudes intelectuales de los concurrentes a la tertulia, sobre todo de Viera, quien llegó a convertirse en el *alma mater* de la misma por su

² Vid. José de Viera y Clavijo, *Memorias*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2004, p.21.

carácter ingenioso y a la vez chancero. Las ideas de este cenáculo provocaron ciertas polémicas sobre todo en los círculos más conservadores de la Iglesia isleña, con la que tuvo nuestro clérigo ciertos roces. Se sabe que unos meses antes de su traslado a La Laguna, en 1756, Viera fue sometido ya a un proceso inquisitorial por ciertas ideas «heréticas» expuestas en un sermón sobre San Antonio de Padua predicado en el convento de San Francisco, en el Puerto de La Orotava, por el que fue condenado a un apercibimiento de la institución eclesiástica. Ya integrado en la tertulia de Nava, la amistad con el afrancesado marqués de la Villa de San Andrés y de los ilustrados que la frecuentaban y sus ocasionales enfrentamientos contra los sectores más reaccionarios de la Iglesia y del Santo Oficio no desalentaron el sentido satirizante y sarcástico de Viera contra los censuradores de aquel cenáculo. Sin embargo, estos problemas y otros posteriores que tuvo Viera con la Inquisición³ no llegarían a consecuencias mayores, fundamentalmente por litigios de corporativismo que mantenía esta institución con otros organismos eclesiásticos u oficiales, además de por el apoyo que le proporcionaron a nuestro ilustrado ciertos nobles en la corte madrileña.

Decidido emprendedor de la realización de la *Historia de Canarias* bajo la óptica de la ciencia histórica dieciochesca, Viera decidió marchar en 1770 a la capital del reino, con el objetivo primordial de potenciar la publicación de esta última empresa, que contaba con los incentivos de sus amigos de Tenerife, especialmente del marqués de Villanueva del Prado. Al llegar a la península, nuestro abate pasó a desempeñar las labores de ayo del hijo del marqués de Santa Cruz, descendiente del memorable marino Álvaro de Bazán. El gusto del autor canario por los resplandores de la grandeza aristocrática se unió al afortunado regocijo de llegar a la casa de un Grande de España amante de la cultura, de la ciencia, del progreso racional, quien, dadas las cualidades intelectuales de Viera, lo trataba no como a un sirviente más, sino « con unas honras, unas distinciones y preferencias en la mesa, en el coche, y en la familiaridad, que Viera se llenó a los principios de gran rubor y confusión. En el cuarto del señorito él lo mandaba todo, y todos los criados mayores y menores del servicio, acudían a tomar de él las respectivas órdenes »⁴.

³ Vid. Alberto Anaya Hernández, «Los problemas de don Josef Viera y Clavijo con la Iglesia y la Inquisición canaria», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 43, 1997, pp.165-196.

⁴ Vid. *Memorias*, *op.cit.*, p.31. Las relaciones familiares y amistosas de su pupilo y del marqués de Santa Cruz y el frecuente contacto con palacio por la obligatoriedad de seguir a Carlos III en sus continuos traslados a los reales sitios, le proporcionó a Viera « la ventaja de poder frecuentar con confianza, muchas de las [casas] de la principal Grandeza » (*ibid.*, p.23). Sin embargo, en su correspondencia privada nuestro ilustrado es menos complaciente con esa gran parte de la vida cortesana, de la que llega a conocer sus entresijos, sus pretensiones y aspiraciones, la urdimbre de intrigas que proyectan detrás de un fruslero modo de actuar, la atmósfera de frívola hipocresía en que viven, así como las afectadas vanidades de sus purpúreos y refulgentes atavíos y otras

El 24 de junio de 1777, Viera emprende su primer viaje a Europa en compañía de su pupilo, el marqués del Viso y de su esposa, doña María Leopolda de Toledo y Salm, así como con los padres de ésta, los XII duques del Infantado. Tras haber recorrido el Midi francés, bordeando el Ródano de camino a Lyon, continúan hasta llegar a París el 13 de agosto. Viera se muestra como un gran admirador de lo francés en cuanto al componente de desarrollo filosófico al que habían llegado las Luces que se irradiaban desde el país galo a toda Europa. París será, para un afrancesado como él, la Meca de la intelectualidad dieciochesca. El mismo día de su llegada a la capital francesa, cenarán con el embajador de España, el célebre estadista ilustrado conde de Aranda, que les abrirá muchas puertas de la sociedad parisina.

Visitando iglesias, academias, laboratorios científicos como los de Valmont de Bomare, Sage y Sigaud de la Fond, salones literarios como el de Pahin de la Blancherie, plazas, parques, etc., nuestro autor muestra tanto en su *Diario de viaje a Francia* lo que la crítica ha denominado cierta frialdad descriptiva. Viera se revela, en efecto, como un escritor interesado en plasmar impasiblemente todas sus observaciones, en donde están ausentes casi siempre las perspectivas de tipo personal y los puntos de vista críticos, utilizando un estilo descriptivo-expositivo, focalizado esencialmente en una clara intención de mostrar acumulaciones de saberes, tan propio de la literatura de viajes dieciochesca. Sobre las causas de este hecho, se han aducido dos posibles motivaciones: 1ª) «filosófica», relacionada con las posturas ilustradas de los viajeros españoles, al estar inmerso en la empresa de los viajes de la Ilustración; y 2ª) el papel representado por Viera al servicio del Marqués de Santa Cruz, la amistad con los duques del Infantado y, en general, el trato con la nobleza, le condicionaría a la hora de redactar sus experiencias viajeras y le impediría tener una independencia de criterio.

Lo cierto es que la actitud *camaleónica* de Viera es un hecho constatable si se confrontan sus escritos públicos con su correspondencia, en la que, a veces, aparecen ideas que se contradicen con otras expresadas a nivel oficial. De hecho, la actitud puramente descriptiva del *Diario de viaje a Francia* se deshace en las cartas de nuestro autor y la satisfacción de la experiencia francesa –sobre todo parisina– deja de disimularse, notándose su grado de reconocimiento hacia la cultura francesa, aunque en todo caso, sin ánimo de llegar a ser, en expresión de Cadalso, un nuevo « erudito a la violeta »:

« infinitas y solemnes majaderías que brillan en esta Coronada Villa de Madrid ». *Vid. Cartas de Viera al marqués de San Andrés*, Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife [R.S.E.A.P.T], fondo RM 114 (20/8), fols. 69v-70r.

Con efecto, hái mucho que decir de este inmenso pueblo, donde, aunque tal vez no se vea nada de nuevo, se ven todas las cosas en grande, y lo grande admira. Protesto, que no quiero que huelga a elógió la idea que fórmó de París, ni que parezca ligereza de un nuevo Abate empolvado la satisfaccion que me ocasionan muchas excelentes circunstancias que vói notando; mas sin embargo Amigo, es menester confesar, aunque Español sabedor de la Historia de Carlos v, que el Género humano tiene aquí el Monumento mas incontestable de su perfectibilidad, esto es, de los progresos de su civilizacion y de su industria, que otros no dudarán llamar corrupcion, licencia, refinamiento, lujo, y vida sensual. Quanto celebraría yo que fuese V. testigo de esta sensualidad del gusto, de esta corrupcion de las ciencias, de este lujo de todas las artes, y de este refinamiento de la Sociedad, para condenarlo despues en médio de Castilla la Vieja, en cuyos Lugares, como solemos leér en nuestra Académia, hái siete vecinos y medio, un zapatero de viejo, veinte pobres de solemnidad, quatro reses vacunas, &c.⁵.

El 11 de octubre Viera envía al marqués de San Andrés en Canarias una carta, en la que le reconoce el gran entusiasmo que le proporciona la ciudad de las Luces:

Querido Amigo mio. Esta no es mas que para convidar a vs. a que me considere 1.º en Paris: 2.º hecho un Abate Perigordino: 3.º como un Argos de sus curiosidades, costumbres, literatura, comodidades y resortitos. En suma, yo, yo mismo estoi en Paris desde el dia 13 de Agosto; y a la verdad que echo de ver que en este mundo no hái sino una de dos cosas, o estar en Paris, o entre las mantas de la Laguna. Valgame Dios! Si vuelvo algun dia a nuestros dioses Penates, que cargado iré de anécdotas y observaciones francesas por fruto de mi peregrinación [...]. L'Abbe Viera⁶.

Y es que nuestro ilustrado conoce en París a lo más granado de la intelectualidad de la Filosofía de las Luces, en sesiones académicas (D'Alembert, Marmontel, Condillac, La Harpe, Delille, Nivernais...), o en salones como el del periodista La Blancherie donde conoce a Condorcet, Adanson, Vicq-d'Azyr, Franklin, etc. Tanto la palabra como el silencio toman en la recepción de la realidad parisina similar fuerza descriptiva. Interesa lo que Viera dice pero también lo que deja de decir⁷. La reconstrucción ideológica debe basarse, como ya hemos apuntado antes, en un análisis comparativo de la propia producción de nuestro autor, pero también en la contextualización obtenida en los documentos de época, tanto desde el punto de vista oficial (especialmente en los periódicos), como en la oficiosa (a través de correspondencia, memorias, papeles periódicos furtivos, etc.).

Dado el carácter reducido de esta comunicación a nivel de espacio y tiempo, ejemplificaremos los silencios discursivos de Viera en el tratamiento de la figura de Voltaire – a quien el autor canario llegó a conocer en su último año de vida–, dejando para otra ocasión el análisis de diferentes personajes y temas que figuran en su *Diario*.

⁵ Vid. carta a Antonio de Capmany, escrita desde París el 29 de agosto de 1777, en *Copiador de algunas cartas familiares, escritas por D. José Viera y Clavijo*, tomo I, R.S.E.A.P.T., fondo RM 95 (10/395), fols. 8r-9r.

⁶ París, 11 de octubre de 1777. *Cartas de Viera al Marqués de San Andrés*, ms. cit., fol. 126r.

⁷ Vid. Victoria Galván González, « Los Diarios de viaje de José de Viera y Clavijo (1731-1813) », en *El mundo Hispánico en el siglo de las Luces*, Madrid, Editorial Complutense, 1996, tomo I.

La primera referencia que encontramos del patriarca de Ferney en el *Diario de viaje* es la del día 10 de febrero de 1778, fecha en que Viera anuncia de forma muy bosquejada la llegada a París de aquella gran figura representativa de la Ilustración francesa, cuyas obras habían sido leídas furtivamente » y con gran pasión por nuestro abate desde la época de la tertulia lagunera: « Hoy corrió la voz por todo París con alborozo, de q.^e acababa de llegar, desde su mansion de Ferney, a esta capital, Mons.^r de Voltaire, despues de una ausencia de muchos años »⁸. Parece que los rumores de la llegada de Voltaire se difundieron en París unos días antes de su entrada a la capital francesa, pues Viera en una carta a su amigo, el académico Antonio Capmany, fechada el 7 de febrero de 1778, tres días antes de la presencia del filósofo parisino en la ciudad de Las Luces⁹, le da a conocer la expectación provocada con el inminente retorno del sabio francés. Sin embargo, sus palabras se ven entrecortadas por los preceptivos silencios de la ortodoxia oficial:

Ha vuelto á París ál cabo de 27 años de ausencia el Nestor de la literatura francesa, y vuelve como Sophocles, para dar al Teatro, en los 83 años de su edad, una nueva Tragédia (La Irene) que se representará pasado mañana por la primera vez. Háí ocho dias que están tomados los asientos. Mucha parte de la Corte y de la Villa, hombres y mugeres, se han puesto en movimiento por ver, y visitar á este Fenómeno Filosófico del siglo 18, de quien nuestros Expurgatórios hacen feliz memoria á cada paso. Luego que llegó, quiso ensayar a los Actores su Tragedia; mas se acaloró tanto, que le sobrevino una hemorrágia por la boca, de que hubo de morirse. Dicen, que está mejor, y yo no añado mas sobre este curioso artículo por ser Voltaire, con razon, materia prohibida para nosotros. Corto el discurso y no lo acabo¹⁰.

El recibimiento del patriarca de Ferney el 29 de marzo¹¹ en la Academia Francesa y su apoteósica recepción en el Teatro de la Comedia, actos de celebración que acompañaban los vítores de la presencia de Voltaire en París, son descritos por Viera y Clavijo con toda la

⁸ Vid. *Apuntes del Diario...*, ms. cit., cuad. 2º, fol. 44v. Cuando llegó Luis XVI al poder, Voltaire decidió, incentivado por sus amigos filósofos, abandonar definitivamente su patriarcado de Ferney el 5 de febrero de 1778 para volver a su ciudad natal, París, que le acogerá triunfalmente, suscitando su entrada en la capital una conmoción popular al ver a aquella figura que representaba el símbolo de la Tolerancia y de los nuevos valores enciclopédicos de la Ilustración.

⁹ El *Journal de Paris* del 11 de febrero de 1778, en su sección de Variedades, da igualmente testimonio del interés suscitado, al hacerse eco de la noticia de la llegada de Voltaire a su ciudad natal: « A l'époque de l'établissement de ce Journal, nous eûmes l'honneur d'écrire à M. DE VOLTAIRE pour le prier d'agréer l'envoi de notre Feuille, comme un hommage dû au Nestor de la Littérature Française. Nous terminions notre lettre par le souhait d'annoncer un jour à nos compatriotes le retour de ce grand-homme dans la Capitale » (p.167).

¹⁰ Vid. *Copiador de algunas cartas familiares...*, ms. cit., tomo I, fols. 13r-13v.

¹¹ Vid. *Apuntes del Diario...*, ms. cit., cuad. 2º, fol. 54v. El *Journal de Paris* resumirá al día siguiente, en su sección de variedades, la excelente acogida en la Academia con estas palabras: « Hier M. de Voltaire s'est rendu à l'assemblée particuliere de l'Académie Française, qui étoit très-nombreuse. L'Académie est allée au-devant de lui pour le recevoir. Il a été conduit à la place du Directeur, que cet Officier & l'Académie l'ont prié d'occuper. Ensuite l'Académie l'a nommé par acclamation, Directeur du Trimestre d'Avril, sans tirer au sort suivant l'usage » (p.359).

admiración que le profesaba al filósofo parisino, aunque la redacción en el *Diario de viaje* no deje de expresarse con las pinceladas de una prudente objetividad:

Hoy ha ido Mr. de Voltaire a la Academia Francesa, cuyos individuos le salieron a recibir; se colocó en el primer asiento; se le nombró por aclamación director del trimestre, y el secretario, Mr. D'Alembert, leyó el elogio de Boileau-Despréaux. Después pasó al Teatro de la Comedia, en el cual fue aplaudido y coronado por los actores. Se mostró al público su retrato en un busto de mármol sobre la [e]scena y cada cómico le fue ofreciendo una guirnalda de laurel y recitando algunos versos en loor suyo [29 de marzo de 1778]¹².

Por otra parte, el recibimiento de filósofo francés en la Academia no estuvo libre de polémica con ciertos sectores de la Iglesia, ruidos molestos que evidentemente se vieron silenciados por nuestro abate y por la prensa oficial. Es sabido que, a pesar del clima triunfal de la recepción de Voltaire en esta institución francesa, no todos sus miembros asistieron, negándose a recibir a aquel «hereje de primera clase» los individuos que pertenecían al estado eclesiástico, salvo los abates Millot y Thyrel de Boismont.

Pero quizás sea más llamativa para nosotros la sesión celebrada el 29 de abril en la Academia de la Ciencias, en donde Voltaire, tras encontrarse con Franklin, se transpone, bien por lo plomizo de las conferencias o bien por el cansancio debido a su avanzada edad:

Esta tarde se tuvo en el Louvre la célebre asamblea pública de la Academia de las Ciencias con motivo de su entrada despues de Pascua. Como se sabía que debía de concurrir el famoso Voltaire¹³, fue terrible y lucido el número de personas de ambos sexos que acudió a esta funcion [...]. Quando entró el referido Voltaire, se hubo de hundir la sala a aplausos y palmoteos del concurso. Hallabase allí el célebre Filósofo Franklin, el libertador de la America Inglesa su patria, el qual adelantandose a recibir al Filósofo Frances, ambos se abrazaron, y besaron, con nuevos aplausos del concurso. Voltaire, viejo, flaco, arrugado, octogenario, llevaba una casaca de terciopelo negro de corte antiguo, chupa hasta las rodillas de una tela color de rosa con ramos de plata, medias de embotar, vueltas de encaxes en la camisa que le cubrían casi todos los dedos de la mano, corbata, pelucon de tres nudos, y su muleta. Franklin

¹² Hay un error de Viera en las fechas, pues la aclamación de Voltaire en la *Comédie Française* se produjo el 30 de marzo de 1778, y no el 29, como señala nuestro autor (*vid.* el *Journal de Paris* del 31 de marzo de 1778, pp.169-170 y el *Mercure de France*, en su edición del mes de abril). Meses antes, el 16 de agosto de 1777, Viera había asistido a la Comedia Francesa en compañía del príncipe de Salm (hermano de la duquesa del Infantado), de Manuel Pignatelli (hijo del conde de Fuentes, antiguo embajador en París) y del conde Crillon. En su Diario nuestro autor anota, además de la presencia del muy lucido concurso de damas que concurrieron al teatro, el título de la comedia representada, *L'amant bourru*, obra de Jacques-Marie Boutet de Monvel, pero curiosamente silencia la comedia que precedía a la anterior, según podemos constatar en el *Journal de Paris*: « LES COMÉDIENS FRANÇOIS donneront aujourd'hui la seconde Représentation de L'AMANT BOURRU, Comédie en trois Actes & en vers, de M. de Monvel; précédée de NANINE, Comédie en trois Actes & en vers, de M. de Voltaire » (p.4).

¹³ El *Journal de Paris* del 1 de mayo, en su sección de ciencias, expone con detalle el desarrollo de esta sesión y señala lo siguiente en relación al patriarca de Ferney: « M. de Voltaire étoit à cette Assemblée, où se trouvoit aussi M. Franklin, Associé étranger de l'Académie [...]. Le Public les a reçus à leur arrivée & accompagnés à leur départ avec ces acclamations qu'il ne se lasse point de leur prodiguer, parce qu'elles ne sont point le fruit d'un enthousiasme passager, mais l'expression d'un sentiment profond d'admiration & reconnoissance » (p.482). El *Mercure de France* del mes de abril de 1778 describe esta sesión académica con similares términos (pp.149-151).

tenía un vestido entero de paño color de buey con medias iguales, gran corbata, su pelo propio entrecano por detrás de la oreja, que no le llegaba a la espalda, una calva mui reverenda, y sus espejuelos de garfas. Era un hombre como de setenta años, un poco lleno, blanco, y de buen color. Empezada la sesion, leyó Mons.^r d'Alambert (a sus pies estaba yo sentado) a nombre del Marques de Condorcet, Secretario de la Academia, por tener voz mas sonora, y mas atiplada [...]; No hubo tiempo para leer otras tres Memorias que se anunciaron: [...] Voltaire, se había quedado dormido desde el principio de la sesion, sin embargo de que estaba colocado en el asiento mas preheminento, y que en uno de los Elogios que se leyeron, se le dirigieron oportunamente algunas alabanzas [29 de abril de 1778]¹⁴.

El 30 de abril de 1778 Viera escribe una carta a Casimiro Gómez Ortega, en la que de nuevo se hace palpable la admiración profesada a Voltaire, acogido con todos los vítores de la intelectualidad parisina:

El Miércoles se tuvo igualmente la asamblea de la Académie de las Ciencias con el mismo motivo, cuyo concurso de ambos sexos fue tan numeroso que muchas personas de distincion tuvieron que sentarse en el suelo. Concurrio Voltaire, concurrio el inmortal Franklin, y se abrazaron y besaron ambos al encontrarse. Entonces, que aplausos, que murmullo, que palmoteos del inmenso gentío!¹⁵.

Un mes más tarde, el 30 de mayo, Viera se hace eco de la noticia de la sonada muerte de Voltaire y de su «ruidoso» enterramiento, seguramente contados por algún *nouvelliste*¹⁶, ya que en la prensa oficial el luctuoso acontecimiento se silenció con descarada nocturnidad¹⁷ por parte del poder oficial:

La muerte del famoso Voltaire, que aconteció hoy, ha sido asunto de bastante ruido en París. El cura de S.ⁿ Sulpicio, M.^r de Tersac, en cuya feligresia fallecio, se negó fuertemente a concederle sepultura eclesiástica; pero un sobrino del Difunto, M.^r l'Abbé Mignon, consejero

¹⁴ Vid. *Apuntes del Diario...*, ms. cit., cuad. 2º, fols. 61r-62v.

¹⁵ Vid. *Copiadore de algunas cartas familiares...*, ms. cit., tomo I, fols. 15r-15v.

¹⁶ Teniendo en cuenta que en los periódicos no se podían reseñar noticias que pusieran en compromiso a personajes reales o a instituciones o que hablaran de ciertos escándalos sociales atentatorios contra la moral cristiana y contra el «buen gusto» oficial, se crea en París una prensa alternativa, precedente de nuestra prensa amarilla, basada en los chismorreos y en las frívolas curiosidades que tanto agradaban a los siempre ávidos espíritus libertinos. Las Tullerías y la terraza de los fulienses se convirtieron por entonces en los mentideros de chismes y habladurías, de comadreo y de historias picantes aunque sabrosas: « Le XVIII^e siècle, en effet, a souffert d'une étrange maladie: le goût insatiable du potin, du cancan, de l'historiette bien trousseée, de l'anecdote légère et légèrement contée » (vid. Pierre Gaxotte, *Paris au XVIII^e siècle*, París, Artaud, 1982, p.156). Aparecieron por entonces un gran número de manuscritos periodísticos que se copiaban a mano o se imprimían furtivamente y que, a pesar de las prohibiciones de la policía y del parlamento de París, incluso se llegaban a vender a domicilio. Se tiene noticia de que el conde de Aranda, que vivía cerca de las Tullerías, un día paseaba y se paró a escuchar. Se quedó tan impresionado de lo que oyó decir que a partir de entonces envió a un secretario para que escuchara lo que allí se decía y estar así al día de las noticias oficiosas de París.

¹⁷ La confusión provocada por la noticia de la muerte de Voltaire es recogida por madame Du Deffand, quien escribe al respecto en una carta fechada el 31 de mayo de 1778, dirigida a Horace Walpole: « Vraiment j'oubliais un fait important, c'est que Voltaire est mort; on ne sait ni l'heure, ni le jour; il y en a qui disent que ce fut hier, d'autres avant-hier. L'obscurité qu'il y a sur cet événement vient, à ce qu'on dit, que l'on ne sait ce que l'on fera de son corps; le curé de Saint-Sulpice ne veut point le recevoir. L'enverra-t-on à Ferney? il est excommunié par l'évêque dans le diocèse duquel est Ferney. Il est mort d'un excès d'opium qu'il a pris pour calmer les douleurs de sa strangurie, et j'ajouterais d'un excès de gloire, qui a trop secoué sa faible machine » (vid. Marquise du Deffand, *Correspondance Complète*, París, Henri Plon, 1865, tomo II, p.652).

del Parlamento, obtuvo orden de la Corte, para extraer por la noche el cadáver, y transportarlo a una Iglesia perteneciente a una Abadía suya de Scellieres en la Diócesis de Troyes, Provincia de Champaña. Así se executó; y con efecto despues de haberse celebrado allí muchas Misas de cuerpo presente, se le dio sepultura. El Obispo de Troyes, luego que lo supo, hizo terribles cargos al Parroco de aquella Iglesia, quien se disculpó con la orden R.¹, y el certificado que le habían presentado, de haberse confesado Voltaire con un sacerdote, M.^f l'Abbé Gautier, algunos dias antes de su última enfermedad, en la qual no habia tenido tiempo ni tino para volver a hacerlo. Gozaba 170.000 libras de renta [30 de mayo de 1778]¹⁸.

Debemos, en todo caso, tener presente que la admiración que Viera profesaba a Voltaire debía contenerse, ya que se oponía a la opinión que el duque del Infantado mantenía acerca del patriarca de Ferney, según podemos leer en la correspondencia que este noble mantuvo con el conde de Fernán-Núñez: «el infeliz Voltaire se esta muriendo y lo peor es q.^e no esta en sí quando mas lo necesitaba p.^a, si acaso se lograba q.^e conociese su infelicissimo estado, pero me temo q.^e lo ha perdido todo, D.^s le mire con ojos de misericordia pues ha hecho un daño immenso»¹⁹.

El interés de Viera por Voltaire no se centró sólo en la vida y muerte del sabio francés, sino que dieciséis años más tarde de su regreso a Canarias, en 1784, nuestro autor tradujo al menos dos sus obras: el *Junio Bruto* y *La Henriada*²⁰. Hay que tener en cuenta que Voltaire era autor condenado *in totum* en España por el *Índice* de la Inquisición. Sin embargo, como apunta Francisco Lafarga, «La mayoría de las obras de Voltaire prohibidas lo fueron, en el idioma original. Son muy pocas las traducciones que aparecen en los edictos inquisitoriales, a pesar del elevado número de obras de Voltaire que se vertieron al español.»²¹. La traducción de *La Henriada* (1800) fue la primera realizada en España, a pesar de quedar manuscrita, anterior incluso a la impresa efectuada en 1816 por Pedro Bazán de Mendoza, que sería prohibida por el deán y cabildo de Toledo y el obispo de Oviedo²². En la «Advertencia»²³ que precede a la versión de Viera, nuestro autor señala la necesidad de la traducción al español de esta obra que « ha hecho un éco tan ruidoso en las demás Naciones». Reconoce como

¹⁸ Vid. *Apuntes del Diario...*, ms. cit., cuad. 2º, fols. 66v-67r.

¹⁹ Carta escrita en París, el 30 de mayo de 1778, Archivo Histórico Nacional, Nobleza, Fernán-Núñez, leg. 787/4, nº 14v. En otra carta, fechada el 2 de junio de 1778, confirmando la muerte del sabio francés, apunta el mismo noble: « aquí tenemos la novedad de haver fallecido el infeliz Voltaire del mismo modo q.^e ha vivido, le han embalsamado, y en una silla de posta le han llevado â su Lugar de Fernaÿ, y ahora conocen las gentes lo malevolo q.^e ha sido, D.^s haya tenido Misericordia de el pues son irreparables los daños q.^e ha hecho » (*ibid.*, nº 18v).

²⁰ El autógrafo de *Junio Bruto* se encuentra en la Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife; el de *La Henriada* fue adquirido hace unos años por el Cabildo Insular de Tenerife. Queda por determinar si *La Mérope* fue traducida directamente del italiano o a través de la adaptación realizada por Voltaire de la obra de Scipione Maffei.

²¹ *Voltaire en España (1734-1835)*, Barcelona, Ediciones de la Universidad de Barcelona, 1982, p.61.

²² *Ibid.*, pp.64 y 226.

²³ Vid. fols. 1r-2v.

contrarréplica anticipada de su argumentación el inconveniente de tratar un poema épico que «ha tenido hasta ahora cortado el paso de los Pirineos, no sin justa razón», por ser obra de un autor prohibido en nuestro país, con el añadido de poseer tan mala reputación en materia religiosa: «La Gente Española debía encontrar en él, muchos pensamientos atrevidos, capaces de ofender su honor y su piedad. El nombre, demasiado famoso, del Autor, no le era nada grato; y temía, que baxo la dulzura de unos versos pomposos, se bebiese el sutil veneno de algunas sentencias enérgicas, pero duras, y por consiguiente disonantes á nuestros oídos delicados». Sin embargo, excusando los yerros de Voltaire por extremar sus convicciones relativas a la tolerancia y señalando como apoyo el precedente de una *auctoritas* de la curia vaticana, Viera se reafirma en la necesaria traducción de esta obra por sus intrínsecas excelencias:

Mas quando, despues de todo, se considera, que en esta composicion Poética exceden los rasgos de Religiosidad y Catolicismo á ciertas proposiciones menos ortodoxas y exáctas, dimanadas de un extremado horror á aquel Fanatismo y falso zelo, que en el desgraciado Reyno de Francia causaron tan crueles desastres con pretexto de Religion; se apodera de un cinimo [*sic*] amante de las producciones originales, y que dan lecciones de escarmiento á todos los hombres, un vivo desconsuelo, de que por unos quantos indiscretos pasages, se carezca en España del conocimiento de una obra, de la qual ninguna otra Nacion culta ha estado absolutamente privada. Casi todas la han traducido en sus idiomas; y aún en la misma Roma, un sábio Benedictino, qual fue el célebre Cardenal Quirini, Obispo de Brescia, emprendió en versos Latinos su traduccion.

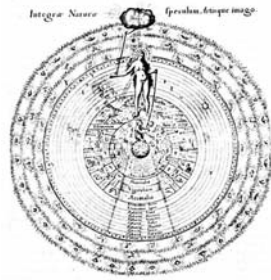
A modo de *captatio benevolentiae*, el traductor declara finalmente haber utilizado cierta libertad correctiva, para pulir las asperezas ideológicas que pudieran suscitar algún quebranto en la mentalidad del lector español, «modificando, y haciendo dignos de la lectura Española los pasages, que pudieran vulnerar el crédito de su gobierno y de sus armas, no menos que el respeto debido á Roma, á la Religion, y á sus Ministros», sin que ello le haga renunciar a la escrupulosidad textual: «Por lo demás, he procurado conservar del modo posible la debida fidelidad, ó su equivalente, en los pensamientos del Autor; sin pretender por eso desentenderme de la suma inferioridad de mi débil cópia, comparada al Original de uno de los mas insignes Poétas de este siglo».

No cabe duda, en conclusión, que Voltaire fue una influencia ideológica decisiva en Viera y Clavijo, en toda su trayectoria vital, desde su juventud en Canarias, pasando por su conocimiento directo en París y por las traducciones que, tras su regreso a las Islas, realizó de algunas obras del filósofo francés. Si sopesamos los problemas que tuvo nuestro clérigo con la Inquisición y con la Iglesia, soslayados en gran medida por el apoyo de sus amigos los nobles, por los propios problemas corporativos de estas instituciones, así como por sus

convicciones ilustradas del progreso en las polifacéticas perspectivas enciclopédicas, podemos afirmar que Viera, sin llegar a ser un verdadero heterodoxo –en el sentido de aplicación consecuente y total a la praxis de un ideario que se revela ajeno a las posturas ideológicamente correctas de la oficialidad– asumió sus propias circunstancias históricas, considerando el ideario de la filosofía de las Luces como eje vertebrador de un principio genético de transformación del atraso de España y de búsqueda de la perfectibilidad de la Razón, tal como proponía el modelo francés, aunque su discurso transite frecuentemente en los hábiles, aunque siempre pantanosos, silencios de la palabra.

RAFAEL PADRÓN FERNÁNDEZ

Universidad de La Laguna



***Mes souvenirs* ou les vies parallèles d'un hermaphrodite (hommage à Michel Foucault)**

L'homosexualité, la bisexualité, la transexualité, le travestissement, ou l'hermaphrodisme –d'ailleurs confondus non seulement par le langage populaire mais aussi par la vulgarisation médicale–, restent toujours la cible primordiale de toutes les attaques de certains groupes politiques, sociaux et religieux à tendance clairement involutionniste et répressive. Les actes sexuels qui s'éloignent de l'hétérosexualité, et en l'occurrence de la pénétration vaginale – la matrice devenue un objet sacré, à l'image de la Vierge Marie, et un bien économique –, et qui contredisent le but reproducteur – création sans procréation ou production sans reproduction –, provoquent un manifeste rejet social dont l'un des derniers avatars est la polémique autour des mariages homosexuels et le refus, sous prétexte de défense d'un prototype de famille et d'objection de conscience, d'obéissance à une loi démocratiquement votée. Heureusement Michel Foucault, ce grand philosophe qui a marqué le siècle dernier, a osé théoriser sur ces êtres *monstrueux* et ces *perverses* pratiques sexuelles qui continuent de soulever des débats acharnés et des disputes vraiment aberrantes.

Dans ce travail, je m'appuierai sur deux textes: le référent historique et théorique sera le livre de Foucault qui, publié en 1999 sous le titre de *Les Anormaux*, reproduit ces cours de l'année 1974-1975. Le référent pratique, autobiographique, voire littéraire sera le texte *Mes souvenirs* d'Adélaïde Herculine Barbin, dite Alexina B (née femme en 1838 et mort homme en 1868) publié en 1978 et présenté également par Foucault. Ce texte reproduit celui qui avait été publié à Paris en 1874 par Ambroise Tardieu en seconde partie de son ouvrage *Question médico-légale de l'identité dans ses rapports avec les vices de conformation des organes sexuels*. Tardieu « semble avoir reçu le manuscrit complet des mains du médecin, le docteur Régnier, qui avait fait le constat de décès [d'Abel Barbin] »¹ et confié l'autopsie au Dr Goujon, il n'en a pourtant publié qu'une partie, négligeant les souvenirs des dernières années de sa vie, tout ce qui, selon lui, « n'était que plainte, récriminations et incohérences ». Foucault dans sa présentation à cette nouvelle édition de *Mes souvenirs* publie les documents les plus

¹ Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France (1974-1975)*. Édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Valerio Marchetti et Antonella Salomoni, Paris, Gallimard/Le Seuil, coll. Hautes Études, 1999, p.131.

significatifs où le nom d'Adélaïde Barbin est mentionné, trouvés dans les Archives du département de Charente-Maritime. Il précise également que « la littérature médicale de la fin du XIX^e s. et du début du XX^e se réfère assez souvent à Alexina », pour conclure qu'on « sait combien fut abondante dans les dernières années du siècle la littérature “médico-libertine”. Les observations cliniques servaient parfois d'inspiration. L'histoire d'Alexina se déchiffre facilement dans toute une partie de l'étrange roman qui porte le titre de *L'Hermaphrodite* et qui fut publié sous la signature de Dubarry en 1899 ». ²

Foucault, qui doit être considéré comme la figure tutélaire des études culturelles et de genre fortement développées de nos jours dans les pays anglo-saxons –je songe notamment à Judith Butler–, plonge sans gêne dans ces pratiques de la monstruosité. C'est ainsi qu'il tâchera de (re)construire une espèce d'archéologie de l'anomalie. Le philosophe commença son cours du 22 janvier 1975 en analysant le domaine de l'anomalie au XIX^e siècle et en démontrant que le groupe des *anormaux* s'est constitué à partir de trois éléments qui sont au fond trois figures: le monstre humain, l'individu à corriger et l'onaniste. Le monstre humain dont le cadre de référence est la loi ou plutôt la violation des lois de la société et de la nature, devenant de ce fait « extrême et extrêmement rare », constitue la limite. Ainsi combine-t-il l'impossible et l'interdit. Le monstre par son existence viole la loi et suscite la violence, la volonté de suppression, les soins médicaux ou encore la pitié. Le monstre ainsi considéré devient intelligibilité tautologique, ce principe d'explication qui ne renvoie qu'à lui-même:

Le monstre est une infraction qui se met automatiquement hors la loi, et c'est là l'une des premières équivoques. La seconde est que le monstre est, en quelque sorte, la forme spontanée, la forme brutale, mais, par conséquent, la forme naturelle de la contre-nature. C'est le modèle grossissant, la forme déployée par les jeux de la nature elle-même de toutes les petites irrégularités possibles. [...] Le monstre est [...] le grand modèle de tous les petits écarts. C'est le principe d'intelligibilité de toutes les formes [...] de l'anomalie. Chercher quel est le fond de monstruosité qu'il y a derrière les petites anomalies, les petites déviations, les petites irrégularités: c'est le problème qui va se retrouver tout au long du XIX^e siècle. ³

La figure de l'individu à corriger apparaît aussi au XVIII^e s. Son cadre de référence est la famille dans ce conflit ou ce « jeu » avec l'école, l'atelier, la rue, le quartier, la paroisse, l'église, la police, etc. Il ne s'agit plus d'une exception mais d'un phénomène courant, il est donc régulier dans son irrégularité mais il devient également incorrigible car toutes les techniques de dressage ont échoué. Monstre pâli et banalisé, l'anormal du XIX^e s. est également un incorrigible que l'on va placer au milieu d'un appareillage de correction. «L'axe de la corrigibilité incorrigible va –donc– servir de support à toutes les institutions spécifiques

² *Ibid.*, p.132.

³ *Ibid.*, p.52.

pour anormaux qui vont se développer au XIXe s. ». ⁴ La troisième figure, signale Foucault, est celle du « masturbateur ». Il s'agit d'un individu pas du tout exceptionnel, même pas fréquent mais quasi universel. La masturbation est le secret universel, le secret partagé par tout le monde, mais que personne ne communique à aucun autre. Un secret qui devient la racine possible et même réelle de tous les maux possibles. Il est l'espèce de causalité polyvalente à laquelle on peut rattacher toute la panoplie des maladies corporelles, nerveuses et psychiques. Dans la pathologie de la fin du XVIII^e s. et cela même jusqu'au XX^e s., il n'y aura pratiquement aucune maladie qui ne puisse relever d'une manière ou d'une autre de l'étiologie sexuelle. Ces trois figures communiquent très tôt entre elles et dès la seconde moitié du XVIII^e s. on voit apparaître les figures du monstre sexuel, de l'individu monstrueux ou du déviant sexuel. « De sorte que le monstre, l'incorrigible et le masturbateur sont des personnages qui commencent à échanger certains de leurs traits et dont le profil commence à se superposer ». ⁵ Foucault développe une analyse de la figure du monstre fondée notamment sur Ernest Martin qui mène à terme une véritable histoire de la tératologie sous l'angle de la science ou de l'observation savante dans son livre *Histoire des monstres depuis l'Antiquité jusqu'à nous jours*, publié à Paris en 1880 et réédité en 2002. Les conclusions du Dr Martin sont prévisibles. Il s'agit d'un « récit du triomphe de la raison sur les monstres: l'ordre de l'esprit l'emporte sur le chaos de la matière, la règle soumet l'exception, la rationalité de la science vient à bout d'un des obstacles les plus résistants, d'un des mystères les plus opaques de la création » ⁶. Martin consacre une grande partie du chapitre VIII de son œuvre intitulé « Les législations modernes et les monstres » ⁷ à l'hermaphrodisme. L'hermaphrodite entrerait clairement dans la catégorie du monstre, qui englobait à son tour depuis le Moyen Âge et jusqu'au XVIII^e s. deux catégories: celle du *portentum* ou de l'*ostentum*, c'est-à-dire le difforme, l'infirme ou le défectueux et puis le *monstrum* proprement dit, c'est-à-dire le mixte de deux règnes, le mixte de deux espèces, le mixte de deux individus, le mixte de deux sexes, un mixte de vie et de mort, un mixte de formes. L'hermaphrodite –un être que la nature a doté des caractéristiques sexuelles des deux sexes– devient donc transgression des limites naturelles, des classifications, du tableau, de la loi comme tableau. Cependant, il n'y a de monstruosité que là où le désordre de la loi naturelle vient toucher, bousculer, inquiéter le droit civil, canonique ou religieux. L'hermaphrodite en tant que monstre se situe au point de

⁴ *Ibid.*, p.54.

⁵ *Ibid.*, p.56.

⁶ Ernest Martin, *Histoire des monstres depuis l'Antiquité jusqu'à nous jours*, Grenoble, Éd. Jérôme Millon, 2002, p.9.

⁷ *Ibid.*, p.160.

rencontre ou plutôt de friction entre l'infraction et la loi naturelle, religieuse ou sociale. C'est là que se trouve la différence entre l'infirmité et la monstruosité. « L'infirme a beau ne pas être conforme à la nature, il est en quelque sorte prévu par le droit. En revanche, la monstruosité est cette irrégularité naturelle, telle que, lorsqu'elle apparaît, le droit se trouve remis en question [...]. Le monstre est, au fond, la casuistique nécessaire que le désordre de la nature appelle dans le droit. »⁸ C'est autour des hermaphrodites que s'est élaborée la nouvelle figure du monstre à partir de la fin du XVIII^e s. À ce qu'il paraît, les hermaphrodites étaient brûlés vifs au Moyen Âge et jusqu'au XVI^e s. sous prétexte qu'ils avaient copulé avec Satan (par exemple Antide Collas a été brûlé à Dôle en 1599). À partir du XVII^e s., l'hermaphrodite n'était pas condamné en tant que tel. La loi lui demandait de choisir le sexe dominant, de se conduire en fonction de ce sexe et d'en prendre en particulier les vêtements. S'il faisait usage de son sexe annexe, il était condamné pour sodomie. Foucault relate une affaire qui date des années 1614-1615 et qui était connue à l'époque sous le nom d'hermaphrodite de Rouen. Il lui accorde une importance capitale car il entraîne des expertises – concrètement celle du Dr Duval – où l'on a affaire non seulement à « une description médicale des organes de la sexualité [...] mais aussi la théorie de l'ancien silence médical sur les organes de la sexualité et la théorie de la nécessité maintenant d'un discours explicite ».⁹

Il s'agissait de quelqu'un qui avait été baptisé du nom de Marie Lemarcis et qui, petit à petit, était devenu homme, avait revêtu des habits d'homme, et s'était marié avec une veuve qui était elle-même, de son côté, mère déjà de trois enfants. [Il y a une] dénonciation. Marie Lemarcis – qui avait pris à ce moment-là le nom de Marin Lemarcis – passe devant le tribunal, et les premiers juges font faire une expertise médicale, par un médecin, un apothicaire, deux chirurgiens. Ceux-là ne trouvent aucun signe de virilité. Marie Lemarcis est condamné à être pendue, brûlée et ses cendres jetées au vent. Quant à sa femme [...], elle a été condamnée à assister au supplice de son mari et à être fustigée au carrefour de la ville.¹⁰

Comme le soulignent Valerio Marchetti et Antonella Salomoni qui ont établi le texte de *Les Anormaux*, Foucault a laissé au moins deux « manuscrits » en rapport direct avec les cours du Collège de France –qui allaient constituer sans doute de futures publications–: le premier sur l'hermaphrodisme et le second sur les pratiques de confession et direction de conscience. Le premier manuscrit se présente comme le prolongement du dossier sur les monstres. Mais il devient bientôt autonome. Dans *Dits et Écrits*, on ne perçoit que quelques traces de ce thème mais, aux dires de Foucault, l'un des volumes de son *Histoire de la sexualité* –ce grand projet de généalogie de l'homme de désir– devait porter sur

⁸ Michel Foucault, *Les Anormaux*, op.cit., p.59.

⁹ *Ibid.*, p.65.

¹⁰ *Ibid.*, p.63.

l'hermaphrodisme, tel qu'il le signale dans sa présentation des *Souvenirs* d'Herculine Barbin. Cependant, le philosophe semble avoir radicalement changé son plan quelques années plus tard: « Je me suis contenté de réunir quelques-uns des documents principaux concernant Adélaïde Herculine Barbin. La question des étranges destinées, qui sont semblables à la sienne et qui ont posé tant de problèmes à la médecine et au droit surtout depuis le XVI^e s., sera traitée dans un volume de l'*Histoire de la sexualité*, consacré aux hermaphrodites ». ¹¹ Néanmoins, dans son livre *La Volonté de savoir* publié en 1976 et qui reprend le titre de son cours au Collège de France de l'année 70-71, il présente un plan de son tome sur les *Pervers* où les hermaphrodites en constitueraient une partie interne. Quoiqu'il en soit, le fait est que Foucault n'a rien publié d'autre sur ce thème que le dossier concernant Herculine Barbin, premier et seul volume de la collection « Les vies parallèles » publié chez Gallimard en 1978. Le manuscrit fut découvert –d'après Tardieu– dans « une des plus pauvres mansardes du Quartier Latin » en 1868, près du corps d'Abel Barbin, qui venait de se suicider à l'âge de vingt-neuf ans. Foucault précise en bas de page à la fin de ce texte inachevé: « au mois de février 1868, on a retrouvé dans une chambre du quartier de l'Odéon le cadavre d'Abel Barbin qui s'était suicidé avec un réchaud à charbon. Il avait laissé le manuscrit du texte qui précède ». ¹² Nous sommes face à un cas d'hermaphrodisme masculin « des mieux caractérisés » comme le relate le Dr Goujon –qui a pratiqué l'autopsie du corps– dans son *Étude d'un cas d'hermaphrodisme imparfait chez l'homme* publié en 1869:

La conformation des organes génitaux externes de cet individu lui permettait, bien qu'il fût manifestement un homme, de jouer dans le coït indistinctement le rôle de l'homme ou de la femme; mais il était stérile dans l'un et l'autre cas. Il pouvait jouer le rôle de l'homme dans cet acte, à la faveur d'un pénis imperforé susceptible d'érection, et atteignant alors le volume de la verge de certains individus régulièrement conformés. [...] Cet organe était plutôt un clitoris volumineux qu'un pénis [...]. L'érection pouvait être accompagnée d'éjaculation et de sensations voluptueuses, comme il nous l'apprend dans ses mémoires. Cette éjaculation ne se faisait point par le pénis, qui était imperforé [...]. Un vagin finissant en cul-de-sac et dans lequel on pouvait entrer sans résistance le doigt indicateur, lui permettait de jouer également le rôle de la femme dans l'acte du coït. A ce vagin, situé comme [...] chez la femme, étaient annexées des glandes vulvo-vaginales s'ouvrant de chaque côté de la vulve et à côté de l'ouverture de deux autres petits conduits servant à l'émission ou éjaculation du sperme. ¹³

Le narrateur et seul protagoniste de ces mémoires, Abel – Camille dans la fiction avec l'ambiguïté que ce prénom comporte – né Adélaïde Herculine Barbin, mais rebaptisé à vingt et un ans, après que le tribunal civil de Saint Jean d'Angély en date du 21 juin 1860 l'a déclaré de sexe masculin, fait le récit de sa courte existence d'hermaphrodite, sans, soi-disant,

¹¹ Michel Foucault (présenté par), *Herculine Barbin dite Alexina B.*, Paris, Gallimard, coll. Les vies parallèles, 1978, p.131.

¹² *Ibid.*, p.128.

¹³ *Ibid.*, pp.143-144.

aucune prétention littéraire. Il est, néanmoins, bien conscient de son intelligence et de ses qualités exceptionnelles qui lui confèrent une fierté désespérée et une lucidité de héros romantique tourmenté et troublé par « d'étranges hallucinations », ¹⁴ sans tenir compte des continuelles interpellations au lecteur: « Quand je me reporte à ce passé déjà disparu, je crois avoir rêvé!!! Que de souvenirs de ce genre viennent peupler mon imagination!!! Si j'écrivais un roman, je pourrais en les interrogeant, fournir des pages les plus dramatiques, les plus saisissantes qu'aient jamais créées un A. Dumas, un Paul Féval!!! ». ¹⁵ « Ma plume ne peut se mesurer à celle de ces géants du drame », conclut-il sous un voile de fausse modestie. En effet, ces *Souvenirs* –« on se souviendra que j'écris mon histoire »– sont d'une qualité littéraire rare où la pudeur –à peine étouffée– engendrée par la conscience de la honte, liée à cette « sensation inouïe » ¹⁶ qui la dominait « toute entière », mais également par une éducation religieuse stricte, se mélange à des descriptions houleuses et enflammées de la passion amoureuse où poésie, naïveté et désarroi s'allient pour déconcerter le lecteur.

Jusqu'à quinze ans, l'auteur est confié par sa mère à « des maisons véritablement pieuses », « à des mains étrangères »: « Comme mon enfance, une grande partie de ma jeunesse s'écoula dans le calme délicieux des maisons religieuses. [...] J'ai vu de près ces sanctuaires bénis où s'écoulaient tant d'existences qui, dans le monde, eussent été brillantes et enviées. Les modestes vertus que j'ai vu briller n'ont pas contribué à me faire comprendre et aimer la religion vraie, celle du dévouement, et de l'abnégation. » ¹⁷ Enfant éclairée, elle se consacre à enrichir ses connaissances « douée comme je l'étais d'une véritable aptitude pour les études sérieuses, j'en profitai bientôt avec avantage. [...] Le temps employé par mes compagnes à la confection de ces petits chefs-d'œuvre destinés à orner un salon [...], je le passais, moi, à la lecture ». ¹⁸ Mais la jeune Adélaïde de 12 ans se sent attirée par les autres jeunes filles dont Léa – qui en avait 17 et qui mourra peu de temps après aux suites d'une phtisie –, à qui elle voue des passions démesurées: « Je l'entourais d'un culte idéal et passionné tout à la fois. J'étais son esclave, son chien fidèle et reconnaissant. Je l'aimais avec cette ardeur que je mettais en toutes choses ». ¹⁹ Ces comportements ne sont pas « sans inspirer de sérieuses inquiétudes » parmi les religieuses dont la mère Éléonore pour qui elle ressent un profond amour respectueux et chez qui elle trouve un grand soutien moral: « Je n'oublierai jamais l'impression que je ressentis à la vue de cette femme. Je ne vis jamais tant

¹⁴ *Ibid.*, p.41.

¹⁵ *Ibid.*, p.44.

¹⁶ *Ibid.*, p.40.

¹⁷ *Ibid.*, p.10.

¹⁸ *Ibid.*, p.15.

¹⁹ *Ibid.*, p.17.

de majestueuse grandeur et une si expressive beauté sous l'habit religieux ». ²⁰ Elle rentre chez sa mère et décide de se consacrer à l'enseignement, profession qui lui inspire un certain dégoût. De nouveau entourée de jeunes filles, quelque chose d'instinctif se révèle en elle, semblant lui interdire « l'entrée de ce sanctuaire de la virginité ». ²¹ Elle se réfugie dans l'étude afin de se protéger –vaine illusion– de ses pulsions masculines à ses yeux presque animales, des sensations qu'elle se reproche comme un crime. Ses études terminées, elle est affectée à l'école privée d'une petite ville et tombe profondément amoureuse de Sara, une autre institutrice qui deviendra sa maîtresse, avec toutes les complications et les intrigues presque romanesques que cette situation engendre. Cependant, le ton pessimiste et désabusé est toujours présent, frôlant les obscurs domaines de la folie. Ainsi, ses désirs sont-ils asphyxiés par une extrême souffrance morale qui nourrit le récit et qui devient dénonciation déchirante d'une société qui lui est étrangère et où « il » ne retrouve plus sa place:

J'ai vingt-cinq ans, et quoique jeune encore, j'approche, à n'en pas douter, du terme fatal de mon existence. J'ai beaucoup souffert, et j'ai souffert seul! seul! abandonné de tous! Ma place n'était pas marqué dans ce monde qui me fuyait, qui m'avait maudit. Pas un être vivant ne devait s'associer à cette immense douleur qui me prit au sortir de l'enfance, à cet âge où tout est beau, parce que tout est jeune et brillant d'avenir.

Cet âge n'a pas existé pour moi. J'avais, dès cet âge, un éloignement instinctif du monde, comme si j'avais pu comprendre déjà que je devais y vivre étranger. ²²

Piégé, traqué et menacé dans sa propre intégrité, le narrateur prendra la décision de rendre publique sa vraie nature, ce qui entraînera un scandale social encore plus stigmatisant que son secret, fomenté par la presse et une grande partie des pouvoirs publics, et cela malgré le soutien de ses proches. La valeur de ce texte repose, me semble-t-il, sur trois piliers: sincère tragédie identitaire, récit érudit d'éducation et témoignage bouleversant de l'histoire privée. En effet, il s'agit d'une illustration parfaite de ce que Foucault qualifie d'écriture libératrice de l'aveu, une éthique et une esthétique de l'existence axées sur le pouvoir de résistance du sujet bien que son suicide puisse paraître un échec à première vue: l'auto-immolation comme seule issue à ce conflit schizophrène. Tardieu dans sa présentation aux *Souvenirs* d'Alexina B. le reconnaît lui-même:

Le fait extraordinaire qui me reste à rapporter fournit en effet l'exemple le plus cruel et le plus douloureux des conséquences fatales que peut entraîner une erreur commise dès la naissance dans la constitution de l'état civil. On va voir la victime d'une semblable erreur, après vingt ans passés sous les habits d'un sexe qui n'est pas le sien, aux prises avec une passion qui s'ignore elle-même, avertie enfin par l'explosion de ses sens, puis rendue à son véritable sexe

²⁰ *Ibid.*, pp.13-14.

²¹ *Ibid.*, p.33.

²² *Ibid.*, p.9.

en même temps qu'au sentiment réel de son infirmité physique, prenant la vie en dégoût et y mettant fin par la suicide.²³

En guise de conclusion une question me vient à l'esprit: pourquoi cette présence constante des monstres, comme on disait à l'époque des « phénomènes vivants », et en l'occurrence des hermaphrodites, dans tous les domaines –juridique, médical, artistique, littéraire– au XIX^e s. et qui semblerait marquer un changement de sensibilité? Comment expliquer cette fascination pour l'anomalie et la monstruosité? Le philosophe, comme l'artiste, l'écrivain ou le chercheur, « ne se borne pas à la débusquer [...], il entend la domestiquer dans l'espace de son œuvre [...], il la transfigure: le repoussant devient attirant, l'inhabitable habitable, l'immonde un monde, la blessure lumière ».²⁴ Gouriet donne déjà en 1819 une explication dans son livre *Les charlatans célèbres*: il y a trois motifs, la curiosité, la sensibilité et l'humanité. « La curiosité veut absolument savoir ce qu'ils sont; la sensibilité se les figure souvent ce qu'ils ne sont pas; l'humanité, s'inquiétant fort peu de ce qu'ils ne sont pas ou de ce qu'ils sont, s'empresse en courant de soulager leur infortune ».²⁵ Comme le souligne Jean-Jacques Courtine, la littérature du XIX^e s. a tenu dans ces changements un rôle essentiel: songeons à Charles Baudelaire, Théodore de Banville ou Jules Vallès pour ne citer que trois.

Comme *Mes souvenirs* d'Herculine Barbin, ce pseudo-roman autobiographique ou cette biographie romanesque de la chute, « romans, chroniques et gazettes content la misère sentimentale des monstres, les peines d'amour des phénomènes vivants, les malheurs de la géante, les tourments des nains »²⁶ et l'affreux désespoir de l'hermaphrodite. À travers Frankenstein, Quasimodo ou Alexina B., le XIX^e s. a découvert que les monstres ont une âme. Grâce à Foucault, nous avons appris –malheureusement pas tous– que les monstres ont une voix et aussi des droits.

DOMINGO PUJANTE GONZÁLEZ

Universitat de València

²³ *Ibid.*, p.135.

²⁴ Michel Ribon, *Archipel de la laideur. Essai sur l'art et la laideur*, Paris, Kimé, 1995, p.10.

²⁵ Ernest Martin, *Histoire des monstres depuis l'Antiquité jusqu'à nous jours*, *op.cit.*, p.25.

²⁶ *Ibid.*

La perception de l'autre chez Pierre Loti

L'autre, si l'on restreint ce mot au « moi », c'est tout ce qui est étranger à soi-même, que ce soit du point de vue physique, géographique, culturel, langagier ... Et ce sont surtout les écrivains voyageurs qui, depuis les époques les plus lointaines, nous laissèrent les témoignages de tous ces multiples autres qu'ils croisèrent durant leurs périples. Or, l'écrivain Pierre Loti (1850-1923), inlassable voyageur, se trouva confronté très tôt à l'élément étranger puisqu'il fit carrière dans la marine sous son nom patronyme: Julien Viaud. C'est cette attirance et cette curiosité de Pierre Loti pour l'autre dans les contrées lointaines que nous nous proposons d'étudier ici, nous centrant principalement sur Tahiti, la Turquie et le Maroc.

Sans aucun doute, Pierre Loti ne montra ni le même attachement, ni le même intérêt pour tous les pays, d'autant plus que la durée des séjours varia sensiblement: il ne resta guère plus d'un mois au Maroc¹ et à peine deux mois à Tahiti². Par contre, il séjourna à plusieurs reprises en Turquie, pays qu'il considéra comme sa deuxième patrie³.

Tahiti et la Turquie furent certainement les deux pays auxquels il s'attacha le plus. Le premier, où l'homme se contente de fruits de l'arbre-à pain et de bananes sauvages, lui parut un retour au paradis terrestre. Vie idyllique, vie enjôleuse, qui risquerait de vous prendre pour toujours si l'on n'y prenait garde: « le temps s'écoulait, et tout doucement se tissaient autour de moi ces mille petits fils inextricables, faits de tous les charmes de l'Océanie, qui forment à la longue des réseaux dangereux, des voiles sur le passé, la patrie et la famille et finissent par si bien vous envelopper qu'on ne s'échappe plus » (*Mariage de Loti*). Ayant appris le tahitien, il peut converser avec la Reine Pomaré IV et entendre, de sa voix basse et rauque, d'étranges récits sur les temps anciens, sur ces temps mystérieux et oubliés que les Maoris appellent *la nuit*. Il s'intègre si bien qu'il est prêt à partager les croyances polynésiennes, notamment cette peur des *Toupapahous*, fantômes nocturnes qui ne disparaissent qu'au lever du jour. Mais cette contrée paradisiaque séduit également ce nostalgique de l'époque anti-diluvienne par son

¹ Du 26 mars au 4 mai 1889. Il fut sollicité par le nouveau ministre plénipotentiaire Jules Patenôtre, pour l'accompagner à Fez, afin de présenter au sultan Moulay-Hassan, les lettres de créance signées du président Carnot. Ce récit de voyage fut publié en 1890 sous le nom de *Au Maroc*.

² Du 29 janvier au 23 mars 1872. Des notes prises lors de son séjour il en tira un livre qui fut publié en 1880 sous le nom de *Mariage de Loti*.

caractère primitif: « l'une après l'autre les pirogues effilées abordaient sous les cocotiers; les rameurs nus battaient l'eau tranquille à grands coups de pagaie, et sonnaient bruyamment de leurs trompes en coquillages, comme des tritons antiques; cela était vivant et original, simple et primitif comme une scène des premiers âges du monde » (*ibidem*). Pour pouvoir jouir de ce spectacle, il avait dû auparavant s'éloigner de la capitale, se diriger vers les villages tahitiens situés au bord des plages de corail, devant l'immense océan désert.

Loti en effet, que l'on qualifierait volontiers de romantique attardé, avait une prédilection pour les lieux qui lui suggéraient un retour aux époques anciennes, surtout primitives. Dans la plupart des pays visités, il effectue un itinéraire similaire: il s'écarte de la zone occidentalisée pour se centrer uniquement sur la partie authentique, s'attarder sur le cachet local. Dès son premier voyage en Turquie, il délaisse le quartier de Péra pour aller s'installer au-delà du vieil Istanbul, dans le saint faubourg d'Eyoub. Constantinople, ville cosmopolite où Loti jouit d'une liberté illimitée et se confond, habillé à la turque, avec la masse du peuple, fait pendant à la vie idyllique qu'il menait à Tahiti: « partir le matin de l'Atmeïdan, pour aboutir la nuit à Eyoub; faire un chapelet à la main, la tournée des mosquées; s'arrêter à tous les cafedjis, aux turbés, aux mausolées, aux bains et sur les places; boire le café de Turquie dans les microscopiques tasses bleues à pied de cuivre; s'asseoir au soleil, et s'étourdir doucement à la fumée d'un narguilé; causer avec les derviches et les passants; être soi-même une partie de ce tableau plein de mouvement et de lumière; être libre, insouciant et inconnu; et penser qu'au logis la bien-aimée vous attendra le soir » (*Aziyadé*).

Istanbul est un lieu privilégié où Loti goûte et savoure le plaisir de vivre, connaît la joie de déambuler et de se perdre dans les ruelles inextricables, vivant presque en osmose avec sa deuxième patrie: il apprend la langue, revêt les habits locaux et partage même les veillées avec ses voisins:

Au café turc, chez le cafedji Suleïman, on élargit le cercle autour du feu, quand j'arrive le soir, avec Samuel et Achmet. Je donne la main à tous les assistants, et je m'assieds pour écouter le conteur des veillées d'hiver (les longues histoires qui durent huit jours, et où figurent les djinns et les génies). Les heures passent là sans fatigue et sans remords; je me trouve à l'aise au milieu d'eux, et nullement dépaysé (*ibidem*).

Il s'intègre si bien au pays qu'il est tenté de s'y installer définitivement. Mais il est cependant conscient que celui-ci le subjugue parce qu'il est différent, parce qu'il dépaysé. S'il

³ La Turquie fut à l'origine de sa principale création littéraire: *Aziyadé* (1879), *Fantôme d'Orient* (1892), *Les Désenchantées* (1906), *Turquie agonisante* (1913) et *Suprêmes Visions d'Orient* (1921; en collaboration avec son fils Samuel Viaud).

fait partie du quotidien, il présente peu d'intérêt, se fondant dans la monotonie, dans la routine. De fait, au moment de prendre la décision irrévocable et de faire les démarches nécessaires pour s'établir sur le sol turc, Julien Viaud hésite, murmurant avec une extrême lucidité: « aimerai-je encore Stamboul, quand j'y serai rivé pour la vie? » (*ibidem*). La sagesse l'emportera et, un beau jour de printemps 1877, Loti abandonne Istanbul et ses chimères.

Oui, ce sont bien des mirages que Loti a vu passer devant ses yeux pendant son séjour dans l'ancien empire ottoman, ne semblant avoir perçu que la fantasmagorie orientale. Il eut certes la chance de vivre des moments exceptionnels, tels le sacre du sultan Abdul-Hamid II et les fêtes qui furent données en son honneur mais la réalité quotidienne turque, l'a-t-il vue? Il n'a même pas daigné se pencher sur l'évolution politique de la Turquie, ignorant la Constitution qui venait d'être octroyée aux Turcs en septembre 1876, et qui était plus large et plus libérale que toutes les constitutions européennes. Quant au peuple – bien qu'il se dise adopté par ce dernier – il sert surtout de toile de fond à ses descriptions et la foule ne l'intéresse que si elle est colorée, comme lors de la cérémonie du sacre du sultan: « sur les hauteurs d'Eyoub, s'étalait la masse mouvante des dames turques [...] ; cela était si coloré et si bizarre, qu'on eût dit moins une réalité qu'une composition fantastique de quelque orientaliste halluciné » (*ibidem*).

Le moment est venu de poser une question fondamentale: que recherchait Pierre Loti dans sa course effrénée à travers le monde? Il était en quête de dépaysement, certes, mais d'une façon que je qualifierais presque de « maladive ». Qu'il portât le paréo à Tahiti, le fez en Turquie ou le burnous au Maroc afin de se fondre et se confondre avec l'habitant ne fut pas une simple préoccupation esthétique, un désir ardent de « ne pas faire tache dans le décor » comme il le disait volontiers. En effet, derrière ces multiples transformations, transparait l'immense lassitude de n'être que lui-même, Julien Viaud, et une nécessité impérieuse de changer d'identité: « je suis si las de moi-même depuis vingt-sept ans que je me connais que j'aime assez me prendre pour un autre » dit-il dans *Aziyadé*. Mais Julien Viaud ne se contente pas d'être « un autre », il veut également être « tous les autres », d'où ce besoin constant de métamorphoses qui le conduit vers de nouveaux espaces géographiques afin de connaître d'autres lieux, d'autres visages, et d'accaparer le caractère original de l'autre, le faire momentanément sien.

Mais, pour que Loti se sente intégré dans ces contrées lointaines, elles ne doivent pas être entachées par l'arrivée du modernisme. Au Maroc et en Turquie, il porte uniquement son regard sur les vestiges anciens, telle la place située près de la grande mosquée de Mehmed-Fatih à Istanbul: « en approchant, à travers des petits bazars restés comme à Bagdad, ou dans

des rues bordées d'exquises fontaines, d'enclos grillés enfermant des tombes, on se sentait redescendre peu à peu l'échelle des âges, rétrograder vers des siècles révolus » écrit-il dans son journal intime de juillet 1904. Le caractère immuable et authentique d'un pays lui procure un plaisir indicible, ainsi qu'il l'indique dans sa préface de *Au Maroc*: « le moindre dessin d'arabesque, effacé par le temps au-dessus de quelque porte antique – et même simplement la simple chaux blanche, la vieille chaux blanche jetée en suaire sur quelque muraille en ruine – me plonge dans des rêveries du passé mystérieux, fait vibrer en moi je ne sais quelle fibre enfouie ».

Loti est séduit par ces pays car ils correspondent à sa vision personnelle de la vie. Ayant toujours été attiré par l'époque anti-diluvienne, Julien Viaud se réfugie dans les vieilles civilisations existantes, à défaut de pouvoir revivre cette époque. Contrées qui, toujours selon Loti, sont peuplées d'êtres contemplatifs se récréant dans la permanence d'un temps immobile, figé, où la notion de fuite du temps n'existerait pas. Tel est le désir irréalisable de ce grand tourmenté que fut Julien Viaud: vivre dans un univers édénique où serait inconnu l'écoulement des jours, un univers qui ne serait autre que le retour au paradis perdu!

A défaut de ce monde enchanté, dès qu'il le peut, Loti se crée son propre univers idyllique. C'est dans la préface de son premier récit de voyage, *au Maroc*, qu'il exprime clairement sa vision et sa recherche personnelle du bonheur. Sollicité pour accompagner le nouveau ministre plénipotentiaire Jules Patenôtre lors de son voyage au Maroc pour aller présenter ses lettres de créances au sultan Moulay-Hassan, Loti n'obéira pas à la consigne donnée. Jules Patenôtre pensait en effet que Pierre Loti serait l'historiographe de cette ambassade en pays d'islam. Le résultat fut tout autre, Loti décida de passer outre et de faire un livre de pure poésie là où on attendait un récit politique: « qu'on ne s'attende pas à y trouver des considérations sur la politique du Maroc, son avenir, et sur les moyens qu'il y aurait de l'entraîner dans le mouvement moderne: cela ne m'intéresse ni me regarde, et puis, surtout, le peu que je pense est directement au rebours du sens commun ». Donc, voilà le lecteur, ainsi que Jules Patenôtre à qui est dédiée cette préface, avertis! Loti fait appel à ses pareils, à ses frères: « qu'ils montent avec moi sur mon cheval brun [...]; à travers des plaines sauvages tapissées de fleurs, à travers des déserts d'iris et d'asphodèles, je les mènerai au fond de ce vieux pays immobilisé sous le soleil lourd, voir les grandes villes mortes de là-bas, que berce un éternel murmure de prière ». On voit donc que Loti défend avec ténacité son monde d'illusions, son univers chimérique: gare à qui essaiera de le lui ôter!

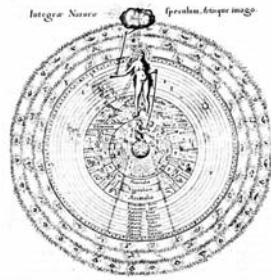
Il est curieux de constater que la gloire littéraire de l'académicien ou les galons de lieutenant de vaisseau Julien Viaud parurent insuffisants à l'homme que fut Pierre Loti. Pour

se réaliser, il dut, parallèlement, être Loti l'indigène, Loti le turc, Loti l'arabe, Loti acrobate dans un cirque ou, tout simplement, comme disait son amie Sarah Bernarht, être Pierrot le fou. Il ne nous revient pas de juger ces transformations diverses mais de remarquer que ces multiples métamorphoses furent vitales puisque chacune d'elle représentait une bouffée d'oxygène qui le délivrait de l'ennui, de la monotonie de la vie. Et, en cette année deux mille cinq où l'on célèbre les cinq cents ans de la parution du *don Quichotte*, il semble difficile de ne pas faire le rapprochement entre le chevalier errant qui, lui aussi, lutta pour que ses rêves et ses désirs deviennent réalité⁴.

MARIE-PAULE DE SAINT-LEGER

Université de Salamanca

⁴ Voir à ce sujet notre thèse doctorale: *Pierre Loti l'insaisissable*; éd. L'Harmattan, Paris, 1996: « le mythe d'Aziyadé », pp.179-185.



Dévotion et séduction: un regard français sur l'Espagne du XVIII^e siècle

L'image de l'Espagne que les voyageurs français nous ont transmise grâce à l'écriture de leurs récits au XVIII^e siècle reprend en partie la légende noire de l'Espagne provenant du siècle précédent. Surtout jusqu'à la moitié du XVII^e siècle, cette image dévalorisée de ce pays avait provoqué le nombre décroissant de Français intéressés au voyage en Espagne et à la diffusion de la culture et des habitudes des Espagnols parmi les lecteurs français. La guerre de la Succession d'Espagne et le rétablissement des relations diplomatiques entre les deux pays, qui va promouvoir l'arrivée au trône de Philippe V, sont des éléments provocateurs d'un changement de perspective. On commence à percevoir une Espagne différente qui évolue lentement, et cette nouvelle situation attire à nouveau de nombreux voyageurs qui, par de diverses raisons, ont décidé de parcourir l'Espagne et de transmettre leur particulier point de vue de la réalité espagnole de l'époque.

L'un des traits les plus caractéristiques qui définit le pays historiquement, c'est son catholicisme profond. L'importance de la religion dans la vie espagnole et le pouvoir des représentants de l'Église dans tous les aspects atteignent leur point culminant avec la survivance du tribunal de l'Inquisition. Cette institution représente les valeurs les plus vilipendées par la France du XVIII^e, en particulier à l'époque des Lumières: fanatisme, intolérance et despotisme. Le peuple espagnol qui depuis des siècles subit cette situation est considéré comme étant ignorant et superstitieux. Mais ce qui surprend le plus les voyageurs dans les habitudes des Espagnols, c'est le mélange constant du sacré et du profane. Presque tous les voyageurs témoignent dans leurs récits de différentes situations qui montrent l'exigence excessive de la religion en Espagne.

Le respect exagéré des Espagnols vis-à-vis des religieux leur obligeait à leur céder toujours le pas, à leur baiser la main ou la manche de leur habit en signe de soumission, à leur prêter la carrosse pour aller porter le viatique sur toute autre circonstance, comme le racontait un grand voyageur de l'époque, Jean-Baptiste Labat, lors de son séjour à Cadix en 1705¹. Le pas du viatique créait des situations comiques aux yeux des voyageurs, car tout le monde

devait quitter leurs occupations et s'agenouiller en silence pendant quelques instants. Même les comédiens, comme l'a raconté Jean-François Bourgoing, un voyageur de la fin du siècle qui assistait à une comédie. À l'écoute de la clochette qui annonçait le pas du viatique, « on voit des Maures, des Juifs, des anges, des diables même, tous sans exception se tourner vers la porte de la rue, et rester un genou à terre tant que le son se peut entendre »². C'est un usage curieux que de prier au milieu d'une comédie, alliant ainsi l'obligation et la dévotion et créant une situation ridicule dont l'origine relève d'après l'auteur, plus que de la dévotion, de la superstition et du préjudice qui caractérisent les mœurs du peuple espagnol.

Aussi surprenant que ces attitudes, c'était le spectacle offert par les processions de la Semaine Sainte, où les pénitents portaient jusqu'au bout leur souffrance physique à la vue de leurs dames, en arrivant même en mots des voyageurs à les asperger avec leur propre sang. Une autre habitude curieuse était le commerce des billets de communion ou de confession, qui étaient revendus à ceux qui n'avaient pas accompli convenablement leurs obligations religieuses, situation que Madame d'Aulnoy³ décrit à la fin du XVII^e siècle et aussi, presque un siècle plus tard, Jean-François Peyron⁴.

Cette dévotion, qui n'est que de la superstition ou une simple ostentation externe d'une fausse religiosité, est combinée aussi avec les relations amoureuses extraconjugales, constituant aux yeux des voyageurs une vraie moquerie, une démonstration de cynique hypocrisie. Ce qui représente un fort contraste avec la gravité et la sobriété qui caractérisent les Espagnols, comme l'affirme Beaumarchais: « Ce peuple allie une dévotion superstitieuse à une assez grande conception des mœurs »⁵.

En effet, la plupart des voyageurs ont exprimé leur étonnement face à cette manière particulière dont les Espagnols interprétaient la religion, qui leur permettait de montrer toujours une apparence vertueuse, en même temps qui leur préparait le terrain pour leurs divagations amoureuses. Madame d'Aulnoy, le père Labat ou Coste d'Arnobat ont commenté un peu scandalisés la facilité des femmes à éviter la surveillance des maris ou des pères lors des cérémonies religieuses ou des processions, sous la protection de leurs *mantillas* et de leurs

¹ Labat, J.-B., *Voyages du P. Labat de l'ordre des FF. Prêcheurs en Espagne et en Italie*, Paris, ed. Jean-Baptiste et Charles Delespine, 1730.

² Bourgoing, J.-F., *Tableau de l'Espagne moderne*, Paris, chez l'Auteur, Du Pont, Devaux, Regnault, 1797, p. 291.

³ Aulnoy, M.-C., *Relation du voyage d'Espagne*, Paris, ed. Claude Barbin, 1691.

⁴ Peyron, J.-F., *Nouveau voyage en Espagne, fait en 1777 et 1778*, Londres, P. Elmsly; Paris, P. Théophile Barrois, 1782.

⁵ Beaumarchais, P.-A. Caron de, "Lettre au duc de la Valière" (1764) en Bennassar, Bartolomé et Lucile, *Le voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs français et francophones du XVI^e au XIX^e siècle*, Laffont, Bouquins, 1998, p.48.

airs de dévotion. Les devoirs religieux constituaient l'excuse parfaite pour trouver un peu de liberté, une voie de fuite. Le résultat aux yeux des observateurs de l'époque, c'est un mélange étonnant du surnaturel et du réel, assez difficile à comprendre.

D'autre part, l'énorme influence des religieux sur les femmes, souvent matérialisée dans la figure du confesseur, est évidente pour des voyageurs comme Coste d'Arnobat qui, déçu, raconte ses essais d'approcher une jeune veuve qui a la religion pour toute conversation:

Elle me parut avoir naturellement de l'esprit ; mais le feu de son génie, étouffé par des préjugés ridicules, & par une éducation grossière, jettoit à peine quelque foible étincelle. Après m'avoir interrogé quelque tems sur les Dames françoises, auxquelles elle me reprocha d'être trop attaché, elle détourna la conversation sur le chapitre des Moines, & sur-tout de los *Padres de San Francisco* ; & je compris que quelqu'un de ces bons Religieux s'étoit chargé de lui faire supporter, avec moins de rigueur, les désagrémens de son veuvage.⁶

En effet, l'un des grands problèmes des femmes était leur manque d'éducation, qui les rendait crédules et ignorantes, devenant donc des proies faciles pour des religieux scélérats. Parmi tous les voyageurs, peut-être c'est Coste d'Arnobat le plus critique envers ce secteur de la population, auquel il consacre des histoires exemplaires insérées dans son récit sur l'Espagne.

Laisant de côté cette puissante influence, il ne faut pas oublier que l'espace physique où les rencontres amoureuses avaient lieu traditionnellement, où naissaient les relations secrètes qui étaient consommées plus tard dans des maisons de femmes prétendument bigotes, c'était le temple: « C'est-là où l'on conclut les derniers marchés. On les exécute chés des femmes qui passent pour des saintes »⁷, affirmait le marquis d'Argens, soulignant la moquerie à la religion qui consistait à faire confiance à des femmes intrigantes qui passaient pour dévotes, contre qui un mari jaloux n'avait rien à faire. Il exprimait son étonnement face à la résignation avec laquelle quelques maris portaient sur leurs épaules « le cocuage procuré par le canal de la religion »⁸. Souvent il valait mieux se taire que passer par un hérétique, et les maris n'osaient pas interdire leurs femmes d'accomplir leurs devoirs religieux.

Si dans la *Relation* de Madame d'Aulnoy les femmes développaient des stratégies de toute sorte pour rencontrer en secret leurs amants, et les femmes de Cadix du récit de Labat cherchaient de nouveaux amants cachées sous leur *mantillas*, les voyageurs postérieurs commencent à considérer une figure qui semble être très stable dans l'Espagne de 1750. Coste

⁶ Coste d'Arnobat, C.-P., « Lettres sur le voyage d'Espagne par M.***** », ed. de Charles Verdier, *Revue Hispanique*, LVI, 1922, p.470.

⁷ Boyer d'Argens, J.-B., *Lettres juives*, ed. de la Haye, P. Paupie, 1738, lettre 100, p.185.

⁸ *Ibid.*, lettre 111, p.278.

d'Arnobat souligne la présence d'un page ou *estudiante* qui accompagnait les femmes à l'église, et lui attribue d'autres fonctions moins en rapport avec la dévotion:

On ébauche ici presque toutes les connoissances à l'Église ; les Dames y vont régulièrement tous les jours, précédées d'un page qui les accompagne par tout. Ce Page est un Ecclésiastique qui n'a point encore les Ordres sacrés [...] il est de bon ton d'en avoir un, & une femme comme il faut, n'oseroit se montrer sans son estudiante ; c'est ainsi qu'on nomme cette espece de valets, que leurs maîtresses occupent souvent à des emplois dont un galant-homme se chargeroit avec plaisir.

Les amans se sont quelquefois avisés de jouer le rôle d'un de ces estudiantes, pour s'introduire auprès de leurs belles, & ces déguisemens n'ont pas manqué de produire un grand nombre de catastrophes funestes [...]⁹

Selon cet auteur, cet *estudiante* serait en principe un jeune homme destiné au sacerdoce, mais qui n'avait pas encore pris les habits. Pour une femme qui voulait montrer son appartenance à une couche sociale élevée, il serait de bon ton de sortir accompagnée de celui-ci. Or, sous le voile de la dévotion, ces accompagnateurs accomplissaient des fonctions plus propres à un amant. Ou même, comme l'indique l'auteur, les amants auraient trouvé dans cette figure le lieu idéal pour feindre être des *estudiantes* et rester ainsi près de leur bien aimée, même en public, sans soulever de soupçons.

Avec le temps, cette figure se serait fixée parmi les classes élevées de la société, en prenant le nom de *cortejo*. C'était un accompagnateur fixe pour les dames mariées, qui n'était plus nécessairement en rapport avec l'Église, et qui avait accès même aux chambres privées des dames. Face à cette situation le mari trompé se taisait, non seulement par la peur au ridicule, mais surtout en craignant les possibles conséquences d'être considéré un hérétique dans un pays marqué par l'Inquisition. L'apparence externe des femmes faisait supposer une grande dévotion de leur part, par exemple l'usage continu du chapelet, qu'elles exhibaient partout et avec lequel elles priaient dans n'importe quelle situation, « même en faisant l'Amour », comme l'affirmerait Jean-François Peyron.

La plupart des voyageurs sont d'accord pour affirmer l'importance de l'influence arabe sur ces usages qui mélangent le sacré et le profane, sans montrer de scrupules même si l'on fait coïncider l'érotisme ou le sexe avec les devoirs religieux, comme faire l'amour à la porte d'un temple. En ce sens, Beaumarchais assiste étonné à une fête dans les églises de Madrid, qu'il perçoit comme une vraie bacchanale:

En général ici, toutes les coutumes populaires dérivant en droite ligne des usages maures, ont une saillie de déraison et de cynisme qu'on ne rencontre point ailleurs; il n'est pas rare de rencontrer tous les soirs des hommes et des femmes qui, plus occupés de leurs affaires que des

⁹ Coste d'Arnobat, C.-P., *op.cit.*, p.478.

regards des passants, sur les escaliers des églises et sur ceux de l'intérieur des maisons, avec une sécurité digne du philosophe grec.¹⁰

Cette affirmation qui semble un peu exagérée provient peut-être de la surprise de l'auteur face à la réalisation de telles exhibitions publiques dans le cadre d'un lieu sacré. Affirmation que reprend Fleuriot de Langle afin de faire une peinture exaltée de l'amour espagnol qui est fait sur des escaliers, dans des confessionnaux, au pied des sacrés autels, dans des lieux où l'on vient de nommer la divinité et les saints:

Rendez-vous

C'est sur les bords du Manzanarès, au Prado, à la porte d'Atocha, c'est ailleurs, que les habitants de Madrid vont, pendant la nuit, attendre au chercher leurs maîtresses : pendant le jour, c'est dans les temples. Souvent c'est dans les confessionnaux, dans les chaires, c'est sur des marches qu'on vient de baiser, où l'empreinte des lèvres paraît encore, que bientôt oubliant Dieu, la Vierge, les saints, les anges et l'univers entier, vingt à trente couples d'amants s'embrassent, se pressent, se complimentent au pied du maître-autel.¹¹

Cette image sacrilège de l'amour espagnol, magnifiée par les écrivains et les voyageurs, devait étonner fortement les lecteurs français qui regardaient toujours l'Espagne comme un pays de passions débridées, d'excès et de dépravation. Or, ce qui surprenait énormément, c'était la conjonction d'érotisme et de dévotion, d'amour et de religion, difficile à comprendre par des mentalités beaucoup moins influencées par le poids de la tradition catholique, qui acceptaient l'existence de relations amoureuses plus ou moins secrètes sans grands scandales.

En ce qui concerne les femmes espagnoles, beaucoup plus en contact avec les usages religieux, l'exhibition de la dévotion prétendait faire preuve de leur bonne conduite. Pourtant, et ainsi le reflète Fleuriot de Langle, sous cette apparence vertueuse, il n'y avait que de la superstition et des habitudes acquises, vidées de leur contenu. C'est pour cela que l'initiative féminine dans les propositions luxurieuses, plaçant la femme du côté du mal, se drapait dans la divinité représentée par le nom de la Vierge, prononcé même aux moments les plus intimes:

C'est au nom de la Vierge, qu'une femme, qu'une fille trompe son mari, aime son amant, reçoit une lettre, fait la réponse, donne de ses cheveux, envoie son portrait, accorde un rendez-vous ; et c'est vers la Vierge enfin que s'échappe toujours le premier soupir et le premier cri¹².

On se demande pourquoi cette insistance à paraître toujours vertueuses, étant évident que quelque chose changeait à l'intérieur de ces femmes. Elles assistaient toujours à la messe

¹⁰ Beaumarchais, P.-A., *op.cit.*, p.50.

¹¹ Fleuriot de Langle, *Voyage de Figaro en Espagne*, (1784), Société Française d'Études du XVIII^e siècle, coll. "Lire le Dix-Huitième siècle" n° 4, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1991, p.38.

et aux neuvaines, s'agenouillaient au pas du viatique, portaient des chapelets et des scapulaires; même, elles se confessaient toujours, justement peut-être pour libérer leurs consciences du péché que représentait le fait de se délivrer aux usages galants. Des moralistes et des prédicateurs espagnols de l'époque blâmaient cette simultanéité des usages religieux et galants, cette capacité des femmes pour « encender una vela a Dios y otra al diablo »¹³ qui ne restait pas inaperçue, plaçant les directeurs spirituels et les confesseurs dans une situation délicate et également critiquée.

Dans cette conciliation féminine du sacré et du profane, il existe ce qui pour Jean-François Bourgoing représente un énigme en plus des femmes espagnoles: « Elles concilient le dérèglement des mœurs avec l'observation minutieuse des devoirs religieux »¹⁴. Pour ce voyageur, le mystère de cette constatation ne résidait pas tant dans le fait d'accomplir les deux devoirs, galant et religieux, que dans leur accomplissement simultané:

Dans bien des pays ces excès se succèdent alternativement. En Espagne ils sont simultanés ; et même chez les hommes aussi bien que chez les femmes. Dans cet accouplement de choses si incohérentes ils semblent avoir pour but, moins de prévenir le scandale ou de faire prendre le change sur leur conduite, que d'établir une sorte de compensation entre les fautes et les mérites.¹⁵

En effet, il semble qu'à l'intérieur des Espagnoles, élevées pour devenir des parfaites mères dévotes, une sorte de soulagement se produisait lorsqu'elles compensaient leurs péchés de luxure, qui les éloignaient irrémédiablement de cette image, avec l'observation stricte des devoirs religieux. L'apparence vertueuse dominait toujours sur les nouvelles attitudes, et même si les vraies fonctions accomplies par les *cortejos* ne restaient pas inaperçues, même pas par les maris, la consigne de garder les formes s'imposait. En ce sens, la polygamie était tolérée à condition de ne pas en parler, et l'Inquisition n'intervenait pas dans ces situations, sauf si elles étaient publiquement exposées.

D'autre part, il ne faut pas oublier que le plaisir et le désir sont considérés des péchés dans la tradition catholique, et c'est là peut-être où réside la solution à l'énigme que posait Bourgoing. Les Espagnoles étant éduquées dans la culture du sacrifice et de la résignation chrétiens, il fallait cacher ce péché et le dissimuler à l'aide de l'exhibition des mérites. L'observation stricte des devoirs dévots et la réception continuelle des sacrements devaient

¹² *Ibid.*, p.49.

¹³ Martín Gaité, C., *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Lumen, 1981, p.201.

¹⁴ Bourgoing, J.-F., *op.cit.*, II, p.313.

¹⁵ *Ibid.*, II, pp.313-314.

leur transmettre une sensation de purification, de compensation divine de leur côté diabolique, rétablissant en plus leur image devant la société.

Néanmoins, les Espagnoles pouvaient difficilement se livrer au plaisir sans ressentir des remords. Les relations amoureuses adultères ne pouvaient donc pas être frivoles, mais elles se déguisaient sous les attributs du véritable amour: constance, abnégation et fidélité. La conscience des Espagnoles leur permettait une seule infidélité, mais pas plusieurs. Il semble que la première infidélité était irrémédiable car fruit de la faiblesse des femmes poussées vers un seul objet de désir, mais les autres n'étaient justifiables que comme des vilains péchés. La constance dans l'amour, qui faisait naître des relations secrètes pouvant durer toute la vie, recouvrait les amours extraconjugales d'un hâle de décence et de réserve qu'une illustre voyageuse du début du XIX^e siècle, la duchesse d'Abrantès, appellerait « volupté décente » des Espagnoles de bon ton, quelque chose d'unique et d'inimitable¹⁶.

La nouvelle recherche du plaisir féminin était ainsi subordonnée à l'apparence de vertu, car la femme espagnole cherchait la complaisance de la société qui acceptait, plus que la jouissance des plaisirs, l'exhibition de vertus traditionnelles comme la fidélité, même celle adressée au *cortejo*. Bien que des situations d'amour extraconjugal fussent tolérées, il existait aux yeux des voyageurs cette hypocrisie entourant ces relations de quelque mystère, de quelque ambivalence étrange qu'ils ne comprenaient pas, et qui expliquait l'étrange association des pratiques religieuses et galantes dont parlait Bourgoing.

Les Espagnoles étaient conscientes du poids que l'exaltation de la vertu féminine et de la beauté avait sur la mentalité espagnole, considérées toutes les deux des qualités incontournables pour plaire aux hommes. Elles ne voulaient donc renoncer à aucune des deux. Éduquées comme des objets sexuels dont l'aspiration maximale était d'attirer un homme qui leur résoudreait l'existence, elles s'appliquaient hypocritement à paraître dévouées et vertueuses, afin d'atteindre un amant avec l'approbation de la société.

Dans les récits des voyageurs, la fascination pour cette conjonction du religieux et du profane est reflétée d'une manière très expressive. Un des points culminants de cette fascination provoquée par la conciliation de dévotion et de séduction est représenté par cette vision de Casanova d'une image de la Vierge allaitant l'Enfant:

J'ai vu à Madrid, avant que d'aller à Aranjuez, l'image d'une Sainte Vierge qui avait l'Enfant Jésus à la mamelle. Son sein découvert, supérieurement peint, brûlait l'imagination... La

¹⁶ Abrantès, Duchesse d', *Souvenirs d'une ambassade et d'un séjour en Espagne et en Portugal de 1801 à 1811*, t. II, pp.4-5, citado por Martín Gaité, C., *op.cit.*, p.196.

chapelle était toute la journée remplie d'hommes dévots qui allaient adorer la mère de Dieu, dont la figure n'était peut-être intéressante qu'à cause de sa belle gorge¹⁷.

On croit deviner une fantaisie débordée de l'écrivain, face à cette image éveillant chez lui une attraction érotique qui provient de la représentation purement religieuse. De la même manière, les femmes espagnoles à l'air dévot cachent leur désir d'aimer excitant ainsi le désir des voyageurs, presque tous des hommes.

Les voyageurs regardent pourtant ces agréables femmes devenues de terribles tyrans qui vivent l'amour comme un tourment, comme si l'amour et la souffrance devaient nécessairement coexister. Leurs relations avec leurs amants, loin de représenter une nouvelle liberté pour elles, deviennent une répétition des clichés de l'amour conjugal. Ainsi, la jalousie obsédante et l'exigence d'une fidélité qui dure jusqu'à la mort, traits caractéristiques de l'amour espagnol, perdurent dans les amours adultères des femmes espagnoles, qui deviennent aux yeux des voyageurs graves et même tristes. Ces amours sont toujours exclusifs, et l'Espagnole présentée par les voyageurs est une femme possessive, jalouse et tyrannique, mais en même temps fidèle et attirante.

Pour conclure, la religion et la superstition coexistent avec l'amour espagnol et déterminent sa nature, devenant un trait *exotique* souligné par tous les voyageurs dans leurs récits, puis repris dans la littérature. Il est également important la constatation de l'absence dans ce panorama amoureux que vivent les Espagnols, et plus spécialement les femmes, des conditions qui conforment la conception de l'amour dans la France des Lumières: la liberté, la recherche du bonheur et la jouissance des plaisirs.

INMACULADA TAMARIT VALLÉS

Universidad Politécnica de Valencia

¹⁷ Casanova, Jacques de Seingalt, *Histoire de ma vie (texte intégral du manuscrit original suivi de textes inédits)*, Paris, ed. Robert Laffont, coll. Bouquins, 2002, p.634.





MESA REDONDA

Espejos y espejismos

Art et Antiquité, l'influence de la littérature

Pour une sémiotique de l'art et de la littérature, l'Antiquité se révèle comme un motif, une excuse et une source d'inspiration constante. Nous ferons allusion dans cette circonstance à une influence moins perçue et travaillée, celle de la littérature dans l'art. La littérature habite les mentalités qui ont façonné, des siècles durant, une Antiquité polymorphe, constituant un terroir fertile dans la civilisation occidentale.

L'Antiquité formule ses questions depuis la distance et la familiarité avec lesquelles elle se présente à nos yeux. Notre désir de l'approcher à travers de la littérature n'est pas uniquement afin de découvrir ou dévoiler le monde ancien mais plutôt pour en établir un débat avec le nôtre. Les artistes y puisent l'inspiration car chaque nouvelle lecture, chaque imitation revêtent ses textes d'un sens nouveau, qui probablement s'y trouvait déjà, mais qui se fait présent avec chaque nouvelle approche.

Il n'est nullement simple de tracer ne soit-ce qu'une panoramique des différentes manifestations de la relation entre l'art et la littérature dans ses références à l'Antiquité. Depuis Raphaël jusqu'aux mouvements artistiques d'avant-garde, la création artistique comme la création littéraire ont été profondément imprégnées des successives représentations d'une Antiquité réinventée, réinterprétée sans relâche. Héritage, influence, continuité, *Classic Revival*, *Nachleben der Antike*? Abondance de termes pour indiquer, présenter et cerner la complexité d'un phénomène fondamental et suggestif qui depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours marque sa présence dans les récits fictionnels, dans l'historiographie, dans le théâtre et la poésie, parmi les textes d'esthétique et de philosophie, les arts décoratifs, la peinture, la sculpture... montrant en diachronie l'émergence de l'Antiquité entre continuité et ruptures.

L'intérêt pour l'Antiquité gréco-romaine a excédé par sa propre conception, le travail des philologues, des historiens et des archéologues. Elle n'a jamais été conçue uniquement comme un mémorandum de dates et de noms, de lieux et de monuments célèbres ou tombés dans l'oubli selon les cas. L'inventaire de ses traces, les biographies d'hommes illustres et l'édition inépuisable de textes n'a pour cela terni ses richesses.

Une Antiquité plurielle¹ se montre à nos yeux comme d'autre part déjà Winckelmann² constatait non sans nostalgie. Les références successives ont montré qu'il n'en est pas le cas de simples copies dégradés mais d'un désir ardent d'assimiler l'objet et, étant le cas, de le surpasser. Il a aussi par contre, une autre approche, ironique, démystifiante...

Cela nous pousse incontestablement à remarquer qu'il y a dans ce phénomène un élément réel et un autre imaginaire qui ne se trouvent pas en une claire opposition avec le sens du vrai ou de l'illusoire. Une étude poussée sur l'héritage antique et de ses influences dans l'histoire de l'art nous situe dans une perspective plus complexe qui excède la simple survie des modèles et des œuvres pour accéder à l'appropriation que chaque époque a faite, comme l'indique André Chastel dans son *Introduction à l'histoire de l'art français*³. Il faudrait alors insister sur la liberté avec laquelle chaque époque a traduit et transformé les mites et ses manifestations dans une réalité toute contemporaine. La création ou la diffusion des images de Narcisse depuis la Renaissance, la fortune des illustrations d'Ovide dans le XVIe, les éditions du sophiste Calistrate dans le XVIIe et XVIIIe, les titres des opéras de Paris, sont des exemples ponctuels. Des balises qui nous permettent d'accéder aux goûts d'un public concret dans sa sensibilité et dans les racines des horizons culturels partagés. D'un siècle à l'autre nous assistons à une évolution dans le corpus des auteurs et des œuvres anciennes appréciées ou retenues moyennant les grandes découvertes –Laocoon en 1506, les fresques d'Herculanum à partir de 1739, le palais de Minos en 1900.

La littérature antique fut une sorte de fond commun dans lequel chacun puisa ses modèles, ses règles, ses sujets et ses personnages, et les textes contemporains de l'époque eurent leur part dans l'élaboration des représentations de l'Antiquité. Dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle le *Télémaque* de Fénelon enrichi le mythe homérique, Rousseau et le culte de la nature véhicule dans un cadre antique le mythe de l'âge d'or, l'imagination et l'utopie cèdent le pas à la vérité historique, et assurent le succès du roman à l'antique.

¹ En plus des travaux de l'ARELAP (Association pour la Recherche et l'Étude de l'Antiquité Plurielle), *vid.*, la « Bibliotheca Academica Translationum (1701-1917) », *L'Antiquité dans le savoir européen des XVIIIe et XIXe siècles: constitution et transmission des représentations du monde gréco-romain* (projet international parrainé par plusieurs centres universitaires européens (Oxford, EHSS...), ou le rapport de recherche bibliographique, de Nadine Pontal à l'ENSSIB, Centre de recherche en histoire du livre, 2001-2002: *Le XVIIIe siècle et l'Antiquité. Le XVIIIe siècle et l'Antiquité, permanence et représentation, à travers les textes et l'iconographie, en Europe et principalement en France.*

² Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) fut l'un des plus grands archéologues et théoriciens du XVIIIe siècle. Ses ouvrages (*Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la sculpture et la peinture*, 1755 ; *De l'aptitude à éprouver le sentiment du beau dans les œuvres d'art*, 1763 ; *Histoire de l'art chez les Anciens*, 1764, traduit en français en 1790), sont les textes fondateurs des idées nouvelles et des théories néoclassiques. Il fut assassiné en 1768, dans une auberge de Trieste (voir sur son œuvre Pommier, E. (Ed.) *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, Paris, La Documentation française, 1991).

³ Chastel, A., *Introduction à l'Art français*, Paris, Éditions Champs-Flammarion, 1993.

La vérité archéologique ou historique, étant postérieure aux textes, se greffe sur une esthétique antiquisante marquée par la littérature et la traduction. Ainsi, nous pourrions faire référence à Marmontel et son *Bélisaire* (1767). C'est le temps d'un regard sur les figures classiques comme notre aveugle –réservoir d'espérance dans les temps troubles, rapprochant les temps héroïques de l'humaine faiblesse, sous les traits fermes du visage– modelant les bustes du vieux général byzantin dans les sculptures de Jean-Guillaume Moitte, Jean-Antoine Houdon ou dans les tableaux de Jollain, Vincent, Peyron, David ou Gérard.

Au terme d'une rencontre entre le rêve et la science, le dernier tiers du XVIII^e siècle voit la fin d'une époque où le goût de l'antique s'est transformé en science de l'Antiquité. Les modifications sensibles des modes de représentation du passé, illustrent une profonde rupture entre tradition et modernité, attachement aux racines et quête d'un sens nouveau.

Le problème des références artistiques de la période postérieure, le XIX^e siècle, n'est pas réduit à l'étude de l'académisme ou à l'éclectisme car des styles formellement plus innovateurs autant en peinture comme en sculpture mèneront à la fin du siècle à un « retour » à l'antique. Les artistes disposent de références textuelles, une littérature gréco-romaine sous forme de traductions, anthologies ou florilèges ainsi que de dictionnaires mythologiques, les « dictionnaires de la fable » incluant des fois pêle-mêle les sources mythologiques, historiques et littéraires ainsi que les références visuelles issues des fouilles et des découvertes comme les fresques, les statues, les frises ou les bijoux– devenant alors les modèles pour une création renouvelée. Il n'en est pas moins intéressant le parcours suivi par cette évolution. Ainsi l'on pourrait, par exemple, remarquer la dérive depuis la fidélité au modèle jusqu'au pastiche dans la perte progressive de sens menant vers une Antiquité d'opérette. Ou bien la référence à l'Antiquité déguisant une intention politique ou emblématique, nous pensons peut-être à Sapho. Finalement l'on pourrait aussi estimer l'abandon progressif de la référence à l'Antiquité depuis le paysage de genre jusqu'au paysage naturel ou champêtre qui mène aux impressionnistes ou le retour à l'antique dans la France de fin de siècle et des premières années du XX^e.

Mais dans le parcours des Antiquités figurées, n'essayons pas d'évaluer uniquement la pertinence de cette reconstruction remarquant sournoisement les masques avec lesquels les grecs et romains ont été travestis depuis la Renaissance. L'évolution des connaissances archéologiques et documentaires ne sera pas tout à fait utile pour juger cette « trahison » qui dévoile des identités esthétiques, politiques et sociologiques car il n'y aurait pas que les littéraires pour s'en plaindre. Flaubert s'exalte en pensant à ce qu'il appelle « l'ineptie » des historiens qui abîment sa ville de Carthage de *Salammbô* : « tant d'art à laisser tout dans le

vague pour qu'un pignouf vienne démolir mon rêve par sa précision inepte»⁴. Le même Flaubert qui, dans une lettre à Louise Colet, écrivait en 1853 : «Ah! Que je voudrais être savant! Et que je ferais un beau livre sous ce titre: De l'interprétation de l'Antiquité.»

L'histoire comme science, prétend de ressusciter plutôt que de réinventer l'Antiquité, même si elle ne se trouve pas à l'abri de la perméabilité des conditions et des situations contemporaines, comme les guerres européennes du XIXe siècle qui influent inévitablement dans l'approche. Nous pensons alors à la Sparte de Karl Otfried Müller ou à l'Athènes de Victor Duruy. La référence, au-delà des arts visuels, peut se rendre aimable comme Berlioz et *Les Troyens* ou irrévérente comme *La Belle Hélène* de Jacques Offenbach. L'histoire de la musique, se jumelant à la peinture, parcourt une voie commune utilisant l'Antiquité pour ennoblir ou parodier un présent perçu comme une source médiocre de création.

Cette métamorphose de l'Antiquité se rend évidente dans la restauration des monuments antiques -ainsi l'art minoen réinterprété en Art Nouveau, la dorée et barbare Mycènes est à la mode dans la Vienne de fin de siècle mais elle l'est à travers des reflets préalables, ceux, également dorés, de Gustav Klimt- ou bien dans les traductions des poètes et des auteurs grecs comme pour l'Homère de Leconte de Lisle.

À l'inverse de ce que l'on pourrait croire, le XXe siècle n'a pas renoncé à cette fascination pour un temps antique, épique, révolu ou fictivement réinventé. Depuis l'évocation plus intime à la réminiscence ou l'héritage des mythes et des chefs-d'œuvre; entre la justification, la rupture ou la synthèse, l'Antiquité reste référence obligée -quelquefois scientifiquement imprécise- par l'essor du roman historique où, de nos jours, cloîtrée à l'intérieur des scénarios consommés globalement: *Troie* et *Alexandre* (Oliver Stone), *Gladiator*, *The Kingdom of Heaven*, (Ridley Scott) ... parmi bien d'autres.

En nous interrogeant sur la façon dont l'écriture établit un lien entre nous et l'Antiquité, nous découvrons que la littérature qui nous montre l'éloignement du monde ancien et de notre passé, est la même qui le rapproche, le conserve et le rend vivant à nos yeux⁵. Une grande partie de la culture occidentale s'est consacrée à l'exploration de l'héritage

⁴ Vid. Laüt-Berr, S., *Flaubert et l'Antiquité: Itinéraires d'une passion*, Paris, Champion, 2001. Très tôt, Flaubert aspire à représenter l'Antiquité. L'écrivain évoluera de l'enthousiasme romantique pour un passé oriental, qui hante ses premiers écrits, à la construction magistrale de Salammbô ou Hérodiade, par un itinéraire long et à plusieurs voies, véritable voyage-passion en terrain antique. Si Flaubert repousse d'abord l'Antiquité morale et rhétorique que lui fournit le collège, il y revient vite, fasciné par le pouvoir des langues mortes. Il se construit un modèle antique, personnel et romantique, littéraire et historique, dont les «colosses» s'appellent Alexandre, Homère, Hérodote, Tacite, Pétrone, Apulée et surtout Néron. Ce «mirage», qui mêle barbarie et mysticisme, envahit les textes.

⁵ « Je ne suis ni helléniste ni latiniste. Mais il m'a semblé qu'à la condition d'y mettre assez de soin, de patience, de modestie et d'attention, il était possible, d'acquiescer, avec les textes de l'Antiquité grecque et romaine, une familiarité suffisante: je veux dire une familiarité qui permette, selon une pratique sans doute constitutive de la

classique jusqu'au point de pouvoir affirmer qu'il se trouve quelque part dans tout ce que nous pensons, nous disons et nous regardons.

Bibliographie

- Beard, M., Henderson, J., *Classics: A very short introduction*, Oxford University Press, 1995.
- Bertrand, L., *La fin du classicisme et le retour à l'antique, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et les premières années du XIX ème en France*. Thèse de Lettres, 1897. Paris, Hachette, 1897. Genève, Slatkine, 1968.
- Chartier R., *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*. Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- Chevallier, R., (Ed.), *L'Antiquité gréco-romaine vue par le siècle des Lumières*. Tours, Centre de recherches A. Piganiol, 1987.
- Clerc, Ch., *Le Génie du paganisme. Essais sur l'inspiration antique dans la littérature française contemporaine*. Paris, Payot, 1926.
- Cuzin, J.-P., Gaborit, J., Baumgartner, E., Harf-Lancner, L., (Éds), *Images de l'Antiquité dans la littérature française: le texte et son illustration*. Paris, Presses de l' E. N. S., 1993.
- Cuzin, J.-P., Gaborit, J., & A. Pasquier, (éds.), *D'après l'Antique*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.
- Flamarion E., Volpilhac-Auger C., (Dir.). *L'Antiquité. Revue Dix-Huitième siècle*, numéro spécial 27, Paris, PUF, 1995.
- Grell Ch., *Histoire ancienne et érudition. La Grèce et Rome dans les travaux des érudits en France au XVIIIe*. Thèse de Doctorat de 3e cycle en histoire. Paris, Sorbonne, 1984 ; *Le dix-huitième siècle et l'Antiquité en France. étude sur les représentations sociales et politiques, littéraires et esthétiques de la Grèce et de la Rome païenne*; sous la direction de Jean Meyer. Thèse de Doctorat d'état d'histoire. Paris IV, 1990.
- Grell, Chantal. *Le Dix-huitième siècle et l'Antiquité en France, 1680-1789*. Oxford, Voltaire Foundation, 1995, 2 vol.
- Grell, Ch., *L'histoire entre érudition et philosophie, étude sur la connaissance historique à l'âge des Lumières*. Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- Hoffmann, Ph., Rinuy P. L., *Antiquités imaginaires. La référence antique dans l'art occidental de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Presses de l'ENS, 1996
- Laugaa, M., Perrier, S., (Ed.). *Thèmes et figures mythiques, l'héritage classique*. Paris, Université Paris VII, 1997.
- Leduc-Fayette, D., *Jean-Jacques Rousseau et le mythe de l'Antiquité*. Paris, Vrin, 1974

philologie occidentale, d'interroger à la fois la différence qui nous tient à distance d'une pensée où nous reconnaissons l'origine de la nôtre, et la proximité qui demeure en dépit de cet éloignement que nous creusons sans cesse... » Michel Foucault.

- Lombard, A., *Fénelon et le retour à l'antique au dix-huitième siècle*. Neuchâtel, Secrétariat de l'Université, 1954.
- Lombard, A., « Notes sur la littérature antiquisante au dix-huitième et dix-neuvième siècles en France ». In *Mélanges M. Niedermann*. Neuchâtel, 1944, p. 147-167.
- Mat-Hasquin, M., Mason, H. T., (Dir.). *Voltaire et l'Antiquité grecque*. Oxford, Voltaire Foundation, 1981.
- Polverini L., (Dir.). *Lo studio storico del mondo antico nella cultura italiana dell'Ottocento. Napoli*, Ed. Scientifiche Italiane, 1993.
- Raskolnikoff, M., *Des anciens et des modernes*. Articles réunis par Ségolène Demougin. Paris, Publications de la Sorbonne, 1990. .
- Schlosser, J., *La littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne (1924)*, Paris, 1984.
- Seznec, J., *Essais sur Diderot et l'Antiquité*. Oxford, Clarendon Press, 1957.
- Volpilhac-Auger, C., *La collection Ad usum delphini, l'Antiquité au miroir du Grand Siècle*. Grenoble, Ellug, 2000.

BLANCA ACINAS LOPE

Universidad de Burgos

Viajeros franceses y tabaco en la España del siglo XVIII: aspectos político-económicos

Este análisis viene a completar la perspectiva ofrecida en un estudio anterior¹ donde se mostraba, a través de las impresiones de algunos viajeros franceses, el uso placentero del tabaco entre los españoles del Siglo de las Luces. En la presente aproximación, se abordan cuestiones fiscales que atañen a dicho producto y que interesaron a estos extranjeros. Desde un punto de vista económico, el tabaco supuso un importante ingreso para las arcas del estado desde la primera mitad del siglo XVII². Aunque no se poseen datos sobre su renta durante el primer tercio del siglo XVIII³, es un hecho probado que los monopolios de distribución y venta del tabaco, así como los impuestos sobre él, fueron una baza sobresaliente en la financiación pública del Antiguo Régimen. Hay que considerar, por una parte, los ingresos totales y, por otra, el valor líquido de la Renta⁴. En los relatos de los viajeros no siempre se especifica si las cifras barajadas corresponden a los ingresos brutos o a los netos. Como bien indica Peyron, los ingresos públicos en la España de la época eran de dos tipos: rentas generales y rentas provinciales, aunque adscribe el tabaco entre las rentas generales solamente.

Les revenus publics se divisent en Espagne en rentes générales & rentes provinciales. Les rentes générales sont, les douanes, la vente du tabac, du sel, du plomb, du cuivre & du vif-argent, les postes, le papier timbré, &c. Ces rentes sont en régie, & le clergé y est soumis comme les autres corps de l'Etat⁵.

¹ “Viajeros franceses y tabaco en la España del siglo XVIII: aspectos costumbristas” en *Polifonía e Intertextualidad*. XIII Coloquio de la APFUE (4-7 mayo 2004) Universidad de Oviedo (en prensa).

² En 1636 se implanta en España el estanco del tabaco y, a finales de 1683, se ordena poner intervención a la Renta por parte del gobierno.

³ Rodríguez Gordillo, J.M., “Las estadísticas de la renta del tabaco en el siglo XVIII: nuevas aportaciones”, *El mercado del tabaco en España durante el siglo XVIII: fiscalidad y consumo* (Santiago de Luxán Meléndez et al., editores), Fundación Altadis, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria – Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria, 2000, pp. 53-103, p. 55.

⁴ Los ingresos totales de cada año se obtenían de la suma de todos los beneficios y valores obtenidos por la venta o arriendo del tabaco. Por lo que se refiere al valor líquido, éste se obtenía al descontar del total de ingresos los gastos de administración.

⁵ Peyron, J.-Fr., *Essais sur l'Espagne. Nouveau Voyage en Espagne fait en 1777 et en 1778*, P. Elmsly, Londres, 2 vol., 1783, p. 331, t. II). En todas las citas de los relatos que componen el *corpus* de este trabajo, se ha respetado la ortografía de la época.

Delaporte divide en rentas generales y particulares, en vez de en rentas generales y provinciales:

il faut dire un mot des impôts établis dans ce royaume. On divise leur produit annuel en rentes générales & en rentes particulières. Les premières sont les douanes, les postes ; les indults sur les vaisseaux qui font le commerce de l'Amérique ; la vente du tabac, du sel, du plomb, du vif-argent ; le papier timbré, &⁶.

En realidad, «subsistió durante todo el siglo XVIII la distinción entre rentas generales, compuestas, en lo fundamental, por los ramos de aduanas, y las provinciales, basadas en impuestos sobre artículos de primera necesidad (los famosos *millones*), las alcabalas, o impuesto sobre las transmisiones, el servicio ordinario y extraordinario, las rentas de papel sellado, lanas, sedas, tabaco y otras»⁷.

Un viajero anónimo, dentro del capítulo *Remarques sur les revenus de la Couronne*, insiste sobre el lucro del negocio del tabaco: «Les Fermes du Roi les plus certaines sont celles du Tabac, qui lui produit six millions bien liquides»⁸. Silhouette es prudente a la hora de evaluar las ganancias que la Hacienda española obtiene de los productos con estanco.

La confusion a regné si long-tems dans les Finances du Roi d'Espagne, que peu de personnes en ont pu pénétrer le mystere, & je ne hazarderai rien sur une matiere si embrouillée. (...) La vente des principales denrées, comme le vin, la viande, est affermée, ce qui fait une des grandes branches des revenus du Roi. Les autres sont le tabac, les douanes qui sont à l'entrée de chaque Province, les droits qui se levent sur les marchandises, & sur l'or & l'argent qu'on apporte des Indes, & une partie des revenus ecclésiastiques accordée au Roi, sous le prétexte de faire la guerre aux infidèles⁹.

No obstante, yerra cuando apunta que los ingresos del estado español alcanzan los setenta millones de libras¹⁰. Bourgoing habla de «vingt millions de livres pour le fisc»¹¹ y compara los beneficios que los gobiernos de Francia y España obtienen de la venta de tabaco.

⁶ Delaporte, *Le Voyageur François, ou la connoissance de l'ancien et du nouveau monde*, Paris, L. Cellot, 1772, t. XVI, p. 161-162.

⁷ Domínguez Ortiz, A., *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, Barcelona, Ariel, 1988, p. 65-66.

⁸ Anonyme, *Etat présent d'Espagne. L'origine des Grands ; avec un voyage d'Angleterre*, À Villefranche, Chez Etienne Le Vray, 1717, p. 98). Según J.M. Rodríguez Gordillo, en 1712, los ingresos totales en reales de vellón serían de 20.885.979, siendo, en 1722, de 34.367.884 («Una aportación al estudio de la expansión de la renta del tabaco en el siglo XVIII», *La difusión del tabaco en España. Diez estudios*, Sevilla, Altadis, pp. 79-113, 2002, p. 83 [Cf. cuadro]). Para realizar la equivalencia monetaria, hay que tener en cuenta que un real de vellón equivalía a 1,42 libras tomesas. La libra tomesa, fijada en 1667 como única unidad monetaria legal, se mantuvo vigente hasta la revolución francesa.

⁹ Silhouette, E. (M. S ***), *Voyages de France, d'Espagne, de Portugal et d'Italie*, Amsterdam-Paris, Merlin, 1770, t. III et IV, p. 68-69, t. III.

¹⁰ *Ibid.*, p. 70, t. III.

¹¹ Bourgoing, J.-Fr., *Nouveau Voyage en Espagne, ou Tableau de l'état actuel de cette Monarchie*, Regnault, Paris, 1788, 3 vol., p. 155, t. III.

D'après les calculs de M. Necker, elle doit rapporter en France près de 126 millions. En Espagne elle n'en rapporte gueres que vingt : & cependant, l'article du tabac à fumer y doit former une plus grande consommation que parmi nous¹².

Sus conclusiones son desafortunadas puesto que las cifras que barajan son incorrectas. Los ingresos líquidos en 1779 fueron de 106.499.408 reales de vellón aunque, en 1780, la recaudación desciende a 97.296.617. Pero, a partir del año siguiente, la progresión es ascendente: en 1781, 99.186.555 reales, en 1782, 98.598.842, en 1783, 104.017.884 y en 1784, 107.917.193¹³. Los viajeros galos se ocupan también de los ingresos que produce el cultivo del tabaco en las colonias:

La vente de tabac établie au Mexique a produit une augmentation de deux millions. Le même établissement projeté au Pérou & dans le reste des Indes, n'auroit pas de moindres avantages¹⁴. Sa culture au Mexique, ne remonte pas au-delà de l'année 1765. Son débit pour le compte du Roi dans cette seule colonie, rapporta en 1778, 4 millions de piastres fortes, environ 20 millions de nos livres. On en tira en 1784, plus de 6 millions de piastres ; sur quoi, à la vérité, il faut déduire les frais de culture, & ceux du recouvrement de cet impôt¹⁵.

Delaporte esboza la relación comercial entre Inglaterra y España, conflictiva desde el punto de vista de la competencia así como de las circunstancias políticas¹⁶. Entre los productos que figuran en su intercambio, se halla tanto el tabaco sevillano como el cubano.

Malgré toutes ces plaintes, le négoce des Anglois dans ce pays [l'Espagne] est encore considérable. Ils y portent (...) en un mot, toutes les productions de leur isle & de leurs colonies, pour lesquelles ils reçoivent celles de l'Espagne & de l'Amérique. Les principales sont les vins, les fruits, le cacao, les excellentes laines de Ségovie, les lames d'épée de Tolède, les armes à feu de Guipuscoa & de Barcelone, le tabac de Séville & de l'Havanne, &c.¹⁷

Después de elucubrar sobre los beneficios que comporta el negocio tabaquero, Peyron y Delaporte exponen, en términos similares, la función de dichos ingresos.

¹² *Ibid.*, p. 11, t. II.

¹³ Rodríguez Gordillo, J.M., "El fraude en el estanco del tabaco (siglos XVII-XVIII)", *El fraude fiscal en la historia de España*, Hacienda Pública Española: Instituto de Estudios Fiscales (monografía nº 1/1994), 1994, pp. 61-77, p. 67-68.

¹⁴ Peyron, *op cit.*, p. 328, t. II.

¹⁵ Bourgoing, *op. cit.*, p. 14-15, t. II.

¹⁶ El tratado de Utrecht, en 1713, puso fin a la guerra entre Francia, España, Gran Bretaña y las Provincias Unidas. En virtud de los acuerdos alcanzados, Gran Bretaña obtuvo el derecho de enviar cada año un barco de quinientas toneladas a América para vender y comprar productos. Ello abrió una brecha importante en el monopolio detentado por España del comercio con las Indias. Además, en 1762, los británicos se adueñaron de La Habana, que no será recuperada por España hasta el año siguiente con el tratado de París. En 1779, España declaró la guerra a Gran Bretaña y la paz no se firmó hasta 1783.

¹⁷ *Op., cit.*, p. 453.

Une partie de ces revenus est employée, comme je l'ai dit, à payer les intérêts des sommes empruntées il y a plus d'un siècle¹⁸.

En el Archivo General de Simancas (Dirección General de Rentas: AGS, DGR, II, 3534 a 3536), están recogidas una serie de partidas a las que se aplicaban los ingresos de la renta del tabaco y que corresponden, fundamentalmente, al ámbito de hospicios y hospitales, al de la cultura y al del orden público. Asimismo, se financiaron obras públicas y fábricas estatales, se invirtió en la construcción del Palacio Real de Madrid y se apoyó a la Marina¹⁹. Puntualmente, la renta del tabaco servía –previo aumento del precio de la libra de tabaco– para financiar los conflictos bélicos (como ocurre en 1741 y en 1779-1780, durante la guerra contra Inglaterra, y en 1794, durante la guerra de la Convención)²⁰.

A mediados del siglo XVIII, Leopoldo de Gregorio, marqués de Esquilache²¹, fue una figura clave del gobierno español. Esquilache se mostró siempre partidario de reformas profundas y rápidas que reforzaran el absolutismo. El viajero anónimo de 1765²² lamenta que las fuerzas al mando del político italiano dificulten la vida cotidiana de los españoles al haberse convertido en guardas del tabaco, entre otros productos de uso corriente. El 23 de marzo de 1766 empezaron en Madrid una serie de motines, que luego se extendieron a otras ciudades, para manifestar el descontento latente desde unos años atrás. Probablemente, el viajero de 1765 se hizo eco del malestar que había invadido a clases tan dispares como la popular, preocupada por la carestía, y la nobleza, algunos de cuyos sectores eran contrarios a las reformas. Uno de los motivos de queja estaba generado por el sistema tributario. Delaporte denuncia el agravio comparativo que existe entre los estamentos sociales a la hora de pagar impuestos, entre ellos las tasas sobre el tabaco. La renta estanca del tabaco aplicada por los hacendistas del Antiguo Régimen fue, en efecto, un impuesto selectivo y discriminatorio²³.

¹⁸ *Ibid.*, p. 163.

¹⁹ González Enciso, A. “Los usos financieros del tabaco ; o bien, para qué servían los dineros obtenidos con la renta del tabaco”, *El mercado del tabaco en España durante el siglo XVIII : fiscalidad y consumo* (Santiago de Luxán Meléndez *et al.*, editores), Fundación Altadis, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria – Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria, 2000, pp. 25-51, p. 29, 36-38.

²⁰ Rodríguez Gordillo, *op. cit.*, 2000, p. 76 y 82.

²¹ En 1759, cuando el rey de Nápoles se convirtió en Carlos III de España, Esquilache se trasladó con él a la Península y fue nombrado secretario de Hacienda, cargo que, de hecho, ejercía desde 1750. En 1763, recibió la cartera de Guerra y asumió interinamente la secretaría de Gracia y Justicia. Sus medidas de tipo regalista provocaron la reacción de los privilegiados (aristocracia, clero, gremios mayores), a la vez que su condición de extranjero, y la inflación del precio de los productos básicos le ocasionaron la aversión de las clases populares.

²² Anonyme, *État politique, historique et morale du Royaume d'Espagne* (1765), *Viajes de Extranjeros por España y Portugal* (trad. por J. García Mercadal), Madrid, Aguilar, 1962, t. III, p. 517-581, p. 538.

²³ Bergasa Perdomo, O., “La fiscalidad sobre el tabaco”, *El mercado del tabaco en España durante el siglo XVIII : fiscalidad y consumo* (Santiago de Luxán Meléndez *et al.*, editores), Fundación Altadis, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria – Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria, 2000, pp. 17-24, p. 23.

Le clergé n'est point soumis à cette loi ; les bénéficiers au contraire jouissent de divers privilèges pour les choses de consommation ; mais ceux qui n'ont point de biens-fonds, paient la taxe comme les autres sujets du roi, parce qu'alors ils rentrent dans la classe commune de citoyens ordinaires. (...) Cependant les séculiers s'appauvrissent, parce que les charges de l'état tombent sur eux seuls, & que les moines qui en sont exempts, accumulent des biens qui ne sortent plus de leurs mains²⁴.

Bourgoing, por el contrario, indica que el clero no está exento de impuestos. Sin embargo, apostilla, existen lugares donde el clero es preponderante y hace recaer sus tasas sobre el pueblo²⁵. Conviene tener en cuenta que, en el periodo de 1731 a 1742, existe un privilegio otorgado a los eclesiásticos, con unas tarifas específicas al por mayor sensiblemente inferiores a las establecidas para el caso de los seglares²⁶. Durante el periodo de 1744 a 1779, como consecuencia a la reforma de Ensenada en 1744-1745, prácticamente se suprime el privilegio de los eclesiásticos. Por el contrario, el tabaco vendido al por menor, es decir, entre las clases populares, está excluido de los beneficios señalados en el primer supuesto durante el periodo indicado.

La población reaccionó con el contrabando a los rigores del estado. El auge de esta práctica delictiva en el siglo XVIII se debió a varios motivos entre los que destacan el aumento de precios que el gobierno imponía paulatinamente, las tasas e impuestos, los abusos de las distintas compañías de tabaco (Real Compañía de Comercio de La Habana, Real Compañía Guipuzcoana de Caracas, Compañías de Santo Domingo y de Filipinas) y la facilidad de tráfico con las colonias²⁷. Como subraya Delaporte «Cadix est le centre de tout le commerce qui se fait aux Indes occidentales»²⁸. Por eso, en dicha ciudad existe un índice elevado de consumo de tabaco debido a la facilidad de abastecimiento ilegal y, también, a los bajos precios, por lo menos durante la primera mitad de la centuria²⁹. Ante la pérdida que el contrabando representaba para las arcas del estado, no es de extrañar que el comercio fraudulento tuviera que ser perseguido durante todo el siglo y a todas las escalas. Desde el

²⁴ *Op. cit.*, p. 162 y 167.

²⁵ *Op. cit.*, p. 26, t. II.

²⁶ Hay que señalar que, en esa época, «el concepto 'al por mayor' se refiere a las compras realizadas por los grupos sociales de mayor nivel de renta, las llamadas 'personas de distinción' por las propias ordenanzas, entre las que se incluye a los eclesiásticos en su conjunto y a parte de los seglares» (Solbes Ferri, S., "Distribución y consumo legal de tabacos en Navarra: 1731-1779", *El mercado del tabaco en España durante el siglo XVIII: fiscalidad y consumo* (Santiago de Luxán Meléndez *et al.*, editores), Fundación Altadis, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria – Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria, 2000, pp. 245-285, p. 255.

²⁷ El contrabando de un amplio abanico de productos con las colonias es esbozado por Peyron (*op. cit.*, p. 254, t. I).

²⁸ *Op. cit.*, p. 449-450.

²⁹ González Enciso, *op. cit.*, p. 33.

gobierno se actuó con una ofensiva diplomática y con la fuerza, no obstante esta situación criminal distó mucho de mejorar durante las primeras décadas de la Administración de los Borbones³⁰. En concreto, la lucha de la Real Hacienda contra los contrabandistas de polvo, rapé y groso florentín comienza en 1735. Según una orden de noviembre de ese mismo año, se hacía público el gravísimo aparato penal para los defraudadores (aunque con importantes variaciones según su condición social) con castigos que iban desde la pena de perdimiento de tabaco y multas hasta el presidio, el destierro o las galeras³¹. En una real orden de 20 de septiembre de 1746, se dispone «que a cualquiera persona de distinción que se encuentre una sola caja de tabaco rapé, justificado que sea, se le imponga y exija luego la multa de 500 ducados»³². En efecto, Coste d'Arnobat advierte sobre la estricta vigilancia que se observa sobre el tabaco en polvo. Según él, sería menos peligroso para un extranjero haber apuñalado a un hombre, que ser sorprendido con la más pequeña cantidad de ese tabaco³³. Bourgoing abunda en la proliferación de esta práctica en España ya que, a pesar de la pena de muerte con la que son castigados algunos infractores, resulta un negocio rentable debido al capricho de la moda.

L'Espagne est inondée de tabac de contrebande; & les seuls qui gagnent à sa prohibition, sont ceux qui le débitent, & se font payer jusqu'à un louis la livre les risques qu'ils courent en flattant le goût décidé des hommes pour tout ce qui leur est défendu³⁴.

La lucha del gobierno continuará a lo largo de todo el siglo porque, a pesar de aumentar las sanciones, los fraudes no cesan. Esta persistencia se interpreta en una real cédula de 3 de octubre de 1769 como una ofensa a la autoridad del monarca. El 30 de abril de 1780, se dictan unas prevenciones para atajar la venta de cigarros de papel llevada a cabo por soldados, entre otros particulares. De nuevo, desde el gobierno se atacaba el fraude, ya que sólo se podía vender tabaco en los estancos y tercenas de S. M. Además, todo indica que los que introdujeron la moda del rapé y del groso florentín en España fueron los oficiales del ejército³⁵. Por consecuente, no es de extrañar que los militares sufrieran un acoso especial en

³⁰ Rodríguez Gordillo, *op. cit.*, 1994, p. 70.

³¹ Pérez Vidal, J., *España en la historia del tabaco*, Madrid, CSIC – Centro de Estudios de Etnología Peninsular, 1959, p. 77-78.

³² Es más, el 14 de junio de 1742 ve la luz una comisión dada por el nuncio para que puedan registrarse los edificios religiosos, a fin de evitar el fraude y contrabando de tabaco que hacían los eclesiásticos. (Rodríguez Gordillo, *op. cit.*, 2000, p. 70, nota 12: AHN. Hacienda OGR. L^o 8.014, ff. 432^a y 432b) (Arch. Min. Hac., *Ord. Gen. de Renta*, t. VII, fol. 466)

³³ Coste d'Arnobat, Ch.-P., *Lettres sur le voyage d'Espagne, par M*** (1765), Viajes de Extranjeros por España y Portugal*, (trad. J. García Mercadal), Madrid, Aguilar, 1962, t. III, 479-512, p. 484.

³⁴ *Op. cit.*, p. 13, t. II.

³⁵ Pérez Vidal, *op. cit.*, p. 102 y 76.

la lucha contra el fraude. Coste d'Arnobat³⁶ describe la experiencia de un oficial francés al que unos navarros³⁷ asaltan e incriminan con pruebas falsas para poder acusar a su capitán de contrabando de rapé. El viajero recoge también la picardía de los guardias que custodian las puertas de la ciudad y que registran concienzudamente a las muchachas bonitas con la excusa de comprobar si pasaban tabaco. Floridablanca llevará a cabo, a partir de 1782, una dura represión contra los contrabandistas de tabaco. El aparato represor contra el fraude y el contrabando estaba encarnado por los cuerpos del resguardo de rentas. Casanova se queja del trato recibido tras habersele encontrado una tabaquera llena de rapé al ser registrado, en 1768, en la Puerta de Alcalá³⁸. Peyron advierte también de la codicia de los guardas apostados en las fronteras y de la severidad con que se castiga el delito de contrabando.

A la Jonquiere vous êtes visité; il faut savoir que le tabac rapé, la mousseline, tout ce qui est coton, sont des objets d'une prohibition absolue, & dont la contrebande est rigoureusement punie. Tout voyageur prudent doit peut compter sur l'indulgence des douanistes, & ne pas se mettre à la merci d'une troupe de gens aussi intéressés que peu délicats sur les moyens de contenter leur avidité³⁹.

Sin embargo, el rigor en el control del tabaco no tuvo en todas las regiones igual intensidad. En Galicia, en 1755-1756, los miembros del resguardo se elevaban a 212; cifra reducida si se tiene en cuenta sus extensas costas y su trecho fronterizo con Portugal y, sobre todo, si se piensa que, por esas mismas fechas, el conjunto de integrantes del Resguardo unido de Rentas Generales y del Tabaco ascendía a 2.814 hombres (AGS –Archivo General de Simancas, SSH, leg. 2.354). La tabla ofrecida por Canga Argüelles para 1787 indica que Galicia contaba con 230 efectivos, es decir prácticamente el mismo número que tres décadas antes⁴⁰. Los gallegos tenían fama de tabaquistas inveterados. Incluso, a finales del siglo XVIII, cuando se inició el desuso del tabaco en polvo, los gallegos conservaron su afición⁴¹. A pesar de que estaba prohibido tener el polvo de tabaco envuelto de antemano para que no se desvirtuase su fragancia ni se incurriese en el fraude, es cierto que se permitía venderlo emboletado, es decir, en boletas, bolsitas de papel de diferentes pesos. Eso ocurría en Galicia, amén de en otras zonas norteñas. Probablemente, esa es la razón por la que Manier, en 1726-1727, observa en Santiago de Compostela que «Le tabac d'Espagne se vend en poudre, étalé

³⁶ *Op. cit.*, p. 484.

³⁷ En 1755-1756, existen en Navarra 50 efectivos del resguardo mientras que, según Canga Argüelles, en 1787, son ya 226 (Rodríguez Gordillo, *op. cit.*, 1994, p. 74-75).

³⁸ Casanova, G., *Memorias de España* (trad. A. Crespo), Barcelona, Ed. Áltera, 1995, p. 27.

³⁹ *Op. cit.*, p. 27-28, t. I.

⁴⁰ Rodríguez Gordillo, *op. cit.*, 1994, p. 73-75.

⁴¹ Pérez Vidal, *op. cit.*, p. 62, 86 y 340.

sur la place, aussi bien que d'autres marchandises»⁴². El peregrino podría también estar haciendo referencia a aquellos vendedores de tabaco sin licencia, que expendían su producto en cualquier plaza o rincón de las ciudades, ya que el fraude fue permanente en España, antes y después del estanco, en época de crisis o en años de apogeo.

La implantación del estanco se fue extendiendo con éxito en toda la península. Sólo las Provincias Vascongadas continuaron con una vinculación peculiar pactada con la Corona, que duró hasta el siglo XIX. Mientras las provincias vascongadas disfrutaron de sus fueros, disfrutaron también de tabaco libre, y el comercio tabaquero alcanzó en ellas un alto grado de desarrollo⁴³. La Compañía de Guipúzcoa se estableció en 1728 en San Sebastián. Silhouette reflexiona sobre las razones políticas que subyacen detrás de la creación de dicha entidad.

Le motif politique de l'établissement de cette Compagnie, outre qu'elle fait fleurir le Commerce & la Marine, c'est que le Roi lui-même y trouve son intérêt particulier, en abandonnant ce Commerce à une Nation brave [les basques] qui lui payera des droits modérés sur les marchandises, au lieu qu'auparavant, ni le Roi, ni les Espagnols n'en retiroient aucun profit, parce que le Commerce s'y faisoit par les Hollandois en contrebande⁴⁴.

En efecto, el contrabando holandés en Venezuela era una constante en los inicios del siglo XVIII. Por eso, la fundación de una compañía mercantil que hiciera el tráfico con Venezuela (adquiriera cacao y tabaco y abasteciera de distintos géneros a aquel espacio colonial), pero que también se comprometiera a establecer el resguardo de la zona, con el fin de evitar el contrabando que ejercían los holandeses, fue acogida por el rey con agrado. El 9 de septiembre de 1758 se firmó en Madrid una contrata por la que la Guipuzcoana se comprometía a abastecer de tabaco venezolano a los tabaqueros de Amsterdam durante cinco años. El momento en el que se firmó este acuerdo venía, además, a resolver la salida de ciertas cantidades de tabaco que la empresa vasca tenía almacenadas en San Sebastián⁴⁵. Bourgoing alude a la excepcional libertad, salvo algunas restricciones, con la que los vascos desarrollan sus relaciones comerciales.

A quelques restrictions près, toutes les marchandises du dehors y entrent, & ne sont visitées qu'à sa limite intérieure. [...] A la vérité, les Biscayens avoient depuis le commencement de ce

⁴² Manier, G., *Pèlerinage d'un paysan picard à St. Jacques de Compostelle au commencement du XVIIIe s. [Voyage d'Espagne fait en 1726 et en 1727 par Guillaume Manier de Noyon, écrit de sa main en 1736]*, publié et annoté par le Baron de Bonnault d'Houët (Archiviste Paléographe), Imprimerie Abel Radenez, Montdidier, 1890, p. 73.

⁴³ Pérez Vidal, *op. cit.*, p. 244.

⁴⁴ *Op. cit.*, 154-155, t. IV.

⁴⁵ Gárate Ojanguren, M., "Los asientos de tabaco caraqueño con Holanda en el siglo XVIII", *El mercado del tabaco en España durante el siglo XVIII: fiscalidad y consumo*, Fundación Altadis, Las Palmas de Gran Canaria – Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria, 2000, pp. 151-175, p. 153 y 156-157.

siecle un avantage sur tous les Espagnols, relativement au commerce de l'Amérique. On sait que la Compagnie de Caracas, connue aussi sous le nom de Guipuscoa, avoit ses magasins sur leurs côtes, & faisoit ses expéditions de l'un de ses ports [...]. Dispensée des frais d'administration, elle peut cependant encore commercer avec la colonie de Caracas, sans redouter de long-tems les concurrens auxquels on a permis de lutter avec elle⁴⁶.

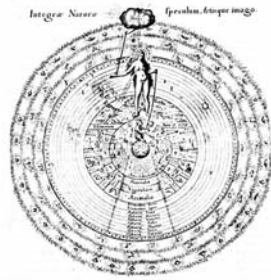
Resulta evidente que el tabaco, desde que se incorporó a los hábitos de consumo del mundo occidental a fines del siglo XVII, ha sido una fuente permanente de ingresos para los gobiernos que aprovecharon, primero, los monopolios de distribución y venta del producto y, posteriormente, la fiscalidad específica sobre éste. La Hacienda española de la Ilustración justifica los impuestos que gravan el tabaco como se aprecia en la *Instrucción reservada para la Junta de Estado* que Floridablanca ofrece al monarca en 1787 y que concluye: «El tabaco era y es un género de puro capricho y de ninguna necesidad; y, por consecuencia, su estanco, regalía o tributo venía a ser, y efectivamente lo es, una imposición voluntaria de los mismos contribuyentes. De que se colige la justicia de cualquier aumento de su valor, por vía de tributo o regalía concertada entre el Soberano y los súbditos, para las urgencias del Estado»⁴⁷. Los viajeros franceses que visitaron España en aquella época aluden a numerosas cuestiones político-económicas sobre el tabaco, como ya hicieron con otras tantas facetas costumbristas. No todas sus apreciaciones son correctas, sobre todo en lo que compete a las rentas obtenidas por el negocio del tabaco. Pero es evidente que todos ellos se muestran sumamente interesados por los entresijos de la Hacienda española como los beneficios que proporcionaba este producto a la Corona o los fines a los que éstos se destinaban, los problemas que rodearon al comercio del tabaco –fraude y contrabando–, o la actitud de los españoles respecto a las medidas adoptadas por el gobierno.

IRENE AGUILÀ SOLANA

Universidad de Zaragoza

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 10, 13-14, t. I.

⁴⁷ Rodríguez Gordillo, *op. cit.*, 1994, p. 66.



La interpretación del yo (Michel Butor autobiógrafo)

Los libros están asociados directamente a la vida¹, y la vida a los libros, como cuando el niño Butor desempolvaba los libros de la biblioteca de su abuela durante las vacaciones en La Villetterte, cada verano, una vez al año, en compañía de sus hermanos²; nadie mejor que Sartre lo ha expresado, al tiempo que contaba también la misma historia de la limpieza anual de los libros: « J'ai commencé ma vie comme je la finirai sans doute: au milieu des livres. Dans le bureau de mon grand-père, il y en avait partout; défense était faite de les épousseter sauf une fois l'an, avant la rentrée d'octobre »³. Butor conservará incluso algunos libros de aquella primaria biblioteca familiar. Los primeros actos de la vida se asocian entonces a las lecturas de los primeros libros, comienza la vida como una lectura, y luego vendrá la escritura y más lecturas y más escrituras. Y la autobiografía es como la existencia: percibirse, construirse, contarse, revivirse uno mismo. Pero la autobiografía está o se hace en el texto: antes había una vida ya vivida o hay ahora una vida viviéndose en ese mismo momento, ahora o luego viene la escritura de todo eso, y luego, más tarde, quizá hasta mucho después, habrá un lector que transformará o interpretará esa vida 'del otro' junto a su propia vida.

A este respecto, cuando se habla de la 'muerte' del autor, lo que se quiere decir es que el autor ya ha fallecido antes del momento lectural y/o que no está presente durante la lectura (no quiere decir que ya no hay autores), que el autor deja mediante la escritura el legado de su obra (en este caso, su propia autobiografía) a un lector universal e imprevisible que

¹. El corpus autobiográfico de Michel Butor podría estructurarse en cinco tipos y contendría las siguientes obras: **1**) relatos autobiográficos: *Le génie du lieu* (Grasset, 1958), *Portrait de l'artiste en jeune singe* (Gallimard, 1967), *Boomerang, le génie du lieu 3* (Gallimard, 1978), *Le retour du boomerang* (PUF, 1988) y *Alphabet d'un apprenti* (in *Michel Butor*, Seghers, 2003); **2**) entrevistas, considerado por el autor como un nuevo género autónomo, de gran importancia en la producción butoriana dada su cantidad y el enorme depósito autobiográfico que contiene: *Entretiens avec Michel Butor* (Gallimard, 1967, con G. Charbonnier), *Michel Butor voyageur à la roue* (Encre, 1979, con J.-M. Le Sidaner), *Voyage avec Michel Butor* (L'Age d'homme, 1982, con M. Santschi), *Les métamorphoses Butor* (Le Griffon d'argile-PUG, 1991, con M. Calle-Gruber), *Une schizophrénie active, deuxième voyage avec Michel Butor* (L'Age d'homme, 1993, con M. Santschi), *Curriculum vitae* (Plon, 1996, con A. Clavel), *Pour tourner la page* (Actes Sud, 1997, con L. Giraud) y *Entretiens, quarante ans de vie littéraire 1956-1996* (Joseph K, 1999); **3**) correspondencia: *Cartes et lettres, correspondance 1966-1979* (Galilée, 1986, con C. Dotremont) y *Correspondance 1955-1978* (Joseph K, 1996, con G. Perros); **4**) crítica literaria autobiográfica, dentro del género de las 'improvisaciones', inventado por el autor, un género autónomo: *Improvisations sur Michel Butor, l'écriture en transformation* (La Différence, 1993); y **5**) poesía autobiográfica: *Ballade de l'enfant qui ne jouait pas aux billes* (in *Une schizophrénie active, op.cit.*, p.161-164) y *Autobiographie pressée* (*Texturas*, nº 12, 2003, p.39-41).

². Butor, M., *Curriculum vitae*, Paris, Plon, 1996, p.12-13.

³. Sartre, J.-P., *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964, p.37.

actualizará lo contado y lo pondrá junto a su vida, conocimientos, experiencia, cultura, etc. Así lo expresa el propio Barthes: « Dès qu'un fait est *raconté*, à des fins intransitives, et non plus pour agir directement sur le réel, c'est-à-dire finalement hors de toute fonction autre que l'exercice même du symbole, ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence »⁴. En contra de algunas opiniones residuales, la 'muerte' del autor (su desaparición de la escena de la lectura, su ausencia obligada por el juego que va de la escritura a la lectura) permite u obliga al necesario « silencio de la escritura »⁵, implica la presencia simbólica del autor en la autobiografía, realiza la representación de su existencia ya vivida y construida como una estructura organizada de signos, hace posible la obra como testimonio, ayuda a establecer la comunicación entre el autor y el lector y permite, en fin, la apertura del sentido... A ello cabe añadir que, respecto a la tan traída y llevada 'intransitividad' de la escritura literaria, la autobiografía plantea una interesante reconsideración del concepto, pues se trataría en su caso de una intransitividad un tanto 'transitiva' o rehumanizada: el objeto contado o relatado es real (o ficticio pero presentado como real) y, además, ese objeto es el propio sujeto de la obra (autor = narrador = protagonista), según el 'pacto autobiográfico' descrito por Philippe Lejeune⁶ para obtener el principio de identidad propio del género autobiográfico.

Además hay que dejar constancia de otro mecanismo propio de la autobiografía: por un lado, está la vida real (la que se ha vivido o se está viviendo) que es la existencia (un lapso entre el nacer y el morir) y, por otro lado, quiere estar la vida recordada (la que se cree que se ha vivido) o imaginada (la que se cree que se hubiera podido vivir) que está representada en la autobiografía (una obra compuesta de signos). Son dos versiones de una historia personal y humana: la primera tiene un término, la otra podría trascender ese término. Porque mediante la autobiografía, la vida se hace lenguaje (y el lenguaje se hace vida también, en cierto modo). Esta transformación lógica (por los signos) y fenomenológica (el sujeto y el mundo) de lo real en signo, no es un hecho simplemente transductor o mediador, no es sólo una maniobra semiótica y heurística (que lo es) propia de la literatura o constructora de nuevos mundos; además se trata de una identificación ontológica o metafísica con impulso ético, porque vida y lenguaje son inseparables, son dos principios identitarios del ser humano; la vida como motor básico y fundamental del ser, y el lenguaje como expresión y actualización de ese ser: « el

⁴. Barthes, R., "La mort de l'auteur", in *Essais critiques IV, le bruissement de la langue* (1968), Paris, Seuil, 1984, p.63-69.

⁵. Lledó, E., *El silencio de la escritura*, Madrid, CEC, 1991.

⁶. Lejeune, P., *op.cit.*, p.15.

sujeto hablante es el mismo que aquel del que se habla »⁷.

La autobiografía es un ensayo sobre el yo de uno mismo, porque como dice Cassirer: « la autognosis⁸ constituye el propósito supremo de la indagación filosófica »⁹. En la autobiografía el yo¹⁰ es interpretado por el autor como un yo-mismo, como un objeto de intelección que el sujeto re-construye en el texto autobiográfico; se trata por tanto de un yo que es signo del yo, un meta-yo, un yo crítico en tanto que analiza y comprende ese yo (aunque sea el mismo yo del yo), tal como señala Gadamer: « la obra de arte no es ningún objeto frente al cual se encuentre un sujeto que lo es para sí mismo. [...] la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta »¹¹. Por su parte, el lector que lee la autobiografía interpreta el yo del autor a través de los signos del texto autobiográfico y desde la perspectiva de su propio yo (que no es el mismo yo del autor); con lo cual hay dos instancias interpretativas del lector en la autobiografía: la del texto que cuenta el yo del autor, y la del propio yo del lector que re-construye también el yo del autor. Por tanto, entramos en un proceso dinámico del yo en la autobiografía. Hay dos momentos del yo: uno, que se interpreta a sí mismo como ‘yo’ en tanto que ser existente en el momento de la escritura (el autor) y, dos, otro yo que interpreta aquel ‘yo’ diferido y semiótico (sito en el texto) distinto de su propio yo (el lector). Además, hay un orden histórico en el proceso de interpretación del yo: primero, el yo que se interpreta en la escritura del hecho auctorial y, segundo, el yo que es interpretado en la lectura del hecho lectural con una distancia temporal suficiente.

El lenguaje (o la escritura) y la existencia se asimilan mutuamente en los textos autobiográficos de Michel Butor, ya que uno de los objetivos fundamentales de la escritura butoriana es la transformación del mundo al tiempo que se transforma también el propio sujeto de esa escritura, como él mismo señala: « Il faut changer la vie. Toute la littérature qui ne nous aide pas dans ce dessein, ne serait-ce que malgré son auteur, est à plus ou moins grande échéance [...] inéluctablement condamnée »¹². La existencia hace posible la creación del texto, pero también es verdad que el texto afecta a la propia existencia, es como una especie de andamio que mantiene la estructura viva del ser. Y, además, hay que tener en

⁷. Foucault, M., *El pensamiento del afuera* (1986), Valencia, Pre-textos, 2004, p.8.

⁸. Para el filósofo Wilhelm Dilthey la autognosis o *Selbstbesinnung* es la percepción o captura del objeto diferente de la que tiene lugar en el acto de comprensión inmediata de la interioridad cuando a ella se añaden elementos extraños.

⁹. Cassirer, E., *Antropología filosófica* (1944), Madrid, FCE, 1983, p.15.

¹⁰. Foucault, M., *L'herméneutique du sujet*, Gallimard/Seuil, 2001, p.4-6. Foucault distingue entre el *epimeleia heautou*, preocuparse de uno mismo, y el *gnôthi seauton*, conocerse a sí mismo, que se subordina al anterior.

¹¹. Gadamer, H.-G., *Verdad y método* (1975), Salamanca, Sígueme, 1996, p.145.

¹². Butor, M., “Une autobiographie dialectique, Michel Leiris”, *Critique*, n° 103, 1955, p.1046.

cuenta que la existencia no es sólo un asunto personal, sino una característica de lo humano transferible de un ser humano a otro ser humano, una transferencia del propio 'sí mismo' al otro 'sí mismo' en el acto de una escritura y de una lectura mediante el juego de los signos de la escritura autobiográfica.

Para introducir correctamente el estudio de la hermenéutica de la autobiografía hay que hacer referencia a la teoría del hombre y de la existencia en tanto que 'ontopraxia' o pragmática del ser¹³: como la existencia del yo (referente de la autobiografía) es 'la dimensión contradictoria' del hombre (vida/muerte, amor/odio, por ejemplo), ese hombre-escritor –según Fullat– lleva a cabo una reconstrucción (escritura) de esa contradicción existencial para tratar de encontrar una verdad o una significación correcta y/o sólida de su historia personal durante una vida, una toma de conciencia de lo vivido que incluiría sensaciones, percepciones, imágenes, recuerdos, ideas, afectos, decisiones... Así, parece que el inicio de la autobiografía es un 'problema', pero también es cierto que hay un 'privilegio' del hombre, los actos de conciencia de que es capaz, algo que surge de su interior hacia el exterior, una forma de (a)parecer, cuya forma por excelencia sería la autobiografía. Fullat dice que « existir de una manera humana es no estar de acuerdo consigo mismo, es recomenzar la biografía sin cesar. [...] existir de una manera humana es proyectarse, sobrepasarse uno mismo a causa de la falta de identificación consigo mismo »¹⁴; es decir que la autobiografía es una recomposición de la existencia en y por la escritura, una forma de representación existencial *après coup* mediante el acto de conciencia que permite reflexionar sobre el acto vivido y pasado.

La síntesis, entonces, del sujeto y del texto en el acto autobiográfico correspondería a la dimensión humana que se añade a la existencia, dado que el acuerdo consigo mismo no es natural debido al juego de la percepción y los efectos de la memoria y de la conciencia; sería pues una forma de sobre-existir (¿sobre-vivir?) o de conversión y permanencia del yo en otro yo. Como, según Fullat, la existencia es el 'deber-ser'¹⁵ del hombre a causa de la falta de identificación consigo mismo, hacer la autobiografía es sobrepasarse, recomenzar la biografía sin cesar, alcanzar una cierta proyección de sí mismo en el (a)parecer del texto: esta falta de identificación (el ser que ya no se reconoce a sí mismo) es precisamente el motor de la escritura, una cierta idea de construcción diferente de la existencia, y la apariencia deseada u obtenida a fin de cuentas es la nueva 'existencia' que se construye en la escritura y en la lectura de la autobiografía. La autobiografía supone, en cierto modo, una solución al problema

¹³ Fullat, O., *El siglo postmoderno, 1900-2001*, Barcelona, Crítica, 2002, p.27-31.

¹⁴ Fullat, O., *op.cit.*, p.28.

¹⁵ Fullat, O., *op.cit.*, p.29.

existencial en el nivel ontopráxico: « dentro de un marco físico-biológico y socio-histórico [...] el ser humano llevará a cabo su auto-interpretación al tiempo que transformará la vida en historia y biografía »¹⁶ porque, como la vida es ‘no ser todavía’, una falta de perfección u obtención de objetivos, la literatura se convierte en el lugar donde se repara esta falla de la existencia con la intervención o ayuda del otro (lector) que va a leer el texto autobiográfico y, desde el punto de vista de la interpretación, va a comple(men)tar el trabajo de ‘perfeccionamiento’ comenzado por el autor.

Hay pues un modo epistemológico de definición de la autobiografía: el encuentro del otro, encontrar al otro en un texto que se convierte en la encrucijada de existencias diferentes. El lector autobiográfico recibe un texto que cuenta una historia extraña, diferente de su experiencia vital pero, al leerlo, se apropia de las experiencias del autor y de la sabiduría depositada en el texto autobiográfico. Y así es como va a asimilar una cierta substancia vital del relato de una vida, y luego va a aplicar esa experiencia a su vida personal: se produce entonces un encuentro, un acontecimiento fenomenológico de la experiencia del autor y de la experiencia del lector, que son dos experiencias que se asimilan y cuya identificación, aunque fuera sólo parcial, representa un objetivo fundamental de toda autobiografía. Sin olvidar la relación entre el hombre y el mundo en el que habitan todos los demás hombres, de donde la escritura va a extraer una representación o reconstrucción simbólica de dimensión humana e histórica, tal como señala el propio Butor: «J’appelle ‘symbolisme’ d’un roman l’ensemble des relations de ce qu’il nous décrit avec la réalité où nous vivons »¹⁷. Además, en un célebre artículo, Barthes¹⁸ contrapone el modelo de la escritura de Butor al de Robbe-Grillet, implicando una valoración hermenéutica de la escritura butoriana en cuanto que reconocimiento de la relación entre el hombre y el mundo:

Le dernier roman de Butor, *La modification*, semble point par point à l’opposé de l’oeuvre de Robbe-Grillet. Qu’est-ce que *La modification*? Essentiellement le contrepoint de plusieurs mondes dont la correspondance même est destinée à faire signifier les objets et les événements. Il y a le monde de la lettre: un voyage en train de Paris à Rome. Il y a le monde su sens: une conscience modifie son projet. Quelles que soient l’élégance et la discrétion du procédé, l’art de Butor est symbolique: le voyage *signifie* quelque chose, l’itinéraire spatial, l’itinéraire temporel et l’itinéraire spirituel (ou mémorial) échantent leur littéralité, et c’est cet échange qui est signification. [...] le symbole, c’est-à-dire la destinée, Butor le veut expressément [...] le cheminement est créateur, et créateur de conscience: un homme nouveau naît sans cesse: le temps sert à quelque chose. Il semble que cette positivité aille très loin dans l’ordre spirituel. Le symbole est une voie essentielle de réconciliation entre l’homme et l’univers; ou plus exactement, il postule la notion même d’univers, c’est-à-dire de création. [...] ce vouvoiement me paraît littéral: il est celui du créateur à la créature, nommée, constituée, créée dans tous ses actes par un juge et générateur.

¹⁶. Fullat, O., *op.cit.*, p.30.

¹⁷. Butor, M., “Le roman comme recherche”, in *Essais sur le roman* (1960), Paris, Gallimard, 1969, p.12.

¹⁸. Barthes, R., “Il n’y a pas d’école Robbe-Grillet”, in *Essais critiques* (1958), Paris, Seuil, 1964, p.102-103.

Y hay también un enfoque desde la fenomenología de la existencia, el efecto de la mirada, como dice Emmanuel Lévinas: « La meilleure manière de rencontrer autrui, c'est de ne pas même remarquer la couleur des yeux! Quand on observe la couleur des yeux, on n'est pas en relation sociale avec autrui »¹⁹. Respecto a esta idea se produce una curiosa coincidencia con el capítulo primero de *Portrait de l'artiste en jeune singe* de Michel Butor: « Je remarque très rarement la couleur des yeux »²⁰, y a partir de ella va a explicitar su forma de conocer al otro: « C'est lorsque je regarde mal quelqu'un, lorsque je ne le regarde pas comme quelqu'un, que je puis voir son oeil de verre, objet parmi les autres et non plus source illuminant l'envers d'autrui, m'introduisant à son secret »²¹. Todo ello demuestra la vía humanística de Butor, el deseo del otro en el marco más amplio de una filantropía, la búsqueda de un lector representado en el conjunto de lo humano, ya que no se refiere sólo al acto literario sino sobre todo a la manera de vivir, al modo de existir. Esa investigación siempre inacabada sobre el otro no es un argumento literario que podría reducirse sin más a una historia contada en el texto, sino la vida misma del autor que se representa directamente en el texto, desde el momento en que decide contar la presencia y el pensamiento del sujeto auctorial al sujeto lectural convertido en espectador e intérprete de la otra presencia. Las dos presencias se resumen entonces en el acto del lector que se coloca junto al autor que cuenta su existencia, el uno busca al otro, los dos se buscan y se encuentran en el interior de ese texto convertido en el lugar de una existencia compartida cuya propiedad no sería ni de uno ni de otro, sino del conjunto de todos los que se pondrían en esa situación en un momento dado en clave de humanidad.

La interpretación del yo de Michel Butor en sus textos autobiográficos tiene su basamento en el análisis estructural de los parámetros o componentes autobiográficos de los textos butorianos, en tanto que mitemas o sistema cerrado de signos que permiten una comprensión del sentido según una semántica profunda dotada de una referencia del discurso al mundo, lo cual permite pasar entonces a la dimensión de la interpretación, en tanto que apropiación del sentido del texto en aquello que el propio texto abre en una dirección referencial. En este sentido, es sin duda Paul Ricoeur²² quien, con absoluto acierto, ha explicitado el paso del análisis estructural y semiótico (la significación comprendida desde la instancia de la lengua, analogía entre todos los niveles del lenguaje y entre las estructuras,

¹⁹. Lévinas, E., *Éthique et infini*, Paris, Fayard, 1982, p.79.

²⁰. Butor, M., *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Paris, Gallimard, 1967, p.15.

²¹. Butor, M., *op.cit.*, p.16.

²². Ricoeur, P., "Del conflicto a la convergencia", in *Exégésis y hermenéutica* (1971), Madrid, Cristiandad, 1976, p.44-50.

virtualidad del ámbito lingüístico, la escritura como fijación del sentido de un modo distinto) a la interpretación hermenéutica (irreductibilidad respecto a las unidades lingüísticas, acción fijada sobre el texto, atención expresa y subrayada a la puesta en práctica del discurso por un sujeto, teoría general del sentido, referencialidad orientada hacia el mundo, el discurso escrito como depositario de un sentido fijado e intencional que es interpretable, el destinatario de la escritura es universal), eso sí, sin dejar de subrayar la importancia de algunos aspectos cuales son: la intervención de un sujeto interpretante en una redimensión humanizadora, la fijación del sentido por medio de la escritura en su carácter intencional y en su distanciamiento en la fase del lector, y que los textos son ‘formas posibles de ser-en-el-mundo’ que se abren a la interpretación universalizada y al mismo tiempo finita o perspectivista.

Así pues, la hermenéutica es, básicamente, la teoría de la interpretación de los textos. A este respecto, Michel Butor²³, entrevistado por G. Charbonnier, decía:

Les mots vont prendre dans le livre des significations nouvelles, en particulier ils vont devenir des noeuds d'un système de références, mais ce système de références qui est à l'intérieur du livre va être tout entier une figure du système de références à l'intérieur duquel le lecteur joue lui-même, à l'intérieur duquel se trouve déjà le langage du lecteur, et ainsi le livre va permettre au lecteur de retrouver la signification oubliée, méconnue, inaperçue, des mots qu'il emploie lui-même.

Se pone de relieve, entonces, el papel decisivo del lector interpretante a partir del juego de la escritura depositada en la obra y con la apertura (¿infinita?) que permite la interpretación de una identidad, de una historia personal representada, como bien dice también el mismo Butor: « Objets qui sont déjà des mots, moments qui sont déjà des mots, ou ces personnages qui sont des mots »²⁴. Pero, además, hay que tener en cuenta que la autobiografía habla de un yo que es interpretado por otro yo; y esto es fundamental en el enfoque hermenéutico, en el que la acción del sujeto interpretante de la autobiografía se ejerce sobre un texto que habla del yo de otro sujeto humano. En el ámbito de la autobiografía, con más razón todavía, tiene sentido lo dicho más arriba puesto que « le texte est la médiation par laquelle nous nous comprenons nous-même »²⁵, es decir, que la subjetividad introducida y añadida por ese otro yo lector va a dinamitar el sentido del yo del autor depositado en el texto, que el texto autobiográfico habla de un yo que el yo del lector va a interpretar según él; hay un-yo creado como un mundo que queda fijado en un texto y todo eso pasa luego a ser interpretado por la apertura del sentido implícita en la lectura del texto hacia otros-yo que se verán a sí mismos colocados delante de ese mundo creado por aquel yo.

²³. Butor, M. y Charbonnier, G., *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1967, p.23.

²⁴. Butor, M. Y Charbonnier, G., *op.cit.*, p.28.

²⁵. Ricoeur, P., *Du texte à l'action, essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p.129.

Es lo que Ricoeur²⁶ expone en términos de ‘apropiación’ o *Aneignung* en tanto que distanciaci3n característica de la escritura que va más allá siempre del autor y rompe la afinidad afectiva de éste respecto de su intenci3n, que será abolida definitivamente por el lector al establecer éste su interpretaci3n. Se trata de una comprensi3n en la distancia, y también se trata de la objetivaci3n característica de la obra y de objetivaciones estructurales del texto tendentes a un sentido, de modo que nos comprendemos, no por intuici3n inmediata, sino por el desvío de los signos de las obras legadas; ‘comprenderse ante la obra’ supone un paso de gigante del lector por cuanto, en la autobiografía, esa obra habla de otro yo. Así, toda la investigaci3n sobre el yo, en tanto que sí-mismo, encaja luego, a partir del texto, en otros sí-mismos, la « proposici3n de un mundo »²⁷, es decir, en el registro autobiográfico, la proposici3n del mundo tal como le interesa proponerlo al autor en la acomodaci3n de su yo a ese mundo.

El texto autobiográfico no es sólo una maquinaria semi3tica, o no sobre todo, sino una entidad hermenéutica dotada de un poder de representaci3n de lo personal humano y de reificaci3n existencial. Si el lenguaje tiene su importancia es porque siempre hay un sujeto que lo hace posible: « y ese hombre seré yo »²⁸. Ese sujeto (la persona humana que es el autor y el lector) es la categorí3a implícita del lenguaje, porque éste no puede hacerse solo, objetivamente. El texto autobiográfico muestra la reconstrucci3n del sujeto mismo que enuncia con sus signos, es *l’être lettre*²⁹ porque, como señala Roland Barthes: « L’homme ne préexiste pas au langage, ni phylogénétiquement ni ontogénétiquement. Nous n’atteignons jamais un état où l’homme serait séparé du langage, qu’il élaborerait alors pour ‘exprimer’ ce qui se passe en lui: c’est le langage qui enseigne la définiti3n de l’homme, non le contraire »³⁰. El hombre es lenguaje, hombre y lenguaje se vinculan en la autobiografía mediante una operaci3n ontohermenéutica de *sujetivizaci3n* (re-impregnaci3n del sujeto sobre el texto) por la cual todo lo que se hace por el lenguaje es hombre.

JESÚS CAMARERO

Universidad del País Vasco

²⁶ Ricoeur, P., *op.cit.*, p.129-130.

²⁷ Ricoeur, P., *op.cit.*, p.130.

²⁸ Hernández, F.J., *Y ese hombre seré yo (La autobiografía en la literatura francesa)*, Murcia, PU, 1993.

²⁹ Camarero, J., “L’être lettre”, in P. Suárez, M. Alfaro, A. Bénit, P. Martínez, C. Mata y D. Tejedor (eds.), *L’autre et soi-même*, Madrid, UAM-IMA, 2004, p.599-610.

³⁰ Barthes, R., “Écrire, verbe intransitif?”, in *Essais critiques IV, le bruissement de la langue* (1966), Paris, Seuil, 1984, p.23.

Entre la distorsión de la realidad y la realidad verdadera: el *Tristan* de Bérroul y las *Folies Tristan*

La leyenda del *Tristán* ha ejercido desde su aparición una fascinación irresistible en el occidente europeo. Muchos son los ingredientes que pueden garantizar su éxito: el tratamiento de la pasión en ella ofrecido, la subversión de algunos de los preceptos cortesés más artificiosos o el carácter polifacético, a la vez que humano de algunos de sus personajes. Estos son sólo algunos de los factores que pueden ayudarnos a entender tamaño éxito. Desde el siglo XII, las versiones sobre esta bella historia de amor y muerte no han dejado de sucederse en Francia, Italia, Alemania, Inglaterra, Escandinavia, etc., sobrepasando lo estrictamente literario para calar hondo en otros dominios artísticos como la música o el cine.

Como hemos visto, son muchos los factores que han garantizado el éxito de esta leyenda, pero queremos aquí traer a colación uno de los que, a nuestro entender, más ha contribuido: la distorsión de la realidad bajo la apariencia de la mentira, al tiempo que la mentira se reviste de realidad en una filigrana de escenas de falsos espejismos que se llenan de ambigüedad, de una ambigüedad que, del mismo modo que hizo con el público medieval, continúa en nuestros días cautivando al público moderno.

Nos gustaría, pues, que éste fuera nuestro punto de trabajo, centrándonos en el *Tristan* de Bérroul y en las *Folies Tristan* de Berna y Oxford. Pretendemos ver cómo el diálogo de sus protagonistas y su propia apariencia, en ocasiones, superponen la verdad a la mentira o viceversa, con la doble intención de burlar a los que se definen en el relato como oponentes de su amor y de seguir viviendo su pasión adúltera. El juego de confusiones, magistralmente llevado a cabo por los amantes, con la garantía de éxito que da la confianza más absoluta, concede un fino toque de humor a la historia, a la vez que no deja indiferente al lector, quien, como es lógico, obligadamente se pregunta si acaso la realidad sólo es una falsa apariencia que, en ocasiones, y por extraño que ello parezca, puede llegar a ser más verdadera que la propia realidad.

Surgen así, tanto en la versión de Bérroul como en las *Folies Tristan* no pocas puestas en escena, tan inteligentes como graciosas, en las que unas veces Tristán, otras Iseo, y en ocasiones los dos juntos, se convierten en actores que dentro del relato representan su propio papel a fin de confundir, sin dejar de decir, en cierto modo, la verdad a cuantos se oponen y

censuran su amor, entre ellos el rey Marco. Sin embargo, el amor que por los jóvenes siente y la habilidad de aquellos para jugar con la verdad hacen del pobre rey un personaje sumergido en la duda, que sólo escucha, adhiriéndose momentáneamente a lo que unos y otros¹ le dicen:

Un personnage comme Marc, incapable de se fixer à une vérité stable balance ainsi sans cesse entre deux paroles concurrentes, prêt à tomber dans tous les pièges, à adhérer à tous les discours qu'on lui tend. Que faire, en effet, quand plus rien n'est vrai, sinon se rattacher à des paroles?²

La primera de estas puestas en escena la hemos encontrado en la versión de Bérroul con la cita espiada de los amantes, habiéndose percatado éstos de la presencia de Marco encaramado en un pino gracias a su imagen reflejada en el agua de la fuente³. Los amantes, conscientes de que el rey los está escuchando, dan un giro de ciento ochenta grados para hacer explícita su inocencia. Iseo pide así a Tristán que no vuelva a citarla en privado, pues si llegara a oídos del rey, sólo serviría para avivar más su cólera y, sin embargo, el rey se está enterando. Realmente, es como si el verdadero destinatario del discurso de la joven no fuera Tristán sino su propio marido, frente a quien, con toda clase de argumentaciones, intenta hasta la saciedad justificar su inocencia y la de Tristán. Sobre este juego de destinatarios Bar nos dice:

On sait qu'Iseut, près de la fontaine où elle a distingué l'ombre du roi Marc, comme on aurait dit autrefois –son reflet, comme nous dirions plus volontiers– justifie sa conduite en des termes qui sont censés s'adresser à Tristan, son interlocuteur bien visible, et qui sont destinés en fait à l'époux caché dans l'arbre dominant le bassin⁴.

Mediante un discurso puramente engañoso, Iseo se exculpa a sí misma y exculpa a Tristán recordando cómo lucha valerosamente contra Moroldo, cuando nadie más quiso hacerlo, para defender a Marco. La astucia de la joven guía con no poca maestría su discurso, aprovechando incluso para enfrentar al rey contra aquellos que se oponen a su amor. Jugando hábilmente con la verdad y la mentira, afirma, incluso, amar a Tristán, pero sólo por ser pariente de su marido y le exige que no la vuelva a citar a solas, pues con ello la compromete.

¹ Tristán e Iseo, por un lado, y los barones felones, por otro.

² Robert, R., *Premières leçons sur le mythe de Tristan*, París, PUF, 2001, p.80.

³ La distribución espacial en la que el eje de la verticalidad queda cortado por el eje de la horizontalidad no es, en modo alguno, fortuita. El eje horizontal, materializado por el reflejo del agua, provoca una redistribución de los conceptos de lo alto y lo bajo, de quien creía ostentar el poder (Marco) y de quien verdaderamente lo ostenta (Tristán e Iseo). Así lo apunta en cierto modo Giddey cuando nos dice: "Le *Tristan* de Bérroul s'ouvre sur une scène spéculaire dans sa répartition du haut et du bas. Le roi Marc s'est placé dans un pin, au-dessus de Tristan et d'Yseut, afin d'épier leur rendez-vous. L'ombre qu'il projette dans l'eau de la fontaine prévient les amants, qui, ainsi, pourront le berner" (Giddey, J-L., "Le haut et le bas dans le Tristan de Bérroul". *Tristania*, nº 9, 1984-5, p.17).

⁴ Bar, F., "Le premier segment ambigu d'Iseut dans le poème de Bérroul". *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, nº 29, 1977, p.181.

Su puesta en escena, en aumento desde que se ha percatado de la presencia de Marco, termina quedando sellada por el juramento de su inocencia.

El juramento es falso y cierto a la vez: falso porque Marco no la ha tenido virgen, pero cierto porque, a los ojos del rey, la ambigüedad de sus palabras dicen la verdad. Para que Marco no se diera cuenta de que su esposa no era virgen, la sirvienta de Iseo, Brangien, se hizo pasar por la reina la noche de bodas. Marco, en la oscuridad y embriagado por el vino, cree así haber poseído a Iseo. Además, el hecho de que Iseo busque en todo momento que Marco sea el receptor de su discurso hace que el rey también pueda creer que el juramento va dirigido a él. Sin embargo, el hecho de que Iseo esté hablando cara a cara con Tristán también convierte a éste, en ocasiones, en verdadero receptor de su mensaje. En efecto, quien verdaderamente ha gozado de su virginidad es Tristán y no Marco antes de entregársela como esposa. La reina, mediante un discurso ambiguo, en el que superpone a los receptores del mismo en función de sus intereses, establece un juego de verdades y mentiras que confunden a su esposo.

Los amantes marchan cada uno a su aposento y Marco hace lo mismo absolutamente convencido de la inocencia de su esposa y su sobrino. Así, quien verdaderamente le había desvelado la verdad, el enano Frocin, termina siendo visto como un vil mentiroso al que Marco quiere, incluso, matar.

En la versión de Béroul, sin embargo, Tristán tampoco se queda corto a la hora de ejecutar verdaderas puestas en escena en las que la mentira se disfraza de verdad de la misma forma que la verdad puede esconderse bajo el rostro de la mentira. En efecto, entre los múltiples rasgos caracteriales que definen a Tristán, destaca sobremanera la versatilidad del joven para disfrazarse, recurriendo a la máscara para poder desdoblarse y para poder tener, paradójicamente, la oportunidad de ser él mismo. Es, por ejemplo, lo que ocurre en la escena de la Blanca Landa. Transcurridos los efectos del filtro de amor, Iseo regresa junto a su marido y Tristán se ve obligado a marcharse en exilio, pero los barones felones, Godoïne, Denoalan y Ganelón, nuevamente se encargan de hostigar al rey hasta el punto de conseguir que obligue a Iseo a justificar públicamente su inocencia. La reina, haciendo una vez más gala de su astucia y de su hábil dominio de la palabra, acepta el reto impuesto por los felones, pero pone algunas condiciones al juramento, lo que hace que la prueba, tal y como se recoge en esta versión, así como en otras tantas (*Sir Tristrem*, *Tristan Saga* o versión alemana de Gottfried von Strassbourg), sea más libre de lo que en principio requería la costumbre judicial

del momento⁵. La reina exige así tener garantes que la puedan defender en una tierra que ella misma califica como tierra de gentes mentirosas, cuando paradójicamente quien está mintiendo es ella misma.

En unos pocos instantes, Iseo se ha preparado para invertir una vez más la situación. De verse acusada por los felones, éstos pasarán a ser acusados y humillados al haberles exigido que acudan al juramento. Ha empezado, pues, el juego de apariencias y puestas en escena donde la verdad y la mentira se funden con un solo propósito, favorecer a los amantes. Nuevamente, el equívoco de referentes, como ya ocurriera con la escena de la cita espía, dominará la situación. Llega así el día de la ordalía judicial y como garantes de Iseo acuden Arturo y los principales caballeros de su corte, pero Iseo cuenta con alguien más, con el propio Tristán, quien, recurriendo a la treta del disfraz, pierde su identidad para convertirse en un pobre leproso que ha acudido al evento para pedir limosna. Tristán representa a la perfección su papel. Físicamente, es imposible que pueda ser reconocido⁶ y, pese a ello, con su disfraz arroja no poca información sobre su verdadera personalidad, ya que durante la Edad Media la lepra quedó asociada con el hecho de haber llevado una conducta sexual desviada⁷. Precisamente de esta forma dice Tristán haber contraído la lepra, pues la mujer con la que ha tenido relaciones se la ha transmitido. En cierto modo, ello no es del todo falso, ya que sus relaciones con Iseo podrían considerarse desviadas en tanto que adúlteras.

Tristán, como Iseo, sabe representar su papel con hábil maestría, jugando con el lenguaje y con la ambigüedad que éste ofrece. Asimismo, sabe elegir con minucia los personajes que representa. Es cierto que locos, mendigos y leprosos fueron blanco perfecto de la marginación social, pero durante la Edad Media también se practica lo que se conoció como *Igualdad de las Almas*, principio en virtud del cual el más poderoso debía acercarse y ayudar al más desfavorecido. Tristán lo sabe y por ello pide limosna a Marco y a Arturo. Sabe que se la darán y que lo escucharán.

El desdoblamiento de Tristán mediante el disfraz y la puesta en escena es fingido, pero también real, pues, en el fondo, da prueba manifiesta de la alineación motivada por el exilio al

⁵ York, E., "Isolt's ordeal: English legal customs in the Medieval Tristan legend". *Studies in Philology*, nº 68, 1971, p.4.

⁶ El disfraz le permite no ser reconocido, pero al mismo tiempo da mayor credibilidad a su papel. En efecto, durante el medievo los leprosos debían ser reconocidos por su indumentaria, debido a la marginalidad que tal enfermedad provocaba entre la gente (*Ibid.*, p.124).

⁷ Sobre la relación existente, al menos en lo que respecta al ámbito de la creencia folklórica, entre la lepra y una conducta sexual desviada, Burns nos dice: "The necessary association between lovers and lying in Béroul's *Tristan* is crystallized in the image of the leper, a figure used throughout the text as a metaphor for sexual and linguistic deviance" (Burns, E. J., "How lovers lie together: identity and fictive discourse in the roman de *Tristan*". *Tristania*, nº 8, 1983, p.17).

que ha sido condenado, exilio que hace del héroe un ser incapaz de controlar su propio cuerpo⁸, exteriorizando mediante la enfermedad, ora sea la lepra, como es el caso, ora sea la locura, como tendremos ocasión de ver en las *Folies Tristan*, su verdadera enfermedad interna, la que se produce cuando se ve separado del ser al que más ama. No perdamos de vista, además, que la lepra o la locura son enfermedades ligadas a la relación amorosa, desviada y pasional. El que, por otra parte, adopte en ciertas ocasiones el disfraz de mendigo viene a corroborar el hecho de que Tristán, con su disfraz, exteriorice su propia condición. En efecto, en tanto que *soudoyer* (caballero que económicamente depende de su señor) condenado al exilio, Tristán prácticamente ha quedado en la ruina. El disfraz de mendigo no resulta entonces, en modo alguno, fortuito. Ciertamente le permite mentir sobre su identidad física, pero, al mismo tiempo, le permite desvelar ciertas verdades, como, por ejemplo, que ha mantenido una relación íntima con la reina Iseo, pues la culpa a ella de haberse contagiado con la lepra, y da aún más señas, ya que, según dice, la enfermedad la tiene desde hace tres años, justo el tiempo que ha compartido con Iseo en el Morois.

La verdad es contundente, pero el disfraz de Tristán, así como su hábil puesta en escena y sus dotes de actor hacen que el *escondit* o prueba del juramento presente, con respecto a la escena de la cita espiada, una teatralidad mucho más elaborada⁹. La garantía de no ser descubierto le permite así hacer lo que realmente desea, vengarse de los felones hundiéndolos en el fango. La puesta en escena, como si de un espejo se tratara de lo que ocurre en la cita espiada, permite reinvertir el orden natural de las cosas. Del mismo modo que Marco, encaramado en el pino, pasa a ocupar una posición de inferioridad desde el momento en que los amantes lo descubren reflejado en el agua, los felones, socialmente superiores al leproso, pasan a ocupar una posición de inferioridad cuando el leproso los hunde en el lodo y los empuja con su bastón, convirtiéndolos así en objeto de burla y escarnio para cuantos presiden el evento.

Sin embargo, no es éste el broche de oro para la puesta en escena que Tristán lleva a cabo. Una vez más la unión de la verdad y la mentira y el juego referencial se imponen, si en la cita espiada había sido para salvar a Tristán, en la escena del Mal Paso será para salvar a

⁸ Nos gustaría destacar las palabras de Robert a este respecto, pues nos han parecido harto iluminadoras: “Cette aliénation coupe littéralement en deux la personnalité de Tristan. Elle crée en lui une fissure tragique, qui se manifeste notamment sous la figure du dédoublement. La profusion de doubles qui envahit le mythe atteste l’incapacité du héros à contenir son propre corps. Tristan ne se contrôle pas, ne se contient pas, sans doute parce qu’il n’est pas le seul hôte de son corps, investi par le désir d’un autre. Sa personnalité éclate littéralement en plusieurs personnes qui n’ont de cesse que de lui imposer leur loi, leur vision de son identité” (*Ibid.*, pp.75-76).

⁹ Ollier, M. L., “Le statut de la vérité et du mensonge dans le *Tristan* de Béroul”. En Buschinguer, D. (ed.), *La légende de Tristan au Moyen Âge*, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1987, p.299.

Iseo, otorgando así a la relación de los amantes una idea de reciprocidad que se convertirá, incluso, en esencia de la misma¹⁰.

Llega así el momento en que Iseo deberá jurar su inocencia o, lo que es lo mismo, que no ha tenido relaciones con ningún hombre que no sea Marco. Evidentemente, hacer tal juramento sería jurar en falso. Sin embargo, no lo será con la ayuda de Tristán.

Iseo, conociendo a la perfección el funcionamiento de la justicia, sabe que ésta se basa principalmente en lo que se ve¹¹. Por ello, y argumentando que no quiere manchar sus vestidos de barro, pide al leproso, es decir, a Tristán, que la ayude a cruzar el fangal subiéndola a su espalda. Tristán obedece y la transporta al otro lado del Mal Paso para que pueda hacer el juramento. Acto seguido, la reina estará en disposición de pronunciar el juramento, sin que sea falso, ya que afirma que entre sus piernas sólo ha estado Marco y el leproso que la ha ayudado a cruzar el fangal, pero no hemos de olvidar que este leproso no es otro que Tristán, quien la ha tomado virgen y ha gozado de ella a su antojo. Nuevamente, la verdad y la mentira se funden mediante el hábil juego que los amantes saben establecer con los referentes del discurso:

-Seignors, fet el, por Dieu merci!
Saintes reliques voi ici.
Or escoutez que je ci jure,
De qui le roi ci asseüre:
Si m'ait Dex et saint Ylaire,
Ces reliques, cest saintuaire,
Totes celes qui ci ne sont
Et tuit celes de par le mont,
Qu'entre mes cuisses n'entra home
Fors le ladre qui fist soi seme,
Qui me porta outre les guez,
Et li rois Marc mes esposez.
Ces deus ost plus de tote gent.
De deus ne me pust escondire:
Du ladre, du roi Marc mon sire.
Li ladres fu entre mes jambes...¹².

Al igual que ocurriera en la escena de la cita espiada, quien dice la verdad quedará por mentiroso y quien miente parece haber dicho a los ojos de todos la verdad. Iseo ha convencido una vez más a Marco y a los allí presentes de su falsa inocencia, mientras que los

¹⁰ De ahí el célebre “Ni vous sans moi, ni moi sans vous” de Marie de France.

¹¹ Sobre el poder que lo visual ejerce en la justicia durante la Edad Media, Ollier apunta: “La situation judiciaire idéale est alors celle de l’observation directe: celle du flagrant délit pour l’accusation, de la production au grand jour de la pièce a conviction pour la défense (...) La justice laïque médiévale est en effet singulièrement mutilante pour l’entendement humain; quand ne se produit pas l’adéquation évidente entre l’être et le paraître, seul Dieu peut déclarer le vrai, à la faveur là aussi d’un fait immédiatement observable” (*Ibid.*, p.300).

¹² *Ibid.*, p.133.

felones, humillados, pasan a ser los intrigantes y mentirosos pese a haber denunciado siempre una verdad, el adulterio de la reina con el sobrino del rey.

Para Ollier¹³, este hábil juego de puestas en escena en Bérroul tiene una clara función en la obra, la de buscar el asentimiento del interlocutor, convenciéndolo e imponiéndole una visión del mundo que no es otra que la deseada por los amantes.

En el fondo es como si la versión de Bérroul se caracterizara por mostrar una noción relativa y subjetiva de la verdad, de una verdad que a veces sólo puede salir a la luz bajo el escudo de la mentira. Es lo que ocurre en Bérroul y es también lo que ocurrirá en las *Folies Tristan*. En ellas, el juego del doble y la mentira, o la verdad relativa, y la presencia de la máscara¹⁴ que permite al personaje ocultarse para poder ser paradójicamente él mismo o para poder mostrar su identidad alterada se convertirá en la constante temática de sendos relatos.

Ambas *Folies* empiezan por contarnos el sufrimiento de Tristán al verse separado de la bella Iseo, lo que le provoca una sensación de dolor insoportable, hasta el punto de transgredir una vez más la norma. Decide así marchar a Cornualles para ver a Iseo, pero, para que semejante propósito pueda llegar a buen puerto, será preciso utilizar una vez más la máscara y protagonizar un nuevo papel que le permita burlar a Marco y a los felones, por un lado, y tener un furtivo encuentro con la reina, por otro.

Con respecto al disfraz adoptado, ya tuvimos ocasión de ver en la versión de Bérroul cómo éste daba más información sobre la identidad del personaje de lo que en un principio se pudiera pensar. Las *Folies Tristan* no van a ser ninguna excepción a este respecto. En efecto, el disfraz ahora adoptado por Tristán, el de loco, es, si cabe, aún más clarificador sobre su verdadera personalidad. Si tenemos en cuenta las razones que durante el medievo se aducían para justificar la locura, Blakeslee señala entre ellas la del amor desafortunado: « In twelfth century secular literature, unhappy or unconsummated love was conventionally depicted as a wasting, mortal illness and as a cause of madness »¹⁵. Desde luego, habida cuenta de los avatares que ocurren en la historia, el amor que Tristán e Iseo se profesan es desafortunado. Su pasión ha sido producto de la fatalidad y, en tanto que adúltera, condenará tiranamente a los amantes al rechazo social. Ello bien podría haberle conllevado al héroe la locura, de modo que « cuando Tristán decide disfrazarse de loco para reunirse con Iseo no hace más que

¹³ *Ibid.*, p.299.

¹⁴ Sobre la máscara de Tristán, como ya hemos tenido ocasión de decir, lejos de permitir al héroe esconderse, le permitirá mostrarse tal y como es: “Su nuevo disfraz no es tanto una máscara en la que Tristán se esconde como sí un perfecto espejo que deja ver a la sociedad la imagen de una nueva identidad alterada, aquella que Tristán presenta desde que ha ingerido el filtro de amor” (García, R., “Cuando identidad y alteridad se convierten en una identidad alterada: el caso de las *Folies Tristan*”. En M. Alfaro y P. Suárez(eds.), *L'autre et soi-même*, Madrid, Universidad Autónoma, 2003, p.747).

¹⁵ Blakeslee, *op.cit.*, p.76.

exteriorizar las repercusiones de un dolor que hasta entonces sólo ha podido vivir en su fuero interno, debido, principalmente, a la alineación social y a la soledad sentimental en las que fortuitamente se ha visto sumido »¹⁶. Mediante su fingida locura Tristán asume, pues, lo que verdaderamente es. Pero la máscara elegida tampoco es fortuita, ya que la sinrazón que otorga la locura a menudo fue utilizada en el medievo como vía de denuncia y de liberación de la verdad frente al peso de la censura social. Tristán adopta así la indumentaria de un loco¹⁷ para presentarse ante la corte de Marco y desvelar su amor por Iseo.

Como podemos fácilmente deducir, la confusión referencial con la que juega Tristán le ha permitido decir una verdad que, en otras circunstancias, le podría haber conducido a la muerte. Sin embargo, Tristán sabe camuflarse perfectamente para poder ser él mismo. En la *Folie* de Berna dice llamarse Picous y ser hijo de una ballena. También dice ser Tantris, el juglar por el que se hizo pasar para conseguir la mano de Iseo. Tristán va pasando así paulatinamente de la sinrazón a la razón, relatando, en forma de continuas analepsis, su historia de amor, primero a toda la corte de Marco y después a una incrédula Iseo cuando están a solas. Sin embargo, a medida que el discurso del loco vaya siendo más fiel a la verdad, más lo toman los allí presentes por mentira, incluso la propia reina, que es incapaz de reconocer a su amante tras la esperpéntica máscara de la locura que tiene ante sus ojos y que rechaza con la mayor de las repulsiones, como puede apreciarse en la *Folie* de Oxford:

Isolt respunt: “Par certes, nun!
Kar cil est beus e gentils hum,
E tu es gros, hidus e laiz,
Ke pur Trantris numer te faitz.
Or te tol, ne hue sur mei:
Ne pris mie tes gas ne tei.”
Li fols se turnē a cest mot,
Si se fet tenir pur¹⁸.

Como hemos podido constatar, tanto la versión de Béroul como las *Folies Tristan* de Berna y Oxford se caracterizan por un continuo juego de puestas en escena en las que la verdad aparente puede resultar tan falsa como la mentira puede dejar traslucir en ocasiones la verdad. Tristán e Iseo se convierten así en actores de su propia vida, concediendo a la historia un conjunto de ecos mediante los que los amantes juegan con la palabra y con el mundo

¹⁶ García, R., “La locura como metáfora de lo antisocial en las primeras versiones del *Tristán*: de su apariencia a su funcionalidad en la Edad Media”. *Cuadernos de Filología Francesa*, nº 14, 2002, p.151.

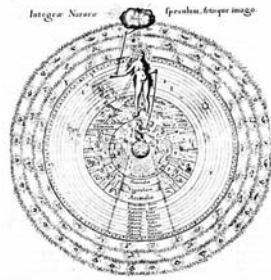
¹⁷ Por ejemplo, Tristán se viste con ropa envejecida y hecha jirones, como el loco medieval (Philippe, M., “Les fous dans la société médiévale. Le témoignage de la littérature au XII^e et au XIII^e siècle”. *Romania*, nº 98, 1977, p.435) y se tonsura, rasgo que también sirvió como marca de la locura durante la Edad Media y cuya función era la de restar fuerza física al loco (Fritz, J. M., *Le discours du fou au Moyen Âge*, París, PUF, 1992, p.39).

¹⁸ *Ibid.*, p.276.

referencial a su antojo. La necesidad de mentir los obliga a desdoblarse, especialmente en el caso de Tristán, para poder ser paradójicamente ellos mismos. El juego de espejismos que así se establece se convierte, pues, en uno de los elementos más atractivos de la leyenda y en un elemento constante de la misma. Parece que los personajes y las escenas continuamente se remiten entre sí: Iseo recuerda a Marco las proezas de Tristán en la escena de la cita espiada y Tristán recuerda a Iseo su historia de amor en las *Folies Tristan* y en estos continuos ecos verdad y mentira se funden con gran magistralidad, haciendo así que la verdad no siempre sea única y absoluta.

RAMÓN GARCÍA PRADAS

Universidad de Castilla-La Mancha



Les langages de l'altérité

dans les littératures africaines francophones

Introduction

Deux pôles définissent en général le champ critique africain francophone. Le premier, de loin le plus répandu tant chez les critiques que chez les écrivains, considère que l'identité des littératures africaines tient dans la récurrence de l'esthétique de l'oralité et de son ancrage culturel, se rapportant ainsi au pays d'origine de l'écrivain ou, de manière plus extensive, aux aspects culturels spécifiques des sociétés africaines à partir des constantes esthétiques et thématiques majeures dégagées par les ethnologues, les chantres de la Négritude, ou encore par certains intellectuels africains et occidentaux¹. La seconde, par contre appréhende ces littératures à partir de leur caractère hybride ou hétérogène. Ces deux positions coexistent depuis l'émergence d'une critique du texte littéraire africain francophone. Le débat ressurgit à nouveau, à la faveur du questionnement des rapports que les écrivains francophones entretiennent avec la langue française et les langues autochtones ou vernaculaires. Cette problématique ne cesse aussi d'être nourrie par la volonté affirmée dans les pays africains de dégager des repères identitaires dans les productions artistiques et littéraires.

Il nous semble qu'une position médiane qui ferait de « l'identité » et de « l'altérité » des concepts centraux du questionnement littéraire permettrait de situer les littératures africaines à partir d'une analyse qui montre les diverses stratégies utilisées par les écrivains

¹ Les fondements du discours culturaliste ou identitaire africain repose sur la croyance et l'affirmation d'un dénominateur commun à l'ensemble des cultures du monde négro-africain. Les principes essentiels de cette identité ont été dégagés par certains ethnologues dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, notamment par Léo Frobenius dans un ouvrage majeur intitulé (*Civilisation africaine*, 1933) qui inspirera les chantres de la Négritude. On citera également *La philosophie bantoue* du R.P. Tempels comme un ouvrage important qui explique le fonctionnement et dégage l'essence ontologique de la pensée africaine à partir d'une de ses composantes essentielles, les bantous. Il faut également voir en Cheikh Anta Diop, l'un des premiers intellectuels africains à avoir dégagé les lignes de force majeures de cette unité, notamment dans son ouvrage, *L'unité culturelle de l'Afrique noire*, 1959. Sur la plan littéraire, c'est à l'Abbé Grégoire dans *De la littérature des nègres*, 1807, que l'on doit la première monographie sur les écritures noires. Mais d'un point de vue global, l'unité esthétique et thématique des littératures négro-africaines a été définie par Janheinz Jahn dans *Muntu, l'homme africain et la culture néo-africaine*, 1961. Senghor offre pour la première fois en 1948 les voix poétiques majeures de la Négritude dans *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* dont Jean Paul Sartre dans une préface, *Orphée noire*, puissamment inspirée dégage les principes esthétiques et idéologiques importants.

africains pour affirmer des « présences »² langagières et culturelles dans le corps de la langue française et dans les genres littéraires.

Pour cela, nous exploiterons les mutations sémantiques de la notion d' « identité culturelle » en sciences sociales, notamment dans les « cultural studies » anglo-saxonnes dominées par le concept de *cultural turn*³. Nous pourrions également voir dans les travaux des antillais Edouard Glissant, Confiant et Chamoiseau des concepts majeurs développés dans *la poétique de la relation*, *Le traité du tout-monde*, *Eloge à la créolité*⁴... des pistes intéressantes qui permettraient de repenser les axes esthétiques de les littératures africaines francophones. A ces apports, nous ajouterons un certain nombre de travaux utiles pour affiner nos outils méthodologiques⁵. Cet article s'inscrit dans un projet analytique plus vaste dans lequel nous cherchons à démontrer comment le concept de « l'altérité » constitue le fondement dynamique qui conditionne les « présences africaines » dans l'esthétique littéraire. Il s'agira donc ici de présenter les axes de réflexions majeures de cette étude.

L'Afrique coloniale: un contexte social global marqué par des mutations culturelles

Avant d'aborder l'altérité dans le contexte d'émergence de la littérature africaine durant la période coloniale, il nous paraît nécessaire de poser quelques préalables définitionnels des concepts *identité* et *altérité*.

En premier lieu, selon un usage courant, l'identité renverrait à la notion de permanence, de maintien de repères fixes, constants, échappant aux changements pouvant

² Pour nous « présence » est un concept qui permet de dégager un ensemble de constructions sémiologiques qui établissent une relation transitive avec les référents socioculturels ou contextuels. Cette relation du point de vue de l'esthétique littéraire se traduit par l'existence de ces constructions qui traduisent l'inscription ou la marque culturelle à travers la langue utilisée. La présence n'est pas l'identité culturelle. Elle en exprime une manifestation particulière à partir d'un choix esthétique ou idéologique de l'auteur scripteur, elle n'est simplement que l'effet d'une stratégie scripturale, stylistique, voire idéologique mise en œuvre par un auteur pour marquer un ancrage spatio-temporel ou culturel de son imaginaire. La présence peut naturellement contenir des signes culturels exprimés inconsciemment par l'auteur scripteur. Dans ce cas, leur accessibilité sémantique résulte d'une analyse psychanalytique ou anthropologique. La pertinence de ce concept viendrait du fait qu'il son utilisation serait appropriée dans un cadre culturel universel comme la littérature et certaines pratiques artistiques. En parlant de « présences africaines », il s'agirait donc de ces constructions d'ordre stylistiques qui mettent en texte les univers socioculturels africains.

³ La *cultural turn* met l'accent sur la mobilité du concept «identité» initialement compris comme une situation de continuité culturelle ou de reproduction des items culturels, l'identité se laisserait maintenant saisir par les notions de mobilité et d'interférence culturelles par l'action des acteurs sociaux dotés de capacités à construire un environnement culturellement hétérogène.

⁴ Chamoiseau (), Confiant (R.), *Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989. Glissant (E.), *La poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1991; *Le traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997.

⁵ Nous pensons aux textes désormais référentiels dans la critique littéraire africaine: *L'odeur du père* (V.Y Mudimbe), *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, *Création et rupture dans la littérature africaine* (J.Georges Ngal), *Négritures* (J. C. Blachère), *Dynamique des genres dans le roman africain: éléments de poétique transculturelle* (Josias Semujanga), et bien d'autres travaux dans des ouvrages collectifs, en particulier, *Les champs littéraires africains* (Romuald Fonkua, Pierre Halen), *Les études littéraires francophones: état de lieu des littératures francophones* (Lieven d'Hulst et J.M. Moura, édit.).

affecter le sujet par le cours du temps. Deuxièmement, cette notion s'emploierait pour circonscrire une unité et une cohérence socioculturelle dans un espace délimité. Troisièmement, l'identité permettrait d'établir un rapport de ressemblance entre plusieurs éléments. Cette conception de l'identité repose sur les notions de constance, d'unité et de ressemblance. Mais celle-ci est repensée dans plusieurs courants sociologiques qui lient l'identité culturelle au fait de la mobilité sociale des groupes humains confrontés à la relation à l'altérité. Cette relation exige l'élaboration de nouvelles identités qui se co-fondent avec des habitus collectifs du passé. De ce fait l'identité culturelle se concevrait comme une créativité constante nourrie des apports extérieurs. En la posant comme fondement des pratiques identitaires, l'altérité, quant à elle, se concevrait alors en termes de différent, de discontinu, d'hétérogène, de rupture et de dynamisme... toutes notions nécessaires au renouvellement identitaire. L'altérité montrerait ainsi que les faits culturels sont des données vouées à être recomposées à partir d'éléments qui portent les résonances du passé, ceux qui incarnent les interactions du présent, de l'avenir et des contacts culturels exogènes.

Ces généralités sont indispensables pour situer les littéraires écrites africaines comme découlant des processus de rencontre avec l'Occident. Les littératures africaines francophones comme d'autres littératures africaines écrites en langues européennes sont nées dans un contexte socioculturel global marqué par des processus de mutation ou de transformation des cadres sociaux traditionnels. Ces rencontres marquent également une rupture d'ordre épistémologique dans les savoirs et les arts africains. En effet, les formes esthétiques traditionnelles, arts scripturaux (sculptures, figures graphiques culturelles ou symboliques), genres oraux... participaient d'une relation au global philosophique ou culturel collectif. En somme, elles intégraient l'être dans le groupe et signifiaient ces questionnements et ses états majeurs. Ces formes esthétiques perdront progressivement leur place au sein des sociétés en mutation, sous les effets de la langue et de l'écriture française. L'avènement du fait littéraire francophone en Afrique provient de cette rupture épistémologique.

L'accès des africains aux modalités langagières et esthétiques françaises est un fait novateur dont les enjeux idéologiques et culturels, au fil des ans, ne cesseront de hanter l'imaginaire africain. On comprend dès lors pourquoi la maîtrise du français est apparue comme une arme miraculeuse qui permettra de « casser » les préjugés raciaux, de s'ouvrir au monde et en même temps de parler de l'univers africain et de la situation coloniale. Alain Ricard mentionne ce fait dans son ouvrage, *Naissance du roman africain*⁶, en mettant en

⁶ Ricard (A.), *Naissance du roman colonial*, Paris, Présence africaine, 1987.

évidence le rôle de pionnier et le contexte particulier de la publication en 1929 de *l'Esclave* de Felix Couchoro, un des premiers romans africains francophones.

Les textes apparaissent dans la plupart des cas comme des espaces polymorphiques, ainsi que le note Josias Semujanga: « *Le récit des personnages principaux est scandé par des récits enchâssés, faits essentiellement de chansons, selon les mécanismes des contes populaires* ». ⁷ La polymorphie textuelle se retrouve aussi dans la coexistence d'une écriture de type documentaire (reportage sociologique ou témoignage) qui altère profondément la dimension fictive ou imaginaire du roman. Le souci de l'explication ethnologique des mœurs ou des coutumes locales fait corps avec l'acte narratif pur ou bien avec des passages lyriques où les personnages expriment leurs sentiments personnels. Le roman qui illustre bien, ce mélange esthétique est *Karim* d'Ousmane Socé.

Il y a dans ces écritures de la première génération une triple influence, celle du roman colonial, de la littérature française du XIXe siècle (le réalisme stendhalien ou flaubertien) et celle du discours ethnologique. Ainsi le fait littéraire africain se situe dès sa germination dans une dynamique d'influences des courants de la littérature française et de la pensée ethnologique. Mais à partir de ces influences, il y a chez les écrivains une volonté de signifier une présence stylistique, culturelle et sociale du monde africain. Ce que pense d'ailleurs Puis Ngandu Nkashama:

La première attitude de l'auteur africain sera corrélative à ces textes qu'il ne pouvait ignorer, et qui l'interpellaient impérativement, à quelque niveau qu'il se situe. Le réflexe idiosyncratique et même mimétique apparaît d'ailleurs dans certains textes qui se découvrent de plus en plus actuellement, à la manière de ceux de Bakary Diallo, de Felix Couchoro: reprendre le projet du roman colonial, et le réinterpréter en faveur d'anciennes cités impériales et sociétés initiatiques ⁸.

Néanmoins, la présence africaine dans le récit romanesque ne concerne que le signifié culturelle des œuvres. Elle n'affecte pas le texte du point de vue formel ⁹. Car nous ne considérons pas l'introduction des formes génériques de la littérature orale dans la littérature écrite comme un procédé esthétique propre aux littératures africaines. Celui-ci apparaît dans toutes les littératures dès qu'il y a un effet de passage ou de collage de l'oralité dans l'écriture, par exemple, dans les épopées homériques, *l'Illiade et l'Odyssée*.

⁷ Semujanga (J), *Dynamique des genres dans le roman africain, éléments de poétique transculturelle*, l'Harmattan, 1999, p.38.

⁸ Ngandu Nkashama (P.), *Ecritures et discours littéraires, Etude sur le roman africain*, l'Harmattan, 1987, p.86.

⁹ On mentionnera quelques xénismes dans les romans *L'esclave*, *Doguicimi*, *Karim*. Mais il ne s'agit pas d'apports stylistiques; cependant, il y a une problématique au référent culturel qui est posée.

Contre ce conformisme esthétique et cette absence d'engagement idéologique les poètes de la Négritude vont substituer une esthétique de la rupture tant au niveau du contenu que de la forme. Ils ambitionnent d'introduire dans la langue française l'essence esthétique de leur révolte culturelle et politique, en puisant dans le patrimoine artistique et littéraire traditionnel africain des constantes stylistiques. Ce patrimoine s'est construit autour d'un réseau d'images, de métaphores, de rythme, d'énigmes... qui mettent en valeur, comme c'est souvent chez Senghor, la co-fusion des sociétés africaines à la nature dans ce qu'elle ont de profondément mystique ou sacrée.

Mais une analyse stylistique comparée montre clairement que l'esthétique de la Négritude n'offre pas une véritable originalité formelle malgré ses prétentions affirmées, car elle perpétue l'essence fondamentale de toute poésie pure, quel que soit son espace d'expression. La poésie est perçue dans toutes les cultures comme une construction langagière d'images arrachées au réel (culturel ou imaginal) et portées au firmament expressif par le jeu phonique ou tropique. La rencontre esthétique de certains poètes de la Négritude avec d'autres courants poétiques atteste également que les problématiques de création poétique sont universelles. Le travail créatif de Senghor fut ouvert à plusieurs rencontres stylistiques dont les principales sont, par exemple, celles avec les poètes de la Renaissance comme il le signale lui-même dans *La Poésie d'un monde nouveau*, à propos de la langue chez Maurice Scève qu'il définit comme « *une forme d'économie – et de substitution – de pudeur – qui traduit mieux la riche profondeur de l'émotion-idée comme lorsqu'on dit moins pour dire plus* »¹⁰, le mouvement surréaliste et la source matricielle de la poésie orale africaine. Autant de langages qui ont confectionné l'imaginaire poétique de l'auteur. Ces questions relèvent naturellement de l'intertextualité comme stratégie scripturale de l'écrivain.

Toutefois, la Négritude adopte ces ressources stylistiques pour servir une expression particulière du monde noir dans un contexte sociohistorique qui lui dénie une humanité créatrice et intellectuelle. C'est pour quoi, en épousant le corps et l'esprit libertaire de la poésie, les chantres de la Négritude ont cherché à marquer des « présences » nègres dans le langage poétique, dans la chair de la langue française pour une jubilation verbale qui traduit l'expérience historique et sociale du monde négro-africain et celle de ses diaspora outre-

¹⁰ Cité par Gloria Saravaya, in *Langage et poésie chez Senghor*, L'Harmattan, 1989, p.179. Gloria Saravaya y reprend pour étayer son analyse sur les influences poétiques de Senghor un passage de l'auteur dans son essai *Poésie d'un nouveau monde* in *Anthologie des Poètes du XVIe siècle*, Bibliothèque Mondiale, n° 87, 15 décembre 1955, pp.5-19.

atlantiques, grâce à la présence des symboles forts¹¹. L'apport de la poésie de la Négritude à la littérature africaine est d'avoir démontré qu'une langue exogène au contexte culturel africain traditionnel peut exprimer avec force les fondements de cette culture.

Les apports esthétiques de la Négritude dans le champ littéraire africain francophone survivent dans les écritures actuelles, même si, du point de vue ou des urgences thématiques, on note quelques changements comme chez les romanciers et les dramaturges africains des années 50 dont le thème privilégié est la dévoilement satirique de la colonisation. Mais il n'y a pas ici une rupture formelle majeure comme celle instaurée par Senghor, Césaire et leurs amis. À l'évidence la situation sociopolitique du moment (marquée par des revendications nationalistes et indépendantistes) comme celle de deux premières décennies des indépendances commande une esthétique réaliste et un engagement idéologique. Les lignes de force créatrices des écrivains comme Mongo Beti, Ferdinand Oyono, Malick Fall, ... concordent avec l'esthétique romanesque balzacienne ou zolienne marquée par la question sociale. La conscience de l'altérité esthétique pousse, une fois de plus, les écrivains africains à transférer ces modèles au contexte sociologique africain. L'altérité devient alors une condition matricielle de l'identité en gestation, à l'image de la société africaine coloniale et postcoloniale.

De la folie langagière postcoloniale à la poétique du coupé-découpé¹²

Avec les indépendances, le conflit entre la forme de l'expression et le contenu socioculturel apparaît chez certains écrivains pénétrés par une obsédante urgence de dire le monde africain dans toutes ses diversités langagières. Ce n'est plus la fusion des hauts niveaux des langages africains dans le français académique qui est quêtée par les écrivains (Négritude) mais les parlers ordinaires, les représentations collectives utilitaires, les symbolismes socioculturels et toutes les formes d'hybridité consécutives à la situation coloniale et postcoloniale... En somme comment nommer le présent indicatif des sociétés africaines et non plus son passé permanent. C'est à cette question que tenteront de répondre certains écrivains africains de la fin des années, dans des styles différents. Nous pensons particulièrement à Ahmadou Kourouma, Sony Labou Tansi et Henri Lopes¹³.

¹¹ Dans un article intitulé « Le complexe de la matrice génitale dans les littératures africaines », nous esquissons la démarche de l'imaginaire littéraire africain comme une quête consciente ou névrotique des symboles culturels du monde négro-africain.

¹² Nous expliquons ce terme composé dans le corps du texte, voir *infra*, page suivante.

¹³ Mongo Beti avait introduit dans *Une vie de boy*, le français populaire colonial.

Dans un entretien avec Lise Gauvin, Kourouma montre bien l'effort d'écriture littéraire qui consisterait à la création d'un langage authentique par une stylistique singulière:

Le problème qui s'est posé, quand j'ai commencé à écrire comme tout le monde dans un français classique, c'est que je me suis aperçu que mon personnage n'arrivait pas à ressortir et à paraître dans toutes ses dimensions. C'est seulement quand je me suis mis à travailler le langage que je suis arrivé à le saisir dans sa totalité. Voilà comment j'ai été amené à écrire et à faire des recherches au point de vue du langage. En fait, je voulais être authentique.¹⁴

L'exigence d'une langue littéraire nouvelle est interprétée comme la marque identitaire des littératures africaines. Mais c'est oublier que l'émergence de la parole identitaire est une constante des milieux culturels où la langue exogène symbolise un décalage entre le nommé et le vécu. Ce tragique de la langue existe chez tous les peuples colonisés. Les littératures maghrébines en sont des exemples patents.

D'une manière générale, la crise langagière a été nourrie par l'affirmation des identités nationales et parcellaires, où l'on cherchait à définir les écrivains africains à partir des constantes formelles nationales. Il n'a pas fallu longtemps pour se rendre compte de la fragilité d'une telle perspective devant la similitude des données esthétiques, sociales ou culturelles qui caractérisent le monde africain ou d'autres, en dépit de quelques variantes non dépourvues de signification. Mais de façon systématique la littérature africaine francophone postcoloniale est traversée par un éclatement des langages à l'image du contexte sociopolitique de ses Etats. Mais cet *éclatement* démontre également l'inscription de l'Afrique dans l'hybridité culturelle mondiale et montre les limites d'un discours critique identitaire. Sony Labou Tansi, par exemple, fait de l'altérité esthétique une source de renouvellement et d'introspection de sa culture originelle. Ses tropicalités verbales dans la langue française ne se conçoivent pas dans ses romans sans les influences du roman engagé sud-américain, et dans ses pièces de théâtre, sans l'esthétique épique brechtienne. C'est en puisant dans la diversité que s'exprime le mieux dans le texte littéraire les présences culturelles africaines. C'est dans cette esthétique fusionnelle amorcée depuis la germination de la littérature africaine francophone que se construit à partir d'une série des « présences africaines » récurrentes une esthétique littéraire qui serait représentative du fait littéraire africain francophone.

Ce processus esthétique est marqué chez la nouvelle génération par la poétique de la dislocation-construction, que nous désignons par la poétique du *coupé-décalé*. Nous utilisons ici une image de ce rythme et de cette danse créé par des jeunes ivoiriens à partir de plusieurs modèles dont le hip-hop, la rumba moderne congolaise, le zouglou ivoirien..., qui sont tous

¹⁴ Cité par Lise Gauvin in *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, entretiens, Karthala, 1997, p.154.

des courants musicaux hybrides. En plus, ce courant hétérogène se particularise par un croisement de mouvements corporels cassés intérieurs et extérieurs qui procurent un ensemble chorégraphique harmonieux. La tendance majoritaire des nouvelles écritures africaines serait à l'image de ce rythme. Elles sont un ensemble composite de styles divers.

Dans les années 90, la volonté de spécifier des présences africaines dans la langue française est désormais un en soi culturel fondu dans une esthétique littéraire hétérogène à partir de laquelle s'exprime des écritures individuelles paroles comme on le constate chez les romanciers Abdourhaman Waberi, Alain Mabanckou, Jean-Luc Raharimana, Sandrine Bessora.... La littérature n'est-elle pas finalement le lieu de contact faste avec l'altérité?

Bibliographie

- Blachère (J. C). *Négritures*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Chevrier (J.), *La littérature nègre* (ré.), Paris, 2003.
- Chamoiseau (), Confiant (R.), *Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.
- Collectif, *Les études littéraires francophones: état des lieux*, Coll.UL3, 2002.
- Fonkua (R.), Halen (P.), *Les champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001.
- Frobenius (L.), *Civilisation africaine*, (1^{ère} édition, 1933), Le Rocher, 1987.
- Gauvin (L.), *L'écrivain francophone à la croisée des langues, entretiens*, Karthala, 1997.
- Glissant (E.), *La poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1991.
- *Le traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997.
- Janheinz (J.), *Muntu, l'homme africain et la culture néo-africaine*, Présence africaine, 1961.
- Ngal (G.), *Giambatista Viko ou le viol du discours africain* (ré.), Hatier, 1984.
- *Création et rupture dans la littérature africaine*, Paris, l'Harmattan, 1994.
- Ngandu Nkashama (P.), *Ecritures et discours littéraires, Etude sur le roman africain*, Paris, l'Harmattan, 1987.
- Mudimbe (V.Y), *L'Odeur du père*, Paris, Présence africaine, 1982.
- Saravaya Gloria, *Langage et poésie chez Senghor*, L'Harmattan, 1989.
- Semujanga (J), *Dynamique des genres dans le roman africain*, éléments de poétique transculturelle, l'Harmattan, 1999.
- Ricard (A.), *Naissance du roman colonial*, Paris, Présence africaine, 1987.

FREDERIC MAMBENGA-YLAGOU

**Université Omar Bongo, Libreville, Gabon
Centre d'Etude du XX^{ème} Siècle, Université Paul Valéry, Montpellier**





Índice de Autores

ACINAS LOPE, BLANCA . *Art et Antiquité, l'influence de la littérature*

AGUILÁ SOLANA, IRENE. *Viajeros franceses y tabaco en la España del siglo XVIII : aspectos político-económicos*

AGUSTÍN GUIJARRO, JAVIER DE. *La perception d'un mythe par la récréation: Saint François d'Assise d'Olivier Messiaen*

ALBA REINA, M^a JOSÉ. *La comunicación publicitaria: un modelo ostensivo-inferencial*

ÁLVAREZ DE LA ROSA, ANTONIO. *Delibes y Michel del Castillo: el hereje y el inquisidor*

ÁLVAREZ GONZÁLEZ, SEVERINA & MARTÍNEZ GARCÍA, JUAN ÁNGEL. *El papel que juegan los manuales en la percepción de la cultura francesa*

ÁLVAREZ PRENDES, EMMA. *La distancia entre lo expresado y lo percibido: el caso de ciertas construcciones concesivas en lengua francesa*

ÁLVAREZ RUBIO, ROSARIO. *El cosmopolitismo francés en la prensa cultural española de mediados del siglo XIX : La Lectura para todos (1859-1861)*

ANDRADE BOUÉ, PILAR. *Desestructuración y estructuración en cine y literatura: Robbe-Grillet y Godard*

ARAGÓN GONZÁLEZ, IRENE. *La percepción del otro en Eric-Emmanuel Schmitt: El señor Ibrahim y las flores del Corán*

ARAMBURU RIERA, FRANCISCA. *Recepción y plasmación de la realidad en Li Conte du Graal de Chrétien de Troyes*

ARRÁEZ LLOBREGAT, JOSÉ LUIS. *Hommes perçus... hommes réels. Les études sur la masculinité démasquent les personnages masculins*

ARREGUI BARRAGÁN, NATALIA. *De cómo perciben los autores la realidad en la que viven y de cómo la plasman en su obra*

ARROYO ORTEGA, ÁLVARO. *Déterminants, absence de déterminants et détermination en phrase copulative*

ARTUÑEDO GUILLÉN, BELÉN. *La nueva canción política en Francia*

AUBRY, ANNE & ESTÉVEZ MARAVER, JUAN MANUEL. *La educación en valores en el aula de Francés Lengua Extranjera*

AVENDAÑO ANGUITA, LINA. *L'énonciation de la perception chez Nathalie Sarraute*

BAQUEDANO MORALES, TERESA. *La figura de la salamandra en la Edad Media francesa : del tópico a sus percepciones implícitas*

BAYNAT MONREAL, ELENA. *La percepción del español en los relatos de viajes de Th. Gautier y Alexandre Dumas*

BENOÎT MORINIÈRE, CLAUDE. *Identidad y anamorfosis en Le Testament français de Andreï Makine*

BESA CAMPRUBÍ, CARLES. *La transparencia como universal retórico del realismo*

BLANCO GARCÍA, PILAR. *La percepción del Quijote a través de la traducción de Florian*

BOILÈVE GUERLET, ANNICK. *Réalités féminines: le quotidien au temps de Christine de Pizan*

BONNET, DOMINIQUE. *Platero y yo vu en bleu par Jean Giono*

BOUDART, LAURENCE. *La Joyeuse Entrée de Charles le Téméraire d'Edmond Picard: un drame historique aux teintes patriotiques?*

BRETOS BÓRNEZ, JESÚS. *Sommets adjacents? Une esquisse par principes et paramètres de la formation de certains paradigmes en gallo-roman*

BRUÑA CUEVAS, MANUEL. *Las ediciones del Tesoro de Oudin y las del Tesoro de Vittori*

- CABELLO ANDRÉS, NURIA. *La Ville-Vampire de Paul Féval: Sélène, un espacio fantástico*
- CAMARERO ARRIBAS, JESÚS. *La interpretación del yo (Michel Butor autobiógrafo)*
- CANTÓN RODRÍGUEZ, M^a LORETO. *Recorrer París: la visión de Jacques Réda en Le Citadin y La Liberté des rues*
- CAROL GRES, MIRÈIA & LLORCA TONDA, M^a ÀNGELS. *La percepción de las referencias culturales a través de la traducción*
- CASADO CANDELAS, LORETO. *Perception et lecture à haute-voix: langue-littérature*
- CHAULET, RUDY. *Crime et châtement en France et en Espagne à l'époque moderne*
- CIPRÉS PALACÍN, M^a ÀNGELES. *Le regard du narrateur: la perception et l'expression des sentiments dans un roman d'Émile Zola (Une page d'amour, 1878)*
- COCA MÉNDEZ, BEATRIZ. *Los monstruos soñados por la razón en el Quart Livre de Rabelais*
- CORTIJO TALAVERA, ADELA. *Un montage spéculaire dans Le mépris de Godard*
- CUBILLO FERREIRA, CARMEN DOLORES. *Le slogan publicitaire: un décodage pour la vente de produits et des services de bureautique*
- CURELL AGUILÀ, CLARA. *Por un diccionario de galicismos del español contemporáneo*
- DESPRÈS, CATHERINE. *L'onomatopée: une perception conflictuelle de la réalité*
- DIEZ ABAD, GLORIA. *Realidad y ficción en la descripción del mundo de los relatos de viaje del Siglo de las Luces*
- DOMÍNGUEZ LUCENA, VICTOR. *Percepción de la guerra franco prusiana y de la Comuna de Paris en La Débâcle*
- DUBROCA, DANIELLE. *L'émigration béarnaise en Amérique du Sud à la fin du XIX^{ème} siècle: du béarnais à l'espagnol en passant par le français*
- ESPINOSA SANSANO, M^a DOLORES. *La naturalisation des emprunts à l'anglais en français québécois et leur traduction*
- EURRUTIA CAVERO, MERCEDES. *La perception de la réalité par les expressions animalières*

- EVARD, IVAN. *Les bases linguistiques des notions d'exotisme et d'antexotisme dans les littératures francophones*
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, CARMEN. *La percepción de España en los relatos de viajeros francocanadienses del siglo XIX*
- FIGUEROLA CABROL, M^a CARMÉ. *Albert Camus ou le regard d'autrui devenu regard de soi*
- FISCHER HUBERT, DENISE. *Perception de la réalité des événements historiques et politiques reflétés dans les manuels de français pour Espagnols de la 2^{ème} moitié du XIX^e au début du XX^e siècle*
- GAILLARD, PASCAL ; BILLIÈRES, MICHEL & MAGNEN, CYNTHIA. *La surdité phonologique illustrée par une étude de catégorisation des voyelles françaises perçues par les hispanophones*
- GALA GUILLÉN, BEGO A. *Hiroshima mon amour, el relato de un espejismo*
- GAMONEDA LANZA, AMELIA. *Rimbaud au pays des fées*
- GARCÍA CELA, CARMEN. *Marges et ironie. Blessures de la parole chez Antonin Moeri*
- GARCÍA PRADAS, RAMÓN. *La percepción del pueblo llano en Adam de la Halle: algunas consideraciones sobre su caracterización en el Jeu de la Feuillée y el Jeu de Robin et Marion*
- GARCÍA PRADAS, RAMÓN. *Entre la distorsión de la realidad y la realidad verdadera: el Tristan de Béroul y las Folies Tristan*
- GARCÍA YELO, MARINA & SEVILLA MUÑOZ, JULIA. *La percepción de la realidad traductológica en los textos de cosmética (fran es-español)*
- GONZÁLEZ ALARCÓN, ISABEL ESTHER. *Baudelaire et la recherche de l' Idéal*
- G. DE URIARTE MARRÓN, CRISTINA. *La mirada del viajero. Descripción y distorsión de la nueva realidad*
- GONZÁLEZ FERNANDEZ, FRANCISCO. *Les curieux événements du docteur Rieux*
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, ANA TERESA. *Les expressions figées: une réalité dans l'enseignement / apprentissage du F.L.E.*
- GONZALO SANTOS, TOMÁS. *De Cervantes a Sorel: la fascinación pastoril*

- GUIJARRO GARCÍA, RAFAEL. *Le pronom “on” à l’origine des perceptions représentées dans L’Amour*
- HERMOSO MELLADO-DAMAS, ADELAIDA. *Reflexiones acerca de dos estrategias argumentativas: la concesión y el contraste*
- HERRÁEZ PINDADO, JAVIER. *El vocabulario religioso en las crónicas de las carreras ciclistas*
- HERRERO CECILIA, JUAN. *La percepción del acontecimiento y la configuración verbal de su pertinencia significativa en el texto de la noticia de prensa francesa*
- JIMÉNEZ SALCEDO, JUAN. *Perception et représentation de l’équivoque sexuelle dans la littérature française de la fin du XVIII^e siècle*
- JORGE CHAPARRO, MARI CARMEN. *Estudio contrastivo de ciertos términos polisémicos en francés y sus equivalentes en español*
- JOVER SILVESTRE, YOLANDA. *Le lexique, miroir trompeur de la réalité, ou la terrible histoire de Célanire cou-coupé*
- LABRA CENTAGOYA, ANA ISABEL. *Ali, Paul, Jack-Alain et les autres: la réécriture de la littérature beur*
- LAMALFA DÍAZ, JOSÉ MIGUEL. *Hugues Capet, una canción de gesta acorde con los tiempos*
- LIZANA BELLÓN, ESTHER. *Le Testament Villon : une perception carnavalesque de la réalité*
- LÓPEZ MARTÍNEZ, MARINA. *L’étonnante perception de la réalité : les trompe-l’œil de la littérature policière*
- LÓPEZ SANTIAGO, MERCEDES. *Traducción Técnica: Percepción y Expresión*
- LOSADA GOYA, JOSÉ MANUEL. *Tartuffe: el desenmascaramiento del hipócrita*
- LOZANO SAMPEDRO, M^a TERESA. *La percepción de una realidad doble: la luz y la oscuridad en Lucie ou La femme sans ombre de Michel Tournier*
- MACHO VARGAS, AZUCENA. *La percepción del espacio urbano en la obra de Emmanuel Bove*
- MALINGRET, LAURENCE. *À propos des limites de la littérature allophone: fractionnement et renouvellement*

- MAMBENGA-YLAGOU, FRÉDÉRIC. *Les langages de l'altérité dans les littératures africaines francophones*
- MANSO, CHRISTIAN. *Les avatars du perceptible chez Carmen Posadas*
- MARCOS GARCÍA, M^a JOSEFA. *Le texte descriptif. Stratégies pour la classe de Français Langue Étrangère*
- MARRERO MARRERO, M^a DEL CARMEN. *La caricatura en Mme du Deffand: una manera de percibir al otro*
- MENDOZA RAMOS, M^a DEL PILAR. *La percepción de la realidad y el personaje femenino en los fabliaux*
- MIÑANO MARTÍNEZ, EVELIO. *Mirage et miroir dans La Prison amoureuse de Froissart*
- MONTES NOGALES, VICENTE. *Islamismo, animismo y ritos en las epopeyas oesteafricanas*
- MOREELS, ISABELLE. *La perception de la frontière linguistique belge à travers Le Mur d'Alain Berliner*
- MORENO CABRERA, OCTAVIO. *L'autoportrait de l'aveugle. Photographies d'Hervé Guibert*
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, FERNANDO. *De Don Quijote a Don Quichotte: estudio diacrónico de las traducciones al francés*
- PADILLA GARCÍA, MAGDALENA. *Hitler o la alteridad como justificación existencial del yo*
- PADRÓN FERNÁNDEZ, RAFAEL. *La palabra y el silencio: recepción de la cultura francesa de finales del s. XVIII en José Viera y Clavijo*
- PEÑA BOUËSSEL, ISABEL. *L'ekphrasis allégorique dans le conte Sans Parangon de Jean de Préchac*
- PERAL CRESPO, AMELIA. *Le pouvoir des mots dans l'écriture féminine. Les paroles que ma mère m'a versées ont percé ma réalité*
- PICO GRAÑA, BERTA. *Dos ejemplos del francés del siglo xv: los manuscritos de Le Canarien*
- PISA CAÑETE, M^a TERESA. *La percepción negativa de sí mismo o principio de asimilación al otro: el caso del franco-ontariano de Sudbury (Canadá)*

- PUJANTE GONZÁLEZ, DOMINGO. *Mes souvenirs ou les vies parallèles d'un hermaphrodite (hommage à Michel Foucault)*
- RAJOY FEIJOO, M^a DOLORES. *Realidad y literatura en la representación de la naturaleza (a propósito de Les Saisons)*
- RAMOS GAY, IGNACIO. *Ilusión y realidad en Georges Feydeau y Oscar Wilde*
- RAMOS GÓMEZ, M^a TERESA. *Les perceptions du sophia de Crébillon*
- RAMOS PINTO, REBECA. *La percepción del texto medieval a través de su representación iconográfica*
- RAVENTÓS BARANGÉ, ANNA. *Représentations et réalité du bâtard sous la Convention : le cas de Plus de bâtards en France*
- RIBELLES HELLÍN, NORMA. *Les couleurs de L'Entrave: étude chromatique du roman de Colette*
- RISCO SALANOVA, CRISTINA. *Ilusión y Realidad en Fort comme la mort de Maupassant*
- RODRÍGUEZ NAVARRO, VICTORIA. *La percepción del día y de la noche en Louise Labé*
- ROMERO PÉREZ, CLARA. *Expérience de satisfaction : un effet de la perception ? Le Tableau d'Eugène Ionesco*
- RUIZ ÁLVAREZ, RAFAEL. *Aimer. Être aimé. Se perdre, de Annie Ernaux*
- RUIZ QUEMOUN, FERNANDE. *De la perception des sons à la réalité du sens*
- SAINT-LÉGER, MARIE-PAULE DE. *La perception de l'autre chez Pierre Loti*
- SÁIZ CERREDA, M^a PILAR. *Le moi ou réalité et fiction dans les correspondances d'expression française du XX^e siècle*
- SALILLAS PARICIO, M^a JESÚS. *La percepción de la realidad en Le Roman du castelain de Couci et de la dame de Fayel de Jakemes*
- SALINERO CASCANTE, M^a JESÚS. *Percepción y realidad en la novela medieval*
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, ÁNGELES. *Una percepción del universo literario de Fatou Diome*
- SANTA BAÑERES, ÀNGELS. *El lenguaje musical en la obra de André Fraigneau*

SANZ GIL, MERCEDES. *La competencia de mediación como estrategia de comprensión*

SERRANO BELMONTE, M^a CARMEN. *Représentation de la masculinité face à la féminité dans la littérature des Caraïbes*

SOLÀ SOLÉ, PERE. *Léon l'Africain de Amin Malouf: una mirada diferente*

SOLÉ CASTELLS, CRISTINA. *Les espaces de Passage de Milan, de Michel Butor*

SOLER PÉREZ, ANA. *La perception tamisée d'une douloureuse réalité: Entendez-vous dans les montagnes de Maïssa Bey*

SUÁREZ SÁNCHEZ, ELENA. *La catacresis: de la inopia a la expresividad*

SUSO LÓPEZ, JAVIER. *Perception, expérience et représentation de la réalité en français et en espagnol: quelques exemples (I)*

TAMARIT VALLÉS, INMACULADA. *Dévotion et séduction: un regard français sur l'Espagne du XVIII^e siècle*

TEJEDOR DE FELIPE, DIDIER. *Conectores, puntos de vista y representaciones discursivas*

TEJEDOR DE FELIPE, DIDIER; BRETOS BÓRNEZ, JESÚS & CHEHABI, SERGIO. *Du bon usage des positions vides et défauts en verlan. Une approche déclarative*

TORRENS FRANDJI, MARTINE. *Sésames espagnols de Philippe Jaccottet*

TRAVIESO GANAZA, MERCEDES. *El espacio urbano arrasiano en el Jeu de la Feuillée*

TRESACO BELÍO, M^a PILAR. *Percepción, confusión y realidad de un texto*

URZÁIZ RAMÍREZ DE HARO, ISABEL. *P. Louÿs: los espacios de la incertidumbre*

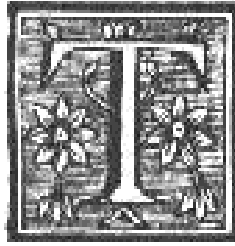
VARGAS COTERA, EDUARDO. *Ce que Moratín fait dire et ne fait pas dire à Candide*

VENTURA, DANIELA. *La solitude éternelle ou l'absence de l'autre dans les contes fantastiques et d'angoisse de Maupassant*

VICENTE PÉREZ, JAVIER. *Presuposición y argumentación. La manipulación de la realidad discursiva*

VILVANDRE DE SOUSA, CÉCILE. *Traduction et dialogue interculturel: la perception du Macbett d'E. Ionesco*

VIÑAS DEL PALACIO, YOLANDA. *L'avènement du réel ou la disparition du sujet*



Índice Temático

I. Lo Percibido, lo expresado y su mediación

- **Lingüística diacrónica**
- **Lingüística sincrónica**
 - Fonética y Fonología
 - Sintaxis
 - Lexicología y lexicografía
 - Fraseología
 - Enunciación y pragmática textual
 - Texto y publicidad
 - Bilingüismo y disglosia
- **Traducción**
 - Traducción técnica
 - Traducción literaria
- **FLE y LE**



II. Percibir y representar

- **Literatura francesa del siglo XX**

Narrativa

Teatro

- **Literatura francófona del siglo XX**

Poesía

Narrativa

Teatro

- **Literatura francesa del siglo XIX**

Poesía

Narrativa

Teatro

- **Literatura francesa del siglo XVIII**

Poesía

Narrativa

Teatro

Otros estudios

- **Literatura francesa del siglo XVII**

Narrativa

Teatro

- **Literatura francesa del siglo XVI**

Poesía

Narrativa

- **Literatura Medieval francesa**

Lírica

Narrativa

Teatro

Otros estudios

- Escritura autobiográfica y epistolar
- Escritura femenina
- Relato fantástico
- Novela policíaca
- Espacio literario
- Teoría literaria
- Literatura Española y literatura comparada



III. La Percepción del Otro

- **Historia y Sociedad**

Mentalidades

Francofonía e Identidad

Literatura de viajes

Prensa

Manuales

- **Arte y cultura**

Cine

Fotografía

Música y texto

Lingüística Diacrónica

BRETOS BÓRNEZ, JESÚS. *Sommets adjacents? Une esquisse par principes et paramètres de la formation de certains paradigmes en gallo-roman*

BRUÑA CUEVAS, MANUEL. *Las ediciones del Tesoro de Oudin y las del Tesoro de Vittori*

PICO GRAÑA, BERTA. *Dos ejemplos del francés del siglo xv: los manuscritos de Le Canarien*



Lingüística Sincrónica

- **Fonética y Fonología**

ESPINOSA SANSANO, M^a DOLORES. *La naturalisation des emprunts à l'anglais en français québécois et leur traduction*

GAILLARD, PASCAL; BILLIÈRES, MICHEL & MAGNEN, CYNTHIA. *La surdité phonologique illustrée par une étude de catégorisation des voyelles françaises perçues par les hispanophones*

RUIZ QUEMOUN, FERNANDE. *De la perception des sons à la réalité du sens*

TEJEDOR DE FELIPE, DIDIER; BRETOS BÓRNEZ, JESÚS & CHEHABI, SERGIO. *Du bon usage des positions vides et défauts en verlan. Une approche déclarative*

- **Sintaxis**

ÁLVAREZ PRENDES, EMMA. *La distancia entre lo expresado y lo percibido: el caso de ciertas construcciones concesivas en lengua francesa*

- **Lexicología y Lexicografía**

CURELL AGUIL , CLARA. *Por un diccionario de galicismos del español contemporáneo*

DESPR S, CATHERINE. *L'onomatopée : une perception conflictuelle de la réalité*

HERRÁEZ PINDADO, JAVIER. *El vocabulario religioso en las crónicas de las carreras ciclistas*

JORGE CHAPARRO, M^a DEL CARMEN. *Estudio contrastivo de ciertos términos polisémicos en fran s y sus equivalentes en espa ol*

SUÁREZ SÁNCHEZ, ELENA. *La catacrexis: de la inopia a la expresividad*

SUSO LÓPEZ, JAVIER. *Perception, expérience et représentation de la réalité en français et en espagnol: quelques exemples (I)*

- **Fraseología**

EURRUTIA CAVERO, MERCEDES. *La perception de la réalité par les expressions animalières*

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, ANA TERESA. *Les expressions figées: une réalité dans l'enseignement / apprentissage du F.L.E.*

- **Enunciación y Pragmática textual**

ARROYO ORTEGA, ÁLVARO. *Déterminants, absence de déterminants et détermination en phrase copulative*

HERMOSO MELLADO-DAMAS, ADELAIDA. *Reflexiones acerca de dos estrategias argumentativas: la concesión y el contraste*

HERRERO CECILIA, JUAN. *La percepción del acontecimiento y la configuración verbal de su pertinencia significativa en el texto de la noticia de prensa francesa*

TEJEDOR DE FELIPE, DIDIER. *Conectores, puntos de vista y representaciones discursivas*

TRESACO BELÍO, M^a PILAR. *Percepción, confusión y realidad de un texto*

VICENTE PÉREZ, JAVIER. *Presuposición y argumentación. La manipulación de la realidad discursiva*

Texto y Publicidad

ALBA REINA, M^a JOSÉ. *La comunicación publicitaria: un modelo ostensivo-inferencial*

CUBILLO FERREIRA, CARMEN DOLORES. *Le slogan publicitaire: un décodage pour la vente de produits et des services de bureautique*

- **Bilingüismo y Disglosia**

DUBROCA, DANIELLE. *L'émigration béarnaise en Amérique du Sud à la fin du XIX^{ème} siècle: du béarnais à l'espagnol en passant par le français*

MALINGRET, LAURENCE. *À propos des limites de la littérature allophone: fractionnement et renouvellement*

PISA CAÑETE, M^a TERESA. *La percepción negativa de sí mismo o principio de asimilación al otro: el caso del franco-ontariano de Sudbury (Canadá)*

• Traducción

Traducción Técnica

GARCÍA YELO, MARINA & SEVILLA MUÑOZ, JULIA. *La percepción de la realidad traductológica en los textos de cosmética (francés-español)*

LÓPEZ SANTIAGO, MERCEDES. *Traducción Técnica: Percepción y Expresión*

Traducción Literaria

BLANCO GARCÍA, PILAR. *La percepción del Quijote a través de la traducción de Florian*

CAROL GRES, MIRÈIA & LLORCA TONDA, M^a ÀNGELS. *La percepción de las referencias culturales a través de la traducción*

NAVARRO DOMÍNGUEZ, FERNANDO. *De Don Quijote a Don Quichotte: estudio diacrónico de las traducciones al francés*

VARGAS COTERA, EDUARDO. *Ce que Moratin fait dire et ne fait pas dire à Candide*

• FLE y LE

ÁLVAREZ GONZÁLEZ, SEVERINA & MARTÍNEZ GARCÍA, JUAN ÁNGEL. *El papel que juegan los manuales en la percepción de la cultura francesa*

AUBRY, ANNE & ESTÉVEZ MARAVER, JUAN MANUEL. *La educación en valores en el aula de Francés Lengua Extranjera*

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, ANA TERESA. *Les expressions figées: une réalité dans l'enseignement / apprentissage du F.L.E.*

MARCOS GARCÍA, M^a JOSEFA. *Le texte descriptif. Stratégies pour la classe de Français Langue Étrangère*

SANZ GIL, MERCEDES. *La competencia de mediación como estrategia de comprensión*



Literatura Francesa del Siglo XX

• Narrativa

ÁLVAREZ DE LA ROSA, ANTONIO. *Delibes y Michel del Castillo: el hereje y el inquisidor*

ANDRADE BOUÉ, PILAR. *Desestructuración y estructuración en cine y literatura: Robbe-Grillet y Godard*

ARREGUI BARRAGÁN, NATALIA. *De cómo perciben los autores la realidad en la que viven y de cómo la plasman en su obra*

AVENDAÑO ANGUITA, LINA. *L'énonciation de la perception chez Nathalie Sarraute*

BENOÎT MORINIÈRE, CLAUDE. *Identidad y anamorfosis en Le Testament français de Andreï Makine*

BONNET, DOMINIQUE. *Platero y yo vu en bleu par Jean Giono*

CANTÓN RODRÍGUEZ, M^a LORETO. *Recorrer París: la visión de Jacques Réda en Le Citadin y La Liberté des rues*

FIGUEROLA CABROL, CARME. *Albert Camus ou le regard d'autrui devenu regard de soi*

GONZÁLEZ FERNANDEZ, FRANCISCO. *Les curieux événements du docteur Rieux*

GUIJARRO GARCÍA, RAFAEL. *Le pronom "on" à l'origine des perceptions représentées dans L'Amour*

LOZANO SAMPEDRO, M^a TERESA. *La percepción de una realidad doble: la luz y la oscuridad en Lucie ou La femme sans ombre de Michel Tournier*

MACHO VARGAS, AZUCENA. *La percepción del espacio urbano en la obra de Emmanuel Bove*

PADILLA GARCÍA, MAGDALENA. *Hitler o la alteridad como justificación existencial del yo*

PERAL CRESPO, AMELIA. *Le pouvoir des mots dans l'écriture féminine. Les paroles que ma mère m'a versées ont percé ma réalité*

RIBELLES HELLÍN, NORMA. *Les couleurs de L'Entrave: étude chromatique du roman de Colette*

RUIZ ÁLVAREZ, RAFAEL. *Aimer. Être aimé. Se perdre, de Annie Ernaux*

SANTA BAÑERES, M^a ÀNGELS. *El lenguaje musical en la obra de André Fraigneau*

SOLÉ CASTELLS, CRISTINA. *Les espaces de Passage de Milan, de Michel Butor*

URZÁIZ RAMÍREZ DE HARO, ISABEL. *P. Louÿs: los espacios de la incertidumbre*

VIÑAS DEL PALACIO, YOLANDA. *L'avènement du réel ou la disparition du sujet*

• Teatro

ARAGÓN GONZÁLEZ, IRENE. *La percepción del otro en Eric-Emmanuel Schmitt: El señor Ibrahim y las flores del Corán*

ROMERO PÉREZ, CLARA. *Expérience de satisfaction : un effet de la perception ? Le Tableau d'Eugène Ionesco*

VILVANDRE DE SOUSA, CÉCILE. *Traduction et dialogue interculturel : la perception du Macbett d'E. Ionesco*



Literatura Francófona del Siglo XX

• Poesía

TORRENS FRANDJI, MARTINE. *Sésames espagnols de Philippe Jaccottet*

• Narrativa

EVRARD, IVAN. *Les bases linguistiques des notions d'exotisme et d'antexotisme dans les littératures francophones*

GARCÍA CELA, CARMEN. *Marges et ironie. Blessures de la parole chez Antonin Moeri*

JOVER SILVESTRE, YOLANDA. *Le lexique, miroir trompeur de la réalité, ou la terrible histoire de Célianire cou-coupé*

LABRA CENTAGOYA, ANA ISABEL. *Ali, Paul, Jack-Alain et les autres: la réécriture de la littérature beur*

MALINGRET, LAURENCE. *À propos des limites de la littérature allophone: fractionnement et renouvellement*

MAMBENGA-YLAGOU, FRÉDÉRIC. *Les langages de l'altérité dans les littératures africaines francophones*

MONTES NOGALES, VICENTE . *Islamismo, animismo y ritos en las epopeyas oesteafricanas*

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, ÁNGELES. *Una percepción del universo literario de Fatou Diome*

SERRANO BELMONTE, M^a CARMEN. *Représentation de la masculinité face à la féminité dans la littérature des Caraïbes*

SOLÀ SOLÉ, PERE. *Léon l'Africain de Amin Malouf: una mirada diferente*

SOLER PÉREZ, ANA. *La perception tamisée d'une douloureuse réalité : Entendez-vous dans les montagnes de Maïssa Bey*

• Teatro

BOUDART, LAURENCE. *La Joyeuse Entrée de Charles le Téméraire d'Edmond Picard: un drame historique aux teintes patriotiques?*



Literatura Francesa del Siglo XIX

• Poesía

GAMONEDA LANZA, AMELIA. *Rimbaud au pays des fées*

GONZÁLEZ ALARCÓN, ISABEL ESTHER. *Baudelaire et la recherche de l'Idéal*

• Narrativa

BAYNAT MONREAL, ELENA. *La percepción del español en los relatos de viajes de Th. Gautier y Alexandre Dumas*

CABELLO ANDRÉS, NURIA. *La Ville-Vampire de Paul Féval: Sélène, un espacio fantástico*

CIPRÉS PALACÍN, M^a ÁNGELES. *Le regard du narrateur: la perception et l'expression des sentiments dans un roman d'Émile Zola (Une page d'amour, 1878)*

DOMÍNGUEZ LUCENA, VICTOR. *Percepción de la guerra franco prusiana y de la Comuna de Paris en La Débâcle*

RISCO SALANOVA, CRISTINA. *Ilusión y Realidad en Fort comme la mort de Maupassant*

VENTURA, DANIELA. *La solitude éternelle ou l'absence de l'autre dans les contes fantastiques et d'angoisse de Maupassant*

- **Teatro**

RAMOS GAY, IGNACIO. *Ilusión y realidad en Georges Feydeau y Oscar Wilde*



Literatura Francesa del Siglo XVIII

- **Poesía**

RAJOY FEIJOO, M^a DOLORES. *Realidad y literatura en la representación de la naturaleza (a propósito de Les Saisons)*

- **Narrativa**

RAMOS GÓMEZ, M^a TERESA. *Les perceptions du sophia de Crébillon*

- **Teatro**

RAVENTÓS BARANGÉ, ANNA. *Représentations et réalité du bâtard sous la Convention : le cas de Plus de bâtards en France*

- **Otros Estudios**

JIMÉNEZ SALCEDO, JUAN. *Perception et représentation de l'équivoque sexuelle dans la littérature française de la fin du XVIII^e siècle*

MARRERO MARRERO, M^a DEL CARMEN. *La caricatura en Mme du Deffand: una manera de percibir al otro*



Literatura Francesa del Siglo XVII

- **Narrativa**

GONZALO SANTOS, TOMÁS. *De Cervantes a Sorel: la fascinación pastoril*

PEÑA BOUËSSEL, ISABEL. *L'ekphrasis allégorique dans le conte Sans Parangon de Jean de Préchac*

- **Teatro**

LOSADA GOYA, JOSÉ MANUEL. *Tartuffe: el desenmascaramiento del hipócrita*



Literatura Francesa del Siglo XVI

- **Poesía**

RODRÍGUEZ NAVARRO, VICTORIA. *La percepción del día y de la noche en Louise Labé*

- **Narrativa**

COCA MÉNDEZ, BEATRIZ. *Los monstruos soñados por la razón en el Quart Livre de Rabelais*



Literatura Medieval Francesa

- **Lírica**

LIZANA BELLÓN, ESTHER. *Le Testament Villon : une perception carnavalesque de la réalité*

MIÑANO MARTÍNEZ, EVELIO. *Mirage et miroir dans La Prison amoureuse de Froissart*

• **Narrativa**

ARAMBURU RIERA, FRANCISCA. *Recepción y plasmación de la realidad en Li Conte du Graal de Chrétien de Troyes*

BOILÈVE GUERLET, ANNICK. *Réalités féminines: le quotidien au temps de Christine de Pizan*

GARCÍA PRADAS, RAMÓN. *Entre la distorsión de la realidad y la realidad verdadera: el Tristan de Béroul y las Folies Tristan*

LAMALFA DÍAZ, JOSÉ MIGUEL. *Hugues Capet, una canción de gesta acorde con los tiempos*

MENDOZA RAMOS, M^a DEL PILAR. *La percepción de la realidad y el personaje femenino en los fabliaux*

SALILLAS PARICIO, M^a JESÚS. *La percepción de la realidad en Le Roman du castelain de Couci et de la dame de Fayel de Jakemes*

SALINERO CASCANTE, M^a JESÚS. *Percepción y realidad en la novela medieval*

• **Teatro**

GARCÍA PRADAS, RAMÓN. *La percepción del pueblo llano en Adam de la Halle: algunas consideraciones sobre su caracterización en el Jeu de la Feuillée y el Jeu de Robin et Marion*

TRAVIESO GANAZA, MERCEDES. *El espacio urbano arrasiano en el Jeu de la Feuillée*

• **Otros Estudios**

BAQUEDANO MORALES, TERESA. *La figura de la salamandra en la Edad Media francesa : del tópico a sus percepciones implícitas*

RAMOS PINTO, REBECA. *La percepción del texto medieval a través de su representación iconográfica*



Escritura Autobiográfica y Epistolar

CAMARERO ARRIBAS, JESÚS. *La interpretación del yo (Michel Butor autobiógrafo)*

MARRERO MARRERO, M^a DEL CARMEN. *La caricatura en Mme du Deffand: una manera de percibir al otro*

PUJANTE GONZÁLEZ, DOMINGO. *Mes souvenirs ou les vies parallèles d'un hermaphrodite (hommage à Michel Foucault)*

SÁIZ CERREDA, M^a PILAR. *Le moi ou réalité et fiction dans les correspondances d'expression française du XX^e siècle*



Escritura Femenina

BOILÈVE GUERLET, ANNICK. *Réalités féminines: le quotidien au temps de Christine de Pizan*

JOVER SILVESTRE, YOLANDA. *Le lexique, miroir trompeur de la réalité, ou la terrible histoire de Célanire cou-coupé*

PERAL CRESPO, AMELIA. *Le pouvoir des mots dans l'écriture féminine. Les paroles que ma mère m'a versées ont percé ma réalité*

RIBELLES HELLÍN, NORMA. *Les couleurs de L'Entrave: étude chromatique du roman de Colette*

RODRÍGUEZ NAVARRO, VICTORIA. *La percepción del día y de la noche en Louise Labé*

RUIZ ÁLVAREZ, RAFAEL. *Aimer. Être aimé. Se perdre, de Annie Ernaux*

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, ÁNGELES. *Una percepción del universo literario de Fatou Diome*

SERRANO BELMONTE, M^a CARMEN. *Représentation de la masculinité face à la féminité dans la littérature des Caraïbes*

SOLER PÉREZ, ANA. *La perception tamisée d'une douloureuse réalité: Entendez-vous dans les montagnes de Maïssa Bey*



Relato Fantástico

CABELLO ANDRÉS, NURIA. *La Ville-Vampire de Paul Féval: Sélène, un espacio fantástico*

MANSO, CHRISTIAN. *Les avatars du perceptible chez Carmen Posadas*

VENTURA, DANIELA. *La solitude éternelle ou l'absence de l'autre dans les contes fantastiques et d'angoisse de Maupassant*



Novela Policiaca

LÓPEZ MARTÍNEZ, MARINA. *L'étonnante perception de la réalité : les trompe-l'œil de la littérature policière*



Espacio Literario

CABELLO ANDRÉS, NURIA. *La Ville-Vampire de Paul Féval: Sélène, un espacio fantástico*

CANTÓN RODRÍGUEZ, M^a LORETO. *Recorrer París: la visión de Jacques Réda en Le Citadin y La Liberté des rues*

MACHO VARGAS, AZUCENA. *La percepción del espacio urbano en la obra de Emmanuel Bove*

SOLÉ CASTELLS, CRISTINA. *Les espaces de Passage de Milan, de Michel Butor*

TRAVIESO GANAZA, MERCEDES. *El espacio urbano arrasiano en el Jeu de la Feuillée*



Teoría Literaria

BESA CAMPRUBÍ, CARLES. *La transparencia como universal retórico del realismo*

CASADO CANDELAS, LORETO. *Perception et lecture à haute-voix: langue-littérature*

VIÑAS DEL PALACIO, YOLANDA. *L'avènement du réel ou la disparition du sujet*



Literatura Española y Literatura Comparada

GONZALO SANTOS, TOMÁS. *De Cervantes a Sorel: la fascinación pastoril*

MANSO, CHRISTIAN. *Les avatars du perceptible chez Carmen Posadas*

NAVARRO DOMÍNGUEZ, FERNANDO. *De Don Quijote a Don Quichotte: estudio diacrónico de las traducciones al francés*

PADRÓN FERNÁNDEZ, RAFAEL. *La palabra y el silencio: recepción de la cultura francesa de finales del s. XVIII en José Viera y Clavijo*

RAMOS GAY, IGNACIO. *Ilusión y realidad en Georges Feydeau y Oscar Wilde*

VILVANDRE DE SOUSA, CÉCILE. *Traduction et dialogue interculturel : la perception du Macbett d'E. Ionesco*



Historia y Sociedad

AGUILÁ SOLANA, IRENE. *Viajeros franceses y tabaco en la España del siglo XVIII : aspectos político-económicos*

ARREGUI BARRAGÁN, NATALIA. *De cómo perciben los autores la realidad en la que viven y de cómo la plasman en su obra*

CHAULET, RUDY. *Crime et châtement en France et en Espagne à l'époque moderne*

DOMÍNGUEZ LUCENA, VICTOR. *Percepción de la guerra franco prusiana y de la Comuna de Paris en La Débâcle*

LAMALFA DÍAZ, JOSÉ MIGUEL. *Hugues Capet, una canción de gesta acorde con los tiempos*

RAVENTÓS BARANGÉ, ANNA. *Représentations et réalité du bâtard sous la Convention : le cas de Plus de bâtards en France*

• Mentalidades

ARRÁEZ LLOBREGAT, JOSÉ LUIS. *Hommes perçus... hommes réels. Les études sur la masculinité démasquent les personnages masculins*

JIMÉNEZ SALCEDO, JUAN. *Perception et représentation de l'équivoque sexuelle dans la littérature française de la fin du XVIII^e siècle*

PUJANTE GONZÁLEZ, DOMINGO. *Mes souvenirs ou les vies parallèles d'un hermaphrodite (hommage à Michel Foucault)*

SERRANO BELMONTE, M^a CARMEN. *Représentation de la masculinité face à la féminité dans la littérature des Caraïbes*

• Francofonía e Identidad

BENOÎT MORINIÈRE, CLAUDE. *Identidad y anamorfosis en Le Testament français de Andreï Makine*

BOUDART, LAURENCE. *La Joyeuse Entrée de Charles le Téméraire d'Edmond Picard: un drame historique aux teintes patriotiques?*

EVARD, IVAN. *Les bases linguistiques des notions d'exotisme et d'antexotisme dans les littératures francophones*

MALINGRET, LAURENCE. *À propos des limites de la littérature allophone: fractionnement et renouvellement*

MAMBENGA-YLAGOU, FRÉDÉRIC. *Les langages de l'altérité dans les littératures africaines francophones*

MOREELS, ISABELLE. *La perception de la frontière linguistique belge à travers Le Mur d'Alain Berliner*

PISA CAÑETE, M^a TERESA. *La percepción negativa de sí mismo o principio de asimilación al otro: el caso del franco-ontariano de Sudbury (Canadá)*

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, ÁNGELES. *Una percepción del universo literario de Fatou Diome*

SERRANO BELMONTE, M^a CARMEN. *Représentation de la masculinité face à la féminité dans la littérature des Caraïbes*

SOLÀ SOLÉ, PERE. *Léon l'Africain de Amin Malouf: una mirada diferente*

SOLER PÉREZ, ANA. *La perception tamisée d'une douloureuse réalité: Entendez-vous dans les montagnes de Maïssa Bey*

• Literatura de Viajes

BAYNAT MONREAL, ELENA. *La percepción del español en los relatos de viajes de Th. Gautier y Alexandre Dumas*

DIEZ ABAD, GLORIA. *Realidad y ficción en la descripción del mundo de los relatos de viaje del Siglo de las Luces*

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, CARMEN. *La percepción de España en los relatos de viajeros francocanadienses del siglo XIX*

G. DE URIARTE MARRÓN, CRISTINA. *La mirada del viajero. Descripción y distorsión de la nueva realidad*

PADRÓN FERNÁNDEZ, RAFAEL. *La palabra y el silencio: recepción de la cultura francesa de finales del s. XVIII en José Viera y Clavijo*

SAINT-LÉGER, MARIE-PAULE DE. *La perception de l'autre chez Pierre Loti*

TAMARIT VALLÉS, INMACULADA. *Dévotion et séduction: un regard français sur l'Espagne du XVIII^e siècle*

• Prensa

ÁLVAREZ RUBIO, ROSARIO. *El cosmopolitismo francés en la prensa cultural española de mediados del siglo XIX : La Lectura para todos (1859-1861)*

• Manuales

ÁLVAREZ GONZÁLEZ, SEVERINA & MARTÍNEZ GARCÍA, JUAN ÁNGEL. *El papel que juegan los manuales en la percepción de la cultura francesa*

FISCHER HUBERT, DENISE. *Perception de la réalité des événements historiques et politiques reflétés dans les manuels de français pour Espagnols de la 2^{ème} moitié du XIX^e au début du XX^e siècle*



Arte y Cultura

ACINAS LOPE, BLANCA. *Art et Antiquité, l'influence de la littérature*

• Cine

ANDRADE BOUÉ, PILAR. *Desestructuración y estructuración en cine y literatura : Robbe-Grillet y Godard*

CORTIJO TALAVERA, ADELA. *Un montage spéculaire dans Le mépris de Godard*

GALA GUILLÉN, BEGOÑA. *Hiroshima mon amour, el relato de un espejismo*

MOREELS, ISABELLE. *La perception de la frontière linguistique belge à travers Le Mur d'Alain Berliner*

• Fotografía

MORENO CABRERA, OCTAVIO. *L'autoportrait de l'aveugle. Photographies d'Hervé Guibert*

• Música y Texto

AGUSTÍN GUIJARRO, JAVIER DE. *La perception d'un mythe par la création: Saint François d'Assise d'Olivier Messiaen*

ARTUÑEDO GUILLÉN, BELÉN. *La nueva canción política en Francia*



**Este libro en CD-ROM
se imprimió en la Compañía Española de Reprografía, S.A. (CERSA)
Madrid, 2007**



The background of the page is a stylized map of Spain, rendered in shades of yellow and orange. The map shows the outline of the country and its internal regional boundaries. The text is centered over this map.

Departamento de Filología Francesa y Alemana

de la Universidad de Valladolid

2007